



RESISTENCIAS

2020



UNIVERSIDAD
DE CHILE

FORO
DE/LAS
ARTES
2020 



RESISTENCIAS

FORO DE LAS ARTES

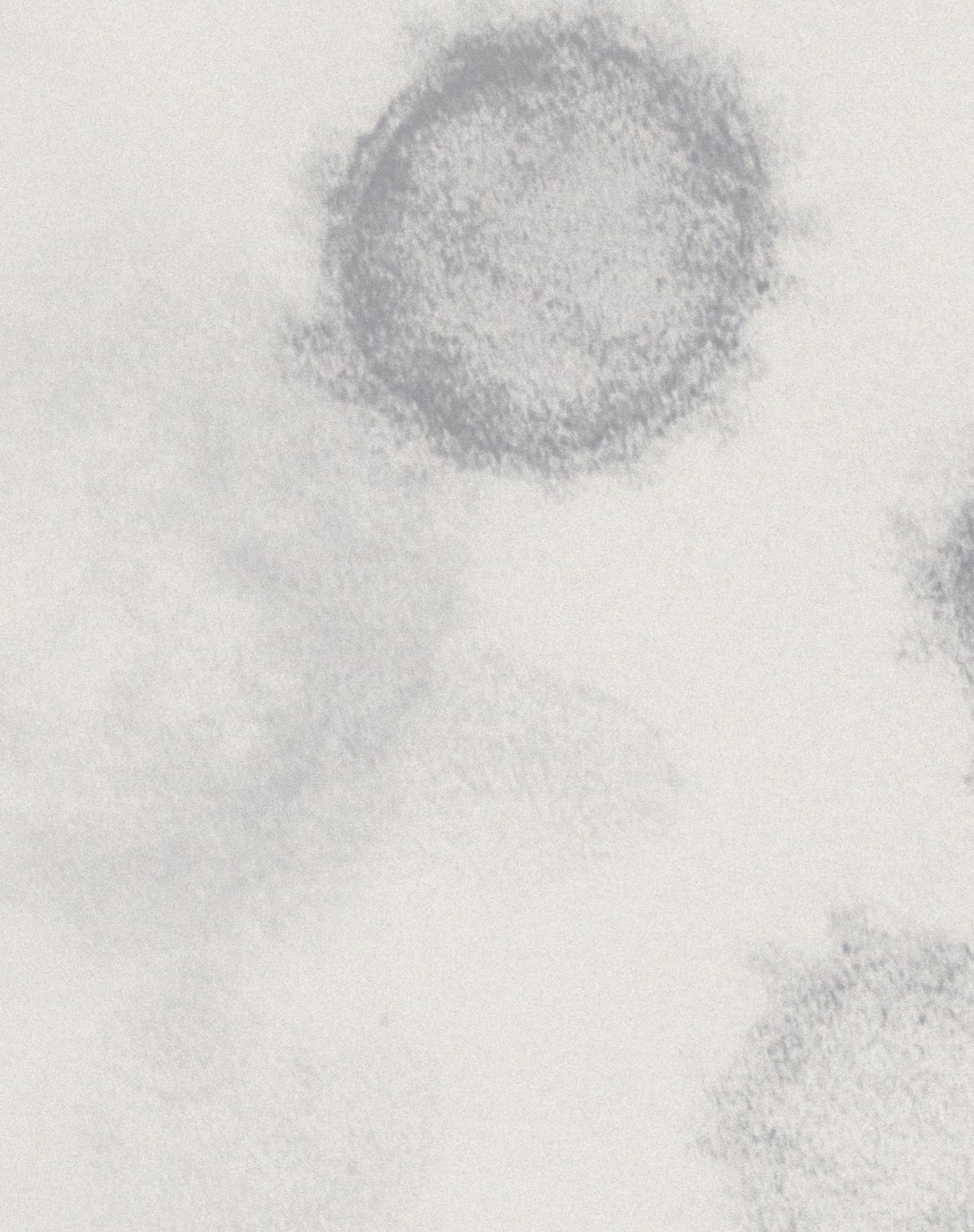
2020

EDITORES

FERNANDO GASPAR Y GUILLERMO JARPA.



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





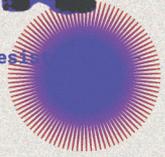
UNIVERSIDAD
DE CHILE

FORO DE/LAS ARTES

2020 

14—30 de octubre



 Resistencias - Resistencias - Resistencias - Resistencias - Resistencias 

forodelasartes.uchile.cl

 forodelasartes

 Forodelasartes

 DiCREA Uchile



Foto: Seba OS. 8M 2020. Plaza de la Dignidad.
Gentileza Galería CIMA.



LA NUEVA
ESCUOLA
AMALIA



RESISTENCIAS

FORO DE LAS ARTES 2020

EDICIÓN GENERAL Y PRODUCCIÓN: Dirección de Creación Artística (DICREA), Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo, Universidad de Chile

EDICIÓN: Fernando Gaspar y Guillermo Jarpa.

APOYO EDITORIAL: Francisco Vergara.

PRODUCCIÓN: Macarena Simonetti

DE LOS TEXTOS: Alejandra Araya, Alice Abed, aliwen, Ana Mohaded, Andrea Gutiérrez, Catalina Donoso, Claudia Vicuña, Cristián Gómez, Cristián Inostroza, Cristián Keim, Daniela Marini, Diego Romero Mascaró, Francisco Sanfuentes, Luis Montes, Lukas Kuhne, Sean Moscoso, Sergio Floody, Trinidad Lopetegui, Tomás Peters, Verónica Ode.

DE LAS IMÁGENES: Luis Bahamondes, Seba OS, Francisco Vergara, Luz Donoso, Compañía Tardanza, Patricio Melo - GAM, EducaMAC, Proyecto Emovere.

DISEÑO EDITORIAL, IDENTIDAD GRÁFICA FORO DE LAS ARTES 2020

Y DE ESTA PUBLICACIÓN: Javiera Castro

IMPRENTA: Servicios Gráficos J&C

ISBN: 978-956-19-1204-5

UNIVERSIDAD DE CHILE

Rector, Prof. Ennio Vivaldi Véjar.

Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo

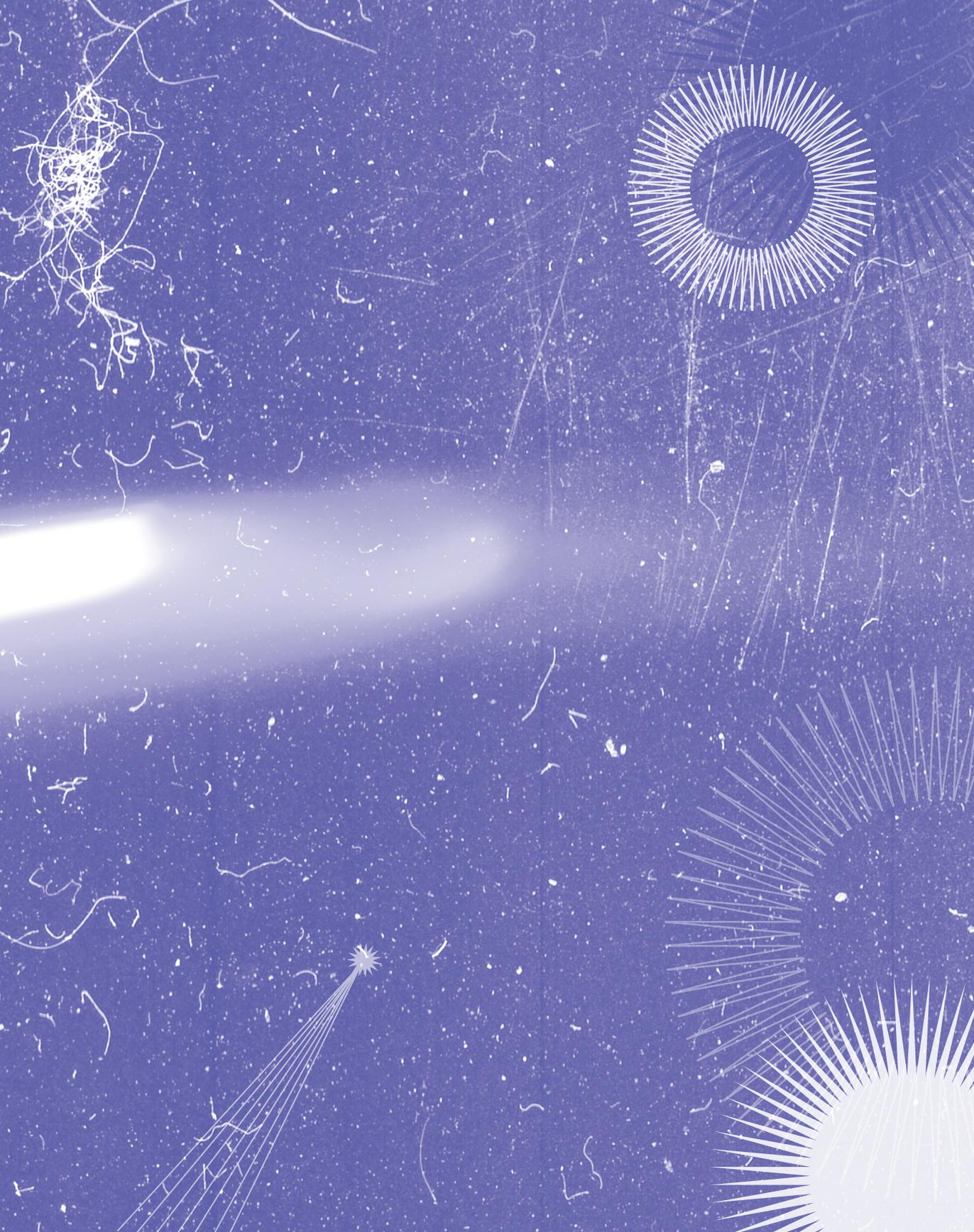
Vicerrector de Investigación y Desarrollo, Prof. Flavio Salazar Onfray

Dirección de Creación Artística

Director de Creación Artística: Fernando Gaspar A.

Esta publicación se editó en el marco del Foro de las Artes 2020 "Resistencias", y fue desarrollada de manera colaborativa bajo la dirección del Departamento de Creación Artística de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo, y la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones de la Universidad de Chile, junto a una serie de invitados del mundo académico, artístico, social, y teórico tanto de la universidad como de otras instituciones a nivel nacional e internacional.

CÓMO CITAR ESTE LIBRO: Gaspar, F.; Jarpa, G. (2020), *Resistencias*, Santiago: Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo, Universidad de Chile.





Luis Bahamondes. 25 de octubre de 2020,
Plaza de la Dignidad. Gentileza Galería CIMA.

✱ ✱ ✱ CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN

- I. Flavio Salazar
- II. Fernando Gaspar y Guillermo Jarpa

2. APERTURA

- I. Tomás Peters
- II. Cristián Gómez-Moya
- III. Ana Mohaded

3. TEXTOS

a. Capítulo 1: *Resistencias y memorias*

- I. Galería CIMA
- II. Cristián Inostroza
- III. Sergio Floody
- IV. aliwen
- V. Verónica Ode
- VI. Catalina Donoso

c. Capítulo 3: *Procesos constitucionales*

- I. Luis Montes Rojas
- II. Alejandra Araya
- III. Andrea Gutiérrez

b. Capítulo 2: *Creación en tiempos de confinamiento*

- I. Diego Romero Mascaró
- II. Lukas Kuhne
- III. Francisco Sanfuentes
- IV. Cristián Keim
- V. Alejandro Jeldes
- VI. Claudia Vicuña
- VII. Daniela Marini
- VIII. Alice Abed



PRESENTACIÓN

Sin duda alguna, el año 2020 será considerado como uno de los más difíciles de la historia reciente, obligando a todo el mundo a tomar importantes decisiones en términos de cómo avanzar, cómo abordar de manera más eficiente las limitaciones que nos impone la pandemia del COVID-19, permitiendo un desarrollo sostenible de las actividades, aunque manteniendo parámetros de seguridad para quienes ejecutan las labores.

En ese sentido, para la Universidad de Chile –entre sus muchas actividades y compromisos con la sociedad– resultó urgente pensar y aplicar estrategias y metodologías que permitieran movilizar la producción de conocimiento, abordando con una mirada país la emergencia sanitaria que se ha prolongado por casi un año. La comunidad universitaria se ha esforzado, especialmente durante esta pandemia, por dar respuestas a una sociedad chilena que desde hace años se encontraba interrogando a las instituciones y que, de manera simultánea, se sentía abandonada o invisibilizada.

Considerando las múltiples dimensiones disciplinares que componen la Universidad de Chile, y el grado en que cada una fue afectada por la crisis sociosanitaria en sus procesos y funciones, la creación artística se encuentra entre las más golpeadas, en tanto gran parte de su producción y exhibición se realiza en espacios sociales, que congregan cuerpos y discursos en un espacio y tiempo determinado. Frente a la situación actual, la comunidad artística ha debido inventar y producir nuevas formas para desarrollar sus procesos creativos, atendiendo que el espacio de construcción común de un modo artístico se encontraba parcialmente cancelado.

La experiencia del Foro de las Artes 2020, que se realizó a pesar de la emergencia, exhibiendo más de 30 actividades artísticas de forma telemática, es evidencia de un ánimo común, compartido con otras unidades de servicios centrales de nuestra institución y con las facultades involucradas, de que la creación artística está viva y adaptándose a un contexto impredecible e inédito en las últimas décadas, tanto a nivel de procesos creativos y espacios de reflexión.

Esta publicación es la segunda de una colección que desarrollamos al alero del Foro de las Artes, y que a partir de escritos de académicos, académicas, gestores y artistas en general, tanto internos como externos a la Universidad de Chile, busca componer un mapa reflexivo del territorio que el Foro, desde sus actividades artísticas y críticas, busca indagar. En particular, para este año el concepto a trabajar fue el de “Resistencias”, el cual interrogó las formas de resistir de la creación artística, tanto en el presente como reflexionando críticamente sobre el Chile del futuro, aquel que pareció reverberar con las movilizaciones sociales del 2019 y que tiene un horizonte de debate constitucional para el próximo año, donde creemos que la creación de conocimiento desde las artes y la cultura, deben ocupar un espacio protagónico.

Flavio Salazar
Vicerrector de Investigación y Desarrollo.



INTRODUCCIÓN

Fernando Gaspar y Guillermo Jarpa

EL ARTE EN RESISTENCIAS (ANOTACIONES INTRODUCTORIAS)

Un “nuevo” presente

La emergencia suscitada por el COVID-19 ocurre en un momento histórico donde es posible identificar o reconocer diversos movimientos sociales que, a lo largo del mundo, abogan por cambios políticos y sociales demandando nuevos modos de relación entre los distintos estamen-

tos que componen las sociedades contemporáneas: como un ánimo de transformación insuflado por experiencias particulares que, en un todo social, comenzaron a dialogar críticamente con los relatos históricos que nutren la fisonomía e identidad de cada país. En el caso de Chile y en específico en relación al desarrollo de contenidos del Foro de las Artes 2019, con la línea temática “Los Futuros Imaginados”, se propuso la idea de que la creación artística, en tanto vehículo de construcción crítica de realidades, habilitaba canales de producción de sentidos y experiencias que criticaban el orden impuesto, desde una reivindicación social de la historia nacional. Lo que se habilitaba era una experiencia crítica común, movilizaba desde los cuerpos y símbolos que performativizaban la lucha desde la calle.

Si el momento del estallido fue en la calle, la clausura producida por la pandemia global obligó a transportar y traducir esta experiencia, desde el hogar. Desde espacios que, en una lógica del contraste, son el opuesto de la calle movilizaba. Ahora el desafío era movilizar desde el encierro. ¿Qué significó este giro para la experiencia creativa y transformadora que definió el 2019? ¿Cómo nos ha replanteado el problema de indagar en las fibras del presente?

Al observar críticamente lo vivido durante el último año, en términos de construir desde una mirada descriptiva y analítica una narrativa de la transformación que significó para las fuerzas sociales movilizadas el tener que, en el momento de mayor estruendo social, replegarse en sus casas producto de la pandemia, lo primero es una sensación de incertidumbre. Como un giro del destino, la misma fuerza colectiva creativa

que salió a las calles a teñir de símbolos y discursos el sentido de la revuelta, se vió obligada a replegarse en sus hogares y, desde sus espacios privados e íntimos, dialogar con un afuera que existía como una permanente amenaza. Esa energía no quedó clausurada, más bien, tuvo que encontrar salidas a través de medios telemáticos, en un contexto general donde comenzaron a implementarse nuevos modos de comunicación y expresión.

El Foro de las Artes 2020, continuaría desarrollando la perspectiva político-social del arte en el contexto de pandemia global, no solamente como ejercicio de reivindicación del pasado sino como imaginación del futuro y, al igual que el año anterior, algunos conceptos comenzaron cobrar relevancia: la incertidumbre, como nuevo paradigma en torno al futuro inmediato; lo urgente, como estrategia para lidiar con un presente que cambiaba semana tras semana; lo reivindicativo, como táctica para no olvidar el pasado que insufló la experiencia que alimentó el movimiento social iniciado en octubre 2019. Entre esos tres ejes, pareciera ser que el tiempo transcurrió como un manto opaco, que solamente dejó ver la luz cuando esta se aproximaba a su disolución. Nuestra acción político-creativa tuvo que inventar nuevos senderos, en una economía tecnológica de la comunicación que modificó nuestras estrategias, como también la forma en que imaginamos el futuro.

Aunque el llamado al repliegue puede ser leído como un estímulo a la reflexión, el actual sistema productivo, que demanda resultados y experiencias medibles acorde a una visión rentista del conocimiento, sumado a un estado de precariedad general del mundo cultural y artístico en Chile, no generó condiciones habilitantes para lo que podría haber sido una oportunidad para la reflexión. Al contrario, el confinamiento global agudizó las contradicciones presentes entre lo político, lo económico y lo cultural. Este estado de las cosas generó un modo de alerta constante, no solamente en términos sanitarios, sino también en la necesidad urgente de atender, denunciar o al menos visibilizar la situación de desamparo de muchas personas en condición vulnerable.

Como consecuencia indirecta, pero en completo vínculo afectivo y conceptual con las demandas del estallido social, la lucha cambió las calles y los muros por internet, y la promesa de un país mejor por la necesidad urgente de atender la catástrofe cultural del presente. La angustia producto de la no-presencialidad, condición humanizante y posibilita-

dora del encuentro artístico, junto con el recrudecimiento de la crisis que afecta al campo cultural, obligó un reposicionamiento en torno a los alcances sociales y políticos de la creación, movimiento al cual la comunidad artística de la Universidad también se sumó.

Si la invitación del Foro de las Artes 2019 era a recuperar los viejos futuros, e imaginar nuevas posibilidades desde un presente que se intuía cargado de fuerza histórica, ¿cómo re-interpretamos este llamado desde la posición de resistencia en la cual se ha configurado el potencial político y crítico de la creación artística? En ese sentido, no es solamente la producción artística la que se ha visto fuertemente afectada, obligada a buscar nuevas formas para conectar con el público, sino además el diálogo reflexivo entre los distintos agentes que componen el campo cultural nacional y regional. Es en ese diálogo, esa conversación entre artistas, públicos, comunidades, donde se despliegan las múltiples expresiones que tienen las prácticas artísticas y creativas, así como podemos percibir sus efectos positivos en personas, territorios y espacios, por lo mismo, es que su aquietamiento o silenciamiento ha sido tan significativo.

El Arte en la Pandemia

El repliegue obligado de las personas producto de la Pandemia se transformó súbitamente en una amenaza, la vida como la conocíamos no seguiría igual, pero ¿hasta qué punto? Las resistencias en el arte, la creación artística plegada en diversas manifestaciones que cuestionaban el orden social, las prácticas creativas que llenaron muros, iluminaron edificios, tonificaron las manifestaciones públicas de bailes, performances, intervenciones; repentinamente debieron dar paso al aquietamiento vital y urbano de nuestras sociedades. Los ecos del arte disruptivo, de denuncia, comprometido con territorios y comunidades, se iban calmando con la misma velocidad que surgían preguntas, se alimentaban debates y se interrogaba públicamente por el lugar que debían tener las artes y la cultura en la futura Constitución política.

La creación artística, al igual que la educación, experimentaron una crisis profunda que puso en cuestión premisas y dinámicas que se encontraban en conflicto desde hace tiempo o en proceso de reelaboración. La expresión artística se puso en crisis súbitamente, sus bordes, sus sentidos desprotegidos de los códigos y espacios tradicionales de exhibición o circulación. Las mediaciones en el arte, como tantas otras actividades humanas, se ven inmersas en el régimen de la tecnologización de la vida,

la cual, como sabemos, es engañosa, tremendamente desigual y cuyos efectos no son promisorios para la inmensa mayoría de expresiones artísticas, salvo en casos muy puntuales.

La vinculación entre las artes y la tecnología dejaron de ser una alternativa, para convertirse –al menos en la superficie– en la única vía. La comunicación telemática de contenidos y la digitalización de expresiones artísticas transformaron aceleradamente las sensibilidades, las percepciones y, obviamente, la creación misma. Como nunca, los bordes de las obras, parecieron efímeros o simplemente desaparecieron, algo que ya daban cuenta múltiples manifestaciones en el arte contemporáneo en décadas recientes.

Ahora bien, la crisis de la obra como se entiende convencionalmente, sumada al contexto problemático de producción y circulación han posibilitado que se destaque la relevancia de lo procesual en la creación artística. Ocurren entonces procesos de manera simultánea: la población incrementa de manera exponencial su acceso a contenidos artísticos (creados pre Pandemia), se impone como mediación canónica el uso de las redes digitales y la tecnología asociada, se acentúa la producción de arte sin una filiación intrínseca a la obra y se abre camino a una visita más amplia de públicos a los intersticios de la creación individual o colectiva. Las indagaciones propias de los creadores ahora se comparten y viralizan, las interpretaciones o vinculaciones histórico-sociales se fortalecen y consolidan. La problematización de los aspectos formativos, integradores e identitarios de las artes se actualiza. Como nunca cobran un sentido mayor los repositorios, los archivos abiertos y en desarrollo, los espacios de discusión y diálogo con las comunidades en donde se interpelan los supuestos y las premisas en el campo del arte.

Se experimenta, por cierto, un desorden o desvanecimiento de las estructuras jerárquicas, las historias y hábitos en el régimen artístico. En tensión, desde hace décadas, categorías como los espacios museales, las colecciones patrimoniales, los espacios escénicos, los límites del arte performático y/o instantáneo, entre tantas otras, parecen modificarse aceleradamente para dar pie a nuevas discusiones y reconfiguraciones en el área. Se trata de un periodo epocal en donde las problemáticas globales adquirieron dimensiones absolutas, alcanzando ámbitos tan opuestos como la intimidad y la convivencia social, así como el desarrollo de la economía global y la estabilidad política local o planetaria. Por

tanto, las aproximaciones estéticas también fueron interpeladas desde sus fantasías de dimensiones categóricas, ilustradas, románticas, vanguardistas, neobarrocas, entre tantas otras.

De igual forma, se tensionaron las dimensiones expresivas de la creación artística, los “espacios” del arte, ya en crisis y periodo de dislocamientos mayores en las primeras décadas del siglo, ahora experimentan un desvanecimiento formal de sus alcances junto a la incertidumbre respecto de los principios vinculados a las prácticas artísticas o digitales precedentes, para dar paso a una multiplicidad de formas de interacción, en la misma medida que se desencadenaron los usos permanentes de las plataformas virtuales, las redes sociales y el “tiempo en pantalla”.

Buena parte de los futuros imaginados que se intuían en las expresiones artísticas generadas en años recientes, alcanzaron una dimensión no solo cotidiana o común, sino fueron velozmente superados por nuevas prácticas o formatos de una popularización explosiva (podcasts), se pusieron en tensión o problematización (cobros para actividades a distancia), así como interpelaron significativamente las relaciones o prácticas de creación y sus dimensiones sociales.

Políticas y Resistencias

Para el caso chileno, la Pandemia del SARS-COV-2 llegó en un proceso de transformación social muy intenso. Posterior al denominado “estallido social” de octubre de 2019, en marzo se reiniciaban las movilizaciones en el marco de la celebración del Día Internacional de la Mujer, lo que devino en una diversidad de manifestaciones que ocurrieron los días 7, 8 y 9 de marzo. Si durante el 2019 se habló de más de un millón de personas, este año la asistencia a concentraciones y marchas alcanzó las dos millones. La Pandemia, como nunca, apeló a la estabilidad de las instituciones, interpeló los liderazgos políticos y evidenció también la crisis de credibilidad global hacia los gobernantes y otros tomadores de decisión.

El confinamiento expresaba, simbólica y fácticamente, la perpetuidad del status quo condenado e interpelado incesantemente desde el 18 de octubre 2019. La permanencia de lo proyectado a desaparecer, genera una cohabitación incomprensible y a la vez inmovilizante: ¿desde dónde partir nuevamente la tarea de revitalizar el movimiento de transformación social? ¿Qué imperativos éticos se modificaban, toda vez que el decálogo de consignas pareció clarificarse durante el movimiento?: cambio

constitucional, mejora en los derechos sociales -jubilación, cobertura/calidad de los servicios de salud, etc.-, modificaciones al sistema económico/productivo sustentado en el extractivismo, mayor reconocimiento y promoción de las culturas y pueblos indígenas, igualdad de derechos entre hombres y mujeres, la consideración de las artes como un derecho, así como su reconocimiento estatal e inversión acorde a su relevancia, entre otros.

Hay en estos movimientos, en estas interrogantes que buscan desplegar un análisis crítico que permita un horizonte de cambio, un modo de comunicación que tiende a repetirse como estrategia política: la interpelación a las instituciones. La experiencia política del 2019 estuvo determinada por un ánimo de exigencia crítica, principalmente hacia instituciones en sus diversas dimensiones: históricas, políticas, sociales y económicas. La interpelación, como acción y gesto político, contiene en sus formas modos estéticos de interpretar la realidad y actuar sobre ella, y en ese gesto construye discursos que desde diversas perspectivas de resistencia dan cuenta de las transformaciones, necesidades y anhelos de una sociedad pulsante, viva, que resiste en un acto que combina discurso, performance y expansión. El lenguaje se ve re-significado, tanto como expresión artística pero también como táctica de comunicación, en un mundo dominado por la comunicación telemática y la atención inmediata.

Esta publicación, que continúa el derrotero del libro anterior y lo expande desde y hacia la experiencia del año 2020, se nutre de distintas miradas que desde una ética de la interpelación, abordan la crisis y la re-significan desde sus propias experiencias como artistas y agentes culturales, en un año marcado por cambios que supusieron un giro en el modo de pensar políticamente el arte. En esa perspectiva se entienden las transformaciones experimentadas por espacios como Galería Cima, adoptando un protagonismo político que supo leer la relevancia de la denuncia, el imperativo histórico que reconfiguró su proyecto artístico y al cual han sabido darle una potencialidad muy significativa. De igual modo, artistas y curadoras jóvenes, como Cristián Inostroza y Aliwen, nos muestran en sus textos cómo la reivindicación y lucha política, territorial, cultural, está imbricada con las prácticas artísticas y sus maneras desjerarquizantes o directamente disruptivas de hábitos y códigos convencionales en el mundo del arte.

Desde una estética de la interpelación, los textos trabajan distintos problemas teóricos, artísticos y políticos, caracterizados, en su enfoque general, por un cruce histórico entre dos fuerzas: el proceso constituyente (una fuerza que se dirige a lo público, hacia un *afuera* histórico); y la Pandemia (que obliga el repliegue, a un *adentro* íntimo). Aunque no trabajen directamente uno u otro problema, las experiencias transmitidas nacen del torbellino de un presente en tensión, en persistente estado de alerta pero también esperando la promesa cultural de un futuro imaginado. Es el caso de los testimonios vitales y creativos de Claudia Vicuña y Daniela Marini, los cuales dan cuenta de la necesidad palpitante de experimentar con la creación artística desde la expectativa, la revisión crítica de las propias prácticas, así como la promesa latente de producción que deviene en su realización misma.

En ese sentido, esta publicación también puede ser leído como una contracara a “Los Futuros Imaginados”, en tanto configura un pensamiento post-explósión, atenuado por una pandemia que cambió las reglas del espacio, y obligó a configurar otros lenguajes, otros medios, para poder hablar del tiempo presente. De ahí que resulten tan atractivas y emancipadoras, creaciones de softwares como *Ságora* (para la co creación en línea en ámbitos sonoros y musicales) el cual detalla Diego Romero Mascaró, desde la Universidad Nacional de Quilmes, en Argentina; como la reflexión profunda y transtemporal que construye Catalina Donoso al poner en tensión las resistencias domésticas, donde lo íntimo y lo doméstico subvierten las nociones de familia convencional, reflexionando sobre sublevaciones y colectivos que recuperan materiales audiovisuales caseros.

¿Qué experiencias y discursos artísticos emergen dentro de un contexto de tensión histórica como el presente? Este libro, *Resistencias*, busca mostrar esas reivindicaciones y luchas, individuales y colectivas, que se han desplegado en la creación artística en años recientes. Por ello los textos que lo conforman, dan cuenta de la relevancia de estudiar, por ejemplo, el Paisaje Sonoro del Estallido Social, como refiere Sergio Floody en su texto, al encontrarnos en una oportunidad histórica única; del mismo modo que Luis Montes Rojas, invita a que el cuestionamiento a los monumentos históricos sea parte de un proceso de pensar en un futuro común donde ese futuro esté constituido por su propio pasado, contribuyendo a la conformación de una memoria histórica colectiva. Por otro lado, y pensando hacia proyecciones de memorias históricas futuras

y tácticas para su realización, los textos de Alejandra Araya y Andrea Gutiérrez apelan a la potencia transformadora de proyectos político-sociales, en el marco de procesos constitucionales pujantes: la primera atendiendo la experiencia del proceso constitucional de Guatemala, en un ejercicio de comparación en torno al concepto de derechos y garantías constitucionales; y la segunda apelando a la metáfora de la trenza como estrategia de articulación social, desde la experiencia de los movimientos feministas.

El movimiento social del 2019 y la pandemia han incubado un proceso constituyente que se advierte como una promesa vertiginosa para el 2021. En el régimen del arte, cohabitan los tres ejes mencionados, la incertidumbre, la urgencia y la reivindicación. En sus usos, en sus dislocamientos, los cruces de temporalidades y dimensiones espaciales, en los repositorios informales, las iniciativas en torno a los archivos presentes y en construcción, parecieran delinear algunos rastros de lo porvenir, desde lugares tan complejos como el uso de la imagen de Camilo Catriñanca, que revisa agudamente Cristián Gómez-Moya, como una acción emancipadora de la estética desde las prácticas visuales que introducen “imágenes del no-arte como expresiones políticas más puras en el mismo régimen del arte”.

Al final, las palabras de Ana Mohaded en los textos de apertura cobran sentido a lo largo de este libro. Mohaded, quien fue prisionera política y torturada en Argentina durante la dictadura militar, cuenta de una acción artística de danza, a la cual invitaban al público visitante después de un recorrido por el Espacio de Memoria en que fue transformado desde el 2007 el campo de concentración *La Perla*. Por este campo, ubicado en Córdoba, pasaron más de tres mil personas. Mohaded relata del acto emancipador y de acercamiento que significaba esa acción artística, al final del recorrido, ayudándole a comprender que “las resistencias, cuando encuentran una poética que las encauce, hacen magia”.

La magia, concluye Mohaded, no resolverá luchas, ni ganará batallas al capitalismo, pero permite sostener resistencias subterráneas, íntimas, colectivas y también permite entregar sonrisas, quizás imperceptibles, que hacen mantener reivindicaciones y esperanzas de mejores futuros. Ante esa inmensa interrogante y promesa del proceso constituyente en Chile, las resistencias artísticas tienen mucho que contribuir al debate presente y futuro.



Foto: Compañía Tardanza. Yasna Lepe y Alejandra Salgado. Obra de danza-instalación Ausencia de remitente: relatos del cuerpo, basada en la vida de las mujeres embarazadas detenidas desaparecidas en dictadura.



ENTRADAS

Tomás Peters

RESISTENCIA(S): APUNTES PARA PENSAR EL CAMPO CULTURAL Y EL PROCESO CONSTI- TUYENTE EN CHILE

En *On resistance. A philosophy of defiance*, el filósofo de la cultura Howard Caygill esboza las principales dimensiones del término resistencia¹. A lo largo de su sistematización teórica, va reforzando la idea que la resistencia es un proceso siempre en tensión con otras resistencias. Comprendida como una práctica táctica y estratégica vinculada inicialmente a contextos de guerra, la

resistencia se ha convertido en una forma de vida que abarca una serie de aspectos en la vida social. Al estar subordinada a las lógicas y transformaciones de la sociedad, esta cambia y va experimentando permanentes reinversiones. No es posible definirla claramente. Por el contrario, la resistencia posee una lógica operativa que se repliega y despliega constantemente, y donde se van combinando contra-resistencias en diversas formas. Por ello, al pensar en ella se debe reconocer que no es estática en el tiempo, sino que está siempre en un estado, es decir, en un obrar permanente. Se puede manifestar, entonces, a través de relaciones de fuerza, en lógicas de violencia o en disposiciones discursivas. Lo interesante al respecto, señala Caygill, es que siempre en las sociedades

existe un deseo de resistencia. Gracias a esa pulsión, las sociedades van logrando construir sus futuros imaginados, así como también su ruina; van definiendo sus cartografías de lo posible, así como sus laberintos de encierro. En la resistencia hay entonces tanto construcción como destrucción. La resistencia puede manifestarse en términos de fuerza, consciencia, violencia y subjetividad. Pero también puede tener una equivalencia con represión, reforma y revolución. En su conjunto, ella es una acción am-



TOMÁS PETERS es sociólogo de la cultura establecido en Santiago, Chile. Investigador del Instituto de Comunicación e Imagen (ICEI) de la Universidad de Chile. Tiene un doctorado en estudios culturales de la Escuela de Artes de Birkbeck, Universidad de Londres, un Magister en Historia del Arte por la Universidad de Chile y es sociólogo por la Univeridad Alberto Hurtado. Sus principales áreas de investigación incluyen estudios culturales, sociología del arte, estudios latinoamericanos y política cultural. Investigador visitante en el Ibero-Amerikanisches Institut zu Berlin (2015 y 2018).

¹ Howard Caygill (2013). *On resistance. A philosophy of defiance*. London & New York: Bloomsbury.

bivalente: esta no solo se ejerce para eliminar la capacidad de resistir de un enemigo, sino también para preservar y mejorar la propia cuando ese *otro* aplica una acción de fuerza en uno mismo. Esta tensión se da entonces en las protestas callejeras, así como también en la intimidad del cotidiano. En efecto, también se puede resistir bajo un principio de no-violencia. Y es ahí cuando se pone a prueba una resistencia subjetiva: es ahí donde se crean identidades en rebeldía. Y esa rebeldía surge, justamente, por el deseo de justicia. Una justicia que busca revertir una condición de sometimiento o supresión. En definitiva, una resistencia que emerge en oposición a una sociedad que define las formas de vida en base a abusos e individualismo, y que busca, por el contrario, construir un nuevo contrato social en base a la dignidad humana y la equidad general.

Lo que sucedió el 18 de octubre de 2019 es un claro ejemplo de resistencia. La permanente vulneración de derechos y la profunda desigualdad estructural de la sociedad chilena fue generando un sedimento de rabia y resistencia subjetiva que derivó en un estallido social de magnitudes inéditas. La fuerza y la violencia que la ciudadanía volcó en las calles significó una interpelación directa a las resistencias conservadoras de un modelo neoliberal impuesto por la fuerza desde septiembre de 1973 e institucionalizado en 1980 con la constitución de Pinochet. Las *medidas protectivas* del modelo desarrolladas desde 1990 en adelante sirvieron para mantener un esquema de sentido caracterizado por la capitalización individual y la ausencia de principios de justicia y solidaridad. Por el contrario, a pesar de las retóricas desplegadas por las autoridades políticas sobre la macroeconomía y la inminencia de la llegada del “desarrollo”, la inseguridad social, desintegración, exclusión y pobreza no dejaron de crecer en cada rincón del país. Vivir bajo esos escenarios sociales de precarización continua ha sido una verdadera resistencia diaria. Y esto se aceleró en el contexto de la actual pandemia.

Si bien las prácticas de resistencia en el cotidiano las experimenta el grueso del conjunto social, es en el mundo de las artes y la cultura donde se hace aún más evidente. Como han manifestado variadas investigaciones², las y los trabajadoras/es de la cultura han radicalizado una condición de precariedad que ha estado siempre presente en la escena. Y esto, evidentemente, no solo tiene repercusiones en las formas de vida de ellas/ellos, sino también en las condiciones

² Entre ellas, véase el monitoreo de las y los trabajadores de la cultura en Chile durante la pandemia del Observatorio de Políticas Culturales: <http://www.observatoriopoliticasculturales.cl/wp-content/uploads/2020/09/primerosresultadosmonitoreo1-1.pdf>

estructurales de posibilidad productiva-creativa del campo artístico. El aumento exponencial de la incertidumbre e inseguridad genera, sin embargo, tanto repliegues como despliegues: es un proceso oscilatorio y contradictorio que es, en sí, una resistencia. Una resistencia por la sobrevivencia diaria, pero también una rebeldía por la histórica condición de abandono de la institucionalidad política-cultural. Si durante estos meses hemos sido testigos de este escenario crítico, resulta clave elaborar algunos apuntes de lectura sobre el fenómeno. Para ello, elaboraré, en primer lugar, un breve diagnóstico general sobre las condiciones estructurales tanto pasadas como presentes del espacio cultural y artístico y, posteriormente, algunos desafíos que me parecen clave para delinear futuros imaginados en el mundo del arte y la cultura. Finalmente, esbozo algunos apuntes para pensar el actual proceso constituyente y los vectores convergentes entre arte, política y sociedad.

El espacio cultural y artístico ha vivido en las últimas décadas un proceso de complejización y desterritorialización de sus formas productivas. Pero, sobre todo, ha sido interpelado por variadas autorías sobre su condición exangüe. Por ejemplo, Alberto Santamaría afirma que uno de los síntomas del presente cultural del arte es que el capitalismo ha absorbido sus procesos críticos³. Según él, en las últimas décadas se ha producido un vaciado de toda pulsión transformadora del arte y este se ha adaptado a *lo dado*. Las instituciones culturales han integrado como una mercancía más la retórica crítica del arte y se ha despolitizado a favor de una pose crítica dentro del proceso institucional. En sus palabras: “lo que se está llevando a cabo es, en el fondo, un proceso de reconexión con las prácticas culturales consensuales que el neoliberalismo necesita para nutrir su marco (y cuota) sostenible de crítica”⁴. Este diagnóstico también es compartido por voces como Hito Steyerl, David Balzer, Robert Fleck y Martha Rosler. En su unidad, el problema trabajado por estas voces es que el mundo del arte se ha desactivado de su actuar disidente y rebelde en beneficio del control capitalista. Sin embargo, estas voces no son *actuales conservadores*, nostálgicos e inactivos, sino voces que reconocen la resistencia que las/os artistas del margen desarrollan en este marco. La atención de estas/os autoras/es está puesta en cómo este escenario global está deshabilitando las formas productivo-críticas del arte.

³ Alberto Santamaría (2019). *Alta cultura descafeinada. Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo*. Madrid: Siglo XXI.
⁴ *Ídem*. Pág. 23

El problema de aquello es que no solo el capitalismo —en la forma del “mercado del arte”— opera resistiendo toda forma de flujo crítico *real*, sino también las políticas cultu-

rales que los Estados desarrollan en “beneficio” del sector. Una de ellas es la falsa promesa de democratización/democracia cultural. Si durante las últimas seis décadas los Estados establecieron como meta una circulación masiva y equitativa de expresiones artísticas —en sus distintos niveles entre alta y baja cultura— en las sociedades, los antecedentes señalan que aún existe una brecha infranqueable en el acceso a las manifestaciones artísticas. Y esto, además, se está incrementando en el contexto digital. Por ello, en los últimos años las políticas culturales se han enfocado en el concepto de “formación de públicos” para revertir esta crítica condición. Otro elemento crítico en el espacio artístico son las condiciones generales de existencia de las/os artistas. A pesar de las políticas de fomento y desarrollo de capacidades profesionales, las/os trabajadores culturales siguen viviendo con ingresos intermitentes, previsión social básica y condiciones laborales cuestionables. Decir que estas condiciones se han radicalizado durante la pandemia es una obviedad. Esto, además, se ve fortalecido por las lógicas de acceso a recursos bajo el esquema de concursabilidad estatal. Hasta la fecha, estos fondos más bien parecen haber reforzado la metáfora de Max Weber sobre la “jaula de hierro”: una vez que entras en ella, no solo cierras la jaula y tiras la llave lejos, sino también se genera un acomodo a los límites dispuestos por los barrotes. Al aceptar ingresar en ellos, la innovación y creatividad se ven menoscabadas por la rigidez burocrática.

Este breve diagnóstico implica para las/os artistas vivir en una resistencia cotidiana⁵. Lidar con estas fuerzas de control implica, por una parte, jugar con reglas impuestas y, por otro, diseñar estrategias de supervivencia que exigen adaptaciones permanentes, las cuales varían desde financiar con su propio trabajo —paralelo al artístico— sus propuestas creativas hasta desarrollar estrategias de innovación en la circulación y difusión de sus trabajos con las herramientas tecnológicas disponibles. Si bien estas formas de acción resultan atractivas para diseñadores de política pública —por considerarse como “estrategias de emprendimiento”—, lo cierto es que refuerzan muchas veces estructuras de desigualdad. Para acceder a las redes de circulación hegemónicas se exigen requisitos difíciles de alcanzar o que son directamente abusivos (como ha quedado de manifiesto hoy en día con Spotify). De la misma forma, un número importante de artistas, técnicas/os y trabajadores/as del área cultural han debido reinventarse en otras áreas laborales. Son pocas/os los artistas que, según su condición histórica y familiar, pueden sostenerse

⁵ William Deresiewicz (2020). *The death of the artist. How creators are struggling to survive in the age of billionaires and big tech*. New York: Henry Holt & Co.

tanto tiempo sin ingresos económicos. Como se advierte, resistir a estos devenires es una lucha diaria.

Pero no solo las condiciones generales de los/as artistas se han visto afectadas, sino todo el ecosistema cultural. Los espacios culturales tales como museos, bibliotecas, salas de teatro y de concierto, etcétera, también han debido sortear grandes dificultades tanto a nivel económico como programático. A las oscilaciones de la posibilidad de funcionar durante la pandemia se suma el resquemor de los públicos por volver a ellos. Pero, sobre todo, estos espacios corren el riesgo de perder o transformar su misión histórica. En un contexto donde la digitalización de la experiencia cultural aumenta exponencialmente, los espacios culturales van perdiendo cierto poder de atracción. Los cines, por ejemplo, están experimentando un desafío inédito. Si bien históricamente se han visto amenazados por la radio, luego por la televisión abierta, posteriormente por la televisión por cable y ahora por el *streaming* de películas, series y documentales a “un solo clic”, su acceso durante todo un año fue casi nulo. Tampoco sabremos cómo será en el futuro su reapertura. Sin embargo, sí sabemos cómo fue el acceso a películas, series y documentales en internet. Tanto Netflix a nivel mundial como Ondamedia a nivel local exhibieron cifras impensadas para la industria. Las productoras de cine más grandes del globo ya están definiendo su parrilla programática —y, evidentemente, sus estrenos— a través de las plataformas digitales. Es más, los festivales de cine están demostrando que pueden presentar películas, realizar conversatorios y premiar remotamente con alto éxito. En este contexto, paradójicamente, las salas de cine tradicionales resisten al capitalismo de plataformas⁶.

El resto de los espacios culturales también experimentan un retroceso en su función como esferas públicas. Si entendemos los espacios culturales como una esfera de circulación simbólica que posibilita la deliberación social en base a una igualdad de poderes y en una lógica argumentativa, entonces la digitalización de la experiencia cultural pone en riesgo o, al menos, exige elaborar nuevas preguntas sobre ese rol. Comprender un museo, por ejemplo, como esfera deliberativa es describirlo como un laboratorio: en su interior se experimentan combinaciones históricas entre objetos, se relacionan variables inéditas entre ellos, se combinan componentes visuales e históricos, se estudian compuestos y mezclas de elementos estéticos, se elaboran ejercicios de fuerza, etcétera. En los museos se ponen

⁶ Nick Srnicek (2018). *Capitalismo de plataformas*. Buenos Aires: Caja Negra.

a prueba las formas de autodescripción de una sociedad y, por ende, son espacios en permanente discusión y tensión social. En ellos se producen permanentemente controversias que implican revisiones históricas y presiones políticas, las cuales alcanzan alto rendimiento cuando las/os ciudadanas/os los visitan y reflexionan. Si bien la circulación digital/virtual de los acervos patrimoniales de los museos es un avance significativo, también es una realidad que la experiencia de visita desde la pantalla tiene un rendimiento particular y hasta ahora desconocido en su comprensión crítica. El ir y ser visto en un museo permite construir un común (uno siempre en disputa, por cierto).

Otro punto que me parece importante de abordar es la creciente y acelerada improbabilidad en la sincronización temporal entre público y espacio cultural. Durante la pandemia, la dimensión espacio/tiempo ha alcanzado una atención aún mayor a la dada históricamente. Si durante la modernidad esta tensión fue uno de los indicadores concretos de la complejidad social, hoy se ha radicalizado su presencia en el cotidiano. Al pensar en la dimensión “tiempo” es evidente constatar cómo se percibe cada vez más como un recurso escaso y agobiante. Ya no solo es el tiempo histórico el que se sitúa como un “problema”, sino también el tiempo biológico —vivimos cada vez más—, el de agenda diaria, de coordinación laboral en distintas latitudes del globo, tiempos de socialización cada vez más exigentes, etcétera. Coordinar los tiempos entre individuos e instituciones se ha vuelto un acto altamente improbable. Pensemos este fenómeno en los espacios culturales. En todo museo o centro de artes se deben establecer los tiempos de programación anual, organización temporal de su implementación, tiempos de preparación de obra, horarios de funcionamiento del espacio, coordinación temporal de profesionales, delimitación de fechas y horarios de presentación, etcétera. Entre todas estas temporalidades en juego, resulta cada vez más complejo que los diversos públicos logren sincronizarse con el espacio cultural. En un contexto donde la aceleración del tiempo cotidiano se ha transformado en un recurso de alta complejidad administrativa, será cada vez más difícil alcanzar coincidencias entre los tiempos propuestos y los tiempos posibles entre individuo e institución. Con la digitalización de la oferta cultural, la “percepción de disponibilidad” de las obras en la web irá creciendo exponencialmente y se reducirá la condición de unicidad/escasez temporal de la obra.

Todos los aspectos hasta aquí expuestos —y donde, sin duda, se pueden

incluir más— nos interpelan a pensar por la desigualdad y la condición emergente o inédita que esta irá alcanzando en el futuro-presente. Si históricamente ha existido una desigualdad en el acceso cultural y a la información en el formato “tradicional”, en esta nueva era de plataformas digitales esta mutará de formas y lógicas. Como han manifestado variadas investigaciones⁷, la disponibilidad de información en la Web no asegura un acceso equitativo, sino que, por el contrario, la evidencia ha demostrado que más bien se radicaliza. Lo mismo puede decirse de la producción y circulación artística: se pensaba que internet daría paso a una democratización cultural radical. Sin embargo, lo que se ha visto en los últimos años es que grandes corporaciones —Amazon, Spotify, Netflix, Disney +, Instagram, Facebook— siguen dominando y definiendo qué, cómo, cuándo y cuánto vemos/escuchamos la oferta cultural global. Para enfrentar este escenario se necesita elaborar, señala Caygill, una *resistencia digital*, es decir, ampliar los nodos e infiltrar en las redes hegemónicas luchas permanentes por los derechos civiles, reconocimientos de las diversidades sexuales, movimientos feministas, luchas anticoloniales, etcétera. Al hacerlo, será posible establecer quiebres en las resistencias que el mismo capital establece para su fortalecimiento y hegemonía.

En un contexto donde casi el 80% de las/os chilenas/os aprobaron —a través de una convención constitucional, paritaria entre hombres y mujeres, y con representantes indígenas— el derrocamiento de la constitución de Pinochet por una nueva y democrática, se abren nuevas vetas de resistencia en las diversas áreas de la sociedad y, en especial, en la dimensión cultural y artística. Como nunca la pregunta por los “derechos culturales y el derecho al acceso a la cultura” se ha inscrito en la sociedad chilena con tanto interés. A través de encuentros digitales, columnas, documentos de trabajo y reflexiones en diversas instancias deliberativas, la necesidad de inscribir a la *cultura* en la nueva constitución se ha vuelto una demanda clave. Considerando que toda constitución es en sí un documento de cultura, esta demanda explícita del mundo de la cultura y las artes buscar ser una resistencia directa al abandono total en algunas áreas y parcial en otras que el Estado ha tenido históricamente con las/os trabajadoras/es culturales. Esta nueva constitución busca ser un dispositivo *destituyente* de un modelo caracterizado por la capitalización individual y donde las lógicas de solidaridad y encuentro se han debilitado dramáticamente. Pero, al mismo tiempo, busca establecer una hoja de ruta que fije una reflexividad mayor sobre cómo podemos vivir/morir juntos en las

⁷ David Hesmondhalgh (2019). *The cultural industries*. London: SAGE.

próximas décadas. Con el fenómeno en expansión de la digitalización y la experiencia virtual se generarán nuevas formas de resistencia. En su conjunto, este nuevo escenario constituyente deberá enfrentar demandas inéditas e históricas, donde el espacio cultural y artístico jugará un rol fundamental. Y lo hará justamente porque su condición histórica ha demostrado que seguir así —en precariedad y desventaja, y despolitizado por el capitalismo— es insostenible y que desde las nuevas tecnologías se puede avanzar en nuevas formas de producción, circulación y recepción. En la medida que se mantenga ese deseo de resistencia por parte de artistas y creadoras/es, será posible mantener ese futuro imaginado de un Chile diverso y democrático, donde las artes reciban un estatuto de reconocimiento histórico y político.

Referencias



Alberto Santamaría (2019). *Alta cultura descafeinada. Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo*. Madrid: Siglo XXI.

David Hesmondhalgh (2019). *The cultural industries*. London: SAGE.

Howard Caygill (2013). *On resistance. A philosophy of defiance*. London & New York: Bloomsbury.

Nick Srnicek (2018). *Capitalismo de plataformas*. Buenos Aires: Caja Negra.

William Deresiewicz (2020). *The death of the artist. How creators are struggling to survive in the age of billionaires and big tech*. New York: Henry Holt & Co.



Proyecto Emovere. Dirigido por Francisca Morand, académica del Depto. de Danza, y Javier Jaimovich, académico del Depto. de Sonido U. Chile.

Cristián Gómez-Moya

RESISTENCIAS Y FISURAS



CRISTIÁN GÓMEZ-MOYA es investigador, curador y académico en estudios visuales. Doctor en Historia y Teoría del Arte es actualmente Director de Investigación y Creación en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile. Su obra visual y textual se construye sobre la noción “documento de arte/autor”, abordando los problemas de la visualidad, así como los documentos y archivos de arte-política. Ha sido coeditor de las publicaciones, *Arte, Archivo y Tecnología* (2012), *Visualidades [datos, colecciones, archivos]* (2013), *ACI-CLOPEDIA. Breviario sobre la forma más allá del canon* (2016), y *CANAL. Cuadernos de Estudios Visuales y Mediales* (2017). Es autor del libro *Derechos de mirada. Arte y visualidad en los archivos desclasificados* (2012), *Human Rights/Copy Rights. Visual Archives at the Time of the Declassification* (2013), y *Hegemonía y Visualidad* (1987/2017). *Documento de arte* (2019).

¹ La pieza impresa en papel, realizada por el Colectivo Serigrafía Instantánea, se presentó en la exposición: “The Bones of the World”, en el contexto de la 11th Berlin Biennale for Contemporary Art (2019-2020), curada por el equipo conformado por María Berríos, Renata Cervetto, Lisette Lagnado y Agustín Pérez Rubio.

Sobre un friso de mármol helénico exhibido en el Pergamon Museum, se despliega la lucha dramática entre dioses y titanes que en conmovedores gestos de sufrimiento

han dejado retratado el dolor de los vencidos. En esta gigantomaquia la figura de Heracles, el semidios y mercenario griego que se impuso contra los espíritus del inframundo, ha desaparecido en la fragmentación del antiguo altar. Observado con asombro por tres jóvenes proletarios que visitan el museo en Berlín, este vacío es interpretado, a contracorriente del mito otorgado al héroe de los dioses, como el emblema de las clases subalternas: guerrero y mártir desaparecido cuya invisibilidad mesiánica

parecía encarnar todo tipo de resistencias contra el fascismo entreguerras. Con este relato se inicia la monumental novela de Peter Weiss, *La estética de la resistencia* (Die Ästhetik des Widerstands), publicada en tres volúmenes sucesivos entre 1975, 1978 y 1981. La novela es, entonces, un ensayo erudito sobre las obras occidentales desde la perspectiva de los derrotados, víctimas que resisten a una representación única de la historia escrita por la fuerza de sus opresores; por lo tanto, es también una narrativa heroica cruzada por el contraataque de una izquierda que a través del internacionalismo buscaba modificar la conciencia de mundo.

A diferencia de una imagen épica de la cultura occidental, pero inscrita igualmente en una estética que hace suya la resistencia, la imagen serigráfica del comunero mapuche Camilo Catrillanca se incluyó en la 11th Berlin Biennale for Contemporary Art en 2020¹. Buscando des-

mitificar lo que por años ha estado subsumido en el imaginario de las periferias, las colonias y las hegemonías capitalistas, la propuesta curatorial apuntaba a incluir otras resistencias del orden global. El texto de esta imagen reza los acontecimientos que le dieron cabida en dicho evento:

Camilo Catrillanca was a twenty-four-year-old Mapuche activist murdered by a tactical unit of the Chilean police on November 14, 2018. He was shot in the back while riding a tractor on his land, unarmed. Shortly afterwards, police footage was leaked which contradicted their claims that Catrillanca had fired at them, adding to a long list of cover-ups and false evidence planted by the police in cases against the Mapuche people, the largest indigenous group of Chile. Catrillanca's assassination spurred protests across the country, his image widely reproduced, painted, and wall-pasted. This print was handed out during a rally in December 2018, the thin paper held up delicately by demonstrators as a call for justice for the Mapuche people.

En las políticas de la resistencia es habitual recurrir a retratos ignotos que, eludiendo el origen de su registro, son buen reflejo de “luchas” desterritorializadas. El equipo curatorial de la Bienal de Berlín no fue indiferente a los movimientos violentos que se han producido en diferentes lugares del globo los últimos años. Como si de un arte de lucha anti-global se tratara, el evento introdujo una ligera cuña capaz de resquebrajar el predominio de una fuerza universal. El significativo verso de la poeta egipcia, Iman Mersal, sirvió precisamente para provocar una grieta sobre esa fuerza que pareciendo haber estado fuera en realidad siempre estuvo dentro: *The Crack Begins Within*. Se trata pues de una fisura que comienza dentro de todo relato humanista, con la religión del hombre blanco y el capitalismo en sus diversas mutaciones coloniales, pero que también fractura el espacio binario entre lo viejo por destruir y lo nuevo por nacer, el cuidado y la moral de la maternidad, y que al mismo tiempo, en un sofisticado contrapunto, anuncia la resistencia a todo autor y autoridad con las formas simples de la vida y la supervivencia encarnadas en tácticas comunes.

Las formas de producir o hacer ver la fisura se pueden constatar como resistencias a órdenes indudablemente antropocéntricos cobijados en la idea de un sujeto *auctoritas*. En estas resistencias caben aquellas que oscilan entre las ecosofías medioambientales, la desmitificación de sujetos devotos, las posiciones anarquistas a un orden clasificado, así como las propias decolonialidades de un arte que, inscrito en el museo, todavía promueve sus modernas formas de saber-poder. Se podría reconocer en esta fisura, además, una cosmogonía de comunidades que, al menos en

el contexto latinoamericano, pareciera estar signada por formas de resistencia a lo no-originario o ajeno al territorio. Entre muchas otras prácticas, por cierto, estas resistencias adquieren visualidad bajo el epítome de un pueblo que posee en común tierras, bosques, ríos; recursos propios de comuneros. Es por ello que la imagen de Catrillanca puede ser leída como una imagen comunera, es decir, una imagen que siendo común a la violencia de la soberanía estatal sobre un régimen simbólico de tierras, también activa formas de vida en común que reverberan a pesar de las mismas condiciones necropolíticas en que se producen.

Cabe, sin embargo, preguntarse si es la propia imagen la que produce resistencia o son una serie de imágenes de archivos a las que se debe resistir, particularmente los retratos de quien fuera asesinado por el Grupo de Operaciones Policiales Especiales de Carabineros de Chile en el 2018. Antes de que su rostro estallara en medios de comunicación y redes sociales, la ficha fotográfica de Catrillanca constituía un dispositivo de seguimiento secreto para desbaratar una supuesta célula que amenazaba la seguridad del Estado. Por medio de su imagen se tejían los enlaces y nodos de un grupo de activistas de la Alianza Territorial Mapuche (ATM), así como el mapa de sus tácticas territoriales entre Temuicui y otras zonas de La Araucanía.

A pesar que el acontecimiento se fue revelando por medio una serie de archivos audiovisuales extraídos de las propias cámaras policiales del denominado “Comando Jungla” –tal como fuese filtrado por el Centro de Investigación Periodística (CIPER) en 2018–, el juicio estético entre visibilidad e invisibilidad solo se ha dado al confrontar la perversión y violencia que arrastra toda imagen-archivo en su devenir material. Empero, esto es algo distinto a que el rostro de Camilo Catrillanca haya sido explotado como una imagen única, cuya pretensión icónica dejó veladas las otras imágenes de su vida –ritual, escolar, espiritual, clandestina–, y que haya terminado alzando su ficha por medio de diversos formatos mediales: la proyección del colectivo de arte y diseño, Delight Lab, en el edificio Turri (2018) y un año después en el edificio del Congreso Nacional (2019); el cuadro expuesto por la artista Voluspa Jarpa en el políptico “Altered Views”, presentado como “subalterno” en la 58ª Biennale di Venezia (2019); la reproducción del artista austriaco Johannes Wiener, quien también utilizó la imagen para su obra *Faces of Ecocide*, en el festival *Rundgang* de la Academy of Fine Arts Vienna (2020); así como sus distintos usos callejeros que reproduciendo la imagen de Catrillanca han liberado el retrato del

ícono-mártir en una imaginería de lo público, entre ellas, el excéntrico cartel pegado en el muro-frontera entre Palestina e Israel en 2019, hasta la misma reproducción distribuida por el Colectivo Serigrafía Instantánea, reutilizada en la Bienal de Berlín (2019-2020), y de la cual han derivado infinitos registros *amateurs*, académicos y turísticos.

Centrar la pregunta por las resistencias del arte en esta imagen y en los diversos usos que le han otorgado colectivos, artistas, grafistas y creadoras en general, anuncia la entusiasta versatilidad de las prácticas visuales al omitir la violencia que se halla en toda forma de derecho a la representación, pero también sugiere otros aspectos igualmente nebulosos alrededor de las prácticas visuales que se focalizan en el poder popular y que, ejerciendo una acción emancipadora de la estética, animan la introducción de imágenes del no-arte como expresiones políticas más puras en el mismo régimen del arte.

Omitir que la imagen es vigilia y vigilancia, y al mismo tiempo ese relámpago en la historia del progreso, es omitir que la imagen del rostro frontal de Catrillanca se sostiene en un espurio origen policial, cuyo fichaje precisamente lo re-inscribe en una iconografía de la vigilancia antropocéntrica suscrita, además, por el ensueño de la representación humanitaria. No obstante, y dado que su *clinamen* es la propia libertad de la imagen reproducida indiscriminadamente por la multiplicidad de las mónadas globales, con este tipo de prácticas también se activa una ficción no menos productiva en torno a la democratización de la imagen. A ello se asiste cuando la imagen se transforma en un foro público, cuya irrupción en el arte podría ser comprendida bajo el denominado *Forensic Turn*. Con lo forense se alude aquí al foro, es decir, al juicio público que por medio de evidencias visuales y documentales construye la dimensión sensible de quien explora las preguntas de lo visible y lo invisible, y que ha tenido en el arte un nuevo espacio de confrontación. Con todo, cuesta pensar que la sola imagen de Catrillanca concierna naturalmente al régimen del arte, antes podría asociarse con la reproductibilidad de un rostro en un mercado de luchas simbólicas en el cual no estaría exento el interés del museo, la bienal, la galería y la academia, desde luego, pero principalmente el deseo de toda forma de representación popular y sus actores; todos grupos de interés que, finalmente, acuden al foro para inscribir sus propias resistencias históricas. Mientras ordenaba sus gavetas con archivos de la historia del arte y documentos de las guerras occidentales, Weiss escribía acerca de la resistencia a un relato unívoco que recaía sobre la compren-

sión estética de los opresores. Su preocupación pasaba, precisamente, por pensar esa distinción entre quienes poseían el privilegio del goce estético y quienes experimentaban con resentimiento esa segregación. Y a pesar de todo el arte parecía imbricado entre quienes todavía eran capaces de cambiar esa conciencia de mundo. En este sentido, la estética de la resistencia es conducente a un dramático foro en el que conviven el ensayo y la historiografía de gigantes y dioses, cíclopes y mercenarios olímpicos; cuya monumentalidad no deja de interrogar las bases políticas del arte.

Con todo, la resistencia que arrastra consigo la imagen del comunero, y que se ha venido expresando bajo la multiplicidad de prácticas estético-políticas de la revuelta, podría dar buen comedido de una imagen que surgiendo desde la violencia policial termina llenando algunos vacíos que el arte, y su historia, ha dejado en suspenso. No obstante, cabría también pensar si la mera gigantografía de sus proyecciones o la reapropiación paródica de su retrato pictorizado no constituye en sí mismo un dócil anhelo de inscripción estética ante la falta de una pregunta sobre el arte, o incluso, si la imagen del rostro de Catrillanca no se subalterniza ante la mirada de quien, creyendo en la democratización de los usos virtuales de la imagen, es partícipe ya del propio dispositivo liberador del arte global.

Se podría llegar a sostener que la imagen resiste, pero ante todo resiste a una mirada emancipadora de la propia imagen: *la grieta comienza dentro*, nos advierte Mersal. Sabemos que las instituciones culturales –hace ya varios años reconvertidas en un gran hub de gestiones y relaciones estéticas cooperativas– son lugares en los que se narra la disputa sobre lo sensible. Esto ya no sería un problema en sí mismo, sólo cobraría un cariz incierto si quienes producen las imágenes comuneras consideran que, ingresando a un régimen de luz, logran fisurar el poder autoritario de la representación *desobrando* las prácticas del arte o dicho de otro modo, haciendo de las imágenes de la movilización popular una estética de la resistencia pero desestimando las tensiones del arte.

A diferencia de la desaparecida figura herculiana del friso de Pergamon, magna obra de arte emanada de la privilegiada burguesía helenística, la imagen de Catrillanca aparece como emblema de una multiplicidad de luchas desterritorializadas: mirando embelesados arder la plaza pública, acaso han erigido sus propias estéticas de la resistencia abstraídos –y al mismo tiempo imbuidos– en la marmórea democratización del arte por venir.



Proyección MACHI / Producción y colaboración
en Pilmaiken y Chaurakahuin: Corporación
Trairaico. Gentileza, Delight Lab y Galería CIMA.

Ana Mohaded

UNA POÉTICA DE LA RESISTENCIA

Tengo este escrito esperándome y disputa el tiempo con acciones que exigen respuestas ya, urgencias de la coyuntura, asuntos de resistencias activas que interpelan

con vencimiento a término. Hasta aquí he priorizado lo urgente. Y, sin embargo, sé que escribir también es importante, que es un modo de ponernos en comunión con otrxs que no conocemos pero que buscamos –desde nuestras experiencias y reflexiones– para alimentar(nos) los úteros que paren nuevas resistencias. Algo intentaré.

Resistir, es decir, oponer una fuerza. ¿A qué? ¿Cuándo? ¿Con qué propuesta? Quizás una de las características más complejas de la resistencia es que no es algo homogéneo, que no se mueve en el mismo tiempo, ni en el mismo lugar, ni de un solo modo. Hay diversas estrategias e incluso diversas posiciones respecto a qué, cuánto, cuándo y cómo hay que resistir.



ANA MOHADED Catamarca, Argentina. Actual decana de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, es una reconocida académica promotora de los DDHH y las artes. Filmó el corto documental “Palabras”, un relato en primera persona sobre el proceso de memoria que atraviesa una testigo en el juicio a los genocidas de la dictadura militar en Argentina. Ana Mohaded es sobreviviente de varios centros clandestinos de detención en Córdoba. En el plano de la docencia, imparte las ramas de realización audiovisual, sonido y vídeo arte. Su gestión en el último período se ha concentrado en la creación de herramientas educativas, laborales y artísticas que permitan sostener en la virtualidad los procesos académicos, institucionales y los vínculos humanos necesarios para defender el derecho a la educación pública, gratuita e inclusiva. Entre sus actividades destaca la Presidencia de la Red Argentina Universitaria de Artes (RAUdA).

Por ejemplo, en Europa “la resistencia” alude a las formas de lucha que durante la Segunda Guerra Mundial encontraron los pueblos de oponerse al fascismo, y abarcó desde los modos más primarios de ayuda y cooperación hasta la organización de guerrillas y lucha directa en los países ocupados por el ejército alemán. Los procesos en los que devino cada lugar fueron muy diversos, pero hay un sentido común en las narraciones de aquellas lides, tanto que una canción emblemática, el “Bella ciao” (popularizada en estos lares mediante una película) ha sido entonada y apropiada en las luchas recientes de nuestros países como himno que rápidamente señala de qué lado uno se ubica.

En Argentina, luego del golpe de Estado de 1955 que derrocó al gobierno constitucional presidido por Juan Domingo Perón, nació “la resistencia peronista”, un amplio movimiento clandestino que actuaba en contra de las múltiples prohibiciones al ejercicio democrático de la política y especialmente a todo lo que se relacionara con el partido justicialista, los símbolos y los nombres de sus históricos líderes, Perón y Evita. La resistencia persistió por 18 años, hasta 1973, momento en el que se lo- gran elecciones libres y el triunfo del Frente Justicialista de Liberación (FREJULI). El amplio movimiento abarcó agrupaciones sindicales, juveni- les, religiosas, guerrilleras, con un espectro que iba desde la izquierda al centro, e incluyó hasta posiciones de derecha que reivindicaban su lugar en el peronismo. Durante lo que se denominó la “primavera camporista” (porque Cámpora encabezó la fórmula presidencial del FREJULI) se pro- dujo un movimiento cultural que intentó traer de la clandestinidad los cientos de relatos de aquella resistencia, pero la terrible dictadura cívico militar que interrumpió nuevamente en 1976, persiguió, secuestró y pre- tendió desaparecer, junto a las vidas, la frondosa experiencia política del pueblo. Los pañuelos blancos de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo fueron la bandera que congregó la nueva resistencia, y que, en la actua- lidad, es una especie de paraguas para todas las luchas por derechos.

Con la misma amplitud de integración podemos hablar de la “resistencia palestina”, que insiste ininterrumpidamente desde 1959 a la fecha, con un pueblo que lucha para no ser despojado de sus territorios y frenar el holocausto de esa población a manos del estado de Israel. Además, des- de hace años esa resistencia toma las consignas de los pueblos árabes, arrasados por las guerras imperialistas -ante la indiferencia cómplice y silenciosa de todo occidente-, con la que se manifiestan en la calle, en propuestas políticas y en masivos recitales de poesía.

“Nosotros no robamos monumentos antiguos, nosotros no conocemos el sabor del crimen, nosotros no quemamos libros sagrados ni rompemos la- piceros y no nos aprovechamos de la debilidad de los demás así que qui- tadnos la mano de encima ¡Vosotros los sordos, que os llenasteis los oídos de algodón y de barro! Por la milésima vez os lo decimos: ¡No! ¡Por la luz de esta tierra libre! ¡No perderemos ni un átomo! ¡Nosotros no nos arrodillare- mos jamás ante el fuego y el plomo! ¡Ni un pelo!”
(Tawfīq Zayyād)

He ahí una característica que señala –de una manera ampliada pero pre-

cisa– lo que entendemos inmediatamente cuando se habla de resistencia: una reacción ante cualquier avasallamiento de derechos, una respuesta de los más frágiles social, política, económica y militarmente ante el avance de poderosos, motivada por un sentimiento de hermandad y de justicia, jamás de atropello y que tiene una modalidad de integración múltiple y de construcción colectiva.

Sigo en tensión entre el texto y la acción. En estos días los pañuelos verdes en resistencia activa por la interrupción voluntaria del embarazo reclaman apoyo, las organizaciones ambientalistas y comunidades de las sierras de Córdoba buscan modos de resistir ante los ecocidios que provocan los incendios intencionales y, de yapa, en la universidad promueven una distinción de eméritos a dos personajes vinculados a la dictadura militar. Una sociedad viva, resiste. Si resiste, florece. Y si cuida sus flores, dará frutos que alimenten a sus huestes. Tentada estoy de narrar algunas resistencias victoriosas, de esas en las que se puede ver un punto de inicio y un momento de cierre. Esas que tienen una épica potente e inspiradora. Pienso en varios relatos, y hasta en uno escrito que me encantaría compartir (el calzonzazo), pero en este tiempo estoy preocupada por las resistencias sórdidas, constantes, imperceptibles, cansadoras, subterráneas. En mi corta existencia (o larga, depende cómo se midan los 65 años), veo en Latinoamérica cómo el neoliberalismo fue alcanzando legitimidad en elecciones y donde no lo ha logrado, toma otras estrategias de apropiación del poder, distintas a los golpes con botas y militares en el gobierno que tenían en los 60 y 70. Por un lado, es alentador pensar que allí hay una conquista lograda, pero en las victorias no todo es ganancia. Instalados en los gobiernos por elecciones o por asaltos parlamentarios o civiles, tienen en común modalidades abiertamente represivas, economías concentratorias de la riqueza, fuerte pregnancia de culturas discriminantes y patriarcales, una justicia abiertamente sesgada y el dismantelamiento de lo público, acompañados siempre de los relatos mass mediáticos.

De manera más acotada a los últimos 10 años, podemos decir que Latinoamérica ha vivido un *neo plan cóndor* arrasador, y, al mismo tiempo, también podemos decir que éste fue resistido en todos los rincones de nuestra Patria Grande. Podríamos destacar las acciones en este sentido del movimiento estudiantil en Chile, del feminista en Brasil, de los pueblos originarios en Bolivia, de los campesinos en Perú, de lxs desterradxs en Colombia, de los organismos de derechos humanos en Argentina. Pero sabemos que al nombrarlos así estamos poniendo el acento en el iceberg de las resistencias

o en la manifestación que por alguna circunstancia se hizo más visible, porque ninguno de estos movimientos podría mantenerse en soledad, ni existir sin una compleja trama de acompañamientos.

Recuerdo, por ejemplo, en la Argentina de 2017, el momento en el que jueces puestos por el macrismo en la Corte Suprema de Justicia, intentaron aplicar reducciones a condenas por delitos de lesa humanidad, con un fallo conocido como el “2 x 1”. Apenas se conocía la noticia saltó la indignación colectiva. A la semana, una multitud inundaba las calles. La marcha fue imponente a lo largo y ancho del país, con todo tipo de dispositivos que indicaran el descontento: carteles fabricados artesanalmente, flores rojas, bombos, cánticos, muñecos, performances grupales, banderas argentinas, y, en todos lados, los pañuelos blancos en alto. No es que el movimiento de derechos humanos solo protagonizara esta marcha, eran sindicatos, estudiantes, movimientos feministas, originarios, agrupaciones políticas, ciudadanxs activadxs por esa memoria colectiva cultivada en años de resistencia y lucha por memoria, verdad y justicia, y por ello, tomaban sus símbolos y los multiplicaban. Luego de esto, los mismos que habían alabado la iniciativa trataban de esconderse tras palabras huecas y acomodadas, pero se les sentía el aliento putrefacto y se les veían los colmillos tras el disfraz de cordero. Esa fue una de esas movidas épicas y gloriosas, ejemplares, pero está claro que no se gestó en siete días.

A las características antes señaladas de las resistencias agregó otra que para mí es central: que en toda resistencia hay una memoria en la que se asienta y una proyección en la que se espeja. No nacen de los repollos, ni las traen las cigüeñas, no son producto de una espontánea y autogestionada generación. Aunque cada protagonista se sienta autor/a y creador/a –que lo es–, no tiene su marca registrada. Tienen largas preexistencias que se reinventan en cada nueva puesta, cargándoles nuevos sentidos y formas cada vez. Cada generación, cada territorio, cada grupo agregan su impronta distintiva.

Por más nuevo que aparezca un acontecimiento resistente, tiene en su gesta diversas memorias que le van integrando, y por más universal que parezca, las condiciones de producción se cuelan en su realización. Se me viene a la memoria la performance de Lastesis, “Un violador en tu camino”. La letra y la coreografía fueron reinterpretadas en decenas de países, y por cientos de grupos en diversas ciudades y poblados. Y si bien la mayoría respetó el texto y los movimientos, en cada lugar adquirió un carácter particular por la

lengua, la entonación, la vestimenta, los cuerpos, el espacio escénico, y por la situación particular de cada contexto. Y aquí emerge otra característica de las resistencias: son situadas. Aun cuando puedan recorrer el mundo y distintas temporalidades, las resistencias no son “neutras”, se nutren de paisajes ciudadanos concretos, de las inquietudes políticas e ideológicas de sus protagonistas y gestores.

En este sentido podemos revisar también el modo en el que en Bolivia cada nación construyó y organizó la resistencia al gobierno de facto de Añez, y si bien en conjunto eran una unidad, siempre lo eran en la medida que podían manifestar sus diversidades. Cuando el Movimiento al Socialismo ganó las elecciones y volvieron Evo y Linares, hubo un intenso desplazamiento de comunidades en desfiles, o esperando en el camino. La Wiphala flotó por encima de todos los actos, con una potencia simbólica indiscutible (“nos quisieron quemar la wiphala”, se repetía aquí y allá) restauradora, portando una memoria ancestral, con la energía de la tradición y la fuerza de la revolución al mismo tiempo, de la unidad y de la diversidad. Y también hubo un subrayado despliegue de ceremonias, con sus trajes, ofrendas, bailes, músicas, actores y rituales. No había allí actuaciones falsas o para los turistas, ni simples trajes de fiestas, no había simulación ni puesta en escena para cumplir una coreografía. Había allí una marca situada de un modo de entender y valorar las relaciones políticas. Y también había una disputa de sentido por las formas que esos pueblos tienen de vivir, entender, disfrutar, diseñar y hacer sus proyectos.

Es que, otra característica vital de las resistencias es que siempre hay una forma que acompaña el contenido. Las resistencias implican una propuesta conceptual que rechaza desde argumentos (laboral, económico, legal, religioso, social, educativo, sanitario, etc.) y que se acompañan y presentan con estrategias discursivas, estéticas, performativas, que tienden a deconstruir los sentidos hegemónicos.

Me gusta pensar que en toda resistencia hay una impronta poética, o si lo miramos desde el otro ángulo, que en toda creación artística hay una resistencia en la medida que disputa modos de ver el mundo.

En tiempos de la dictadura militar estuve secuestrada en el tristemente famoso campo de concentración denominado La Perla. Un espacio en el que la muerte y el dolor estamparon su energía en las paredes. Cuando uno llega allí siente algo sobrecogedor que lo envuelve aún, a casi cuarenta años

de aquel terrible uso. Convertido en Espacio de Memoria, desde 2007 se lo fue habitando con diversas conmemoraciones, muestras de resistencias y denuncias a los atropellos de derechos humanos, que –de alguna manera– uno imagina van a exorcizar el grito, pero, como dice la canción, todo pasa y todo queda, capa sobre capa. Además, una cosa es restituir y sanar y otra borrar las huellas. Como soy documentalista pensé varias veces narrar algo de lo vivido allí, en la perspectiva de recuperar aquellos relatos que mostraran la resistencia de la vida en el reino de la muerte y, aunque no lo he logrado todavía, sí tengo un indicio de por dónde encararlo. Enredada entre los quehaceres cotidianos, desde hace años me fui conectando con talleres de danzas folclóricas y de tango, integrados y dirigidos por jóvenes sensibles, vitales, solidarixs. Con ellxs en un par de ocasiones hablamos de las distintas dimensiones de la conjunción cuerpo y memoria, e inspirada en la potencia de las artes para saltar las barreras de la lógica formal, les invite a encontrarnos en aquel espacio. Lxs responsables de las visitas guiadas nos acompañaron en un recorrido que culminaba en un salón en el que hicimos un pequeño acto, incluyendo, a nuestro pedido, una danza. Algunxs era la primera vez que llegaban a ese lugar, unxs cuantxs ni le habían oído nombrar, sin embargo, cuando hicieron la ronda y se escucharon los acordes de la música, estaba claro que esos cuerpos se sentían convocados por una vibrante savia amorosa. Les vi cómo se apropiaban del lugar y empezaban a moverse, cómo desplazaron los pies acariciando (o quizás escarbando) el piso, les vi girar en zambas y hacer volar los pañuelos que crecían en pájaros, en rondas blancas, en pancartas al viento, les vi abrazarse (o acunarse) en un apretado dos por cuatro, hacer un corte para darse aliento y una quebrada para juntar energía, les vi zapatear la rabia en una chacarera, e inmediatamente juntar palmas y aplaudir la vida, y también vi que sus biografías se habían unido en algo que las excedía, que –quizás sin saberlo (o a sabiendas)–, estaban con sus cuerpos sahumando un territorio aterido de gritos, con esos movimientos arrullaban una atmósfera herida y desgarrada, y con ese gesto de entrega solidaria, hilvanaban una costura de resistencias tras resistencias, eludiendo, una vez más, al putrefacto aliento de la muerte.

Y allí comprendí que las resistencias, cuando encuentran una poética que las encauce, hacen magia. Permiten saltar a donde los objetos no tienen gravedad, donde las personas no son sino encuentros deseantes y gozosos, y el mundo una gran pacha. Y si bien la magia no resuelve las luchas, ni gana batallas al capitalismo, permite sostener resistencias subterráneas y recuperar la sonrisa imperceptible de lxs que miran adelante soñando la mejor de las sociedades que seamos capaces construir.

The background is a night cityscape with lights and fireworks. A large sunburst graphic is on the left, and several starburst graphics are scattered across the top. The text is overlaid on the scene.

CAPÍTULO 1.

Resistencias y memorias

Foto: Luis Bahamondes. Acción "Renace" de Delight Lab. 25 de octubre de 2020. Gentileza Galería CIMA.



RENAISSANCE *

Galería CIMA

EL ARTE COMO EXPRESIÓN POLÍTICA DEL SENTIR COLECTIVO

Resistir el paso del tiempo es ir contra toda lógica natural. Es una actitud que frecuentemente adoptamos para protegernos de la vulnerabilidad de alguna situación particular, donde nuestra capacidad de pensar y discernir nos permite refugiarnos en la ficción del tiempo congelado para inmortalizar la sincronización de

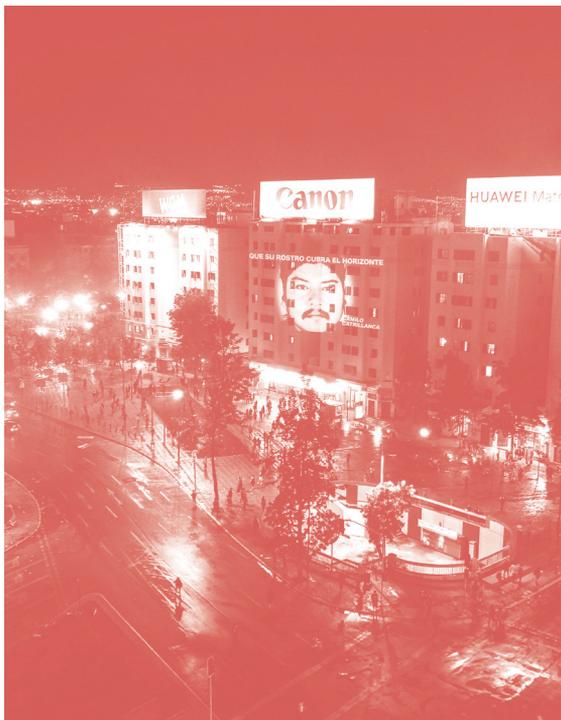
acontecimientos en un momento específico. La percepción individual de la realidad es la base del primer entendimiento, sin embargo, la construcción de una historia colectiva debe reconocer esas múltiples percepciones que conforman una perspectiva amplia sobre las distintas aristas de un tema. En la transposición de miradas se encuentra el dinamismo de la realidad en constante transformación, un proceso que responde a ciclos que se escapan del control humano, porque forman parte del desconocido mundo del caos que rige la existencia, que la ciencia y la espiritualidad mantienen como motor de desarrollo, pero que nunca acabarán por descifrar bajo el misterio del cosmos.

La visión patriarcal, o masculina, que hemos desarrollado a lo largo de nuestra historia, nos corrobora el sesgo unidireccional con el que llevamos a cabo el avance del mundo. Haber llegado hasta ahora con

unos niveles de deterioro ambiental irreversibles, con una gran porción de la raza humana condenada a vidas precarias cuyo malestar se expresa a través de las crisis políticas alrededor del globo, nos hacen comprender la obsolescencia de este modelo que, tal como los procesos naturales, se encuentra en transformación. En este sentido, la pandemia de covid-19 es uno de los acontecimientos que, por su magnitud, nos lleva a vincularla con procesos similares o de igual im-



GALERÍA CIMA es una Galería Instalada en la última planta de un edificio de los años cincuenta en medio de Plaza Dignidad. A partir de octubre de 2018 ha emitido las movilizaciones sociales desde la icónica azotea, aspecto que permite mostrar masivamente lo que ocurre en este espacio de memoria que se construye y habita con la velocidad y tensión de la ciudad. Su canal de Youtube ha alcanzado más de 18 millones de visualizaciones, 89.000 suscriptores, 11.750 espectadores en simultáneo. Han colgado 382 vídeos. Les siguen usuarios de todo el planeta, pero sobre todo de Argentina, Estados Unidos, España, Perú y México.



1. Intervención Delight Lab
por Galería Cima
Foto: Luis Bahamondes

pacto en nuestra historia, como otras pandemias y pestes de épocas pasadas, y lo mismo ocurre con fenómenos como el estallido social de Chile y el proceso constituyente que nos traslada a momentos cruciales como la independencia y el nacimiento de la república.

Sin embargo, esta vez, con el auge de la mirada feminista que cada vez gana más terreno y se posiciona como la perspectiva contemporánea de integración, es la misma historia lo que se comienza a evaluar y juzgar, en virtud de la intencionalidad de los actos y los criterios de selección de la inmortalidad. Esto nos lleva a pensar, por ejemplo, en las violentas masacres que sostienen nuestros tratados de límites o en los aspectos oscuros de la vida de nuestros ídolos, donde brota la sugerencia de replantear la validación de estos hechos o personas según las exigencias éticas contemporáneas.

En este sentido, la multidimensionalidad se hace más comprensible en tanto vivimos en un mundo compuesto por energías que transitan en distintas frecuencias. El principio elemental de la química de Lavoisier sostiene que la energía no se crea ni se destruye, solo se transforma, una idea que cierra la práctica de la alquimia y nos abre la perspectiva sobre el comportamiento físico de nuestro mundo, que más allá de lo que se encuentra a simple vista, también repercute en la manera en que nos relacionamos y las energías que intercambiamos.

El espacio que ocupa Galería CIMA, un penthouse de la calle Merced que cuenta con una terraza panorámica que se asoma por sobre la Plaza Dignidad, es un lugar que muchos podríamos describir como un vórtice que conecta la escala urbana con el paisaje, donde confluyen las vías estructurales de la ciudad en el centro neurálgico, y que se vincula visualmente con la amplitud de la vista hacia los hitos de la ciudad, la cordillera y el cielo. Desde sus inicios como espacio cultural fue concebido como

un lugar de encuentro, bajo la premisa de que una joya arquitectónica como esa debería ser compartida con la ciudad a través de un espacio democrático de ocio, acompañado del arte y la música. Si bien logró una gran afluencia de público en los tres años de funcionamiento antes del estallido social de octubre de 2019 cuando debió cerrar sus puertas temporalmente, siempre mantuvo un público de nicho, compuesto por gente joven, activa en redes sociales y pendientes de la oferta cultural de la capital. Un público medido para las capacidades de gestión de la Galería en su etapa de emprendimiento, que se perfilan como los nuevos exploradores de un espacio que por primera vez muta su vocación hacia lo público. En los casi 70 años del inmueble, siempre fue ocupado con fines privados, como residencia particular y oficina, relegando disfrute de esa vista solo a quienes lo podían frecuentar por contacto directo con sus dueños.

El registro, como herramienta de perpetuidad de la memoria, es uno de los elementos que más importancia adquiere en este proceso de cambio. Es difícil rescatar más de medio siglo de experiencias ocurridas en la terraza de Merced 22, y podemos imaginar la infinidad de situaciones cuya trascendencia no va más allá del relato personal de quienes las vivieron. Una de las huellas más impresionantes podría ser un agujero en la baranda de bronce que se formó producto de una bala que llegó en momentos de represión durante la dictadura, que cobra vida con el sonido de los perdigones que se escuchaban mientras chocaban con la misma baranda durante la represión en 2019.

La ubicación expuesta hacia la ciudad y la calidad del espacio colmado de expresiones artísticas, siempre mantuvieron una relación entre el interior y el exterior difícil de abordar. Más allá de este gran telón de fondo que elevaba cualquier visita a un estado sublime de goce, la baranda seguía siendo el límite físico y conceptual de la influencia humana, que solo en dos oportunidades se logró traspasar mediante intervenciones lumínicas a cargo del Colectivo Delight Lab, compuesto por los hermanos Andrea y Octavio Gana. La primera intervención fue en noviembre de 2018 cuando se proyectó el rostro de Camilo Catrillanca con la frase “que su rostro cubra el horizonte” del poeta Raul Zurita, justo en la fachada de los edificios Turri sobre la marquesina del Teatro de la Universidad de Chile, el día que se inauguraba la exhibición “Desfiguración” de Gómez Balbontín en los salones de la Galería y que se convocaba una de las protestas más violentas que marcaba un precedente del estallido

2. Toma aérea
 “Trampa”
 Galería Cima
 Foto: Sebastián
 Mahaluf



social. Por primera vez ocurría un hecho que trascendía el límite, desde el interior de la exhibición se vivía con sorpresa y preocupación una situación surreal donde se tomaban aperitivos, se respiraba lacrimógenas, se acompañaba con un dj set implacable, y el rostro proyectado, cual imagen divina, determinaba el pulso de lo que ocurría en la Plaza Baquedano, incluso calmando la agitación una vez se hubo apagado el proyector. El impacto de esta protesta e intervención fue uno de los titulares de la contingencia nacional al día siguiente, y los registros fueron viralizados en redes sociales por quienes fueron testigos de este hecho, con una incipiente idea de quiénes eran los actores y desde donde se proyectó. Meses más tarde se realizó otra acción en apoyo a la marcha del 8 de marzo, donde se proyectó en el mismo lugar la frase “NO+”, el alusión al mensaje de Lotty Rosenfeld y el C.A.D.A., impregnado en la memoria artística del país.

El 18 de octubre de 2019 se podía ver desde la terraza la situación en que se encontraba la ciudad en ese momento, con atascos por la rotura de la matriz de agua en avenida Providencia y las hordas de gente caminando debido al cierre del metro. Una vez que se retira el retén fijo de carabineros, el aumento explosivo de protestantes se toma la rotonda del General Baquedano, reinstalando las vallas papales en todas las calles para detener el tránsito vehicular, y dar inicio a la revuelta popular más grande de la época contemporánea de Chile, que con más de un año ha disminuido en fuerza, pero se ha mantenido, logrando establecer nuevos

paradigmas sobre las exigencias sociales, los límites entre la violencia y la represión, y la experiencia de vivir un proceso constituyente bajo los ideales de un gran sector de la población deconstruido y dispuesto a la inclusión sin privilegios.

Esta situación se presenta justo antes de una temporada alta de actividades, en un cuarto año de funcionamiento que prosperaba estabilidad económica, sin embargo, la dificultad de los accesos, la inseguridad del espacio debido al alcance de balines y lacrimógenas, y por sobre todo, la empatía por lo que estaba ocurriendo abajo, frenó todas las intenciones para reaccionar desde la urgencia y actuar desde el principio básico que fundó la creación de un espacio cultural en ese lugar: compartir lo que ahí ocurría. En un principio a través de transmisiones en vivo por Instagram y luego con la instalación de la cámara de seguridad hacia la plaza cuya imagen era transmitida por el canal de YouTube, se comenzó a crear un *spot* que en pocas horas se consolidó como uno de los hitos que sería parte del alma del movimiento social. El quehacer artístico nos forma en el caos, que sumado a la precariedad arraigada del Estado, el poder creativo se gesta a partir de la energía resolutiva, por lo que sin mayor análisis y desde la intuición, este privilegio se convierte en un aporte, independiente del uso que se le pueda dar tras la masificación.

La realidad existe en tanto se conoce. Durante años, y bajo la estrategia de capitalización de la imagen de los medios de comunicación hegemónicos que han marcado la pauta del acontecer nacional e internacional, hemos estado obligados a interpretar la realidad mediante la imagen impuesta, algo que incipientemente han intervenido las redes sociales con su nivel paralelo de conectividad, y que fue de gran aporte para mostrar la represión desmedida que los canales tradicionales no incluyen debido a su sesgo editorial. Con la transmisión de Galería CIMA se vuelve a poner en duda la credibilidad de la televisión, porque ninguna cobertura lograba tener esa perspectiva, y sus intentos por lograrla solo fueron prácticas ilegales que fueron denunciadas en vivo por un letrado que decía “los canales de televisión se están colgando a nuestras imágenes sin autorización”.

Si bien la imagen transmitida es una porción bidimensional que responde a la selección del encuadre que posibilita la cámara, y su calidad permite obtener una noción generalizada de lo que está ocurriendo en la Plaza de la Dignidad, se logra transmitir el ambiente y bajo análisis se

pueden establecer comportamientos, horarios y tácticas de represión. En este sentido, la transmisión se convirtió en una herramienta de utilidad pública, que tras su masificación a través del alcance en redes sociales, permitió una infinidad de usos que van desde el taxista que necesita conocer el estado del tránsito, hasta la instalación permanente en las oficinas del Ministerio del Interior. La instrumentalización del registro es algo que se escapa de las intenciones que hay detrás de su creación, porque si bien ha contribuido en la creación de un imaginario de la revuelta que se complementa con la infinidad de registros captados por fotógrafos profesionales y aficionados, se convierte en una herramienta de uso político que tiene que ver con la transmisión de la imagen objetiva, aludiendo a qué se entiende por objetividad cuando sigue existiendo una edición inevitable y la interpretación por parte de un receptor suspicaz que constantemente duda de lo que ve. De todas formas, a través de redes sociales se puede percibir esa recepción, donde existen mensajes de odio que vinculan a la Galería con movimientos extremistas de izquierda y una gran mayoría que agradece y ha incorporado esta vista como parte de su realidad cotidiana, permitiendo ser partícipe del movimiento incluso estando en el extranjero. También es destacable que la codificación numérica de la imagen hacia el traspaso digital abre todo un espectro de posibilidades de sistematización cuantitativa de la experiencia registrada, lo que podría dar origen a estudios que aborden desde la poesía hasta la criminalística, pudiendo calcular, por ejemplo, la cantidad de horas de represión en lo que va del año.

Pensar en el futuro nos permite valorar la importancia del registro y el contenido que ahí se genera. Desde el encuentro energético multitudinario hasta el vacío silencioso de la ciudad en pandemia, la transmisión en vivo de la Plaza de la Dignidad se ha convertido en un archivo histórico gigantesco que se encuentra suspendido en la plataforma digital y forma parte de la memoria colectiva que lo consolida como una leyenda que esperamos que nunca desaparezca. En ese sentido, la justicia se posiciona como uno de los objetivos trascendentales que se despierta como un sentido constituido por las voces que la exigen al unísono. El Estado chileno ha demostrado el poco compromiso que tiene con la justicia, con prácticas que se escapan del límite constitucional y responden al cuestionado privilegio que sostiene a la élite y a las autoridades, donde los casos de corrupción son infinitos y abordan desde la impunidad que disfrutó Augusto Pinochet tras haber llevado una de las dictaduras y genocidios más sangrientos del mundo, y se siguen manifestando hasta

hoy con el manejo de la revuelta y la evidente apatía con las víctimas de mutilaciones y atentados a los derechos humanos.

La centralización del registro permite la consistencia de la historia al unificar los relatos, una prueba contundente que el colectivo ha incorporado en su memoria, que por más que la autoridad se refugie en la impunidad para mantener firmemente el sistema en decadencia, se impondrá por años como el vestigio vivo de la transformación social.

La pausa mundial que ha provocado la pandemia se consolida como un momento en que decantan los pensamientos y revive la reflexión sobre los procesos personales y colectivos que nos han llevado hasta este punto de inflexión. Tras meses de encierro, la realidad se ha vuelto difusa y más que nunca los medios de comunicación adquieren el rol fundamental de mantener la percepción clara sobre lo que ocurre, sin embargo, la misma falta de credibilidad que se desprende de la estructura jerárquica de la información sesgada, es la que mantiene esta percepción como un complejo entramado de hechos y pensamientos difusos, inmerso en un clima de pánico y control por la fuerza. Volviendo a la Plaza de la Dignidad, y en alusión a una imagen aérea en ojo de pez que circuló tras la multitudinaria marcha del 25 de octubre de 2019, se puede apreciar como este centro se consolida como el corazón del movimiento social, una explanada repleta con un nivel energético que se traduce en gritos, bailes y fuego, que se diluye por las calles, como las arterias en el cuerpo, que irrigan la sensación de justicia incluso a quienes no podían asistir. Así como esta intensidad difundida marcaba el pulso del acontecer nacional en ese momento, también lo hizo la plaza vacía durante los meses de pandemia, destacando, por ejemplo, la visita del presidente Sebastián Piñera, en medio de la cuarentena, desatando una ola de críticas a su gestión y el mal manejo político.

El primer paso para la superación de traumas es el diagnóstico, que se logra realizar una vez que vemos lo que está pasando. La visualidad del imaginario se hace necesaria para considerar las maneras en que deberíamos abordar los procesos sociales, bajo las ópticas contemporáneas que han llegado a un punto que, aunque puede ser extrapolado a otras épocas, cuenta con la complejidad del despertar de consciencia que ha caracterizado este momento y que probablemente sea el sello de una humanidad que en el siglo XXI decide dejar atrás las prácticas destructivas y las estructuras de poder jerarquizado. En el Arte y su posición a la

vanguardia, toman peso temas que siempre se han mantenido en resistencia, que tienen que ver con lo que se encuentra fuera de la norma y que los procesos actuales dan cabida para que se desarrollen. Ejemplo de esto son las obras de la artista boliviana Aldair Indra, quien plantea el lema “lo espiritual es político” como una aproximación a los saberes ancestrales y la conexión con la naturaleza como base fundamental del desarrollo humano en conciencia y con responsabilidad.

El período de quiebre que estamos viviendo hoy en día recoge la amplitud de las posibilidades que el avance tecnológico permite para registrar y comprender la realidad desde distintas aristas. Por otro lado, la resignificación de los lugares comunes se plantea como el gran desafío urbano frente a la evolución del espacio público sensible y con memoria. Mientras tanto, Galería CIMA se mantiene como un espacio en resistencia a pesar de la crisis económica y el escaso sustento estatal al sector de la cultura, para mantener viva la idea de ser un lugar de pertenencia colectiva, que trasciende los límites entre el interior y el exterior, donde seguirán llegando espectadores a nutrirse de arte, música y ciudad, pero esta vez, con una nueva carga en el fondo de la selfie.

Este texto surge como ejercicio de diálogo, reflexión y memoria, a partir de la experiencia vivida y compartida por el equipo de Galería CIMA, tanto en contexto de “normalidad” como de pandemia, en virtud del impacto del estallido social para su transformación.

Redacción por Daniel Aguayo Mozó.

Cristián Inostroza

CHILEYEM¹ : EL AMANECER CHAMPURRIA



CRISTIÁN INOSTROZA (1984), La Granja, Santiago de Chile. Es Licenciado en Artes plásticas y Magíster de la Universidad de Chile. Su trabajo nace desde las movilizaciones sociales del año 2011, resignificando sus múltiples estrategias para despertar un pensamiento crítico sobre la historia oficial chilena. Las propuestas que ha desarrollado enuncian desde el paisaje periférico de las ciudades de Chile y el imaginario popular de sus poblaciones, pasando desde la construcción de poesía visual para salas de exhibición (instalación, dibujo, pintura y video) a la creación de acciones colaborativas en comunidades específicas e intervenciones callejeras. Actualmente es miembro del colectivo CHARCO.

¹ Chile murió, Chile “finao”

² El pulmay es el curanto en olla, forma sencilla de cocinar el curanto / (Mapuzungun) kurantu: pedregal/ es un método tradicional de cocinar alimentos (mariscos, carne, milcao, chapaleles y otros) en el Archipiélago de Chiloé usando piedras calientes enterradas en un hoyo y tapadas con grandes hojas de nalca.

³ Tren tren filu y Kai kai filu son dos seres mitológicos con forma de serpiente (uno de tierra y otro de agua) que en su lucha provocaron un gran cataclismo que dio origen al mundo mapuche.

⁴ Ceremonia de cambio de Rewe, en este caso iniciación de Machi, algunos le dicen baile de Machi.

⁵ Hermano.

⁶ Un sueño.

⁷ Grupos de personas.

Al final de mi calle en la población Villa Comercio II de la comuna de La Granja había un potrero infinito hacia el sur. Yo imaginaba que, si salía del cemento y caminaba por días en esa dirección con la cordillera a mi izquierda, me iba a encontrar con otras personas parecidas a mí, con todas esas historias misteriosas que nos contaban los adultos mientras me tomaba el juguito calentito de un pulmay². Mi bisabuela, el ser humano más sabio que he conocido, a pesar de no saber leer ni escribir, me confesaba que veníamos del sur, que nuestro origen no estaba aquí.

El 27 de febrero del año 2010 desperté en medio de la noche a causa de uno de los terremotos más grandes registrados en el cono sur de latinoamérica. Tren-tren volvía a manifestarse y Kai-kai³ azotaba las costas del sur del océano pacífico con un tsunami que se llevó cientos de vidas, devastando ciudades y pueblos enteros. Este movimiento telúrico fue el principio de

un ciclo de liberaciones de energía acumulada, réplicas que también se manifestaron en nuestros cuerpos durante los últimos diez años haciendo emerger nuevos cauces, otros continentes y fracturas tectónicas en la conciencia colectiva.

Después de pasar toda la noche en un Ngeikurrewen⁴, un peñi⁵ nos dijo de amanecida “...en otro tiempo, nuestros antepasados estuvieron juntos igual que nosotros en este momento, mateando, compartiendo, conversando, riendo”. En esos días, en un pewma⁶ aparecieron piños⁷ en las calles marchando hacia Plaza Italia (hoy



1. Serie Cicatrices de
Cristián Inostroza, 2011.

rebautizada Plaza de la Dignidad). En ese momento, solo pude comparar la experiencia con las celebraciones de Colo Colo campeón de la Copa Libertadores⁸ o el Bicampeonato de la selección de fútbol en Copa América en su versión lumpérica. La gente estaba contenta, se abrazaba, cantaban al unísono alrededor del fuego de la barricada, sonrisas y lágrimas encapuchadas. Pasó el tiempo y unos meses después el pewma se transformó en *déjà vu*. Miles presenciamos como el *peso de la noche*⁹ que fundó el Estado de Chile se quemó en un amanecer.

El dolor con el que cargan las periferias de las ciudades en Chile es un estanque desbordado por la **revuelta social del 18 de octubre del 2019** llamado por los medios “estallido social”. Por el alza de la tarifa del metro, estudiantes escolares desobedecieron el torniquete y traspasaron la línea de la normalidad, saltando por sobre la ley y llamando a evadir masivamente el pasaje del metro. Así se abrió una llave de acontecimientos que rompieron con la historia como la conocíamos hasta entonces, un

estadio inédito en que el pueblo movilizado se hizo potencia por todo Chile, no solo haciendo aparecer el hastío y el abuso neoliberal de las últimas décadas, sino también la herida ancestral en el corazón de la champurria¹⁰ popular. Nuestros cuerpos encarnaron la marginación radical

⁸ Colo Colo fue el primer equipo chileno campeón de América en el año 1991.

⁹ Famosa frase del estadista del siglo XIX Diego Portales en carta a Joaquín Tocornal.

¹⁰ Expresión mapuche que connota la idea de mezcla, mixtura.

a nuestros antepasados, capas populares con una memoria aplastada por la mitología colonial de la chilenidad. Éramos pueblo, otro pueblo emergiendo botando monumentos, recuperando por justicia, profanando ciudades, *purruneando*¹¹ en las plazas y barrios, haciendo memes, cantando *el pueblo unido*¹², gritos futboleros y Los Prisioneros, reconociéndonos en otros anónimos y la radicalidad de ese espacio tiempo. Así nos tomamos el espacio público para hacerlo calle, defendiendo nuestra manifestación de lo común y resistiendo a los aparatos de represión con una valentía que me enorgullece, que me llena de honra y amor.

En la televisión chilena, de un momento a otro desfilaban políticos, analistas y figuras de relevancia tratando de descifrar por qué el pueblo chileno se levantó en revuelta. El historiador social Gabriel Salazar invitado por el matinal “Buenos días a todos” contaba cómo el pueblo mestizo (como lo nombra él) “vivió marginado los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX hasta el código del trabajo de 1931, ese fue el primer paquete de derechos que los cubrió y los incorporó. En todo ese periodo como no eran sujetos de derecho, podían ser abusados, violados, torturados, servilizados... las mujeres

¹¹ Expresión castellanizada de la acción de hacer purrun (bailar).

¹² Himno de la protesta chilena interpretado por el grupo Quilapayún.



2. Fotografía de Juan Trujillo, 2019.

violadas, no podían pactar porque no eran sujetos de derecho, eso generó una memoria subconsciente en ese pueblo que hay que estudiar. Los psicólogos están hablando que el daño que se produce a una generación se transmite a las generaciones siguientes, por tanto hay un daño transgeneracional, si eso pasó con la generación nuestra que nos torturaron en los 70 y el daño está transmitido hasta los nietos según han comprobado los psicólogos, me pregunto qué ha pasado con el daño al pueblo mestizo en casi cuatro siglos” comenta el profesor en el panel televisivo.

En Puerto Montt, extremo sur del Wallmapu¹³ mi bisabuela trabajó desde jovencita como nana¹⁴ de una familia de colonos, por ese motivo no pudo criar a su hija, cuando supo que mi abuela quedó viuda y empobrecida por el alcoholismo de su marido, decidieron a fines de los sesentas viajar desde Osorno con los niños y niñas a la Capital para olvidarlo todo y empezar de cero. Al llegar se instalaron en el campamento *El Cobre* de Barrancas, hoy comuna de Pudahuel. Mi bisabuela cuidaba a los niños mientras mi abuela laburaba de empaquetadora de velas hasta el golpe militar. Trabajaron duro para darles protección y educación a sus cabros chicos, como también lo hizo posteriormente mi madre conmigo junto a mi padre, oriundo de la población María Luisa Bombal, comuna de Lo Prado. Sus padres de los pueblos de Traiguén¹⁵ y Pitrufulquén¹⁶. Mi familia materna viajó a la capital como tantas otras que emigraron a los centros urbanos arrancando del empobrecimiento y la discriminación, buscando un mejor vivir a toda costa. Nuestros antepasados se tomaron la tierra desocupada clavando una banderita chilena con la convicción de ser parte de lo que nos rechaza.

Es así, como el movimiento de pobladores de Chile solucionó con sus propias manos la grave crisis habitacional de la época, desbordando la lógica patronal de aquel entonces y demostrando su poder organizado al crear soluciones alternativas con total independencia como estrategia política. Poblaciones callampas les decían, estigma que tuvieron que cargar nuestra gente que habitaron cuadras y cuadras de viviendas de madera hechas a mano en el paisaje periférico de mediados de siglo XX. La época más virtuosa fue la toma de la chacra *La feria*, transformándose en 1957 en la población *La Victoria*, según se cuenta, la primera toma organizada de tierras de Chile y América latina. La propia gente loteó los terrenos y espacios comunes sin ayuda del Estado. Construyó plazas, sedes sociales

¹³ Territorio ancestral mapuche.

¹⁴ Empleada doméstica.

¹⁵ “Cascada” en mapuzungun.

¹⁶ “Lugar de cenizas” en mapuzungun.

y organizó comités de vigilancia contra la delincuencia, consagrándose de este modo, como un modelo a seguir para otros procesos comunitarios que posteriormente demandaron a pala y carretilla su derecho a la vivienda.

Desde el golpe de Estado 1973, las tomas de terreno y campamentos fueron desalojados de las comunas céntricas y acomodadas de la capital para ser marginados fuera del cordón vial Américo Vespucio¹⁷, inventando nuevas comunas *ghetto*, modelando en nombre de la casa propia la periferia capitalina como la conocemos ahora. Los historiadores Cristián Palacios y César Leyton investigaron cómo las “Operaciones Confraternidad I y II”, realizadas en 1976 y 1978, dieron inicio al más grande movimiento de población en Chile. 1.850 familias de los campamentos Nueva Matucana y del Zanjón de la Aguada fueron separadas y llevadas hacia 10 comunas distintas en la periferia de Santiago. Para el año 1987 otras 29 mil familias ya habían sido sacadas de sus campamentos en Santiago Centro, Providencia y Las Condes y llevadas, muchas veces en camiones militares, a las nuevas comunas creadas más allá de la Circunvalación Américo Vespucio¹⁸. Este fenómeno de segregación urbana solo es comparable con la eugenesia psicosocial que pavimentó Benjamín Vicuña Mackenna¹⁹ en la segunda mitad del siglo XIX, para reformar la ciudad de Santiago y expeler a los pobres al otro lado del río Mapocho²⁰ con un cordón sanitario de 11 kilómetros y como muro afluyente de la sociedad blanca, católica e ilustrada.

Todo el resentimiento popular se liberó esa noche del 18 de octubre del 2019 en la Plaza de la Dignidad a todas partes, y no solo hablo del resentimiento en su profundo rencor, me refiero a volver a sentir muchas veces, un ejercicio de memoria que trae al presente la resistencia de nuestro pueblo mapuche, los movimientos sindicales y mutuales, la lucha por la vivienda del movimiento de pobladores, la valentía de las organizaciones de derechos humanos contra la impunidad en dictadura, los pingüinos del 2006, el movimiento “Patagonia Sin Represas” el 2010,

¹⁷ Carretera de alta velocidad que circunda la ciudad.

¹⁸ <https://www.elciudadano.com/entrevistas/las-olvidadas-erradicaciones-de-la-dictadura/12/17/>

¹⁹ Político, escritor e historiador chileno. Fue intendente de Santiago, realizando una radical modernización de corte europeo en la ciudad.

²⁰ La Chimba (en quechua: al otro lado del río).

el 2011 con el movimiento estudiantil, el movimiento por las pensiones “No más AFP” del 2016, el 2017 con la nueva ola feminista o el 2018 con el movimiento ambientalista Quintero y Puchuncaví. Porque la famosa consigna de la revuelta “no eran 30 pesos, eran 30 años” fue una interpelación genealógica a la noción inmediata que tenemos del tiempo. ¿Podríamos decir que también son 47 años del

3. Obras de canalización del río Mapocho (1886-1891), Colección Fotográfica del Museo Histórico Nacional de Chile.



inicio de la dictadura? ¿159 de la ocupación de la Araucanía? ¿210 años de la fundación de la primera junta de gobierno o 500 años desde una perspectiva decolonial? El estallido provocó una seguidilla de confluencias y voluntades que aceleraron los procesos de configuración del tejido social a través de asambleas territoriales, coordinadoras, bloques y diversos tipos de encuentros autoconvocados, una organización que, a pesar de lo emergente y rudimentaria, cristalizó una conciencia colectiva que nos hizo repensarnos en lo común, pensar nuevas realidades posibles, reconociendo nuestra condición histórica y fuerza colectiva frente a un nuevo mal gobierno.

El sonido del fuego, el entrecruce de las voces y canciones al son de todas las piedras golpeando las placas de metal de la bunkerización empresarial, son sonidos e imágenes imborrables que hoy nos constituyen y que nos dan la garantía que pase lo que pase volveremos una y mil veces abriéndonos camino. Hay un pueblo en una patria muerta manifestando su poética desobediente y con lo que se tiene a mano, sin categorías, con la misma maestría creativa que te enseña la calle con sus peligros y sus posibilidades infinitas, sublevándonos al contrato social dictado por el estado de Chile, a esta sociedad heterónoma.

Esa emergencia cultural que empezamos a masticar desde la primera línea al resurgimiento de las ollas comunes, el canto de barras bravas a los micrófonos abiertos, las resignificaciones de la propaganda a las asambleas u organizaciones afectivas dieron cuenta de una desidentificación con la forma de vida que llevamos reproduciendo, conjugándonos en una mixtura cultural que evidencia su matriz colonial y profana el sistema de creencias del poder que abusa. Somos el sueño experimental de Milton Friedman, pero también somos *champurria popular* para enunciar lo kiltro²¹, lo impuro, lo híbrido, una palabra peyorativa de la mapuchidad para calificar la mixtura racial, *agüita con harina le decían*, sin tierra y sin apellido, pu warriache²² que emergen mezclados entre miles en las periferias de las ciudades del Wallmapu y el Cono Sur de América Latina. Animales de la colonización, del exterminio, de las reducciones, de las *poblas*. Así nos agarramos de las hilachas de lana que nos dejó nuestra gente para abrigarnos frente a la mitología chilena, habitando el margen entre lo winka²³ y lo mapuche hasta que empezamos a tirar con fuerza y enredarnos en un gran chaleco de lana en octubre del 2019. Este pequeño despertar es una alteración sin cálculo, un sismo, una potencia liberadora ya manifestada, corriente estancada por una pandemia y que se desbordará para seguir su cauce. Esta revolución es ese modo de hacer champurria, una necesidad por modificar el estatuto de las prácticas expresivas de la poética y la política en diversos ejercicios memoriales, por recrearnos en la acción y repensarnos en el intercambio, rompiendo un modo de reproducción de la vida que saquea y categoriza todo lo que

²¹ Perro sin raza definida, de la mezcla de dos, tres o más.

²² Mapuche de ciudad.

²³ Nuevo Inka / insulto al invasor español y chileno.

nos rodea. Somos el río, somos nuestros antepasados en la nuca, piel antigua de desbordes morenos, cicatrices y manchas en la piedra, somos lágrimas abriéndose paso en el piñen, aluviones, venas, vertientes, erupciones y plantas que brotan entre las grietas del cemento que se quiebra.



Foto análoga: Luz Donoso. Desde la incertidumbre, Hernán Parada realizando acción de arte en el Patio 29 del Cementerio General, Santiago, Chile, 1985. Cortesía de Hernán Parada.

aliwen

FRENTE DE ARTISTAS MAPUCHE: PARA NO MORIR DE HAMBRE EN WAJ MAPU



ALIWEN es crítica, curadora, docente e investigadora en temas de arte, anarquía, descolonialismo y sexualidades. Mapuche warriache, champurria y trans*. Parte de la Directiva de Arte Contemporáneo Asociado A.G. Licenciada en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile, becaria Monbukagakusho 2020 del estado nipón para realizar estudios de posgrado en curaduría artística y transculturalidad.

¹ En este texto preferiré el grafemario Raguileo del mapuzugun, si bien conservaré la escritura de los nombres de agrupaciones y de los comunicados citados tal como fueron escritos.

² Salvo por ciertos cargos de vocería o de acción coyunturales, hemos preferido el accionar colectivo semi-clandestino.

³ Estos son: Juan Calbucoy, Sergio Levinao, Antu Llanca, Víctor Llanquileo, Feddy Marileo, Danilo Nahuelpi, Reinaldo Penschulef y Juan Queipul en la cárcel de Angol. Guillermo Camus, Carlos Huichacura, Manuel Huichacura, Esteban Huichacura, Matías Leviqueo, César Millanao, Robinson Parra, Óscar Pilquiman, Eliseo Raiman, Damián Sáez y Orlando Sáez en la cárcel de Lebu. José Cáseres, Daniel Canio, Juan Cheuqueta, Facundo Jones, Víctor Marileo, Fermín Márquez y Cristófer Pino en la cárcel de Temuco.

El Frente de Artistas Mapuche (FAM) se conformó el miércoles 5 de agosto del 2020, aunando la mirada de diferentes artistas y agitadorxs culturales mapuce¹ viviendo en Santiago waria [ciudad] y Waj Mapu². Nuestro objetivo era claro: a 94 días de huelga de hambre de parte del maci Celestino Córdova y las huelgas levantadas por los 26 otros presos políticos mapuce (PPM)³, deseábamos agenciar nuestras prácticas para aportar a romper con el cerco comunicacional del duopolio de los medios de comunicación chilenos, quienes encubren sistemáticamente hasta el día de hoy la creciente militarización de Waj Mapu tras la crisis del COVID-19, al igual que la persecución política y las irregularidades en el procesamiento de los PPM.

Dos hitos relevantes que debemos considerar en relación a la conformación del FAM acontecen en torno al asesinato a sangre fría del weicafe [quien lucha, resiste] Camilo Catri-

llanca el 14 de noviembre de 2018, a manos de Carlos Alarcón, agente del Comando Jungla⁴: a) tanto la creciente politización de las prácticas ejercidas por lxs actantes mapuce (rece ka campuria) vinculados al campo artístico-cultural, como, b) la emergencia de La Agrupación de Artistas Mapuche y No-Mapuche Autoconvocadxs. Esta última agrupación se trata de una colectiva contingente que organizó ciertas acciones y pronunciamientos tras la muerte de C. Catrillanca y en los años consecutivos a este crimen, pero que hoy por hoy ha continuado principalmente como una red de difusión y de apoyo a la lucha mapuce en Waj Mapu y en otros territorios.

Disparar por la espalda

Tras el cobarde asesinato del weicafe, la lamgen [hermanx] Paula González Seguel, directora y dramaturga de la compañía escénica indígena Kimvn Teatro, junto con el lamgen dramaturgo David Arancibia Urzua que también pertenece a aquella compañía hicieron una convocatoria a diferentes mapuce y wenvy [amigxs, aliadxs] vinculadxs al campo artístico-cultural. Se realizó un trawvn [encuentro] con 95 participantes el día 16 de noviembre dentro de una ruka [casa] mapuce que había sido montada en la explanada del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos al alero de diferentes instancias programadas durante el mes de noviembre de aquel año por la compañía Kimvn. De este trawvn se produjo un comunicado público que fue leído en una conferencia de prensa a las afueras de la ruka, y que también fue difundido por diferentes medios digitales de tipo alternativos, donde –entre otros puntos– se levantó el que:

El día 14 de noviembre del presente año, nos enteramos de la terrible noticia de la muerte de nuestro hermano Camilo Catrillanca asesinado por la espalda por el «Comando Jungla» en territorio Mapuche denominado Temucuicui en Ercilla. / Como artistas repudiamos y denunciamos todo el aparato paramilitar que se ha montado en contra a nuestro pueblo Nación Mapuche en nuestro territorio, lo que da cuenta de la instalación de políticas de estado represivas, racistas y similares a las aplicadas en la dictadura cívico-militar chilena. Desde el regreso a la «democracia» han muerto alrededor de 17 personas de origen mapuche, lo que nos parece aberrante y da cuenta de la represión y persecución política hacia nuestro pueblo, del cual todos somos parte. / Estamos conscientes que cada acción de parte del Estado en nuestro territorio, corresponde a defender intereses económicos neoliberales, capitalistas, coloniales y patriarcales, los cuales atacan violentamente a mujeres, niños y niñas, ancianos y hombres, teniendo como consecuencia una ola de terror instaurada en la comunidad, el encarcelamiento y los asesinatos a nuestras hermanas y hermanos.

⁴ Se trata de una unidad antiterrorista del Grupo de Operaciones Policiales Especiales (GOPE), parte de las Fuerzas Especiales de Carabineros de Chile, el cual –bajo el mandato del dictador Sebastián Piñera– fue enviado en junio de 2018 a entrenar con el «Comando Jungla» colombiano, que es un órgano de la policía nacional de aquel país dedicada a luchar contra el narcotráfico y el crimen organizado. El Comando Jungla chileno también recibió entrenamiento en Estados Unidos. Está demás decir que el verdadero funcionamiento de este grupo paramilitar ha sido la del hostigamiento y opresión etnoracista del pueblo mapuce en Waj Mapu bajo el pretexto falaz de la seguridad nacional.

Al día siguiente, el 17 de noviembre ocurrió el eluwvn [rito funerario ancestral] de C. Catrillanca en su comunidad de Temukuikui en Waj Mapu. En simultáneo, el coreógrafo Ricardo Curaqueo Curiche, junto al elenco de la obra *Malen* la cual dirige, realizaron una convocatoria ritual-performática multitudinaria para despedir al weicafe a las afueras del

1. Jorge Sánchez (fotografía digital). Ricardo Curaqueo Curiche y elenco Malen convocan rito-performance durante el eluwn de Camilo Catrillanca en la explanada del GAM, Santiago waria, Gulu Mapu [Chile yem], 17 de noviembre de 2018.



Centro Gabriela Mistral en Santiago waria. Varias docenas de cuerpxs en el mapuce y aliadx, cuerpoxs zomo ka wentrv [biomujer y biohombre], algunos pu wentrv [hombres] a torso desnudo, todxs vestidos de ropa oscura y algunxs portando significantes culturales indígena, todxs se mecían suavemente de izquierda a derecha. En este vaivén, el coreógrafo instaba a lxs intérpretes a reelaborar el ancestral purvn mapuce conocido como el mazatun, muchas veces purukeado en rogativas. Sin perder el centro que se desplazaba de izquierda a derecha, lxs intérpretes en comunión fueron girando su eje hacia los cuatro puntos cardinales, más bien hacia los meli wixan mapu, hasta arribar a la dirección poniente: hacia lafken mapu, hacia la costa. Allí, lxs intérpretes (incluyendo a mí misma) buscamos el piso, doblando el cuerpo con suavidad desde la coronilla y extendiendo los brazos hacia abajo, hasta quedar completamente horizontales de boca al suelo. Entonces, acoplados a la tierra en un gesto de humildad, de a poco ingresó la línea de ayekantun con los kulxug [tambor tradicional, representa la tierra, el latir del corazón] tocados en su mayoría por las ñañas [hermanas, dicho con cariño] de la obra Malen. Hacia el centro de este bosque de cuerpos recostados, emergieron tres intérpretes de la obra, la menor siendo la pequeña Ayelen Curaqueo Curiche, la hermana menor del coreógrafo de tan solo diez años en aquel entonces. Mientras

lxw cuerpwx se reincorporaban al sentarse de rodillas abriendo un espacio circular en el centro del rito, la triada de intérpretes realizaron un coike purvn [danza ritual del ñandú]. Este importante rito marcó un antes y un después en el nivel en el cual diferentes actantes etnoracializados del campo artístico-cultural local debimos emprender un xekan [camino] espiritual y tomar una postura política en torno a la violencia en contra del pueblo-nación mapuce y todas las naciones originarias.

En miras de la conmemoración del aniversario del asesinato de C. Ca-trillanca en 2019, la Agrupación de Artistas Mapuche Autoconvocadxw volvió a reunirse el día 3 de noviembre en el Cerro Welen [Santa Lucía]. Esta vez el motivo de reunirse fue un llamado de la organización contingente conocida como la Organización de Naciones Originarias para realizar una intervención artístico-cultural durante aquella conmemoración al alero de un encuentro que sería conocido como la Primera Asamblea Plurinacional Constituyente de Santiago Waria. La Agrupación de Artistas, bajo la dirección tanto del Kimvn Teatro como de R. Curaqueo Curiche, el teórico Claudio Alvarado Lincopi y el Colectivo EPEW de artes escénicas indígenas experimentales ayudaron a coordinar un encuentro cultural de protesta el día 6 de noviembre junto con otras agrupaciones indígenas de la fvxw waria [gran ciudad]: una intervención artístico-política que impulsara las reivindicaciones históricas a nivel simbólico y de bases. Tras una gran aglomeración en la Plaza de Armas, acompañada de afafan [arenga, por decirlo de algún modo], ayekan, coike pvrwn, jējipun [rogativa], kulxug, kul kul, xuxuka [estos últimos dos instrumentos de viento tradicionales son confeccionados a partir de cuernos, muchas veces vacunos], mazatun y vlkantun [canto a la usanza tradicional], al igual que comparsas carnavalescas y performances hechas por distintas agrupaciones indígenas ka [y] wenvy, la Agrupación de Artistas Mapuche realizó una intervención en el monumento ecuestre de Pedro de Valdivia.

Al prócer colonial del winka [extranjero]-nacionalismo se le añadieron diferentes significantes como atributos culturales indígenas, tanto de wentru ka zomo: a) un aguayo altiplánico, del cual colgaban otros elementos como un charango aludiendo a la iconografía del ekeko, b) largos cape [trenzas] negras de zomo chola y mapuce, entre otras mujeres etnoracializadas, c) caway [aros] de zomo mapuce, d) una máscara kojog mapuce, e) un makuñ [poncho] mapuce hecho de arpillera con diferentes símbolos del ñimikan [tipo de tejido a telar tradicional] pintados, f) tullmas [decoraciones para las trenzas comunes en el altiplano] de

pompones coloridos, y, g) una whipala [bandera de los pueblos andinos], entre otros. De esta manera, la supremacía hetero-winka-cis-patriarcal-extractivista representada por la corporalidad marcial del colono fue puesta en jaque mediante el *travestismo cultural*, campureando la raza y el género del prócer y de la historia colonial que acarrea.



2 y 3. Lorna Remmele (fotografía digital). Agrupación de Artistas Mapuche y No-Mapuche Autoconvocadxs realizando intervención de protesta sobre el monumento ecuestre de Pedro de Valdivia en la Plaza de Armas, Santiago waria, Gulu Mapu [Chile yem], 6 de noviembre de 2019.





4. Daniela Meliang Antulafken.
Acción cemamvj, kalfvtipia
[cianotipia], agosto de 2020.

Un nuevo frente artístico

Una vez conformado el FAM, el sábado 22 de agosto liberamos un video-tutorial para realizar un estencil de cemamvj: emblemáticas esculturas antropomorfas talladas en madera de nuestra cultura y prácticas espirituales, erigidas en contextos fúnebres como señalamientos mortuorios y donde los espíritus de lxs ancestrxs pasan a morar transitoriamente. Para esta primera acción de arte nuestro objetivo era sumar a la rica simbología que había invadido a los muros de la esfera pública desde el estallido social del 18 de octubre de 2019, insistiendo en reinsertar nuestros significantes culturales ancestrales con un importante sentido espiritual relacionado a nuestrxs muertos a través del grafiti autogestionado, participativo y rebelde. Como soporte para el estencil, se sugería visualmente en aquel video-tutorial el empleo del cartón de la caja de mercadería del Gobierno de Chile, o bien la carta presidencial que aparecía reproducida dentro de estas cajas, como un tipo de reciclaje insurrecto del paternalismo estatal y su mal manejo de la crisis sanitaria.

5. Frente de Artistas Mapuche. *Para no morir de hambre*, activismo lumínico proyectado por el centro cultural Bellavista 2020, Santiago waria, Gulu Mapu [Chile yem], 2 de septiembre de 2020.



El miércoles 2 de septiembre, apareció gracias a la colaboración junto con el proyecto de activismo lumínico Bellavista 2020 ubicado en Santiago waria nuestra consigna: «Para no morir de hambre». En esta segunda acción de arte, nos apropiamos del trabajo de arte social hecho por el Colectivo Acciones de Arte⁵ (CADA) en plena dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet, particularmente en su trabajo debut *Para no morir de hambre en el arte* de 1979. En esta acción, el Grupo CADA entregó el día 3 de octubre 200 bolsas de medio litro de leche intervenidas con un texto impreso, en 100 hogares del sector poblacional de la comuna periférica de La Granja durante la profunda crisis de desempleo y pobreza que caracterizó a la dictadura. De esta manera, el colectivo artístico estaba haciendo un rescate de memoria histórica en torno a la medida 15 de la campaña presidencial del socialista Salvador Allende, quien una vez electo implementó acciones para repartir «Medio litro de leche» diarios a toda la población inferior a las 15 años y a embarazadas o lactantes, llegando a entregar aquel alimento a millones de personas chilenas antes del golpe de estado de 1973. Después de haber entregado los 100 litros de leche en la población, el Grupo CADA arribó a la galería Centro de Arte Imagen, en donde encerraron 20 litros de leche en un cofre de acrílico transparente para que se descompusieran, como «reflejo en negativo de personas desnutridas en nuestro país» según explicó el colectivo.

⁵ Si bien esta agrupación contó con diferentes coadyuvantes, el núcleo principal que lo conformó era compuesto por lxs artistas visuales Juan Castillo y Lotty Rosenfeld, lxs escritorxs Diamela Eltit y Raúl Zurita y el sociólogo Fernando Balcells.

5. Andrés Valenzuela para Registro Contracultural (fotografía digital). Para no morir de hambre, Frente de Artistas Mapuche realizando acción relámpago en el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago waria, Gulu Mapu [Chile yem], 3 de septiembre de 2020.



Quisimos reagenciar esta potente consigna del CADA dentro del contexto represivo de terrorismo estatal que vivimos en la actualidad como pueblo-nación mapuce. Quitamos de la consigna el «en el arte», tanto como apertura hacia nuevas problemáticas que trascienden lo netamente artístico como alusión autocrítica: que no nos basta con tan solo accionar desde el campo cultural sino que la urgencia de la coyuntura nos convoca a abordar el espacio social extra-artístico. El jueves 3 de septiembre, nos tomamos simbólicamente el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), aludiendo a la acción «Inversión de escena» con la cual el CADA finalizó sus intervenciones relacionadas a la leche y la malnutrición el día 17 de octubre de 1979, tapando la fachada del MNBA con un lienzo blanco. Como FAM, llevamos un lienzo negro con nuestra consigna reimaginada en letras blancas –cuyo alto contraste remite a la bandera nacional negra utilizada en contextos de protesta como gesto de luto por el viejo orden de Chile, para instigar el proceso que derrocará la constitución impuesta por la dictadura en 1980 tras el plebiscito del 25 de octubre de 2020– haciendo uso de nuestros significantes culturales mapuce y de nuestro ayekawe [instrumentos musicales tradicionales para hacer ayekan] y leímos el siguiente comunicado.

COMUNICADO FAM X PU LAMGEN PPM

Como Frente de Artistas Mapuche (FAM) hemos decidido tomarnos este espacio, manifestando nuestro rechazo ante la sistemática vulneración de los derechos de los Presos Políticos Mapuche (PPM) actualmente en huelga de hambre. Es por eso que exigimos:

KIÑE

El esclarecimiento de los actos de violencia cometidos (el pasado domingo 30 de agosto) en la Cárcel de Lebu, al trasladar a pu lamngen en delicado estado de salud hasta el Hospital de Los Ángeles. Los PPM fueron allanados en sus celdas y llevados con extrema violencia, siendo golpeados por personal de gendarmería incluso cuando algunos de ellos se encontraban en silla de ruedas. Este traslado está justificado con el supuesto resguardo de la salud de pu lamngen en huelga de hambre, sin embargo estos actos van completamente en contra de salvaguardar su complejo estado de salud, más bien lo empeora.

EPU

Repudiamos la alimentación forzosa a pu lamngen huelguistas. El traslado hacia el hospital de Los Ángeles podría derivar en una alimentación contra la voluntad de los PPM. Esto es una vulneración a los Derechos Humanos, son tratos inhumanos y degradantes. Exigimos que se haga valer lo acordado por parte del Colegio Médico Regional de Concepción y el Colegio Médico de Chile en la Convención de Malta de 1991, y ratificado en la Convención Mundial de Sudáfrica en el año 2006, la cual rechaza la alimentación forzada, particularmente en el caso de presxs políticxs.

KÛLA

Increpamos a los medios de comunicación tradicionales, especialmente los que componen el duopolio de la oligarquía, por fallar a su deber ético periodístico al no mostrar la realidad y la contingencia urgente de los hechos ocurridos, no tan solo actualmente, sino que en toda la historia del pueblo mapuche, generando así un cerco comunicacional y una profunda segregación en cuanto a las ofensas en contra de nuestro Pueblo-Nación y nuestras justas demandas.

MELI

Hacemos un llamado a todas las formas de lucha populares, mapuche y no-mapuche, al pueblo chileno que se levantó durante la revuelta social,

a apoyar las legítimas demandas de pu lamngen en huelga de hambre. Así también, hacemos un llamado a artistas chilenxs, mapuche, aymara, rapa nui, selk'nam, quechua y a todo aquel que comparte la justa causa de nuestro Pueblo-Nación. Hacemos un llamado a la población en general a hacerse parte consciente, a informarse y difundir este comunicado. A repudiar las prácticas encubridoras de la prensa oficialista y a sumarse a los llamados a las movilizaciones en repudio a la violencia en contra de nuestrxs hermanxs, el repudio a la militarización en el Wall Mapu y al repudio del accionar de las naciones invasoras chilenas y argentinas en contra de la legítima defensa de nuestra gente y de nuestra tierra.

KECHU

Exigimos libertad a los PPM. ¡PU LAMNGEN DE VUELTA A SUS LOF!

¿cew amta mvleingvn? / ¿dónde están?

La coyuntura política en torno a la conmemoración del 11 de septiembre de 2020, a 47 años del golpe de estado del año 1973, fue una coyuntura amarga para varias agrupaciones indígenas. Por un lado, la memoria de la necropolítica estatal durante el régimen de Augusto Pinochet y la Junta Militar, el expolio territorial y la violencia ejercida en contra de cientos de personas mapuce habitando la intersección de la disidencia política y del etnoracismo demostraban una continuidad en la necropolítica vida durante el retorno democrático. Sin embargo, en nuestros trawvn como FAM surgieron dudas sobre si antes de la sangrienta dictadura la situación del Pueblo-Nación mapuce efectivamente era mejor –a pesar de ciertos proyectos de reparación histórico-territorial como fue la Ley Indígena de 1972– cuando nunca cesó la violencia neocolonial en contra de los pueblos originarios.

El día 9 de septiembre nos reunimos virtualmente con Delight Lab, colectivo de activismo lumínico conformado por lxs hermanxs Andrea y Octavia Gana, quienes se encontraban realizando una residencia artística en Galería CIMA. Esta galería de arte adquirió un giro hacia la documentación y difusión del conflicto social desatado tras el estallido de octubre de 2019, empleando su espacio estratégico en el último piso del edificio que da justo por encima de la Plaza de la Dignidad [ex-Plaza Italia] para realizar cobertura al momento de las diferentes manifestaciones llevadas a cabo en aquel emblemático lugar desde el «despertar social». Como FAM propusimos utilizar el espacio con una acción artística que fue llevada a cabo el mismo 11 de septiembre, en la cual imprimimos

una serie de aviones de papel del color negro que al desplegarse iban develando diferentes mensajes: En las alas «¿CHEW AMTA MÜLEINGÜN?» y su equivalente en winkazungun «¿DÓNDE ESTÁN?»; luego, al abrir el interior del avión aparecían los nombres y las fechas de detención de dos detenidos desaparecidos mapuce del período dictatorial y el democrático, «REINALDO CATRIEL CATRILEO / DESAPARECIDO 11-11-1973 / 42 AÑOS» y «JOSÉ HUENANTE HUENANTE / DESAPARECIDO 5-9-2005 / 16 AÑOS»; finalmente, al abrir el pliego de papel se revelaba el mensaje «PUEBLO MAPUCHE / DESAPARECIDOS EN / DICTADURA Y EN DEMOCRACIA». En la terraza del recinto, realizamos un ayekantun mientras plegamos los aviones de papel, se bailó un coike purvn con un solo intérprete en reinterpretación descolonial de la poética activista de la cueca sola, para luego lanzarlos hacia el weican [lucha, pelea] que acontecía abajo entre manifestantes y las fuerzas represivas.

Una de las últimas acciones realizadas por el FAM –sin contar con una rifa solidaria de obras artísticas sostenida entre el 1 y el 18 de septiembre a través de la cual pudimos donar 2.000.000 CLP para los PPM en Angol, Lebu y Temuco de manera proporcional según la cantidad de reos– fue una convocatoria para un ayekantun el día 14 de noviembre en la Plaza de la Dignidad, a dos años del asesinato del weicafe Camilo Catrillanca. Recargando nuestro newen [energía] espiritual y tomándonos aquel emblemático espacio para mapuchizarlo, siempre bajo el hostigamiento de lxs uniformadx allí presentes, transformamos la impotencia y el rencor que nos genera la muerte de nuestros mártires en una fuerza creadora de articulación política comunitaria.



RÍO PILMAIKEN AGUAS SAGRADAS

Proyección AGUAS SAGRADAS / Producción y
colaboración en Pilmaiken y Chaurakahuin:
Corporación Traitraico. Gentileza, Delight Lab y
Galería CIMA.

Verónica Ode

RESIGNIFICAR Y CONSTRUIR MEMORIA: QUÍMICA, LUZ Y GESTO COMO HUELLAS EN LA FOTOGRAFÍA EXPERIMENTAL

"[...] Una fotografía no es sólo una imagen (en el sentido que lo es la pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria. [...] Una fotografía nunca es menos que el registro de una emanación (ondas de luz reflejadas por objetos)"

Susan Sontag

Fotografía, palabra proveniente del griego, *phōtos*, cuyo significado es luz, y *graphé*, que significa dibujar o escribir. Dibujar con luz al realizar una fotografía, implica marcar

al soporte, dejar una huella en la emulsión fotosensible, una marca que permitirá conservar esa imagen para siempre.

La fotografía, en esencia, cumple el rol de capturar un fragmento de realidad, un trozo tangible de memoria, un trozo de recuerdo vivo. Sin embargo, actualmente, las capturas de imágenes, son eternas y a la vez desechables, las cámaras incluidas en los dispositivos al alcance de todos, cumplen la función de registrar cada acción o evento considerado digno de exponer en alguna plataforma virtual, una producción masiva de imágenes, que luego serán descartadas. Quizás es necesario cuestionar si la fotografía digital sigue siendo fotografía, pues ya no comparte su materialidad, ni su proceso, ni su condición de construir memoria. Capturas de instantes, fragmentos de vivencias que no se viven realmente,

solo se registran para conservar ese momento, como testimonio del ahora, para compartir en alguna red social y cumplir una función relacional, un registro constante y masivo que funciona en reemplazo de la memoria. Esto no es casual, cada vez más, nuestra cultura se construye sobre la desmemoria, un olvido, intencionado o no, de la historia.



VERÓNICA ODE es Magíster en Estudios Culturales de la Universidad Arcis, artista fotógrafa y Licenciada en Artes, mención Artes Plásticas de la Universidad de Chile y académica de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. El trabajo fotográfico de Verónica Ode se ha exhibido en el Instituto Chileno Norteamericano, en el Centro Cultural Estación Mapocho, en la Sala Juan Egenau de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, entre otros espacios.

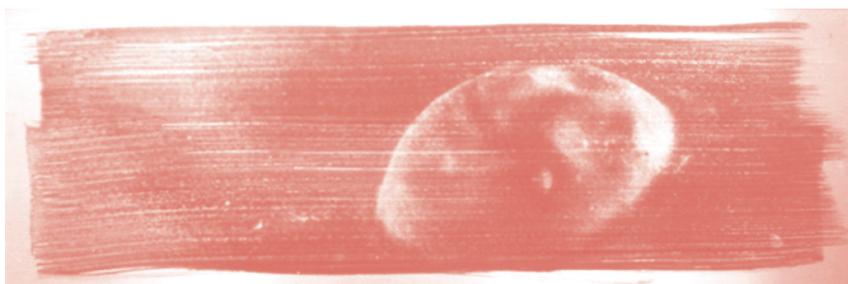
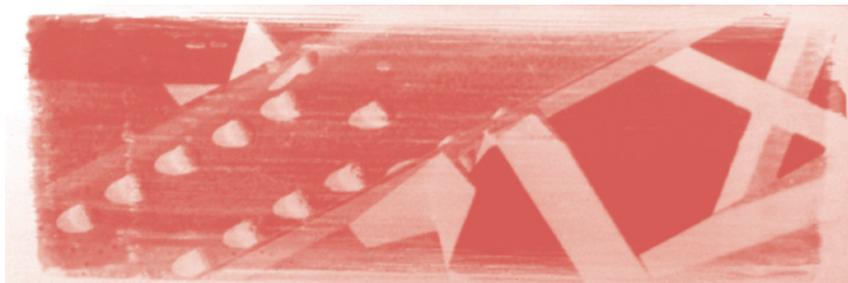


Testimonio, archivo, vestigio, documento de registro, pero también una forma de expresión en sí misma, la fotografía entrega un gran abanico de posibilidades. Las técnicas antiguas del siglo XIX constituyen un área que permite la experimentación tanto desde la imagen como desde la materialidad del soporte. Volver al origen, se hace esencial, en busca de alejarse de lo serial y automático del sistema actual.

El proceso de fabricación de las emulsiones antiguas, es un proceso artesanal, donde la química entra a jugar un papel tan protagónico como la óptica para el logro de una imagen. La rigurosidad y sistematicidad requerida en la preparación química, es parte fundamental del trabajo, así como el azar y el accidente participan en la conformación de la imagen final, y deben considerarse también como parte del proceso de creación. La sensibilización del soporte se realiza de forma artesanal, donde se antepone a la huella de la luz que marcará el soporte, la huella del gesto al aplicar la emulsión fotosensible para sensibilizarlo. Es así como participa una doble huella, la de la luz sobre la emulsión y la del gesto del artista al sensibilizar el material, que determinan y forman parte del resultado final.

La búsqueda formal implica cuestionarse el soporte y sus posibilidades de contener una imagen, además de la propia capacidad de marcarlo, romper su resistencia, dejar una huella y exponer así esa cicatriz.

La idea de huella, de marca –en relación con la condición de la fotografía– es llevada a su máxima posibilidad en la porfía de marcar un soporte distinto al papel, en este caso el metal. A pesar de la insistencia



de romper con ese rótulo reduccionista que sitúa a la fotografía como el camino más fácil para reproducir una imagen mimética de la realidad, no existe la intención de romper el vínculo con lo real, el empeño de este gesto se concentra en replantear la relación de la imagen con el referente no a través de la nitidez de la imagen, sino a través de su relación con el soporte. Es en la materialidad del soporte, en donde la imagen vuelve a participar de la realidad del modelo. Hay aquí una necesidad de capturarlo, de conocerlo en sus posibilidades múltiples de representación. Asimismo, se establece una dialéctica entre imagen y materia, entre visualidad y evocación.

Las posibilidades expresivas que abre la fotografía experimental realizada con los procesos antiguos del siglo XIX, como cianotipia, van dyke, o gelatinobromuro de plata, entre otros, permiten explorar tanto la formación de la imagen, como los distintos soportes y materialidades, que entran en sintonía con la imagen que contienen, a la vez que expanden las posibilidades de la fotografía, al trasladar la imagen fotográfica, del papel, a otros materiales. Materiales no habituales como el metal, permiten una interacción tanto desde las necesidades conceptuales como las estéticas que se requieren. Esto nace de la inquietud por buscar en el soporte una coherencia que articule una vinculación con el referente, desde la materia que lo constituye.

En el proceso de creación realizado, una parte importante la conforman los puentes de la ciudad de Santiago, como fragmentos de unión entre un espacio y otro, segmentos que permiten transitar entre dos límites. Es esta condición de fragilidad y a la vez de fuerza la que motiva la búsqueda formal, que se transforma en la instancia que estructura la investigación. Por un lado está la necesidad de hacer evidente la condición del puente como una estructura fuerte, de ahí la elección del soporte que remite a la materialidad del mismo; y por el otro de evidenciar su precariedad desde su condición fragmentaria.

Esta fragmentariedad insta a buscar una condición textual que remita a la misma, es así como se decidió construir el relato en trozos que a partir de su autonomía conceptual construyan un puente hacia el significado global.

El fragmento es parte del lenguaje de la fotografía, es la realidad fraccionada la que permite el visor de la cámara vincularse con la realidad. La imagen adquiere entonces una categoría de nueva realidad, privilegiando una mirada incisiva y específica sobre ese trozo de paisaje. Los fragmentos se convierten en retazos de significados que funcionan en sí mismos y a la vez en el todo, al permitir una comprensión global de la propuesta.

Otra característica de la fotografía convencional es el negativo, esa matriz que la era digital ha desplazado hacia el olvido, esa otra realidad que no se muestra, que se mantiene en secreto y que las nuevas generaciones ni siquiera conocen. En las obras que componen estas investigaciones, la imagen se muestra desde el negativo, se elige exponer lo

que habitualmente se oculta, con el objeto de llegar a la imagen desde su dimensión poética, donde descifrar su origen se torna un misterio.

Exponer el negativo se contrapone a lo que se está habituado a entender cuando se habla de fotografía, al romper con la seguridad documental tan literal que se le atribuye, esa naturaleza mimética que se le asocia casi automáticamente. Se produce un quiebre en la concepción documental de la fotografía, en esta propuesta, ésta se transforma en testigo de un proceso.

El interés radica en abrir los espacios de lectura de la imagen, interactuar con el espectador en un nivel que interpela a su imaginación, a sus posibilidades de ver más allá de reconocer, abrir un espacio donde la polisemia tenga plena libertad para desarrollarse.

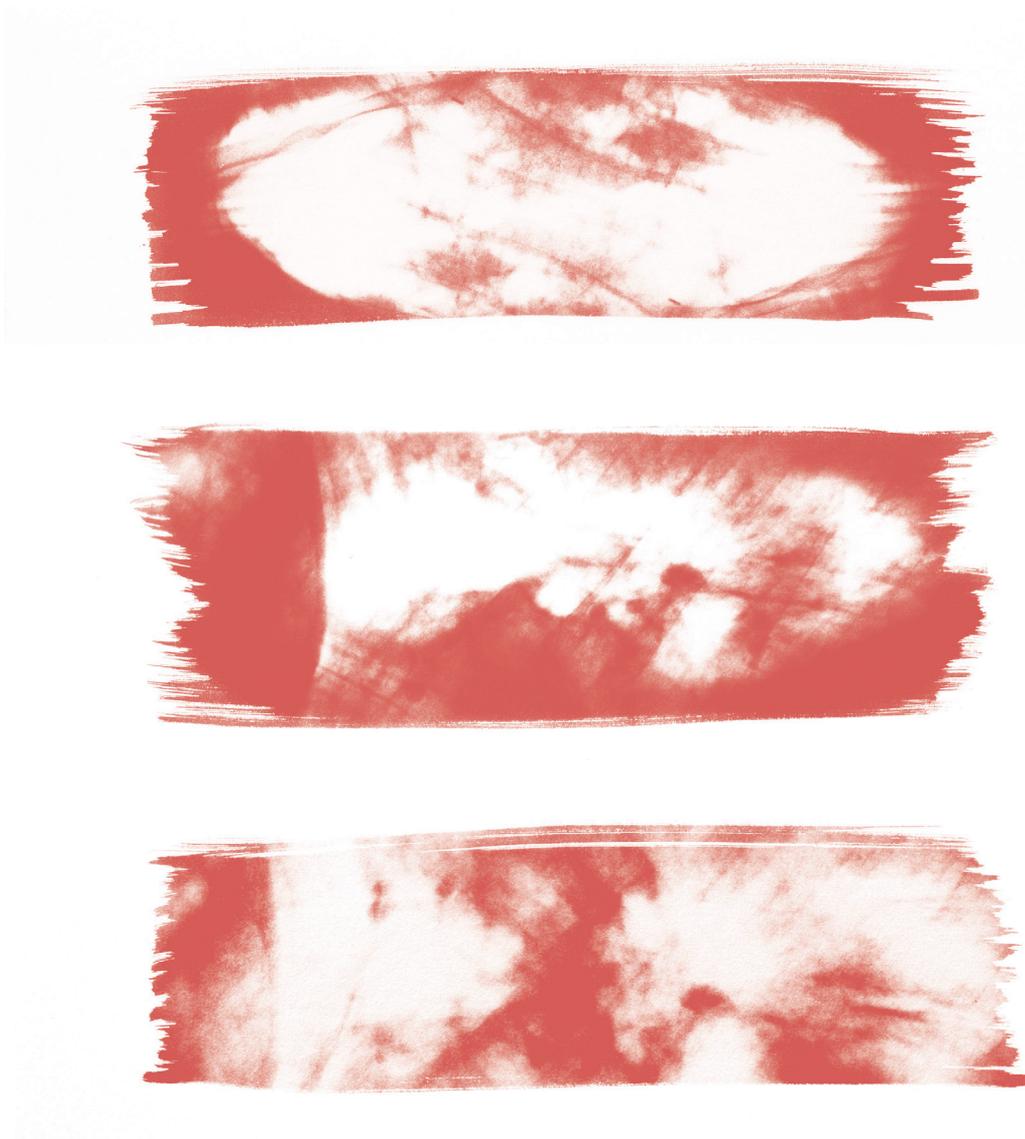
Esta intención de abrir las posibles lecturas de una imagen fotográfica, se han explorado en otra propuesta, en donde participa a la vez, la búsqueda por transformar el significado de ciertos hechos y sus circunstancias. Es el caso de *Memoria de un respiro*, cianotipias sobre papel de algodón.

Este otro aspecto relevante que permite la fotografía es la resignificación, hechos o situaciones vividas, que miradas desde otro punto de vista, cobran un nuevo significado, Esa unión indivisible entre ese espacio y tiempo. A través de la química y la luz, es posible de ver desde otro lugar.

Memoria de un respiro es justamente una serie constituida de huellas visuales que provienen de una tecnología opuesta al arte. La propuesta se origina a partir de imágenes generadas por instrumentos científicos, estudios de imagenología durante el trascurso de la enfermedad terminal de mi padre, con la intención de transformar el registro objetivo del proceso de una vida que se acaba en un relato visual que da cuenta de la experiencia subjetiva vivida en primera persona. Las obras convierten el testimonio frío y crudo del proceso científico de la enfermedad de un ser querido, en imágenes que evocan otras sensaciones y significados. Es así como el proceso químico de la aplicación de la emulsión fotográfica, que a la vez evidencia su connotación alquímica, patentiza y eternaliza algo irreversible y definitivo como es la muerte.

La huella en una imagen científica, testimonio de una transformación celular, se suma a la huella del gesto al aplicar la emulsión sobre el soporte; junto a la huella de la luz, al producir el cambio químico para que per-

de la oscuridad y se transforma así, la oscuridad en luz. Esta conjunción genera una transformación irreversible, producto de la química, la luz y el gesto, de la constatación de lo que se acaba, ser testigo de lo que desaparece, pero que se resignifica para resistir por siempre en la memoria.



Sergio Floody

ESTO SUENA ASÍ

Uno de los hechos más intensos y presentes en la vida humana es lidiar con aquello que no puede repetirse, en cada instante la experiencia es única y el sonido a cada momento es único. Entenderemos inicialmente el sonido como una perturbación en el equilibrio de la presión atmosférica que nos rodea. El campo sonoro corresponde al flujo y al transporte de energía tanto a nivel local, es decir energía que vuelve a la fuente, como también el proceso de radiación sonora expresado en el concepto de intensidad.

La energía en cualquiera de sus formas contiene la información, el mensaje y su significado.

Pero el sonido no solamente se desplaza por gases y fluidos, es también capaz de interactuar con elementos sólidos, como paredes, edificios, estructuras arquitectónicas y por supuesto con nuestro propio cuerpo. Por eso cuando se habla de que el sonido conmueve o que su carácter es visceral no estamos usando metáforas u otras figuras literarias, es una realidad física/matemática. La percepción sonora no tiene que ver solamente con nuestro sistema auditivo; en el momento de estar expuestos al campo sonoro somos parte de él como cualquier otro medio. Nuestro cuerpo es circundado y atravesado por este flujo de energía sonora y



SERGIO FLOODY obtuvo el grado de Licenciado en Acústica y el título de Ingeniero Acústico en la Universidad Austral de Chile en 1990. En 1994 ganó la beca CNPq del gobierno brasilero para realizar sus estudios doctorales en la Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. A partir de ese año desarrolla docencia e investigación en la Universidad Tecnológica de Chile INACAP hasta el año 2009 donde comienza a trabajar en la Universidad de Chile, desempeñándose desde el 2013 al 2015 como Jefe de Carrera de Ingeniería en Sonido. Actualmente es académico del Departamento de Sonido de la Facultad de Artes de la Casa de Bello.

cada parte de nuestra materia es parte de dicho campo acústico/estructural a partir de un proceso vibratorio. La percepción corporal es el resultado de este proceso de interacción, somos receptores y fuentes simultáneamente. Irradiamos energía sonora de manera activa o pasiva, no somos indiferentes

Sin embargo, en la naturaleza, una vez que se ha roto el equilibrio todos los sistemas tratan de volver al equi-

librio, aun cuando este reposo no sea el estado inicial de las cosas. En este nuevo equilibrio siempre algo se pierde.

En el sonido principalmente lidiamos con tres tipos de pérdidas. Las pérdidas viscosas producto del movimiento relativo de corte expansiones y compresiones de las partículas de fluido que nos rodean. Pérdidas por conducción de calor, producto de los cambios de temperatura entre zonas de compresión y rarefacción. Y finalmente pérdidas asociadas con procesos moleculares internos como la conversión de energía cinética en potencial. Por otra parte, el sonido se enfrenta al fenómeno de dispersión es decir que la misma cantidad de energía debe cubrir un área más grande a medida que avanza por el espacio y el tiempo, esto se manifiesta en que la intensidad de energía disminuye proporcionalmente al cuadrado de la distancia.

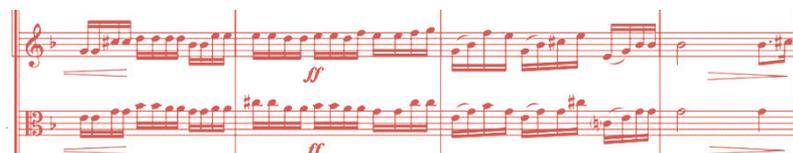
La dispersión y las pérdidas de la energía sonora son al mismo tiempo una pérdida de la información contenida y a medida que el tiempo pasa este mensaje se diluye y pierde su forma original. En el caso del sonido su existencia, su mensaje, su significado y su energía son aún más efímeras, frágiles e irrepitibles. Cada evento sonoro se mezcla irreversiblemente con el ruido de fondo. Todo es absorbido por la entropía.

Los seres humanos aprendemos a lidiar con las pérdidas a partir de la codificación de esos efímeros eventos, a partir de la modelación de esas perturbaciones usando una diversidad de lenguajes, aun sabiendo que los lenguajes, en todas sus formas, nos engañan.

Desde los recuerdos, la tradición oral, la notación musical, los modelos matemáticos, el registro mecánico, el registro electromagnético o digital. Todas son formas de decir:

“Esto suena así:”

1. Fragmento de la partitura Capricho Árabe de Francisco Tárrega



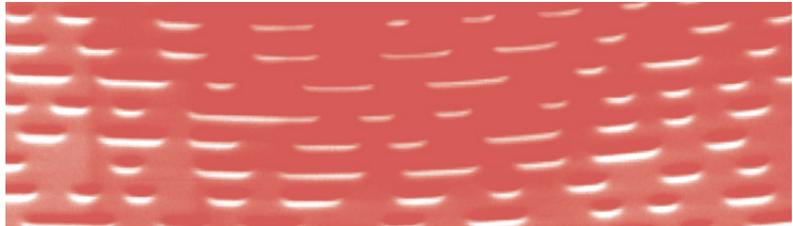
“Esto suena así:”

2. Fotografía de un disco de vinilo tomada con microscopio electrónico



“Esto suena así:”

3. Fotografía de un CD tomada con microscopio electrónico



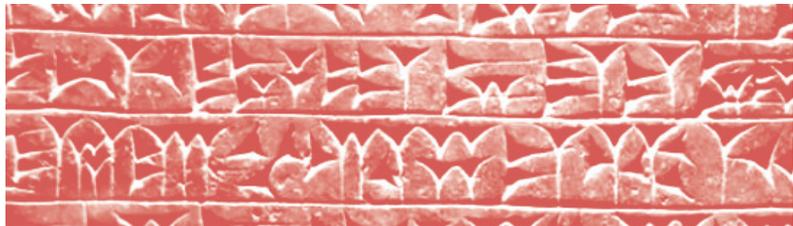
“Esto suena así:”

4. Ecuación de onda sonora con pérdidas

$$\frac{1}{c^2} \frac{\partial^2 p(\mathbf{r}, t)}{\partial t^2} - \left(1 + \tau_s \frac{\partial}{\partial t}\right) \nabla^2 p(\mathbf{r}, t) = q(\mathbf{r}, t)$$

“Esto suena así:”

5. Escritura cuneiforme



La comparación con la escritura cuneiforme no es casual, todas las formas anteriores son evocaciones marcadas en un espacio físico. No importa el formato, hasta la representación más digital y abstracta de las ondas sonoras ocupa un lugar en el espacio, sin importar si es una carga eléctrica sobre silicio, un marcador químico/biológico en nuestro cerebro o una raya sobre un muro; todos se unen en una constante lucha contra el olvido y la entropía. Todos se hacen cargo de la pérdida de lo único, pero la realidad se ha disuelto.

La formulación de estos problemas y sus resoluciones son siempre aproximadas y solo sirven para presentar un patrón de evocación, ya sea numérico, musical, neurológico; que se linealiza al formular concentrándose solamente en pequeñas amplitudes y deformaciones. El dominio y el contorno donde esos hechos sucedieron son discretizados con el objetivo de presentar una solución a un proceso el cual es a priori establecido como continuo. Creemos que guardamos y preservamos el evento en sí mismo y aún cuando su codificación sea precisa, su reproducción y ejecución sea impecable, no es más que la evocación de un evento que nos es imposible de volver a vivir. Y después de todo eso, la evocación una vez conjurada vuelve a perderse. El sonido en todas sus formas y expresiones ya sea como arte, ciencia o tecnología, trata con esa idea de recuerdo.

Quisiera referirme a que en este momento existe una gigantesca cantidad de información, principalmente digital, del Paisaje Sonoro del Estallido Social del 18 de octubre del 2019. El estallido como tal desapareció. Pero podemos ver sus marcas, no solamente los audios o videos, los rayados en las paredes también nos gritan. Todo forma parte de un registro que nos enmarca en un ambiente que ya sucedió. Se debe considerar la posibilidad de estudiarlo, no solamente por su riqueza histórica, sino que también como un elemento de valor estético y al mismo tiempo los procesos de propagación física en el medio ambiente, como los caminos de propagación digital, aun sabiendo que lo que alcancemos a comprender o modelar está limitado. En términos de la memoria estamos frente a una oportunidad única.

Es por eso que debemos también aspirar a tener una mirada amplia y unificadora del fenómeno sonoro que nos permita comprender, intervenir, transformar y crear, desde una perspectiva científico-tecnológica, como también desde las interacciones del arte con la ciencia y la tecno-

logía, de forma dialéctica, produciéndose una zona de transición que es parte fundamental del espacio creativo de la disciplina.

Por eso se considera que los fenómenos asociados con el sonido se mueven dentro de dos grandes áreas: la Realidad Sonora asociada con los modelos físico-matemáticos y tecnológicos. Mientras que la otra área, la Abstracción Sonora habita en el espacio constituido principalmente por los aspectos, perceptivos, cognitivos, culturales, psicológicos, semánticos y artísticos. Es en el área de la Realidad Sonora es donde se realizan las intervenciones, modificaciones y transformaciones de naturaleza creativa, que traen consecuencias en el área de la Abstracción Sonora y en su experiencia y apreciación estéticas.

Es en la intersección de todos estos espacios en que podemos decir, aunque siempre fallemos, que “Esto suena así”.

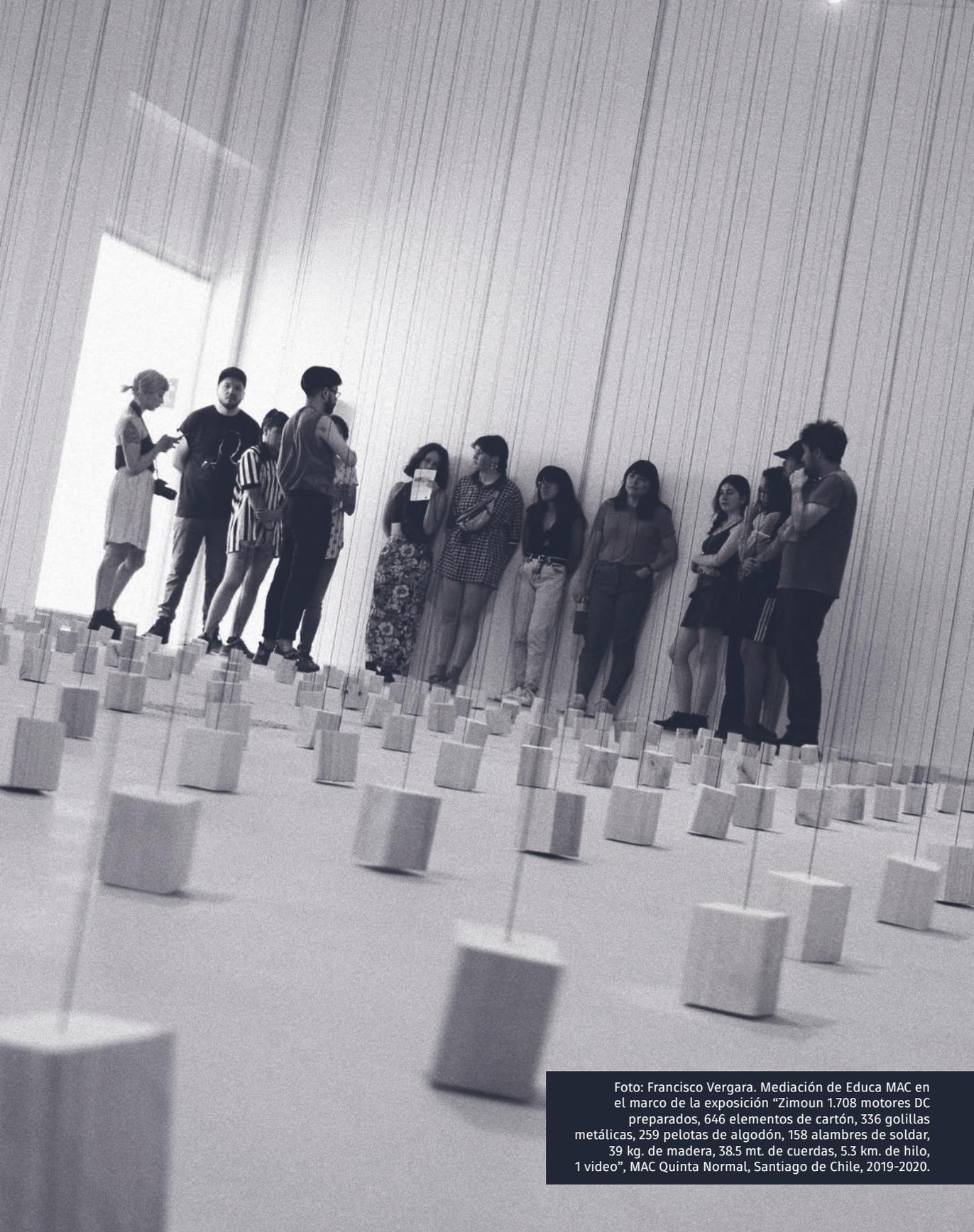


Foto: Francisco Vergara. Mediación de Educa MAC en el marco de la exposición "Zimoun 1.708 motores DC preparados, 646 elementos de cartón, 336 golillas metálicas, 259 pelotas de algodón, 158 alambres de soldar, 39 kg. de madera, 38.5 mt. de cuerdas, 5.3 km. de hilo, 1 video", MAC Quinta Normal, Santiago de Chile, 2019-2020.

Catalina Donoso

RESISTENCIAS DOMÉSTICAS: REFLEXIONES EN TORNO A UNA CASA EXPANDIDA

Hay un recuerdo infantil que quedó muy marcado en mi memoria y cada tanto se hace presente. Voy caminando de la mano de mi papá por la calle en la que está mi casa. Debo tener unos 5 años. Es casi fines de los setenta, sobre la pared de una casa cercana a la mía, pintada de blanco pero ya descascarada por el tiempo y las estaciones, hay un rayado en negro: una R mayúscula ro-

deada por un borde circular. Le pregunto a mi papá qué significa “una R encerrada en un círculo”. No recuerdo si indico el rayado o solamente pregunto con esas exactas palabras que son las que sí rememoro con claridad: “una R encerrada en un círculo”. Mi papá responde: “Resistencia”. No sé si explica algo más; yo, desde mi mente hoy adiestrada por la adultez en la búsqueda de sentidos agotados imagino que sí explica, pero también es probable que mi yo de niña no siguiera preguntando nada más y esa escueta respuesta destrabara una cadena de significantes abiertos que siguieron bailando en mi mente hasta que mucho más tarde en mi vida pudiera darles un sentido más definitivo. Generalmente este recuerdo me lleva inmediatamente a otro, cuyo origen es de un par de años después, en plena campaña del plebiscito del ochenta. En la calle había propaganda del Sí pegada en paredes y postes. Estoy otra vez con mi papá, casi llegando a la esquina de mi calle. En este recuerdo

hemos avanzado unos 30 metros de la R encerrada en un círculo/la pared blanca descascarada. Hay un afiche del Sí pegado en un poste que mi papá toma desde el borde que se ha despegado y lo raja con violencia frente a la mirada de algunos transeúntes (y la mía, en contrapicado). Yo tengo un poco de miedo porque el gesto es muy enérgico y también porque ya tengo siete años y más o



CATALINA DONOSO es PhD en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Universidad de Boston. Sus áreas de investigación incluyen el cine chileno y latinoamericano, cine documental, cultura visual, diálogos entre cine y teatro. Se ha desempeñado como académica en la Universidad de Chile, la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Universidad Mayor. En el Instituto de la Comunicación e Imagen imparte los cursos de Teorías de la Imagen, Imagen y Sociedad, Cine y pensamiento contemporáneo.

menos entiendo lo que pasa en el país. Una persona aplaude al otro lado de la vereda volviendo el instante una suerte de interrupción del transcurrir ciudadano y luego la vida de barrio retoma su curso.

Comienzo con estos dos recuerdos porque resuenan en mí, uno como mi primer encuentro con la idea de resistencia en cuanto concepto (y su encarnación en un signo reconocible a una edad en que las letras eran todavía cuerpos), aun cuando todavía no pudiera entenderlo del todo; y el otro como acto de resistencia mínimo que implica un gesto corporal acotado pero que impacta en mi memoria por su convicción y espontaneidad. El brazo de mi papá levantado en el aire para rasgar el papel y en ese movimiento generar el curso inverso del mismo (mano y papel en un viaje hacia abajo) es una ilustración específica de los cuerpos manifestándose espontáneamente en el espacio público. La persona que aplaude genera un continuo en ese diálogo corporal que atraviesa la calle sostenido por la vibración sonora de su aplauso. Es una danza que casi como comienza termina, que invade brevemente el tránsito del afuera y luego se apaga. Al leer hacia atrás el primer recuerdo de la R encerrada en un círculo, no puedo evitar pensar en el gesto apurado y urgente de esa mano que marca la pared en tiempos de represión extrema y luego se aleja asegurándose de no ser identificada. Ese otro movimiento sigue impregnado en el signo plasmado en el muro y por supuesto ahora también en mi recuerdo. Ambas imágenes del pasado implican además una salida del espacio protegido de la casa a la vez que siguen definidos por sus contornos. “La calle de mi casa”, “la esquina de mi casa”, son modos de marcar el afuera sin necesariamente abandonar del todo la vida en el interior.

Comenzar con estos dos recuerdos gemelos me permite asomarme al tema de las memorias y las resistencias, que es el que pone en marcha este texto, desde un ángulo particular. Por una parte, la idea del cuerpo como habitáculo de una resistencia ejercida desde el gesto más auténtico y básico, una reacción al poder que se instituye en aquellas coreografías mínimas expuestas en el terreno de lo público, pero ejecutadas desde el espacio más íntimo que poseemos, esa suerte de límite entre el adentro y el afuera, que es también poroso y fluido. Un cuerpo que se va constituyendo en tanto performatividad de aquello que somos/quere-mos ser/se nos impone ser. Por otra, las dos situaciones referidas como recuerdos de mi propia infancia son a la vez parte del gran repertorio de experiencias individuales que conforman una memoria no pactada,

no reducida a acuerdos y que sigue alimentando el presente. Quiero subrayar que se instalan en la rememoración del gesto y en el radio de la casa (el barrio como extensión todavía abordable del espacio conocido del hogar familiar).

Al instalarme a escribir traté de situar esta reflexión entre dos movimientos que parecen contrapuestos y pensar cómo la idea de unas memorias en resistencia o una resistencia de la memoria podía funcionar ahí desde esta apropiación tan básica y fundamental del cuerpo y su gestualidad. Cómo el cuerpo era también una casa a la vez que una puerta abierta hacia lo distinto, el afuera. El estallido nos sacó de las casas, nos devolvió a la calle, a la reapropiación del espacio público y su metamorfosis a partir de la serie de marcas y movimientos que la sublevación va dejando en la ciudad. Pero me detengo sobre todo en los cuerpos, en su gestualidad, por ejemplo en la acción repetida infinitas veces de golpear el muro ahora blindado del edificio de la telefónica. Esa danza musicalizada por el golpe insistente y sostenido de las manos es una manifestación más de los cuerpos en resistencia. Gestos simultáneos o concatenados que sostienen un gesto plural.

En julio de 2017 tuve la oportunidad de asistir a la exposición *Sublevaciones*, curada por Georges Didi-Huberman, que se montó en Buenos Aires en el Museo de la Universidad Tres de Febrero (MUNTREF), ubicado en lo que fuera el Hotel de Inmigrantes construido a inicios del siglo XX (la misma exposición se presentó en distintas versiones en otras ciudades: París, Barcelona, Montreal, Ciudad de México). Fui a esta exposición con una amiga artista que trabaja en torno a las diásporas forzadas (ella misma fue una exiliada-hija) y para la que la carga histórica del espacio era especialmente significativa. Recorremos la pequeña muestra. Una de las imágenes que más llama nuestra atención es la que recoge los gestos de lxs manifestantes como piezas coreográficas detenidas en el tiempo por el registro fotográfico (la imagen de los manifestantes católicos en Irlanda del Norte ilustra la portada del catálogo de la exposición que tengo conmigo mientras escribo). El reconocimiento de ese cuerpo en movimiento como baile ilumina la dimensión política de cada gestualidad puesta en común, más aún cuando el contexto es efectivamente uno que implica tomar posición.

“Sublevarse es un gesto. Incluso antes de emprender y llevar a buen término una ‘acción’ voluntaria y compartida, uno se subleva a partir de un simple gesto que,

de pronto, derriba el abatimiento que hasta entonces nos hacía padecer la sumisión (ya fuera por cobardía, cinismo o desesperación). Sublevarse es arrojar lejos el fardo que pesaba sobre nuestros hombros y nos impedía movernos. Es romper un determinado presente (...) Es un signo de esperanza y de resistencia” (33)

Didi-Huberman piensa la sublevación entonces como signo de la resistencia, signo que marca el rechazo a la sumisión. Las sublevaciones, dirá más adelante, “son gestos, formas corporales” (93), que pueden manifestarse en su plasticidad o su resistencia. Es interesante esto, una resistencia (en su sentido más amplio) que puede ser rígida y contundente pero que también puede ser una forma de transformación que nunca se doblega gracias a su maleabilidad.

Estuvimos meses en las calles, enlazando esos gestos sublevados, algunos pequeños, otros grandiosos. La calle como un lugar de encuentro, una casa abierta. La pandemia nos lleva en la dirección opuesta (todo movimiento tiene su contraparte, como el gesto de mi papá rasgando el afiche), nos regresa al espacio doméstico. Las coreografías son ahora interiores y son los hogares los que se resignifican en este estar confinados y en esta invasión de vida laboral dentro de las paredes de nuestras casas¹. Hay una conversación entre nuestros cuerpos limitados en su expansión y las cosas que nos rodean. Los objetos se iluminan de nuevas cualidades y se dejan habitar por los fantasmas de las memorias familiares. Así como la manifestación callejera construye memorias que van reconfigurando la fisonomía de la ciudad, cuestiona los relatos oficiales de los monumentos y reactiva una microhistoria de la resistencia que ha permanecido en latencia por décadas, la permanencia en el hogar va poco a poco articulando los imaginarios domésticos en apariencia inofensivos, pero que a su a su propio modo dinamitan también ciertos modos de construir identidades y repertorios de memoria.

¹ En el Coloquio “Catástrofe y Paradoja. Escenas de la Pandemia” organizado por la Red de Estudios de Artes Escénicas Latinoamericanas (REAL) desarrollé un poco más este tema en la presentación “Historia pública de una casa: hogares, encierros, refugios”. Uno de los puntos problemáticos tiene que ver también con poner atención sobre las situaciones de violencia dentro de algunos hogares, que por lo tanto lo vuelven todo lo contrario de un lugar seguro, así como la imposibilidad de permanecer en sus casas que para muchas personas significaba quedarse sin una fuente de ingresos.

“A juzgar por las manifestaciones sensibles que circulan en las redes o por las vivencias en primera persona, se podría decir que en este aparente estado de inmovilidad en el que nos mantiene la pandemia, las retóricas cotidianas de los objetos en casa se fragilizan, se subjetivizan hasta descomponerse, habitándose intensamente y volviéndose extrañas. Como si todo nuestro deseo de re-ocupar lo de afuera se acumulara para provocar un estallido de otro tipo de movilizaciones internas, en un mínimo de espacio compartido con agentes no-humanos que de un modo

u otro, nosotros hemos decidido mantener como acompañantes. Ese deseo acumulado hace aparecer una energía insumisa, derivada por una mayor posesión de nuestro tiempo, la cual configura un espacio emocional alterno, que afecta los supuestos equilibrios tácticos, táctiles, manipulativos que sostienen la idea de casa". (Shaday Larios)

En la cita anterior la artista e investigadora mexicana Shaday Larios, hace referencia a dos conceptos que también aparecen en el texto que Didi-Huberman escribe para acompañar la muestra: uno es el deseo y el otro la sumisión. Larios alude a este último para trastocarlo en su oposición insumisa que los objetos cotidianos resignificados desencadenan. La "indestructibilidad del deseo" dice Didi-Huberman (haciendo referencia a Freud) es la potencia que no claudica aun cuando las circunstancias nos limiten y vulneren. El deseo está en los cuerpos y en sus escenografías diarias, la resistencia es la activación de ese deseo.

Mi mamá murió en enero de este año y durante algunos meses en que la cuarentena se vuelve un poco más flexible, me dedico a ordenar las cosas de su casa para poder habilitarla para que sea habitada por otra persona. La normativa me permite ahora salir a la calle más libremente, pero esta labor es un movimiento hacia adentro que me mantiene pegada a los objetos y su carga afectiva. Es un trabajo física y emocionalmente extenuante en el que avanzo muy lentamente cada día. Todavía hoy quedan en mi casa una serie de cajas llenas de cosas que por ahora se rebelan ante la catalogación. Son cosas, "sus cosas", todavía en busca de una nueva manera de ser en el mundo material que ahora existe sin ella. El 8 de marzo había sido el último día que salgo a la calle a una actividad masiva antes de confinarme voluntariamente una semana después. Ese día marché junto a miles de mujeres con la banda de "mujeres por la vida" amarrada al brazo. La encuentro entre las cosas de mi mamá cuando todavía este intento de orden póstumo no era una actividad sistemática. Ahora que lo miro desde el futuro de ese 8 de marzo, en este ejercicio de recuerdo permanente activado por los objetos (objetos que no todos me pertenecen, memorias que no son todas ellas mis memorias), me parece que esa banda de género amarrada a mi brazo es una manifestación concreta de ese doble movimiento que va hacia el afuera de la manifestación pública y el adentro de las casas, cargadas también de manifestaciones y gestos (aunque a veces nos parezcan imperceptibles). Mientras escribía este texto intentaba encontrar alguna expresión artística local que sirviera para poner en concreto estas divagaciones más allá



1. Fotografía:
Elsa Casademont

de los ejemplos personales. En los últimos días me tocó moderar una mesa dentro del ciclo de conferencias “El pasado como presente: jornadas de cine amateur y subformatos”². La conversación giró en torno a los archivos fílmicos domésticos y dentro de lxs presentadores se encontraba Inti Gallardo y Martín Baus en representación del colectivo CEIS8, agrupación independiente que promueve la creación, experimentación y desarrollo de obras en formato fílmico. CEIS8 es un colectivo pero es

también un lugar, una casa domiciliada en el barrio Matta de Santiago, pero que puede instalarse como operación colaborativa donde quiera que sus acciones tengan lugar. Es una casa pero es también un modo de relacionarse.

Escucharles reflexionar en torno a la labor del colectivo fue una especie de iluminación. Si bien mi entrada inicial a este tema enfatiza la presencia de los cuerpos como

² Esta actividad, promovida por la Cinoteca de la Universidad de Chile, el Instituto de la Comunicación e Imagen y la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile, además de la Universidad de la Frontera, constó de tres sesiones realizadas los días 7, 8 y 9 de diciembre. La mesa que me tocó moderar “Estética del cine y video doméstico” dio inicio a las jornadas.



2 y 3. Fotografías:
Colectivo CEIS8

manifestación de una gestualidad en resistencia, la desviación desde esa corporalidad ejecutante en el espacio público, hacia la detención en los mínimos gestos de la reclusión y los diálogos con los objetos y sus memorias, posibilita una especulación hacia las imágenes en cuanto materialidad y también la concepción de una categoría de lo íntimo y lo doméstico que subvierta las nociones de familia convencional. En primer lugar, este interés por el trabajo con el cine analógico que moviliza a este colectivo nos expone a la dimensión material del cine, un cuerpo

objetual que a la vez contiene y fija la emanación de los cuerpos que retrata (como el brazo que escribe resistencia en el muro de esa casa a mis cinco años sigue amarrado a las líneas que trazó). En ese sentido, el laboratorio que alberga la casa de CEIS8 es un ejercicio constante de gestos de resistencia a la industrialización del cine y la aceleración de la imagen contemporánea, una sublevación artesanal a la profesionalización como hegemonía de los tiempos y los relatos. Los ritmos que se instalan son otros y convocan también a una redefinición de lo doméstico.

“La conformación de un colectivo supone también la trasgresión de la idea de ‘familia’ tradicional, que está acompañada como bien sabemos, de la idea de propiedad privada, de heterónomas, y otras figuras que rigidizan las posibilidades de organizarse solidariamente”, declaran en su presentación los dos miembros del colectivo.

Lo doméstico es un modo de relacionarse que implica unos cuerpos en contacto. Pero que el distanciamiento físico no vulnera porque no se ancla solo en la presencia efectiva, sino en maneras de vincularse y construir comunidad. Ante el cuestionamiento de la familia como pilar social severo y opresivo, lo doméstico aparece como una renovación de ese mandato familiar. Las memorias se liberan, se comparten y se resignifican. Pienso también en la violencia doméstica amparada por la rigidez de un modelo familiar que busca imponer sus lógicas y anular las disidencias. Esta casa común que se quiere nombrar aquí es una resistencia flexible que confronta la convención con dureza, pero propone vínculos que no se basan en la imposición de una norma sino en los intereses comunes y el deseo de autoconstruirse.

Termino declarando cómo esta experiencia de comunidad se enlaza con mis recuerdos infantiles. Esta reflexión comienza con esas dos escenas a la vez familiares y colectivas, y termina con la experiencia de una comunidad ligada al amor³ por las imágenes. Gestos mínimos que se escenifican en el espacio público, pero que albergan una cierta intimidad que se trae con uno. Una idea de casa que se abre a la experiencia de

³ En su exposición, Inti Gallardo y Martín Baus subrayan, a partir de una reflexión de Maya Deren, que su aproximación al adjetivo *amateur* se enlaza más con la acepción de “amante” que con la que se sitúa como oposición a la experticia o profesionalización. Es ese amor por las imágenes cinematográficas y su cualidad material lo que los congrega.

otrxs. No la casa ideal burguesa que fortifica y aísla las intimidades, ni tampoco la sobreexposición contemporánea que llena de ansiedad la posibilidad de ser alguien en el muro de una red social. El gesto es cuerpo que desafía la intimidad a la vez que la contiene. La casa no es la de la familia como convención rígida de tantas normatividades.

La casa recibe el deseo insumiso de encontrarse con otrxs en la pasión por algo común. La esquina de mi casa es también mi hogar cuando mi papá suelta mi mano para desgarrar una marca urbana de las violencias y otras manos a metros de distancia se juntan para volver sonido el gesto de la complicidad. Sólo es una casa cuando se expande más allá de las paredes que la limitan.

Referencias



Baus, Martín; Gallardo, Inti. “Reflexiones en torno a lo doméstico como forma de resistencia fílmica” en El pasado como presente: jornadas de cine amateur y subformatos, Santiago, diciembre 2020.

Didi-Huberman, George (2017). *Sublevaciones*. Buenos Aires: UNTREF.

Larios, Shaday. “Casa y teatro de objetos. Intimidad del espacio doméstico en tiempos de guardar distancia”. Titeresante. Revista de Títeres, sombras y marionetas. 2020. Disponible en: <http://www.titeresante.es/2020/04/casa-y-teatro-de-objetos-intimidad-del-espacio-domestico-en-tiempos-de-guardar-distancia-por-shaday-larios/>



Foto: Patricio Melo - GAM. Blanco, obra de danza contemporánea interpretada por Claudia Vicuña y Daniela Marini, académicas de la Facultad de Artes U. Chile.



CAPÍTULO 2.

*Creación en tiempos
de confinamiento*

Foto: La peste negra. Obra emitida desde
Antofagasta. Convocatoria Delirios en Cautiverio,
Teatro Nacional Chileno 2020.



Diego Romero Mascaró

SÁGORA, ÁGORA SONORA.

Una de las tantas situaciones que han quedado al desnudo en este año pandémico es una relación paradójica entre las artes y quienes las consu-

men. Se ha escuchado y leído en muchísimos medios de comunicación¹ sobre la importancia de las artes como paliativo frente al confinamiento, como catalizador de experiencias sumamente positivas donde quienes estuvieron en contacto con expresiones artísticas pudieron transitar de mejor manera sus días de encierro. Encontraron en las artes un escape, la posibilidad de trasladarse a otra realidad. Por otro lado, las y los artistas vieron paralizadas sus actividades prácticamente por completo en la gran mayoría de los casos, independientemente de la disciplina. Si nos centramos en la música, como en otras artes performáticas, la parálisis del circuito fue completa. Se cancelaron shows en vivo, clases, ensayos, etc., con la consecuente falta de ingresos económicos para quienes viven de ejercer su profesión artística. En resumen, se vio claramente la fragilidad e informalidad en la cual se encontraba (encuentra) la actividad artística en estas latitudes. Es en este contexto que surge la iniciativa de desarrollar Ságora.



DIEGO ROMERO MASCARÓ (Argentina). Es Decano de Artes de la Universidad Nacional de Quilmes donde también se desempeña como docente y como investigador siendo co-director del proyecto “Desarrollos tecnológicos aplicados a las artes”. Como investigador cuenta con una patente de invención de un adaptador universal para fichas de audio y con el desarrollo del software SÁGORA, una plataforma que permite conectar múltiples usuarios en una sala virtual y transmitir audio de alta calidad en tiempo real y en simultáneo. Desde el año 2015 forma parte de ElectropUNQ ENSAMBLE, agrupación que se caracteriza por la utilización de técnicas de instrumentación extendida con un alto componente tecnológico, mapping, video arte y performance interactiva. Ha brindado clases magistrales y talleres en diversas instituciones alrededor del mundo. Es miembro del equipo desarrollador de currículum y jefe examinador del International Baccalaureate Organization, Ginebra – Suiza.

¿Qué es Ságora? Ságora es un software libre y gratuito desarrollado por Esteban Calcagno, Nicolás Rodríguez Altieri y Diego Romero Mascaró, artistas/investigadores de la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ), Argentina. Es un ágora sonora, un espacio virtual donde comunicarse de manera sincrónica a través del sonido, con

muy buena calidad de audio y sin interrumpir la señal del resto de los participantes. Principalmente pensa-

¹ <https://es.unesco.org/news/epoca-covid-19-mundo-consume-arte-y-cultura>



do para ensayar o dar conciertos, clases de música y/o clases virtuales sin video. Si bien existen soluciones similares, el rasgo distintivo de Ságora es poder mejorar la experiencia de usuario y agregar características únicas. Esas características se basan en la posibilidad de bajar aún más la latencia a partir de sincronizar servidores más cercanos, facilitar la posibilidad de grabación multicanal de las sesiones, y habilitar espacios virtuales que permitan realizar conciertos en vivo.

Yendo a los orígenes de Ságora podemos mencionar que el desarrollo nace de una necesidad, tanto educativa como artística, ya que a comienzos de marzo del 2020 tuvimos que suspender los ensayos de Elec-

tropUNQ Ensemble² y hubo que afrontar el desafío de virtualizar el aula del Taller de Improvisación³ de la UNQ sin perder la posibilidad de armar pequeños ensambles instrumentales.

El shock que significó la situación del comienzo de la pandemia y el nivel de incertidumbre en el que estábamos inmersas/os tuvo en nuestro caso un paliativo relacionado con años de investigación previa en lo referente al manejo de datos de audio a través de internet para la realización de conciertos sincrónicos denominados “Conciertos Colaborativos a través de Internet”, que comenzaron en la UNQ en el año 2015 luego de establecer contacto con el Departamento de Profesiones Artísticas en Música y Tecnología de la Universidad de Nueva York Steinhardt (NYU). En esa oportunidad, fuimos invitados a participar en las clases y el concierto de cierre de la asignatura “Collaborative Projects in the Performing Arts - Distributed Performance”, a cargo de Tom Beyer. Ese concierto, que se llevó a cabo en abril del 2015, contó con la participación de la NYU (EE. UU.), Universidad de Tromso (Noruega), Universidad de la Ciudad de Hong Kong, Universidad de Nueva York sede Abu Dhabi y la UNQ. Si bien el streaming funcionó entre todas las locaciones sin ningún problema, se creó un vínculo especial entre el ensamble de la UNQ y el de la NYU. Desde ese momento, se produjo una sinergia que permitió continuar

² Agrupación conformada por los docentes investigadores de la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ): Diego Romero Mascaró, Esteban Calcagno, Diego Campos, Marcelo Martínez y Nicolás Ortega.

³ El Taller de Improvisación es una asignatura principalmente práctica y presencial perteneciente a la currícula de las carreras de música de la UNQ.

el trabajo y la investigación en el uso de la tecnología que posibilita este tipo de performances y, por sobre todo, las formas de concebir una obra en colaboración con otras/os artistas, especialmente en lo relacionado a la creación en tiempo real.

A partir de esta primera experiencia, se comenzó a trabajar sobre el software JackTrip⁴, tanto aprendiendo sus cualidades como estudiando su arquitectura y así poder obtener cada vez una mejor performance. Al mismo tiempo comenzó una etapa de aprendizaje sobre redes de datos, que luego sirvió para montar y calibrar otros sistemas. También se cristalizó al instante la importancia de compartir los encuentros con los docentes y estudiantes de la NYU, especialmente en todo aquello referente al respeto por la diversidad cultural, los tiempos y modos de trabajo de estas diferentes idiosincrasias y, por sobre todo, el aprender a respetar la palabra del otro, evitando siempre cualquier asimetría que pudiera pensarse a priori.

⁴ Jacktrip fue desarrollado por el Centro de Investigación Informática en Música y Acústica (CCRMA) de la Universidad de Stanford, California. <https://ccrma.stanford.edu/software/jacktrip/>





Así se fue gestando una obra colaborativa con carácter de creación en tiempo real, aprovechando la experiencia desarrollada en el Taller de Improvisación de la UNQ y la experiencia como compositor e improvisador de Tom Beyer, docente a cargo en la NYU. Esta primera experiencia derivó luego en una serie de performances denominadas NA-SA Concerts, nombre derivado de NA por Norteamérica y SA por Sudamérica, siglas que funcionan tanto en español como en inglés.

Declarada la pandemia de COVID-19 analizamos otros desarrollos que pudieran brindarnos la solución necesaria para dar clases de música y tocar a distancia. En esa investiga-

ción no logramos dar con una herramienta que resolviera nuestras necesidades de tener una sala de ensayo virtual, privada y de fácil acceso. En relación a Jacktrip, software antes mencionado, nos encontramos con el inconveniente de que funciona muy bien desde el campus de la UNQ, pero no desde nuestras casas, ya que necesita tener los puertos de internet totalmente expuestos para lograr la conexión, y esa característica no es a veces posible debido a restricciones aplicadas por las compañías proveedoras del servicio de internet. Además, es un software muy estable en los sistemas operativos OSx y Linux, pero no así en Windows (sistema más utilizado en nuestro territorio). Luego, evaluamos proyectos de código abierto como JamKazam, Ninjam y Jamulus⁵. Ninguno de ellos tiene las posibilidades que creemos son distintivas de nuestro software: simpleza y carácter intuitivo en la experiencia de usuario para poder crear una sala privada o unirse a una sala a donde la persona fue invitada, con un nombre y contraseña determinado.

Habiendo adquirido entonces la experiencia de realizar música sincrónica a través de internet y conociendo las herramientas disponibles en el mercado y las posibilidades del equipo de trabajo en cuanto a la escritura de código de software propio, se

⁵ Ságora es una bifurcación del proyecto Jamulus, creado por Volker Fisher. <https://jamulus.io/es/>

tomó la decisión entonces de crear uno que tuviese dos características esenciales: que sea sencillo de utilizar y que sea compatible con todos los sistemas operativos del mercado. Y así fue que el 29 de mayo de 2020 dimos a conocer la primera versión de Ságora, llegando a ser descargada en más de 70 países en los cinco continentes.

Por otro lado, Ságora lamentablemente nos mostró una vez más esa faceta horrible que comparte nuestro territorio denominada desigualdad. Al ser un programa diseñado para trabajar con computadoras personales, si bien es multiplataforma, deja sin posibilidades a quienes no tienen el equipamiento necesario, hecho que se ha comprobado en estos tiempos. Muchísima gente sin computadora, o compartiendo una computadora con el resto de los miembros de una familia, teniendo sus clases o reuniones únicamente con su celular; realizando trabajos prácticos, leyendo documentos extensos en pantallas de 4 pulgadas. Muchísima gente queriendo hacer música desde su casa sin poder hacerlo por falta de recursos tecnológicos, mientras que otras personas podían dedicar una computadora especialmente para Ságora y otro dispositivo para poder conectarse con video y otro más para realizar un streaming final.

Otro aspecto revelador de esta experiencia, aunque negativo en el balance, ha sido encontrarnos con una gran falta de conocimiento en la comunidad musical en relación con el uso de tecnologías (sólo para acotar el campo, ya que se podría hablar de la comunidad en general). Profesionales y amateurs tuvieron que aprender rápidamente y empíricamente a configurar una placa de audio, enchufar un micrófono de condensador, instalar un driver y configurarlo, aprender términos como frecuencia de muestreo, buffer, latencia, etc. En muchos casos esta experiencia fue tan traumática que decidieron dejar de intentarlo y esperar a que termine la pandemia para volver a hacer música como conocían anteriormente. Lo que nos remite a la siguiente pregunta: ¿Será eso posible, o la hibridación ha sido tal que aprender a manejar tecnología musical será tan imprescindible como afinar o calentar un instrumento?

En una de las tantas charlas que se han dado sobre Ságora (con lo cual estamos felices por la gran repercusión del desarrollo) un participante planteó que, a partir de esta nueva situación atravesada por el distanciamiento físico y la convivencia tecnológica, quienes hacen música tendrán que aprender sobre las configuraciones necesarias para poder sonar bien a través de sus dispositivos de conexión (móviles o computa-

doras personales) y que, al comenzar cada sesión de ensayo o estudio, le tendrían que dedicar un tiempo a poder resolver estas cuestiones, tanto como se le dedica tiempo a la afinación o al pre-calentamiento del instrumento o los músculos. Fue una reflexión bastante resistida por el resto de quienes participaban de la charla, pero creo que puso de manifiesto que estas tecnologías nos van a acompañar por bastante tiempo y que forman parte de una nueva manera de poder mostrar lo que cada quien hace.

Es necesario también mencionar que la creación de Ságora viene acompañada por una institución que fomenta permanentemente la investigación, como es el caso de la Universidad Nacional de Quilmes, ya que convergen dos proyectos íntimamente ligados a la temática. Por un lado, el proyecto “Desarrollos tecnológicos aplicados a las artes”, que posee una línea específica de desarrollo de software y hardware, y dentro del cual se han realizado los Conciertos NA-SA antes mencionados. Por otro lado, en la UNQ se crearon líneas de financiamiento para proyectos de promoción de la investigación en temas estratégicos institucionales (PI-TEI), siendo el Dr. Esteban Calcagno director del proyecto “Plataforma de servicios para la educación digital” y tiene por finalidad la creación de una plataforma y aplicaciones para la educación online.

En cuanto al plano de su aplicación artística, una de las primeras iniciativas que resolvimos apenas lanzada la plataforma fue crear el Ságora Ensemble para poder probar la herramienta y poder hacer música con cada persona desde su casa. A partir de ese momento, comenzaron a proliferar agrupaciones, preferentemente de música popular, que la utilizan para poder ensayar y, en algunos casos, subir contenidos a sus redes sociales. En paralelo al ensamble, surgieron iniciativas para realizar performances en vivo junto con las Universidades Nacional y Provincial de Córdoba, Argentina, la Universidad de Caldas, Colombia, y la UNQ, relacionadas especialmente con el campo de la improvisación como motor para la creación artística. Se mencionan las instituciones para dar cuenta de las locaciones geográficas involucradas a la hora de realizar la performance. Hasta el momento, se han realizado dos experiencias con estas personas. En la última performance, quienes tocaban se encontraban distribuidos de la siguiente manera: una persona en Manizales, Colombia. Una persona en Quilmes, provincia de Buenos Aires, Argentina. Luego había tres conexiones en la Ciudad de Córdoba y otra en la ciudad de Río Cuarto, también en la provincia de Córdoba, Argentina. Entre Quil-

mes y la Ciudad de Córdoba hay aproximadamente unos 750 kilómetros. Entre Quilmes y Manizales podemos decir que hay aproximadamente unos 6000 kilómetros, aunque la distancia real que habría que medir es la que recorre la información desde un punto hasta el otro, ya que de eso depende la latencia general con la cual trabajará Ságora en la sala. Es por este motivo que se hace indispensable contar con varios servidores distribuidos en el territorio y poder así cotejar cuál es la mejor conexión disponible para realizar estas experiencias.

Y quisiera concluir con una humilde opinión acerca de una de las transformaciones culturales que dejará este inolvidable año 2020, que es una toma de conciencia en relación a la necesidad de una mayor comprensión sobre los procesos tecnológicos involucrados en el manejo de la información digital. Miles (por no decir millones) de personas se vieron utilizando por primera vez herramientas de videoconferencia, aprendiendo nueva terminología, nuevas habilidades en cuanto a configuración de dispositivos, protección de datos, realización de trámites online, como firmar digitalmente un documento, etc. Las variantes son realmente muchas y fueron resueltas todas empíricamente y en muy poco tiempo.



Foto: Lukas Kühne.
Ruina Isla de la Libertad

Lukas Kühne

CRUZADA VÍA CIELO ABIERTO A NUEVAS RADIOFONÍAS

Ensayo para resumir el proceso de una reorientación del trabajo educativo en el 2020 bajo circunstancias con dimensión e impacto enteramente inesperado.

Esta contribución testimonial y reflexiva se estructuró en tres movimientos, como ser:

1. Expedición del Aislamiento a la Libertad.
2. Posible tratado de Luz y Aire en la enseñanza institucional en el presente y futuro cercano.
3. Creación artística a partir de nuevas radiofonías.

Expedición del AISLAMIENTO a la LIBERTAD A ∞ 1/B

Consistió en una travesía guiada de un grupo reducido de artistas e investigadores al territorio con carácter de calcinación inmersivo. Una experiencia colectiva a partir de un trato o intercambio con material amorfo.



LUKAS KÜHNE nació en Alemania y reside desde 2005 en Montevideo, Uruguay. Es escultor, artista sonoro, y curador. Obtuvo los títulos de “Master of Art” - maestría en diseño interdisciplinario (2001), Diploma en arte, entre otros (Distinción, Meisterschüler - Estudios de perfeccionamiento en escultura y arte contemporáneo junto al profesor Inge Mahn, 1999). En 2005 crea el formato Interdisciplinario Taller Experimental Forma y Sonido, instancia que dirige hasta la fecha. En 2013 inició la plataforma Festival Internacional de Arte Sonoro Monteaudio, ambos operando en la Escuela Universitaria de Música de la Facultad de Artes, Universidad de la República (UdelaR). Las obras actuales del destacado investigador definen su experiencia de escultor, a través de contenidos multidisciplinarios dedicados a los impactos espaciales de las interrelaciones acústica de los espacios y sus posibles intervenciones.

Enséñame tu mundo / Hora de ponerse en el lugar ... / Enséñame tus heridas / Hora de escuchar / Enséñame tus cicatrices / Tiempo para compartir / Muéstrame tu realidad / Hora de describir / Muéstrame tus perspectivas / Hora de hablar / ...

La Isla de la Libertad con su carisma y su atractivo casi mágico, aparece cerca pero aparentemente lejana e inaccesible en la Bahía de Montevideo. Antiguamente también se llamó entre otros nombres Isla de la Guerra, su ubicación tenía importancia geopolítica así lo denotan las ruinas de un monumental hangar de hidroaviones. Hoy en día, la naturaleza



1. Hangar de hidroaviones
Isla de la Libertad
Foto: Lukas Kühne

2. Hangar de hidroaviones
Isla de la Libertad
Foto: Lukas Kühne



se hizo cargo y cubrió la topografía plenamente con una hierba de pelo largo y matorrales selváticos.

La particularidad del paisaje sonoro del sitio consiste en un zumbido de base continuo proveniente de la metrópolis, que resuena en las ruinas bien entonado con la flora y la fauna de este ecosistema sonante.

La mixtura entre los sonidos industriales compuestos con los naturales es una maravilla.

Un lugar olvidado, un sitio verdaderamente poderoso, y el agua que separa el skyline del horizonte que es figuradamente tangible, ayuda a dejarse llevar a oír.

Algunos parámetros para este viaje colectivo que fue realizado con un determinado fin de investigación artística y con resultados concluyentes: Para la expedición en barco y en el territorio tuvimos que respetar y ejecutar algunas pautas para el ejercicio y su propio funcionamiento.

El modo de exploración fue participativo, necesitábamos estar totalmente conscientes para generar una inteligencia colectiva concentrada y, de esa forma, percibir y reportar impulsivamente la experiencia en el momento. Para eso elegimos como estrategia la “escucha consciente”, quiere decir, mientras realizamos el trayecto activo del AISLAMIENTO a la LIBERTAD no se habló entre los participantes de la expedición, viajamos en silencio y alerta a los sonidos circundantes.

Los participantes coleccionaron un registro hablado en el acto mismo de las observaciones, impresiones, emociones, y visiones personales con la herramienta del celular, para luego compartir un conjunto de experiencias que nos sirvieron como puerto y registro de este material casero y auténtico.

Este rastreo de audio que retrató el paisaje sonoro y las observaciones comentadas en el momento en la Isla de la Libertad, formó parte de una programación de la Radio “Tsunami” en Valparaíso.

Luz y aire (intermedium)

Aprender es un “lujo”, la enseñanza se debería ofrecer de una forma humanista donde todos podamos sentirnos conectados y a gusto.

¿Por qué tenemos que estar encerrados en un aula?

¡En el espacio cerrado se potencian las sensibilidades personales, pero no la receptividad esperada de los estudiantes!

Educarse es un derecho y de la misma forma “aprender a cielo abierto” nos inspira para un posible tratado de la enseñanza al aire libre de forma institucional para el presente y el mañana cercano.

Cuando observamos los rostros abiertos, llenos de alegría de vivir y luego el comportamiento liberado de los estudiantes que disfrutaron de estar al “aire libre” esto no impacta en cualquier lugar de este mundo.

Luz y aire, ya fue en las epidemias del siglo XX un gran cambio en la arquitectura moderna y avance en el discernimiento respecto de las escuelas antituberculosas específicamente consideradas para la salud y el bienestar.

Así nació la arquitectura modernista que dio su impacto al movimiento del Bauhaus cómo también a todas las corrientes estilísticas de esta época que dejaron sus huellas en el diseño y la construcción hasta hoy en día.

¡Nos encontramos nuevamente enfrentando mundialmente una amenaza que pone en juego el estado de la salud colectiva! ¿No tiene eso que darnos un motivo o una razón para considerar e invitar a la pedagogía y a la didáctica a realizar una investigación esencial y auto-determinada para entender la situación y la práctica actual?

Como ya lo han practicado en el movimiento del proyecto de asentamiento de Monte Verità de una forma radical en las primeras décadas del siglo XX, establecido y situado en el cantón del Tesino al Lago Maggiore en la Suiza italiana.

Monte Verità representó un reconocido lugar de encuentro para reformadores de vida, pacifistas, artistas, escritores y partidarios de varias corrientes alternativas.

En otras palabras: ¿trabajar contra la naturaleza o entonar naturalmente? ¿Cuántos alumnos y profesores sufren en el aula clásica un sentimiento

4. Introducción
sensibilización de la
escucha. Foto: Fabrice
Lengronne



de encierro y casi de castigo? Resulta que la motivación para estudiar a la intemperie es mayor cuando el clima es a menudo cálido, y cuando las aulas se encuentran congestionadas y además la calidad acústica perjudica la concentración y la receptividad.

Algunas ubicaciones elegidas libremente, por ejemplo podrían ser: en el campus universitario, en el parque, o en el espacio público extendido, lo cual puede servir como excelente auditorio al “aire libre”.

Entonces, funcionando como un “aprendarium” y así poner en relación directa la educación y la vida.

Nuevas radiofonías

Ya en febrero se articuló en una primera reunión el interés de intensificar la colaboración con la UniRadio de la UDELAR, sin imaginarnos la importancia y el impacto que generaría en el correr de este año 2020 de una forma tan particular e inesperada.

Llegando oficialmente la pandemia a Uruguay el viernes 13 de marzo cuando se declaró la emergencia sanitaria, se tomaron medidas y se tuvo que reinventar la práctica de la enseñanza de manera inmediata y

5. Logo monteaudio
20-imaginación

monteaudio20 festival internacional de arte sonoro imaginación

de modo drástico. Quiere decir, esta situación perturbó a todos los que trabajan en el ámbito de la educación y especialmente en la participación en las aulas, quienes tuvimos que reformular las propuestas educativas.

En el momento de orientarnos para enfrentarnos a este desafío que nos afectó colectivamente a trabajar a distancia en la búsqueda de encontrar un modo y un espacio para intercambiar, compartir y luego presentar, nos inspiramos en el movimiento de la plataforma de Arte Sonoro Tsonami de Valparaíso y la Radio CASo de Buenos Aires que habiendo redefinido anteriormente de forma radical el género de la Radio, nos ofrecieron generosamente su voluntad para colaborar con monteaudio20-imaginación.

Es así que surgió directamente de forma lógica la idea de trabajar este año el Arte Sonoro en el campo del arte radiofónico, incluyendo el paisaje sonoro, el “Hörspiel”, teatro radiofónico y audio drama, etc.

Usando los servicios disponibles para unirnos a través del espacio virtual detrás de la pantalla del computador, lo cual fue necesario, pero no deseado, encontramos desde el comienzo una manera de generar cercanía real en el grupo de los participantes del 2020. Eso se logró afortunadamente a partir de la “magia del sonido” y con una alta participación e interés de entregarse a esta aventura. Trabajar con la nube, para bajar y subir las obras y luego usar adicionalmente la Plataforma EVA, nos dio amplias herramientas con mucho margen para operar. Sorprendentemente se armó un clima de trabajo realmente nutritivo y productivo con muy buenos resultados.

Así comenzó la octava edición del Festival Internacional de Arte Sonoro monteaudio20-imaginación el martes 25 de agosto, con un pre-evento en el cual los artistas emergentes del Taller experimental de Arte Sonoro

presentaron sus obras desarrolladas y creadas en el primer semestre del 2020 en la Radio CASo del Centro de Arte Sonoro, perteneciente al Ministerio de Cultura de la Nación en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

En el correr del segundo semestre se impartió de forma adicional el curso KIT DE SUPERVIVENCIA SENSORIAL Taller DIY de armado y sobre cómo usarlo, a cargo de los docentes Cristian Espinoza de Chile y Pol Villasuso de Montevideo.

Construyeron un Kit artesanal compuesto de Hidrófono, Micrófono electromagnético y una radio receptora de señales erráticas, para experimentar el mundo post confinamiento.

Luego Fernando Godoy de Tsonami, nos brindó el curso *Paisaje y Transmisión*, abordando dos áreas de las artes sonoras y su intersección: el paisaje y la radio. A partir de un cruce teórico y práctico se introduce el paisaje sonoro como fenómeno cultural y físico. Con una parte práctica que consistió en construir un Micrófono binaural. Ambas propuestas se desarrollaron en el marco del programa de Educación Permanente.

Para compensar la imposibilidad de viajar o invitar físicamente a los participantes, se consolidó la idea de cooperar con la UniRadio y adaptar el concepto de desarrollar el Festival de manera radial. Así fue que para profundizar este emprendimiento y la práctica se incluyó la producción de programaciones personales de referentes del arte radiofónico y del arte sonoro en formato de audio retratos artísticos. En esta serie tuvimos la suerte de contar con contribuciones de una hora de programación de autores como: Hildegard Westerkamp de Canadá, Janete El Haouli de Brasil, Brian Mackern de Uruguay, Fernando Godoy de Chile y Florencia Curci de Argentina.

Además, realizamos un llamado convocando a estudiantes y docentes de las instituciones educativas que integran la Asociación de Universidades del Grupo Montevideo AUGM. De gran interés fue contar con obras y testimonios de los participantes, creadas en esta situación del *coronagrama* en su totalidad, documentando una amplia muestra representativa de obras del momento en la región, desarrolladas en una realidad anormal.

La estructura básica de las categorías del llamado se organizó de esta forma:

5. Pescando sonidos del Bahía de Montevideo con un Hidrófono.
Foto: Lukas Kühne



micro: hasta 90 s. / corto: hasta 6 mn / largo: hasta 30 mn / macro: al menos 45 mn.

Se presentaron 109 obras de participantes de Alemania, Argentina, Brasil, Canadá, Chile, Colombia, Corea del Sur, Cuba, España, Francia, México, Perú, Uruguay y Venezuela, con un total de 135 artistas involucrados.

La inmensa cantidad de piezas presentadas que se expuso en el transcurso de ocho días de manera radial en 107,7 FM y por Internet, mostró la gran necesidad de ofrecer espacios para mostrar creaciones artísticas en tiempos difíciles como la actual amenaza global a la salud.

El impacto que generó escuchar obras desarrolladas en diferentes países con sus particularidades culturales, en el contexto del *tiempo de pandemia / confinamiento / cuarentena / desconfinamiento* nos dejó un amplio rango de material significativo para la documentación, que aporta mucho a la reflexión e inspira sin duda para desarrollar una profunda investigación artística.

Las obras elegidas están disponibles para escuchar en las siguientes páginas:

<http://formaysonido.org/ma20-obrasradio.html>

<https://www.uniradio.edu.uy/2020/11/monteaudio20-imaginacion-dia-1/>

Francisco Sanfuentes

RELATO DE UNA PIEZA SONORA: “LO QUE NO SE VE / LO QUE NO SE ESCUCHA”

Contar la lejanía es conferir presencia a lo que la presencia escapa. Pensar la lejanía es proporcionar una configuración y un ritmo a lo invisible, una lengua a lo inalcanzable. Esta aventura es la pulsión de todas las artes. La lejanía es lo lejano observado en su movimiento hacia la representación, en su devenir figura. Lo lejano observado en el tiempo y espacio en que se instala.

Antonio Prete, “Tratado de la Lejanía”

1. Asomarse, indagar desde la ventana. La mirada no nos indica nada nuevo, un horizonte indistinto de años cada vez más quebrado por la arquitectura. Secuencia reiterada del día a día. Lo que se dice, se escucha y se lee en estos meses, se cifra cada mañana como acumulación de enfermedad y muertes que no es posible vislumbrar en el horizonte ahora detenido y plagado de estructuras metálicas que se yerguen como delgados brazos negros, hitos absurdos de un viejo ritual abandonado.



FRANCISCO SANFUENTES es Licenciado en Bellas Artes de la Universidad ARCIS. Actualmente Académico Asociado del Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile donde es profesor del área de Grabado. En su desarrollo de obra ha abordado el espacio público como lugar transversal de cruces disciplinares donde destacan los proyectos “Calle y Acontecimiento”, “Poéticas de la Intemperie”, realizando además trabajos de intervención en diversas ciudades como París, Francia (2003), Porto, Portugal (2004), Matanzas, Cuba (2007). Desde 1986 realiza diversas exposiciones individuales en Chile y el extranjero. Desde inicios de los 2000 su trabajo integra elementos sonoros como desplazamiento del grabado y material de intervención en el espacio público. Recientemente su trabajo sonoro deviene en el proyecto musical “Sonidos Precarios” editado en formato disco en 2017 con diversas presentaciones en vivo.

Lo que no se dice y se oculta en la numeración correlativa del padecimiento cotidiano de la ciudad es la brutalidad del descalce entre lo que se cree que se sabe y lo que perciben los sentidos: La mirada de un inocuo e inofensivo paisaje, el olor de la comida de los cotidianos se agita entretanto como bandada por el viento desde, entre y hacia las ventanas que se reproducen en secuencia matemática en todas direcciones. Secuencias sucesiones de motores dejan sus trazados en la retícula sonora de la ciudad, expanden y deforman su dibujo. Siempre hay voces pequeñas y remotas en la normalidad de sus pequeños asuntos.

Noche y toque de queda se cruzan para que todo se suspenda en el silencio. Se aplaca la vida. Sin embargo la ciudad siempre se va a escuchar. Respira, susurra, el silencio es un zumbido, la vibración de su ser ahí existiendo escondida en la condición enigmática de lo nocturno. El silencio es la presencia absoluta de esa lejanía que se nos viene encima, ahora como advertencia:

"el mundo no terminará con una explosión, sino con un gemido". En cualquier caso, va a sonar, porque todos los acontecimientos traumáticos conservan el sonido como su medio expresivo: guerra, violencia, amor, locura. Sólo la enfermedad es silenciosa y no consciente el análisis.

Murray Schafer, "Nunca vi un sonido"

Se trata entonces, ahí donde la mirada no llega, sólo de escuchar, sin más de escuchar lo que está allá afuera donde se debate, aliena o se extravía la existencia cotidiana de cualquier persona, escrutar sometidos a "cierta forma ceguera", abiertos a lo incomprensible del paisaje sonoro de la enfermedad que podemos imaginar desde las ventanas.

¿Y qué se escucha entonces?: La niebla sonora que envuelve las cosas vistas casi como si se tratase de una débil interferencia. El siseo de la ciudad, aquello que en léxico sonoro le llamaríamos también hiss, o ruido blanco, aunque el blanco en los principios simbólicos del color que enuncia Vasily Kandinsky sería la nada antes de lo que nace, y esto no se trata de lo que se ve, porque la mirada no nos dice nada, ni se trata de lo que es posibilidad de ser y nacer sino se trata de lo que se apaga y muere en otro lugar que no queremos imaginar, paisaje tras la frontera del marco ventana que se expande sin límites visto desde el confinamiento.

Ahí donde la mirada no nos ofrece más que la secuencia repetida de lo mismo hay que ponerse a escuchar / imaginar lo que sí sabemos que sucede aunque sus resonancias se oculten es la escenografía visual de los cotidianos:

¿Y qué se puede escuchar? ¿Qué es lo que se escucha? Ya lo decía, al principio sólo el siseo de la ciudad. Los micrófonos son ciegos, hay que comportarse como tal aunque la ciudad apenas provoque el movimiento oscilatorio de su diafragma.



El sonido, llega a lugares a los que la vista no puede. El sonido se zambulle por debajo de la superficie. El sonido penetra hasta el corazón de las cosas (...)

Murray Schafer "Nunca vi un sonido"

Las inflexiones del sonido, fuera de la familiaridad cotidiana y su reconocimiento activan nuestra memoria visual y olfativa, desentieran estratos de memoria, prefiguran lo que aún no ha sido. El ruido – el sonido, cargados de sentido subjetivamente a partir de una proyección de nuestra psique evocan y someten lo evocado a la fragilidad temporal de lo que resuena en el espacio. No hay tiempo para que pueda ser medido, comparado, diagramado, examinado para su comprensión.

Lo sonoro es activo y generativo. Los sonidos son verbos. Como toda creación, el sonido no es comparable. Por lo tanto, no puede existir una ciencia del sonido, sólo sensaciones ... intuiciones ... misterios (...)

En el mundo occidental, y por algún tiempo, la vista ha sido el referente para toda experiencia sensorial. Predominaron las metáforas visuales y los sistemas escalares. Se inventaron ficciones interesantes para pesar o medir sonidos; alfabetos, escrituras musicales, sonogramas. Pero todos saben que no se puede pesar un susurro o contar las voces de un coro o medir la risa de un niño.

Murray Schafer, "Nunca vi un sonido"

2. Lo que sigue es el relato, quizás arbitrario, realizado a partir del deseo anterior, la experiencia del momento del hacer y el recuerdo de la construcción y grabación de una pieza de música entre marzo y abril de 2020, en los momentos iniciales de pandemia y confinamiento. Es común escuchar que la música no refiere a nada que no sea ella misma, dialoga con sus parámetros formales y se resuelve entre la articulación, desplazamientos, ruptura de sus normas históricamente estabilizadas. Sin embargo la música también organiza matéricamente, trae a presencia analogías materiales de lo que se revuelve y agita de forma confusa en la interioridad sensible de los cuerpos donde materia y psique son indistintos.

Aunque nada de aquello pueda ser medido, comparado, verificado para llevarlo al plano de las certezas.

El proceso se realizó con una guitarra Fender Telecaster, el sonido fue procesado por pedales de distorsión Fuzz, Overdrive, Big Muff, Preamp Empress + moduladores Delay Análogo y Digital, Rever Electro Harmonix y Death by Audio.

Algo hay de amenazante en ciertos sonidos que asociamos con lo eléctrico donde se materializa el movimiento de lo que el saber científico nos dice que son electrones cuya condición es la invisibilidad, sin embargo se trata de un territorio de lo que no se ve y sólo se sabe. En contacto con los objetos revela su presencia, llevándonos al ámbito de lo frágil e inverificable de la semejanza con la vida, aquello que es zumbido entre las máquinas, lo que cruje como anomalía, el crepitar invisible de los cables siempre al acecho de atravesar nuestros cuerpos.

Todo debe comenzar, todo comenzó desde el silencio. Aquí en el estar atento en la escucha nocturna asomado a la ventana de la ciudad en cuarentena. Recuerdo hace años en el Teatro Baquedano sentado a la espera que se inicie un concierto cuya primera pieza es "El Cisne de Tuonela" de Sibelius: la orquesta ya en su sitio es una masa de ruidos producto de los músicos que afinan y practican con sus instrumentos, crujen las maderas con sus pasos, atrás, arriba, el público parlotea despreocupado y a la expectativa. Después de un tiempo y luego de una locución en off que da la bienvenida y llama al silencio ingresa a la sala el director de la orquesta en medio de un ruidoso aplauso. Saluda y se vuelve a la orquesta, levanta las manos imponiendo silencio. Algo se contrae en la sala, las respiraciones encogen al punto de su inmovilidad total. Se impone la clausura de los sonidos del mundo. El silencio ha tornado en activo e imprescindible, espesor de casi nada que comienza a resonar cada vez más en una tensión que fácilmente podría devenir en insoportable si llegara a extenderse a los 4"33 de John Cage. Unos pocos segundos dilatándose por dentro que son la antesala del acontecimiento del sonido articulado que llamamos música. Pronto las cuerdas comienzan a vibrar casi imperceptiblemente como si vinieran de otro lugar que no es esa acumulación de cuerpos que son la presencia de los cuerpos que tratan de pasar inadvertidos en el escenario de la orquesta.

Nunca he podido olvidar esos pocos segundos de silencio.

La acción de encender el mecanismo de una guitarra eléctrica no es la misma clase de silencio del instrumento análogo, aunque es también un silencio perturbador: si se pega el oído en la madera del instrumento para percibir la vibración que lo recorre, susurra su salmodia interna, sus vibraciones se acoplan, es electricidad que ulula, se mezclan con los ruidos parásitos que recorren lo oculto de su cuerpo en el cableado interior de su sistema circulatorio. Mecanismo análogo a la vida, a los cuerpos que duermen y sueñan en un silencio activo. La paradoja del sonido de la máquina y el aparente silencio del cuerpo cuya electricidad resuena en secreto, se acopla, crujen los impalpables cortocircuitos de esa masa que podemos definir conceptualmente como una emoción humana.

Se trata de pequeños sonidos, lo casi imperceptible de la vida que necesita ser amplificada, hecha cosa en el espacio para ser percibida. Podía imaginar también que es el sonido de las máquinas de las salas de hospital en medio de implacables series de luces blancas que parpadean permanentemente y tiñen de frialdad el espacio del miedo, todas unidas por el mismo continuo de corriente que recorre la ciudad en ese engañoso silencio. La aparente calma de una sala de hospital por la noche es también latencia y posibilidad de amplificación de ese zumbido eléctrico que se mueve en el cableado del gigantesco circuito de la ciudad, compartimos la misma sangre que va y viene inundando cada rincón e intersticio de nuestro mundo.

00:00 Hiss – leve siseo de la conexión eléctrica capturada por las cápsulas embobinadas con alambre de cobre, su imán atrae las cuerdas, recoge su imperceptible vibración y movimiento. No hay reposo ni silencio en el aparente estar quieta de la guitarra.

00: 12 Acorde plano (Mi menor) Se hace perceptible en plenitud la inducción electromagnética. Un sonido horizontal es suficiente. Materialidad rugosa hecha de capas de resonancia sucia, confundiéndose una a la otra en una suerte de masa indistinta lineal de 10 minutos. No hay posibilidad de un cambio de tono o acorde para desarrollar alguna frase, una melodía de escape que se dibuja en el espacio y el tiempo es a veces un escape, pues afuera todo está detenido en el silencio de la noche cuyo siseo esconde las respiraciones refugiadas del frío, temerosas tras las ventanas. El sonido se debe procesar de tal manera que no se perciba la pulsación de las cuerdas de la guitarra, que desaparezca el rastro de la mano, pues no hay rasgo humano ahí. Es una amenaza, la enfermedad

que se mueve invisible en las sinuosidades de la ciudad muda.

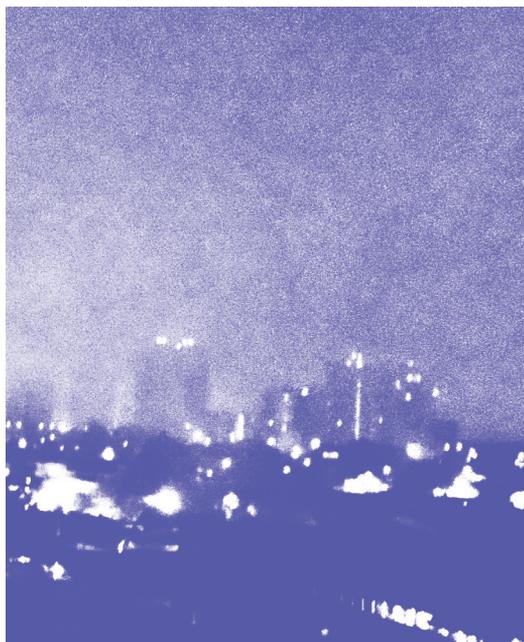
00:36 Una melodía descendente en chorus, efecto diseñado para transformar los timbres de la guitarra en algo como voces, un coro múltiple y destemplado, algo de humanidad en ese pequeño artefacto que transforma la vibración de sus cuerdas en señales eléctricas. Cuando la ciudad duerme los sueños son como un sudor que flota como neblina sobre y entre los cuerpos acurrucados, ¿qué sonido se podría imaginar bajo la forma de una melodía sometida a tan solo un acorde que materialice lo que puedo prefigurar que contiene es la niebla de lo que se sueña?, que no es visible ni constatable pero sabemos, podemos percibir que está suspendida como una cosa densa cercana a la materia frente a nosotros en la ventana. Ese sonido no se funde ni se desprende ni tributa del fondo rugoso que se arrastra en las calles. Sólo se repite en secuencia, se arrastra en otro estrato, tan sólo una pequeña tristeza frágilmente deslizándose sobre la materialidad enferma que pulula por las calles.

00:58 Uñas y Slide en el empavonado de las cuerdas: Oscilaciones metálicas con eco al deslizar los dedos por las cuerdas rompen el cluster, levitan encima de él en varias direcciones como hilachas o destellos de lo que uno podría imaginar, de lo que no se ve y se siente, resoplidos eléctricos. Especie de torpe metonimia de las voces mudas de aflicción, sonido de lo que no se puede decir. Se loopea / se repite en secuencias iguales de tiempo.

La repetición es el medio de la memoria para el sonido. La repetición es el medio por el cual los sonidos son retenidos y explicados. La repetición es el medio por el cual la historia del mundo se afirma. La repetición nunca analiza; simplemente insiste. La repetición hace que el escucha participe en la declaración, no comprendiéndolo, sino conociéndolo.

Murray Schafer "Nunca vi un sonido"

La repetición de lo mismo es *economía de recursos para lograr un máximo valor expresivo*. Editar como repetir es recalcar lo mismo porque aquello es lo esencial que no requiere desarrollo, porque el desarrollo obedece a reglas autónomas que exceden el territorio vital que han querido provocar una simple secuencia de sonidos. Repetir, loopear es también remedar el penoso sonido de la respiración humana, hálito vital ahora, allá mediado por máquinas que se multiplican.



01:46 Materialidad rugosa hecha de capas de resonancia sucia. El Slide, sensibilidad destemplada de metal sobre metal se desliza ida y vuelta entre las notas Re y Mi y luego ascendente a Si, bajar y quedarse a medio camino en la fragilidad de no estar en ninguna parte, una situación de incertidumbre y reposo imposible... Anillo de metal que recuerda cuerpos lacerados que necesitaban algo más que la estabilidad de lo templado para materializar su padecimiento en sonido. Se loopea para iniciar secuencia de repetición. Nada cambia, la mirada desde la ventana es más de lo mismo en la secuencia de los días. Es necesario caminar por el departamento escuchando la incesante reiteración, es la pulsación de la intemperie.

02:33 Materialidad rugosa hecha de capas de resonancia sucia. Remedo de voces de una iglesia vacía. Ahí nunca hubo un coro, sólo algo parecido a susurros.

03:23 Materialidad rugosa hecha de capas de resonancia sucia. La guitarra se carga de pedales de distorsión que quemarán y sobresaturarán todas las señales que recorren el instrumento, hay que dejar resonar

ese chirrido que puede hacerse ensordecedor, no esconder su cuerpo su materialidad antes que devenga en lo que puede ser una secuencia de notas en una sucesión imposible de escapar de la grilla implacable de ese único acorde, sobresaturación de la pena el único sonido necesario.

04:21 Materialidad rugosa hecha de capas de resonancia sucia. El residuo de las distorsiones queda como ir y venir en una perilla que se mueve de izquierda a derecha una y otra vez, ulula levanta y esconde el sonido, al límite de transformar el amplificador en un crujido. Exhalaciones de una respiración agónica.

05:00 Materialidad rugosa hecha de capas de resonancia sucia. Percusión emulada de un teclado: Golpes lentos y pesados que no tributan a la sincronización de ningún pulso. Sólo un relato que recorre otra calle como procesión vacía y sin figuras desprovista de humanidad. Ruido de patéticos fantasmas sin elocuencia. El Delay es eco de golpes en el vacío de la calle húmeda. Se loopea y se inicia secuencia de repetición.

07:07 Se sostiene la oscilación eléctrica de las perillas, el ulular que inhala y exhala se mueve sin nota posible.

07:22 Materialidad rugosa hecha de capas de resonancia sucia. ¿Un crujido electromagnético rasguñando las cuerdas de una guitarra puede evocar como materia significativa el sonido contenido de una voz dolorosa aún sin palabra ni enunciado posible? Luego sucede, debe suceder un crujido, crepitar metálico, anomalía eléctrica como un cosquilleo enfermizo que recorre nuevamente superpuesta al clúster de la ciudad, develando la presencia de lo invisible, lo que no se puede borrar aunque queramos alejar de ello la mirada.

Todo conforma una masa de cosas diversas que se repiten unas encima de otras, superposiciones sin calce apenas unidas por la humildad de un acorde menor. La ciudad se manifiesta como paisaje en un denso sonido plagado de brumas de carne y sin carne que se mueven, sudan, hablan, susurran y ríen apenas dejando una estela de efímeros trazados cuyos restos que van desapareciendo se entremezclan entre sí a la espera de una caja de resonancia que les de existencia y sentido.

07:40 Materialidad rugosa hecha de capas de resonancia sucia. La percusión se aleja: Crujido continuo y reiterado. Perillas Fuzz oscilan de

izquierda a derecha sin nota, distorsiones de onda que recorren invisibles el cielo que se fisura en el silencio.

09:06 Materialidad rugosa hecha de capas de resonancia sucia. Remedo destemplado de voces de una iglesia vacía. Oscilan las frecuencias moduladas del Fuzz como especies de gemidos eléctricos, formas del dolor que los cuerpos apenas pueden manifestar para no perder su humanidad.

10:07 El continuo rugoso se aleja. El sonido se apaga. Retorna el silencio. Se revela el viento en el golpe de la cortina contra la ventana. Vuelve la bruma sonora de la ciudad de noche donde parece que nada está sucediendo...



Foto: La peste negra. Obra emitida desde Antofagasta. Convocatoria Delirios en Cautiverio, Teatro Nacional Chileno 2020.

Cristián Keim Palma

CABEZA DE COSMONAUTA

A modo de introducción...
una historia quizá añeja... pero no
tanto:

A mediados del siglo XIX las nuevas sociedades que habían surgido luego de la crisis monárquica y al alero de los incipientes estados liberales que habían emergido principalmente por Europa y América, comenzaron a necesitar nuevas formas de representación escénica, en las que en definitiva y en el cambio de paradigma que habían sufrido esas sociedades (aquí entran también las nuevas sociedades capitalistas), se pudiesen sentir verdaderamente representadas.

Solo un cambio de paradigma social de esta magnitud podría explicar el salto representacional que significa la irrupción y consolidación del Realismo como corriente dominante en el modo de representación de una sociedad, esto tanto en el ámbito audiovisual como para la escena teatral occidental; lo anterior hasta el punto de que pareciese ser para muchos la cuasi única forma posible de representar, asunto que se emparenta con la visión de que el neoliberalismo es la única forma de or-

ganización socioeconómica posible (sobre este punto volveremos más adelante).

Cosmonautas sobre la tierra

La situación en la que nos hemos encontrado durante el último año, es muy similar a la que viven los astronautas que pasan muchas horas

en órbita, realizando todas sus acciones cotidianas en espacios reducidos. Acciones que tienen que ver tanto con las complejidades de sus trabajos como con el descanso o la diversión, todo en un mismo lugar. A lo anterior se suma una cierta coincidencia respecto a la forma mediada de entablar relaciones muy distantes entre unos y otros y las muy escasas referencias espa-



CRISTIÁN KEIM PALMA es Director del Teatro Nacional Chileno. Jefe de Carrera Licenciatura en Artes con mención en Actuación Teatral. Profesor de Actuación del Departamento de Teatro. Magíster (DEA) en Mundo Contemporáneo, Universidad de Barcelona. Diplomado en Estudios Clásicos Griegos, Mención Tragedia, Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile. Licenciado en Artes con mención en Actuación Teatral, Universidad de Chile.

¹ Este escrito no sería posible sin contar con las reflexiones desarrolladas por el grupo de estudiantes del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile con los que trabajé en Ka de kilo, un trabajo de corte académico-experimental desarrollado desde el Teatro Nacional Chileno y con el que participamos en el Festival de Teatro Universitario (Virtual) de la UANL, Monterrey, México.

ciales y de los cuerpos que hacen que la perspectiva de la realidad en la que se desenvuelven, se fragilice.

Por ello, la salud mental en el ámbito de la “psicología del cosmonauta” ha sido profusamente difundida en estos meses de encierro. Nos hemos encontrado de pronto como cosmonautas en una lata de sardina, observándonos y observando a los demás, relacionándonos, con la idea de la muerte mucho más presente en nuestro cotidiano que lo que habitualmente acostumbramos. Tengo la impresión de que esta cabeza de cosmonauta ha llegado para quedarse y estará pulsando en nuestros cuerpos mucho más allá de lo que imaginamos, hemos atravesado una frontera y el cerebro ocupa redes neuronales distintas a las que normalmente utilizaba para hacer entender comunicar y ejecutar determinados procedimientos que el “en vivo” cerebral ejecutaba de otras maneras y con otras redes. Sin duda el cerebro se relaciona de manera muy diferente en una comunicación mediada que en una que ocurre directamente. Lo anterior es probable que esté haciendo que nuestro cerebro se expanda para poder procesar y utilizar la información que ahora percibe resignificada y por otras vías, que requieren de otras maneras de comprender y actuar; esperemos que estas nuevas maneras de comprender y la distancia con la que nos estamos observando, hagan que la humanidad y sus procesos creativos aprovechen el instante de reflexión en el que aún estamos sumidos.

Fue hace más de un año

Las artes de la representación se concretan y operan en último término, en una relación directa entre los ejecutantes y el público que presencia esa acción. Este principio basal comenzó a volverse muy dificultoso a partir del estallido social de octubre de 2019, especialmente en los espacios tradicionales de representación que suelen estar situados en los centros urbanos, los que fueron copados por el estallido y su larga consecuencia de etcéteras.

A partir de lo anterior, muchos proyectos artísticos se vieron suspendidos a la espera de mejores condiciones para su realización, pero como sabemos, sobre esta espera llegó la crisis sanitaria global más relevante del último siglo y la suspensión y el encierro se convirtieron en una condición permanente.

Al primer shock que significó el cierre de los diversos espacios de exhibi-

ción, se sumó el hecho de que el modo de realización instalado y aceptado en la elaboración del trabajo teatral, ocurre de manera presencial. La realidad de una escena se constituye en relaciones directas, en un espacio tiempo definido y efímero, en ningún caso (al menos en la generalidad de la tradición) mediada por otros soportes distintos al cuerpo de los intérpretes. A esto debemos sumar que por su relación efímera con el espacio tiempo, las artes de la representación tienen una vinculación directa con el tiempo presente y contemporáneo, y por ello el contexto en el que se realizan es una de sus principales condicionantes.

Y como el contexto de trabajo se modificó al punto de ser totalmente distinto al que operaba con cierta normalidad hasta octubre de 2019, inevitablemente las prácticas artísticas se vieron forzadas a modificarse a sí mismas. De improviso todas nuestras acciones comenzaron a estar en la pantalla, todo se redujo a lo que los dispositivos mediales nos permitieron, el mundo se digitalizó (el mundo privilegiado al menos) y la condición de trabajo basal se trastocó completamente.

Una vez superado el impacto inicial de la clausura de espacios a partir de marzo 2020, desde mayo en adelante comenzó una proliferación de trabajos de representación en plataformas digitales, trabajos en los que la mayoría de los involucrados no tenían experiencia alguna y por ello los aprendizajes y la creatividad se vieron forzados a emerger.

Desde este nuevo contexto surgieron una enorme cantidad de experimentos artístico-comunicativos provenientes del mundo de la representación, los cuales más allá de sus resultados cuantitativos o cualitativos efectivos, sin duda han propuesto una serie de problemas que cuando podamos realizar el balance de esta extraña época en la que nos ha tocado trabajar, creo que probablemente terminarán siendo lugares de aprendizaje más positivos que negativos. En la línea anterior, debo señalar que en este periodo he podido participar en variadas experiencias escénicas (virtuales) tanto en el rol de artista como en el de espectador, y sin duda el problema basal con el que uno se encuentra en ambas situaciones (pero fundamentalmente en el ejercicio del oficio representacional) es la absoluta falta de referencias sobre una realidad concreta a la que responder, con la que relacionarse y en definitiva desde la cual crear y construir lenguaje. En el mundo virtual de la creación, las respuestas-señales de comunicación presencial, no existen. El compañero/a está en otro tiempo espacio y el espectador también, la referencia

fundamental de la escena son los otros, lo que nos entrega certeza de realidad está virtualizado y por ello el mundo que percibimos se fragiliza y las dudas afloran.

Lo que entendíamos por representación, ocurría en ese mundo relacional en el que surgía la realidad que era interpretada por un espectador, esa realidad interpretada era el pilar comunicacional del oficio que ejercíamos. Este nuevo espacio de ejercicio representacional se constituyó en un salto al vacío que hemos ido aprendiendo a dilucidar, pero que sin dudas está en pañales.

El lugar en donde se conjugan todos los elementos de la puesta en escena (normalmente un escenario bajo el control de los artistas) ha pasado a ser la pantalla de un espectador distanciado (al menos espacialmente), que a través del control del dispositivo electrónico por el que accede a la representación y el control o no de sus circunstancias, hace que las posibilidades de direccionar una lectura de un determinado espectáculo se diluyan en el infinito de posibilidades en las que ese dispositivo-espectador se encuentran.

Por otra parte, el hecho de no poder estar en el mismo espacio actoral de los otros intérpretes, hace imposible a cualquier actriz o actor el calibrar efectivamente las reacciones de sus interlocutores, no se tiene certeza de si te están mirando, escuchando, atendiendo o estableciendo algún vínculo, asunto que es la raíz de las certezas interpretativas en las que llevamos trabajando durante generaciones de generaciones. A lo anterior se debe añadir la inestabilidad de las plataformas y lo rudimentaria de las soluciones tecnológicas en las que las necesidades de estas puestas virtuales se han visto envueltas.

El guión técnico como lugar de certeza

Sin lugar a dudas, el mayor desafío para los equipos creativos que están instalados en esta construcción de diálogo sin elementos referenciales, es el lograr hacer comprender a los espectadores un contenido que solo acaba de cuajar-dialogar en el último soporte digital (el del espectador) y en el que confluyen las múltiples señales digitales (lenguajes) que conforman la puesta en escena.

Pero como el equipo se encuentra en un mundo de incertezas comunicativas en las que la doble crisis los ha envuelto, se hace fundamental

el lograr un mapa que pueda servir de referencia a la hora de orientar los trabajos; el valorar el guion técnico cómo la brújula que nos logra posicionar a todos los agentes creativos desde el mismo punto referencial ha resultado, según mi experiencia, en la pieza basal de los trabajos emprendidos.

El guion es el lugar en donde todos los lenguajes y elementos técnicos de la puesta se pueden encontrar y delimitar; la configuración generosa en información y precisa en la calidad de este guion técnico, es sin duda el más relevante de los trabajos a los que los equipos se deben abocar para una puesta en digital. A ello también se debe sumar la confianza en que al guion general, cada uno de los agentes creativos individuales está contribuyendo además de con las opiniones y puntos de vista que lo enriquecen, con el guion específico que a cada una de las partes le corresponde a la hora de la ejecución y que evidentemente está supeditado al guion general que todos manejan.

Momento constituyente... la historia añeja

No debemos olvidar que llegamos al confinamiento en una relación tensa entre el mundo de la representación y el mundo representado. El problema de la capacidad y derecho de representar a otro, siempre está en entredicho, no solo en el campo de lo estrictamente político. Prueba de ello es la proliferación en la última década de trabajos de corte performativo o testimoniales que dentro de sus mecanismos de representación contemplan la posibilidad de prescindir de los actores en el sentido tradicional asumido por el propio medio y la utilización de “gente real” en sus puestas en escena.

Como muchos aspectos de una sociedad que se cuestiona a sí misma y necesita replantearse, la necesidad de un nuevo pacto social también implica el replantearse el cómo esa sociedad se representa a sí misma, qué le interesa o como se proyecta, por ello es muy relevante el estar alertas con los lenguajes representacionales que se están desarrollando en la condicionalidad de la pandemia, pero sobre todo el observar el fenómeno representacional tanto en sus formas como en sus contenidos, una vez que las barreras sanitarias se relajen y puedan surgir en un espacio de mayor libertad, las estéticas y los contenidos hacia los que nuestra sociedad se moverá y en ello, tener claro cuál es la imagen de esa sociedad que pretendemos poner en escena.



Proyecto Manera de estar juntas de Camila
Delgado, Katya Noriega y Javiera Cáceres,
Departamento de Danza,
Facultad de Artes U. Chile

Alejandro Jeldes

ENTREVISTA ATOMWEBSEQ – FELIPE WEASON Y SEAN MOSCOSO.

Alejandro Jeldes (Jano):
¿Hubo una reestructuración del proceso creativo durante la extensión de la cuarentena? Yo pensaba esta hueá en relación a que su obra siempre ha estado como en un aislamiento, en una pequeña cuarentena, pero ahora enfocado como en la obligación, la

prohibición de salir, de socializar en persona el proceso creativo. ¿Tuvo alguna influencia?

Felipe Weason: Hay dos cosas que me parecen divertidas del proceso. Primero que el ciclo de vida de *Atom* surge entre dos crisis. Está el tema del estallido social y la pandemia. El estallido social fue bien fuerte para nosotros, por distintos motivos, desde lo práctico-técnico y el segundo desde lo interior, desde la pregunta política. Para el periodo del “18 de octubre” nosotros teníamos pensadas varias presentaciones que no se pudieron hacer y en ese mismo no poder hacer nos cuestionamos qué significa-

ba nuestra práctica artística en este nuevo contexto. No es una pregunta desde una relación directa con el estallido, sino desde nuestro qué hacer en *Atom*. Desde las decisiones de la performance que nosotros consideramos relevantes, que, creo yo, no son panfletarias ni se apropian de la imagen del estallido, pero sí que tratan sobre sistemas relacionales.

Con la cuarentena, siendo sincero, no creo que haya provocado algún tipo de observación real del trabajo, ni puesta en crisis de la obra. Hay varias cosas que pueden responder eso. Una de ellas es que siento que con Sean siempre trabajamos con



FELIPE WEASON es Licenciado en Artes Plásticas de la Universidad de Chile, Magíster en Artes Mediales de la misma Universidad. Ha desarrollado su trabajo artístico y profesional en torno a la experimentación en medios y tecnología digitales. Trabajo que ha expuesto en varias ocasiones tanto fuera como dentro del país. Actualmente dedica su tiempo a la docencia universitaria, al desarrollo de sistemas interactivos para museos y a la investigación y producción en torno a las posibilidades críticas y expresivas en la experimentación con videojuegos y la performance digital.

SEAN MOSCOSO es Profesor en Educación Artística y Licenciado en Educación de la Universidad Católica Silva Henríquez, Compositor Musical, Magíster en Artes mención Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Académico del Departamento de Sonido de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

estrategias de circulación. Hemos desarrollado estrategias de obra, que son parte de su poética, que suponen una economía. Esta economía que hace a la obra no dependiente de fondos estatales ni de grandes instituciones para poder ser presentada. En este sentido es super económica porque usamos tecnología de nivel usuario, básicamente datashows y computadores nivel usuario y a nivel de software igual. No es que hayamos inventado nada, sino que usamos cosas que están a la mano. La real inversión monetaria es puro tiempo. Atom siempre estuvo pensada desde una economía de guerra. El cambio fue más bien un cambio tecnológico, de la onda, esta obra se juega con dos jugadores en un mismo lugar físico. ¿Cómo lo solucionamos? Lo que hicimos fue protocolizar por medio de tecnología online el cómo estamos ejecutando el trabajo y como a nivel tecnológico se está transmitiendo la información.

Sean Moscoso: Creo que la obra se ubicó entre medio de dos crisis. En la primera era todos para fuera y la segunda era todos para dentro, una especie de contrarrevolución. En cuanto al proceso constitucional, me parece que en el todos para dentro, hubo que buscar maneras en que podrías proyectar energía y ver si salía, una especie de grito de gol que buscaba respuesta afuera. Una idea de conectar el para afuera con todos hacia adentro. A mi me pasa que el proceso constitucional me parece una medida de control social. Hay un montón de gente muerta, el estado sigue violando los derechos humanos, pero parece que ese es el camino para cimentar un cambio constitucional. No sé si la palabra que busco es por sobre, porque creo que tiene un dejo de altanería, pero la obra ha ido moviéndose entre dentro y fuera, conviviendo con sus propias contradicciones.

Jano: [Pensaba igual este proceso de la ausencia y la necesidad de la presencia del artista. ¿Cuál es la necesidad de la presencia?](#)

Sean: Me parece que lo de la presencia es más una forma de descifrar cierta información por medio del cuerpo. La presencia creo que es algo mucho más amplio y por eso me gusta el concepto de guerrilla. Con Felipe tenemos una especie de locura de poder presentarnos en el formato que sea, con la duración que sea, en el espacio que sea. Hemos incluso gastado plata para comprar unos parlantes, que no sé si alguna vez vamos a ocupar, pero con los que podríamos pararnos en Plaza de Armas y tocar.

cinco meses, entonces las preguntas iban a cosas más vitales, no sé si en relación a la obra, como una cosa circunscrita.

Felipe: Me interesó lo del en vivo y en diferido. Se cruzan varias cosas en esa frase. La obra en ese sentido se mueve en distintos espacios, puede mostrarse en una tocata, en un lugar muy pequeño o como en un festival de música electrónica experimental y por ahí la carga o el peso histórico, de la presentación en vivo. Y surgen preguntas: ¿Por qué vas a escuchar a alguien en vivo?, ¿por qué no escuchas el disco en la casa?, ¿por qué ves a alguien jugar un videojuego? Uno podría pensar que esas son una especie de “reauratizaciones” de ciertas prácticas no auráticas. Ciertas prácticas que, como son propias, nacen de los sistemas de producción. El formato del disco con las duraciones de las canciones, o el videojuego, que es en sí un formato no aurático. Es bonito eso. ¿Por qué es tan importante ver a alguien jugar? ¿Por qué es tan importante ver a alguien tocar? En el caso de nosotros lo aurático y no-aurático aparece y desaparece y encuentro que no tenemos ningún problema en entrar y salir de esa lógica. Pero lo que si se mantiene es lo que dice el Sean, de que es grabado en vivo. Eso significa que hay una performance, pensando la performance como un modo de uso, usé esta cosa de una forma. Usé este dispositivo de esta forma y con eso hago una relectura, el dispositivo me predispone, pero yo soy capaz de definir un ritmo o una agencia sobre ese dispositivo.

Hay diferencias muy densas entre ver a una persona en vivo a verla en diferido, pero aún así podemos verla como la performance digital, una performance de dispositivos, considerando a la máquina en su propia performance. En la ingeniería también se usa la palabra performance para referirse al funcionamiento de la máquina, al funcionamiento en tiempo real. Y gran parte del problema de los videojuegos es el problema de lo dinámico. Tienes un montón de reglas definidas y algoritmos, pero este montón de reglas y algoritmos sólo tienen sentido cuando son puestos en marcha, cuando son performados por la máquina y luego performados por el jugador. El problema es que todavía pedimos la presencia. Todavía estamos pidiendo el aura y hacemos el show de que esa aura la podemos recuperar, por eso jugamos en vivo y por eso se toca en vivo, pero el chiste es que podemos simularlo todo y aún así hay una especie de performance, una serie de ejecuciones interesantes, cosas que valen la pena ver y que el objeto por sí mismo es incapaz de desplegar.

Sean: A mi me gusta pensarlo como la capa que agrega la acústica. Los tipos reproducen cosas grabadas porque confían que la escucha es una performance, ahí ocurre la performance entre la persona que está escuchando y que interpreta y lo otro es la experiencia que se escucha en cada medio en su casa, en cada parlante, en cada audífono. La experiencia es de multiplicidad de capas. Confiamos en que en nuestra performance la gente pueda experimentar estas capas.

Felipe: Claro ocurren muchas performance al mismo tiempo y una especie de hueá media cyborg, donde hay cuerpos que nos pertenecen, cuerpos que son mixturas y cuerpos que son pura máquina, como dice Sean sobre los parlantes. La posibilidad de extender nuestro cuerpo al cuerpo de las máquinas y éstas a otros cuerpos.

Jano: Estaba pensando en que el cuerpo máquina es muy como *Laín*, la expansión del sujeto por los cables.

Felipe: *Laín* es un buen referente para la “autopía” y la distopía de hoy día. Finalmente *Laín* es una serie de finales de los 90 y principios del 2000 que plantea un poco la extensión de la subjetividad o la duración de la subjetividad. En el caso de nosotros es al revés, siento que nuestro trabajo es super melancólico. Esto a modo de lectura muy personal. Estamos trabajando con cosas que ya no fueron o cosas que han sido superadas absolutamente. Si tú le preguntas a un tipo que está haciendo machine learning sobre live coding, te va a decir que básicamente es un juguete de los 90. Lo mismo con las tecnologías asociadas a los videojuegos que estamos ocupando; son obsoletas, acabadas, no hay algo en ellas que esté definiendo el futuro, sino lo que hay en ellas son cosas que están definiendo el presente, si es que.

Jano: ¿El proceso político actual ha traspasado o teñido de alguna forma sus últimos trabajos? Pensando en lo que habían dicho que la obra se presenta como una obra de guerrilla, que puede presentarse en una sala de 2x2 hasta en la Plaza de Armas de Santiago. En ese sentido se posiciona en un tránsito, desde lo más lejano y marginal hasta el centro mismo, donde está lo tradicional, el orden y lo bien visto. ¿Creen que la obra, desde su visualidad, tiene alguna relación con este desplazamiento, hay una relación con la poética visual?

Sean: En lo particular venía trabajando con los zapatistas, entonces

cuando ocurre esto de octubre, yo como que me afebrego, quería que el pueblo saliera y de un momento a otro fue todos afuera. Sin embargo una de las carpetas que ocupó se llama isolation, aislamiento, la elegí en noviembre, al peo, eso puede tener una lectura más poética si quieres. En el trabajo yo siento una profunda demanda ética, trabajar desde dentro, para lograr que salga bien hacia afuera. Vicente, un amigo, me preguntaba cómo era trabajar con Felipe, yo le decía que nos juntamos y tiramos ideas que no me censuro, porque sean malas o porque Felipe me pueda decir que no. Hay ideas que generan sinergia, a Felipe le muestro una música y él responde “Oh! Bacan, se me ocurren 700 cosas”. Si eso no ocurre yo solamente me dedico a buscar otra cosa y eso me parece, a escala, una cuestión política. Si hay una energía que puede retumbar en otro, funciona, encuentra una caja de resonancia. La obra tiene mucho de eso, de convivir en esos dos mundos.

Felipe: Creo que el trabajo si tiene una política y esa política parte, de un poco lo que dice Sean, de cómo tratas con el otro. Muchas veces cuando trabajas con otro no hay un guión o una especie de programa, no existe un protocolo donde podamos establecer formas de trabajar. En Atom el problema era cómo trabajar sin programa, pero tal vez con protocolos. Definimos protocolos de acción, esto significa “cómo nos comunicamos” y de esa forma de comunicación qué podríamos esperar. Eso es profundamente político, estás tratando con el cuerpo del otro, estás forjando reglas, pero esas reglas, como bien dice Sean, tienen que ser sinérgicas. Por ahí es donde ha surgido un tipo de organicidad rítmica en el trabajo que se traduce en la forma del trabajo como obra y que yo en verdad no entiendo mucho como sucede ni tampoco sé si es replicable, pero cumplimos con plantear una posibilidad. Estos asuntos son políticos, intentamos hacer algo, pero no sabemos qué, pero no queremos que sea cualquier cosa. ¿Cómo se resuelve eso? Son puras pulsiones y deseos. ¿Cómo tú resuelves el deseo? En Atom veo la resolución de un deseo que se traduce en una experiencia visual que puede ser muy caótica, pero que levanta algo así como un sistema.

Sean: Hablando de lo que dice Felipe sobre el ecosistema, lo veo como una manera emancipadora, no en cuanto mi voluntad se impone, sino porque me autocensuro menos. Tengo menos miedo para proponer las cosas que yo quiero por tontas que fuesen, un lugar donde no me da miedo ser quien soy. En este espacio de trabajo me veo más libre. En ese sentido, no sé si sabemos lo que queremos hacer, pero si sabemos lo que

no queremos hacer.

Felipe: El formato tocata, que es bien vertical en relación al público, nos permite a nosotros no hacernos cargo de ciertas políticas, como sí podría suceder con una performance más radical o con trabajo de activismo político en las artes. Nuestro trabajo es mucho más para dentro y es una decisión bastante consciente. Para poder levantar un laboratorio tienes que poder definir algunos límites y esos límites no son siempre el ideal. Nosotros tomamos decisiones que muchas veces no son de apertura sino que de cierre, para poder generar el espacio ficcional o el teatro necesario para poder hacer lo que necesitamos hacer y en ese teatro poder tener un laboratorio de posibilidades de interacción. Encuentro que nuestro deber como artistas es resguardarnos, estamos trabajando en ciertos formatos de los cuales no podemos estar ciegos.

Jano: Sean, Para todos todo y Zoom Deportivo ¿Por qué?

Sean: Esa obra, la apertura de Zoom Deportivo, es de Sibelius, pero era lo más parecido a una rave electrónica. Y vi una conexión entre esta tradición de música clásica, de Sibelius, que es también el nombre de un software de música, y la música electrónica trance más pegada. Además no dejaba impávido a nadie, bueno, por lo menos a gente de nuestra edad. Entonces fue una actitud súper lúdica de remezcla, de usar la cultura como el repertorio de sonidos que tenía. De hecho me pasé con el trabajo, creo que era un meme que llegó demasiado lejos, porque trabajé mucho en él, lo corté, lo pegué, hice distintas versiones, con y sin bajo, trabajé con exageración, pero me gustaba. Mira, con otros medios, Sibelius habría hecho música trance. Con los zapatistas, fue una búsqueda de guerrillas populares por Latinoamérica. Encontré en los zapatistas a unos guerrilleros que no trabajaban el foco revolucionario armado, a diferencia del Sendero Luminoso y otros. Y de todos los textos que tienen me gusta este, la cuarta declaración de la Selva Lacandona. La cuarta tiene este texto que también lo usa Manu Chao. Ahí yo quedo en una burbuja, porque se hace super evidente, entonces lo intento cortar, editar, para hacerlo menos panfletario, lo desordeno, me entra el pudor. Y cuando digo lo que es no genera ninguna reacción transhistórica, si por el texto, por ejemplo Oyarzún quedó loco cuando dice “moriremos en ella”. Es un discurso bien poetizado y bien camuflado frente a la demanda indigenista. Acá tampoco me quiero abanderar de eso, pero me parecía un texto que, editado y todo, atraviesa realidades. Estamos vivos

a medida que somos sensibles al medio en el que estamos, entonces usarlo me parecía importante. Es una demanda social anticapitalista, para todos todo, porque es un mundo donde pueden haber otros mundos. Entonces el ejercicio de micro laboratorios que tenemos con Felipe es donde experimento la no censura. Es un mundo donde puedo salir con música de TVN de la forma más lúdica posible y después en postproducción trabajamos cosas mucho más densas y declarativas y poniendo en marcha pulsiones políticas. Al final lo quise poner en tanto palabra, palabra que moviliza emociones.

Felipe: *Atom* se resuelve en la estética de la postproducción. Y desde ahí nos planteamos como hijos de cierta época, de cierta actitud postmoderna. Muy Mr. Bungle, donde una canción puede contener a todos los referentes al mismo tiempo y referentes que pueden, o no, ser super disonantes. Con el Sean siempre hablamos de la figura clásica latinoamericana. Una entidad que es un receptáculo de múltiples influencias, que son Dragon Ball Z, Evangelion, el EZLN, leer comics chilenos de mala calidad, jugar juegos piratas paraguayos de play 1. *Atom* intenta apuntar una y otra vez hacia ese tema, a la postproducción, a estar bañado de múltiples influencias, para bien o para mal, colonizados o no colonizados. Siento que la parte más rigurosa de nuestro trabajo tiene que ver con ser sinceros, sinceros y serios al momento de elegir esos referentes y por eso no tenemos referentes que sean propios del imaginario de la revuelta. Pienso, personalmente, que no los usamos porque no son nuestros referentes, no que no compartamos las ideas, sino que no estamos hechos de ello, a diferencia de como Zoom Deportivo nos puede tocar. O como los zapatistas nos pueden tocar. Ambas son cosas super noventeras, por eso digo que *Atom* es muy melancólico.

Jano: Referente a la interpretación de la obra. No han sentido que podría entenderse la obra como un proceso kafkiano, pensándolo, no como un proceso burocrático, sino que más en relación a la constante variabilidad de la narrativa. El espectador nunca llega al final de la obra pues esta se crea constantemente dentro de sí misma.

Felipe: En la parte que trabajé más yo está la idea de levantar un sistema y es un sistema que tiene entidades, cada entidad tiene comportamientos y esto puede hacer emerger una especie de comportamiento complejo. Lo que el proceso presenta es un mundo que no aparece como relato, sino un mundo que se presenta como un sistema. Yo juego y, de

alguna manera, el Sean también juega y somos entidades en el sistema, no somos el objeto del sistema ni tampoco estamos ahí para activar un relato. Estamos ahí para revelar nuestras propias intencionalidades dentro de este sistema. Lo que ve el observador sería el despliegue del sistema sin participar en él. Por eso siento que se vincula a los videojuegos, no porque sea un videojuego sino porque estamos jugando. Y particularmente los juegos no son relatos, son resoluciones dentro del sistema. Las resoluciones son posibilidades que vemos y esas posibilidades conforman el relato.

Sean: A mi me pasa que siento que la obra no pretende mostrar su totalidad. Resulta que está esta cuestión media psicoacústica de pensar que es como muy grande y muy infinita, que no es la apreciación que tengo yo. Tengo elementos en mi mente para manejarlos, pero que no son infinitos, pero como te muestra solo una posibilidad de esa interacción el lector de la obra está viendo una cosa que lo abruma. Porque no se ve la totalidad de la obra, en realidad ves una versión, no sé si tenga las palabras, pero en el mejor de los casos podría describir lo sonoro en términos “direccionales”, podría otorgarle una característica. Esto hace estas cosas, pero ni siquiera sé hacia dónde va.



Foto: Valentina Maldonado y Francisco Belarmino. Concierto atomWebSeq_v04.exe de Sean Moscoso y Felipe Weason en el marco del Foro de las Artes 2020 "Resistencias". Sala Master, Radio Universidad de Chile.

Claudia Vicuña

ECO CUANDO EL PAISAJE ESTÁ ADENTRO (INVITACIÓN A UNA SIMPLE REFLEXIÓN)

que habitan y componen nuestro cuerpo.



CLAUDIA VICUÑA nacida en Chile. Es licenciada y pedagoga en Danza. Bailarina/Coreógrafa. Ha sido reconocida en Chile y el extranjero, obtuvo varias veces Fondart, beca Fundación Andes, patrocinio de la Fundación América y Unesco-Ascherg International Fund For The Promotion Of Culture. Entre sus creaciones destacan “A la llegada de los pájaros” obra creada especialmente para el Ballet Nacional Chileno Banch, “Lo Que puede un Cuerpo” obra por la cual recibe el Premio del Círculo de Críticos de Arte 2011 como mejor obra de danza del año y es postulada al Premio Altazor 2012, “La Variante” y “Ciudades Invisibles”, además de “Contenedor”, “P.A.F!”, y “Magnificar”, codirigidas junto a Alejandro Cáceres y “Primera Esfera” en colaboración con Elías Cohen y José Chain. Es ganadora del Premio a las Artes Nacionales Altazor 2006 a mejor bailarina por su interpretación en la obra “P.A.F!”. Ha participado como bailarina, coreógrafa y actriz en festivales de Artes Escénicas en Argentina, Tailandia, México, Uruguay, Brasil, España, USA, Francia y Chile. Actualmente es Académica en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y Artista Independiente.

La llamada distancia social nos restringe y enfrenta a nosotros mismos, la incapacidad de salir de nuestros hogares nos aleja de la naturaleza y la ciudad, de sus paisajes, pero nos devuelve a un viaje interno, a nuestros propios paisajes, no sólo los que están en nuestros recuerdos como viajes vividos con anterioridad, sino con aquellos paisajes y sonidos

que habitan y componen nuestro cuerpo. Poder crear desde esta perspectiva permite viajar y visitar lo que tenemos dentro, lo que somos, nuestro Soma y compartir estos espacios con la/os posibles espectadora/es, esperando aportarles no solo una experiencia estética/reflexiva sino también la posibilidad de volcarse hacia sus propios paisajes.

Las preguntas que me hago desde el encierro para iniciar esta reflexión hacia una investigación/creación son: ¿Cómo trabajar, decir y articular corporalmente aquellos paisajes que somos? ¿Dónde los encontramos/ubicamos en nuestros cuerpos?

Pienso nuestro cuerpo como la expresión de todo lo innumerable, quiero entender, en la práctica, cuáles son sus paisajes, cómo dibujar esos bordes, paisajes silenciosos más allá de la ausencia de sonido, particularidad de una bella complejidad y contenido ético y estético.

Intuyo estos paisajes como una resistencia al estado actual de las cosas, una resistencia política, entonces en esta resistencia ¿quienes resisten, el Ser Humano y su dimensión interior?, ¿esta resistencia cómo aborda nuestros cuerpos, sus espacios, paisajes y sonidos?

Explorar en la relación del cuerpo y sus territorios (las distintas capas corporales), para entender cuántos cuerpos son un solo cuerpo, entender el vacío, la particularidad y la resistencia.

Eco logía Eco somática Eco sistema Eco

Nos encontramos en un presente centrado en el Ser Humano, el llamado Antropoceno, fundado en una cultura extractivista, capitalista, homogeneizante, colonial..... visión y acción que ha demostrado con creces que nos lleva hacia un futuro fin del ecosistema, nosotros los humanos incluidos.

Esta manera de vincularse con el mundo nos aparta constantemente de la naturaleza y de nuestra propia naturaleza también. Nos aleja de principios fundamentales para la construcción de la vida, nos aleja de la colaboración y la interacción.

En esta era entonces ya hay pérdidas, pérdidas irreversibles. La naturaleza y sus paisajes siempre fueron refugios de vida, hoy debemos construir refugios para estos mismos refugios, en palabras de Donna Haraway “Reconstruir refugios, refugios de refugios, hacer posible una recuperación y recomposición biológico-cultural-político-tecnológica parcial y robusta, que debe incluir el duelo por pérdidas irreversibles”

Entonces nos queda pensar en una nueva ecología no centrada en los humanos, ya no pensada desde el Hombre, no antropocéntrica, esta posibilidad nos plantea un cambio de visión hacia algo llamado *Planthropoceno*, es decir un sistema pensado y accionado desde la visión de las propias plantas.

¿Es posible aprehender, actuar e interactuar con y como ellas?

¿Ser planta implica, entre otras cosas, asumir y pensarse como entes contruidos de paisajes?, pensar nuestro cuerpo como paisajes, entender la vida y por tanto la escena como un paisaje.

Construir una obra con la idea de paisaje nos invita a pensarla como un organismo vivo, donde todo lo que se observa es único, donde cada lugar, zona y rincón es importante, es protagonista, no hay un centro de atención, no hay planos ni grados de importancia, todo es lo más importante y está entrelazado con lo demás.

¿Cómo dar comienzo a esta investigación desde el movimiento?
 Afirmar que, si soy cuerpo, soy paisaje,
 contemplar mi entorno,
 ser un vegetal.

El primer ejercicio entonces será ir pensando el movimiento, hacer el movimiento ya sea en encierro o en libertad, desde la idea que propone Natasha Myers, la idea de *vegetalizarse*:

La vegetalización es posible porque tu cuerpo no termina en la piel. Tus contornos no están limitados por la apariencia física. Tu imaginario morfológico es fluido y cambiante. De hecho, sus tejidos pueden absorber todo tipo de fantasías. Tu imaginación genera más que meras imágenes mentales; su alcance se extiende a través de todo su sensorio. Simultáneamente visual y cinestésica, la imaginación tiene una carga afectiva. Pueden excitar sus músculos, tejidos y fascia, aumentar o alterar sus sentidos. Puede convertir la semiosis en sensación.

¿Los posibles pasos para esto?
 Terraformar
 me
 Movimiento habitable (como crecimiento habitable no sustentable)
 Moverse como se mueven las plantas
 Crecer como se desarrollan las plantas, incluida su descomposición
 Oxidación /oxigenación/oxiuros/oxidrilos/oxipétalo
 Respiro lo que las plantas exhalan
 Observar el paisaje
 Convertirse en horizontes
 Contemplar
 se
 Desarrollar los sentidos por medio de las plantas
 En-somatizar por medio de las plantas
 Corporeizar
 se
 Los paisajes del cuerpo, de sus tejidos, de su estructura, que nos

contienen y dan vida
La posibilidad del cuerpo
Eco
Ecografía

Invitación final

Pequeña selección de *10 pasos para vivir en el Planthroposceno* de
Natasha Myers

“Organizar conspiraciones entre plantas y personas.

Tu principal compromiso será apoyar el crecimiento de las plantas.

Lo que es bueno para las plantas es bueno para todos los demás.

Conozca las plantas de manera íntima y en sus términos.

Dar plantas, y como nos enseña María Puig de la Bellacasa, los suelos, el espacio y el tiempo para florecer fuera de los ritmos de extracción capitalista y la violencia química de la agricultura industrial “.

Referencias



[Donna Haraway](#) es Profesora Emérita de la Universidad de California. En esta propuesta de reflexión se acude a una pequeña parte de su texto del año 2015, “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin”. *Environmental Humanities*, vol. 6, 2015, pp. 159-165.

[Natasha Myers](#) es Profesora Asociada del Departamento de Antropología de la Universidad de York, algunas de sus ideas expuestas aquí pertenecen al artículo del año 2018: “How to grow livable worlds: Ten not so easy stops” en *The World to Come*, edited by Kerry Oliver Smith, Harn Museum of Art, Gainesville, Florida, p. 53-63.

Daniela Marini

264 DÍAS

Desde el día lunes 16 de marzo estoy en casa, al 4 de diciembre (día de entrega de este texto) serán 264 días de confinamiento (a momentos voluntario, a momentos impuesto).

Durante este tiempo mi espacio de trabajo fue ganando más y más espacio dentro de mi dormitorio, entendiéndolo por espacio de trabajo un lugar donde sentarme frente a una computadora, y un lugar donde poder estar y moverme (o tenderme en el suelo a respirar y comprobar si aún existo).

Durante este tiempo mi escritorio (y mi cabeza, como la de muchxs, supongo) se fue llenando de preguntas y afirmaciones de distinta naturaleza.

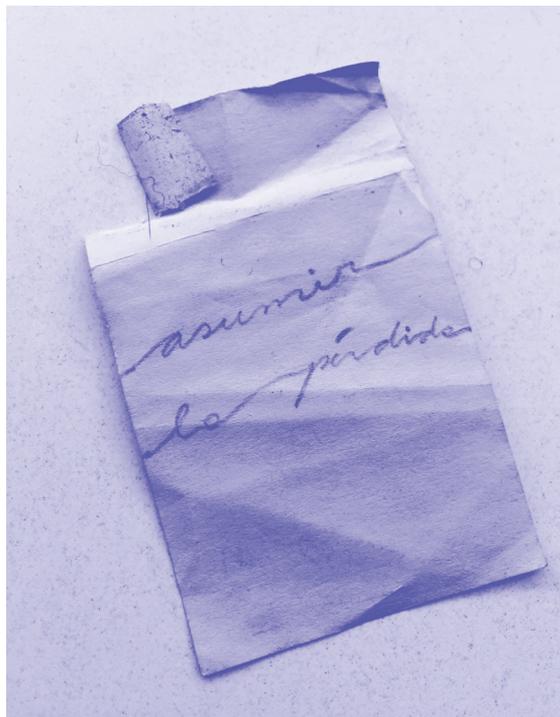
Comparto aquí mis recordatorios/divergencias/insistencias.



DANIELA MARINI es Licenciada en Artes con mención en Danza y Profesora Especializada en Danza de la Facultad de Artes, Universidad de Chile. Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual, de la Universidad de Alcalá en colaboración con el grupo de investigación escénica Arte-a y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, estudio que cursó en calidad de becaria de BECAS CHILE, del Programa de Formación de Capital Humano Avanzado de CONICYT. Como creadora ha desarrollado piezas escénicas que se han presentado en Chile, Argentina, México, España y Francia. Desde el año 2012 es académica del Departamento de Danza de la Facultad de Artes. Entre sus trabajos coreográficos destacan: Audios Coreográficos (2017), (silencio) (2016), UNA IMAGEN (2015), Persistencia de Material (2013), Lo que recuerdo (2012), Trío C (2011), Geográfica (2007), Alto Contraste (2000), entre otras.

1. ESTOY AQUÍ, ASÍ.
2. .
3. .
4. .
5. ¿Qué hacemos ahora?
6. ¿Cómo?
7. ¿Desde dónde?
8. ¿Quiénes?
- 9.
10. SALIR A CAMINAR.
- 11.
12. Explorar la posibilidad del cambio.
- 13.
14. Palabras para tener presente:
- 15.
16. ()
17. (silencio)
18. ()
- 19.

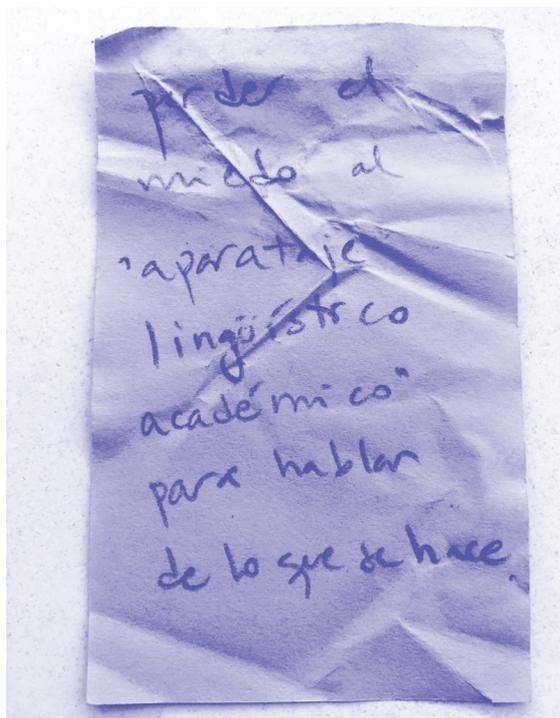
20. Libertad.
21. Transformación.
22. Flexibilidad.
23. Intuición.
24. Dignidad.
25. Justicia.
26. Humanidad.
- 27.
28. Coraje.
29. Rebeldía.
30. Ternura.
- 31.
32. LieBe.
- 33.
34. Amar.
- 35.
36. Respirar.
- 37.
38. Dulcificar.
- 39.
40. Agradecer.
- 41.
42. Asumir
43. la
44. pérdida.
- 45.
46. MARINI, RECUERDA QUE ERES ARTISTA.
- 47.
48. Pulsar.
- 49.
50. Latir.
- 51.
52. Resistir.
- 53.
54. Perder el miedo al aparataje lingüístico académico, para hablar de lo que se hace.
- 55.
56. Abandonar las formas rígidas.
- 57.
58. Adaptarse al tiempo y el espacio que tenemos.



- 59.
60. Aprender a aprender.
61. Abrazar lo que viene.
- 62.
- 63.
64. (cambio de paradigma)
- 65.
- 66.
67. ¿Cómo estar juntxs?
- 68.
- 69.
70. ¿Ahora?
- 71.
- 72.
73. ¿Y ahora?
- 74.
- 75.
76. Estrategias de cercanía.
- 77.
78. Participar / ser parte.
- 79.
80. La fuerza de la sangre.
- 81.

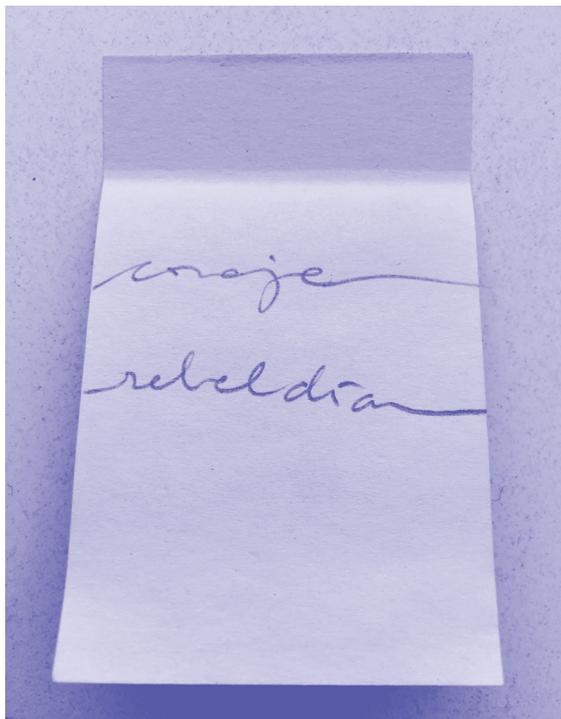
82. La anatomía como algo energético y poético.
83. La anatomía como único lugar concreto y tangible de la danza.
84. Un descanso, un lugar de partida y de llegada.
- 85.
86. (un desafío extremo de adaptabilidad)
- 87.
88. Estar en las cosas.
- 89.
90. ¿A qué accedo cuando me muevo?
- 91.
92. (percibir la cavidad interna de mi sacro)
93. (una danza entre mi pubis y mi esternón)
- 94.
- 95.
96. PENSAR EL CUERPO DESDE OTRO LUGAR.
- 97.
98. suavidad

99. inmensidad
100. belleza
101. apertura
- 102.
- 103.
104. Respirar.
105. Respirar moviendo mi respiración en mi interior.
106. Respirar amplificando hacia atrás.
- 107.
108. SER OCÉANO.
- 109.
110. (un océano interno)
- 111.
112. SER ABISMO.
- 113.
114. MI CUERPO COMO ÚNICO LUGAR SOSTENIBLE.
- 115.
116. ¿qué tomo?
117. ¿qué dejo?
- 118.
119. ¿desde dónde sostener la práctica?
- 120.
121. ¿desde dónde alimentar la práctica?
- 122.
123. Ir a tocar con la mirada.
- 124.
125. Dejarse tocar por el paisaje.
- 126.
127. (entre el hacer y la pausa hay algo)
- 128.
129. Abrir los ojos a la ternura.
- 130.
131. (todxs queremos huir de nosotrxs mismxs)
- 132.
133. Dejar de hacer (estar).
- 134.
- 135.
136. DULCIFICAR.
- 137.
- 138.



139. SIMPLIFICAR.
- 140.
- 141.
- 142.
- 143.
144. SALIR A CAMINAR SIN RUMBO.
- 145.
146. MIRAR CÓMO CRECEN LAS PLANTAS.
- 147.
148. TOMAR AGUA, SABOREARLA.
- 149.
150. DIBUJAR EL HORIZONTE CON MI MIRADA.
- 151.
152. RESPIRAR.
- 153.
154. RESPIRAR CON TODO EL CUERPO.
- 155.
- 156.
- 157.
158. (cambiar de nombre a la caja torácica, y renombrarla: canasta torácica)
159. (mis costillas me abrazan)
- 160.

161. ¿QUÉ QUIEREN DECIR LAS PALABRAS MÁS ALLÁ DE SÍ?
162. (Pragma lingüística).
- 163.
- 164.
165. (soy un somos)
- 166.
167. AJUSTAR LA PERCEPCIÓN PARA AJUSTAR LA EMOCIÓN.
- 168.
169. A veces tenemos que continuar con lo que nos queda.
- 170.
- 171.
172. ¿Qué digo?
173. ¿Qué hago?
174. ¿Qué nuevo?
175. ¿Soy capaz de algo?
- 176.
- 177.



178.
 179. (soy un somos)
 180. (hay una niña cantando en algún patio)
 181.
 182.
 183.
 184.
 185. ¿ofeuilfbsdchdbc gjsoirjgldfm grsgnk-fmñoh?
 186. Adsfyljdnjdkjnd.
 187.
 188. (Marini, recuerda que eres artista)
 189.
 190.
 191. ¿Y si mandamos todo a la mierda? (yo incluida).
 192.
 193.
 194. ¿Cuánto tiempo duran las cosas?
 195. (una obra, por ejemplo)
 196. (una historia de amor, por ejemplo)
 197. (una vida, por ejemplo)
 198.

199.
 200. EL AFECTO como puerta al diálogo.
 201. EL AFECTO como metodología.
 202. EL AFECTO como horizonte.
 203. EL AFECTO como vitalidad.
 204. EL AFECTO como subversión.
 205.
 206.
 207. ¿Y si tomamos acuerdos en lugar de disputas?
 208. ¿Políticas del cuidado?
 209. Políticas del cuidado.
 210.
 211. ¿Y si...?
 212.
 213. ¿Y si ljnlnvnfjnvdvrjohkoyoñhokjhñlmh´kjm?
 214. ¿ ?
 215.

216. Políticas del hacer.
217. Políticas del habitar.
- 218.
- 219.
220. Ser o no ser un cuerpo.
- 221.
222. (el cuerpo nunca es solamente físico)
- 223.
224. ¿De qué estamos hechas? ¿qué me constituye?
- 225.
226. ¿Cuál es la trayectoria de mi pensamiento mientras me muevo?
- 227.
228. ¿Dónde pongo mi atención?
- 229.
230. ¿Qué hay entremedio?
231. ¿Entre una cosa y otra?
232. ¿Entre el techo y el suelo?
233. ¿Entre mi piel y las paredes de mi casa?
234. Comprobar mi carne, huesos, sangre, músculos.
- 235.
236. (estar en el entre)
- 237.
238. (errar)
- 239.
240. (suspender las expectativas)
- 241.
242. (agitar el cuerpo y el pensamiento)
- 243.
244. ¿Cómo seguir con lo que tenemos?
- 245.
246. ¿Cómo seguir?
- 247.
- 248.
- 249.
- 250.
- 251.
- 252.
- 253.
- 254.
- 255.

- 256.
- 257.
- 258.
- 259.
- 260.
- 261.
- 262.
- 263.
- 264.

Alice Abed

PROBLEMA: ¿SIN ESPACIO FÍSICO COMÚN CÓMO EXISTE EL CUERPX?

HERRAMIENTAS:

-Internet -Wifi -computadora -cámara -soporte software -plataforma de videollamadas – electricidad -Cuerpx. ¿Qué esperar de estos tiempos?:

NADA.

No digo esto porque tengo características de nihilista (aunque sinceramente ¿cómo no caer en ese pensamiento por estar viviendo en estos tiempos de exceso de información, imágenes, sonidos, pantallas, explosiones, virus, paranoia impuesta, sacadas de ojos, mentirosos, mentirosas, asesinxs?), lo digo principalmente porque no puedo esperar de estos tiempos. Tengo que *vivir* de estos tiempos. Amar estos tiempos. Aunque el espacio se haya virtualizado, aún seguimos estando. Lxs cuerpxs siguen, aquí. “Nos juntamos” a crear, generar lazos, razonar y a estresarse por estar tan cuadrados frente a la pantalla, que hoy es nuestros ojos. *Obligados* a cambiar biológicamente.



ALICE ABED es Magíster en Dirección Teatral de la Universidad de Chile e Ingeniera comercial de la Universidad de Santiago. Participó como cantante solista para la Gira Ensemble Tarab Bicentenario (2010) dónde la embajada de Palestina patrocinó, en teatros nacionales a lo largo del territorio, conciertos en vivo. También ha realizado gestiones culturales para la Catedral Ortodoxa San Jorge, Patriarcado de Antioquía, Patrimonio Cultural de 103 años fundado por palestinos (1917) ubicado en el barrio Patronato. Actualmente es parte de la agrupación musical Ensemble Tarab (2007-2020), Muftah Dabke de Palestina (2019-2020), Colectiva La Mugre (2019-2020), Compañía Teatral T-ATROLL (2017-2020) y miembro colaborativo de Núcleo de investigación y creación: “Arte, Política y Communitas” de la Universidad de Chile.

Ser o no ser depende del wifi.

Porque no existimos si no nos “streamamos”... ¡qué stresss-+”#&%& //()=?conectando2.0!

No todes tenemos wifi-compu-celu. No todes podemos existir en la nueva era de la digitalización de la vida. Falta que digitalicen el pan, ¿entonces destruiremos nuestras máquinas y volveremos a amar la tierra y compostar nuestros residuos orgánicos masivamente?

El minúsculo depredador biológico se ha tomado el protagonismo de nuestra vida y nuestrox hijxs: las má-

quinas, nos salvan de la soledad. Siempre y cuando sepamos usarlos con nobleza, con criterio, con amor... ¿AMOR?... En vez de maximizar el amor, ¿seguimos buscando la maximización de la utilidad?! No es la ecuación la que hay que cambiar, sino la definición de las variables que consideramos importantes para vivir. Si buscáramos maximizar la ternura entre nosotros, nuestra economía fluiría con los ciclos naturales del planeta (¿?).

METODOLOGÍA DE TRABAJO:

¿Qué nos une? El amor por continuar ejerciendo el derecho de crear emoción, crear goce, crear lazos y proponer simbiosis cultural. Puro deseo de libertad, nada de tecnicismos, necesitamos descubrir estos nuevos cuerpos.

El arte funciona como catalizador de cambios sociales, tal cual proteínas que aceleran las reacciones entre células vivas. Me imaginé siendo lombriz en la cabeza de un elefante blanco muerto ayudándolo a descomponerse, ahora aplastada, siento convertirme en una proteína que acelera los procesos químicos. Volver a ser bosque nativo. Aparecer gradualmente.

Comenzamos a pensar con LA MUGRE cómo retomamos nuestro trabajo que no pudimos compartir con nadie aún y que se originaron en el metro previo a la revuelta furiosa. ¿Cuántas personas se estaban suicidando en la capital tirándose a las vías del subterráneo tren? En mayo del año 2019 sentíamos en el aire la presión, y comenzamos a divagar entorno a esta pregunta. Las personas, se tiraban a morir, y los que estaban en el metro se enojaban por que llegarían tarde a sus espacios productivos, la aliada Daniela Guerrero (actriz) vivió esa escena. ¿Por qué era más importante el tiempo de productividad que la vida de alguien desamparado? (hablo en verbo al pasado con la esperanza de que el lenguaje cambie mi presente) Angustia, Ansiedad, Depresión en la población. Nadie es ajeno a esas pandemias. Nos alimentamos de las imágenes, de las respuestas de la gente, de las marchas, de la policía. Somos una amalgama de historias como pelos enredados en el desagüe, no nos identificamos con nada ni nadie. Luego, el encierro. ¿Cómo retomar? ¿Cómo catalizar? Mayo 2020 funciones digitales y vamos viendo qué pasa.

En paralelo, con MUFTAH DABKE DE PALESTINA en nuestra sede cultural Catedral Ortodoxa San Jorge de Recoleta armamos nuestro último encuentro ensayando para seguir sin miedo mostrando en la plaza Ñuñoa

nuestra obra AL MA3NA= EL SIGNIFICADO. Buscamos unir fuerzas con ENSEMBLE TARAB para generar asociación disciplinar. Baile y Música en la plaza nuevamente. Quedó la obra a mitad de creación, los ensayos tuvimos que continuarlos a distancia, la pregunta de nosotrxs permanecía intacta, sin embargo, mutaban impresionantemente rápido las posibles respuestas corporales a ella: ¿Cómo resiste la tradición en mi cuerpo 2020? ¿Cómo bailar el Dabke ahora? El dabke, es por esencia una danza grupal, comunitaria donde nos tomamos de las manos para ser un ente saltarín gozador. El dabke ahora es tanto danza de resistencia y de lucha como de celebraciones barriales en todo el mundo. Palestinxs, libanesxs, sirixs, chilenxs bailamos en memoria de nuestros abuelxs obligados a desalojar su pueblo a causa de otros seres humanos con deseos insaciables de dominar. Y ahora, no podíamos tomarnos de las manos. ¿Cómo encapsular el significado de lo que nos queda de nuestra cultura árabe en nuestro cuerpo de diáspora y además en un formato digital? *Obligados* a mutar.

Estamos en prueba y en vigilancia constante. Supervivencia teatral, musical, poética digital.

Puesta en escena *mutada a Puesta en cámara*-en tu hábitat íntimo.

“Corre un poquito tu notebook hacia la izquierda...ahí se ve. Espera, estás contra luz. ¿Tienes otro lugar donde podamos probar el texto? ¡No se ve! No se te ve el/la brazo-ojo-pierna-boca-hombros-pecho-nalgapie-muslo. ¿Eso, allá atrás, es tu cama?... ¡¡Acuérdate que mañana tienes que “*entrar a sala*” con tu espacio listo y el enfoque de tu cámara bien puesta!! Perdón, tengo que abrir la puerta (*pasa el perrito*) ...espérenme, teng.—ala-cone—cc—ión.”

Con mi abuela, mi hermano y mi “primo”, montamos Doulab La Rueda en el 2018 y el 2019 en Agustín Siré y en Catedral San Jorge, no pudimos circular más. Pero, ¡qué hermoso fue sanar heridas del pasado! Contar la historia de migración de mi familia no sólo me ayudó a entender mi propia identidad latina-árabe, sino que cicatrizó una de las heridas de vida que tuvo mi abuela: *obligada* a ver crecer a sus nietos en otro idioma. Doulab: La Rueda, en su versión Virtual, difuminó el grado de intimidad exquisita que creaban los cuerpos cuando estaban juntos abriendo el tablero de juego en un mismo espacio con el público, la energía se disipa en a través de la pantalla. Aun así, la gracia fue compartir con los demás la tristeza y la alegría del relato. Compartir el recuerdo de que todos so-

mos caminantes habitando este planeta, y si aún no migras, quizás pronto lo harás, dijo la Abuela. La Tierra no le pertenece a uno o a un pueblo, La Tierra que nos da frutos y es generosa está viva y nos esperará, para unirnos a ella en su *libertad*.

TESTIMONIOS DE OTROS CUERPOS SIN ESPACIO

ALICE SIMAAN TOUFIC-88 AÑOS-ACTRIZ/PROFESORA DE IDIOMA ÁRABE-MIEMBRO ACTIVO COMUNIDAD CRISTIANA ORTODOXA DEL PATRIARCADO DE ANTIOQUÍA EN CHILE. LIBANESA-DOULAB LA RUEDA- CÍA-TATROLL.

؟حرسم دل دعب موزلا ىل لع ليثمتلا ةبرجت تيضم أ فيك :لاؤسلا
 ةيرحب هرود ءادإ ن م لثمتلا نكمتي ثيح لمجاو لضفا حرسملا ىل لع ليثمتلا ن
 حمسثال ام دنع نكلو .سانلا نم ةريغص ةعومجم ىل لصي هنا عم لضفا لكشبو
 ،لج نملك سانلا دصحي يذلا نوروكلا ءابو ببسب ينعا أي لاج عضولا امك فورظلا
 ركشون .هحومط نم دحيو هقيعي ءيشالو قالخ ناسنالا .نكمي ام لضفا موزلا
 هلامجو ،نيرخالل انءارآ ءادباو لصاوتلا ةيناكم انل اورفو مه نأل ادج هي عرتخم
 ءاحنا ىل لوصولاو تافاسملا هبيرقتب وه حرسملا لمعلا لقن يف هءادباو
 م دقتلا نم هي لع نحن ام ىل هلال ركشا ةرجاهمك انو .سانلا نم ديدعلا ىل او فلتخم
 ادج لميچ اذه .انعم مه نأكو لمعلا لك يف انءاقصاو انبابحأ ىرن انن! .ينقتلا

La pregunta: ¿Cómo fue su experiencia al actuar por la plataforma de videoconferencia después de haber actuado en el escenario?

Actuar en el escenario es mejor y más hermoso, ya que el actor puede desempeñar libremente y mejor su papel, aunque llegue a un grupo reducido de personas. Pero cuando las condiciones no lo permiten, como en la situación actual, me refiero al virus COVID que cosecha a la gente como hoces, entonces por el Zoom ha sido lo mejor posible.

El hombre es creativo y nada lo obstaculiza ni limita su ambición. Agradezco mucho a sus inventores por brindarnos la capacidad de comunicarnos y expresar nuestras opiniones a los demás, la belleza y la creatividad es por trasladar la obra teatral acercándola, a pesar de las distancias, a diferentes partes y a muchas personas.

Como inmigrante, agradezco a Dios por los progresos técnicos que nos permitieron ver a nuestros seres queridos y amigos de todo el mundo como si estuvieran con nosotros. Esto es realmente lindo.

ADEL ABED CHEHAB (38 años) - OUDISTA-INGENIERO CIVIL INDUSTRIAL/

MÚSICO COMPOSITOR-DIRECTOR ENSEMBLE TARAB- DOULAB LA RUEDA-CÍA T-ATROLL.

Mi experiencia fue una sorpresa, porque llegué a sentir las mismas sensaciones en la previa de una presentación en vivo. ¡Incluso se coló la gente “al teatro” antes de comenzar la función, un clásico! El resto, al estar expuesto ante al público se siente un compromiso muy parecido con el público presencial, e incluso una interacción diferente que en vivo no se puede tener.

FRANCISCA TRINIDAD CASTILLO ROJAS- ACTRIZ (31 años)- MEDIDAS DE CONTINGENCIA-COLECTIVA LA MUGRE.

La creación artística en mitad de una pandemia Mundial, aisladas de nuestro colectivo y luego de un estallido social en mitad de un plebiscito Constitucional, sin duda es un acto de valentía y resistencia.

VALENTÍA: porque nos enfrentamos solas, sin soporte alguno, más que nosotras mismas a una creación desde cero, difundidas por nuestra propias RRSS e invitando en medio de un CAOS (por decirlo en simple) a un espectador a ser parte de un momento teatral. Muchas veces pensé ¿Y alguien va a querer vernos? Con las noticias y matinales pasando tragedia tras tragedia, cuando casi el único elemento de trabajo es un computador, cuando el elemento de comunicación con el entorno es un teléfono, ¿quién va a querer ver una obra de teatro por zoom?

RESISTENCIA: “el continuar existiendo” no perder tradiciones, emociones, sentimientos y espacios de reflexión. El problema es, ¿cómo resistimos? y ¿cómo nos mantenemos valientes? Si no nos tenemos físicamente, si no compartimos el mismo espacio físico para ensayar, para mostrar, para habitarlo. Pienso que la respuesta es más simple de lo que se podría pensar: “si no lo hacemos de esta forma, simplemente no lo hacemos”. Suena terrible, pero en esta crisis también nacen oportunidades y nuevas opciones y la tarea ahora es pensar en las posibilidades que nos entrega la digitalización, la tecnología y la virtualidad al Arte, se abre un abismo de posibilidades a investigar y probar y debemos no cerrarnos a ellas.

DANIELA GUERRERO- ACTRIZ (32)- MEDIDAS DE CONTINGENCIA-COLECTIVA LA MUGRE.

Respetando los procesos emocionales de cada una, más que nunca pudimos empezar a proponernos espacios de ficción desde un espacio entendido para el diario vivir, sin focos, sin música y lo más extraño; sin los cuerpos en el mismo espacio. Creo que estamos en un momento donde volvemos un poco hacia la época de las vanguardias, en este caso, resignificando los formatos, el espacio. La escena no solo es la sala o el teatro, hasta hoy, nos hemos dado cuenta que en lo virtual hay un algo que está disponible, con herramientas y dimensiones aún poco explotadas. Antes de clasificar al teatro vía streaming como si es teatro real o no, creo que hay un espacio no tangible, virtual que es necesario para la creación en confinamiento. Objetivamente, el teatro vía streaming pierde la democracia, ya que si o si debes tener acceso a internet y un dispositivo, pero a la vez descentraliza, ya que tuvimos público desde varias regiones. Hay mucho por explorar y potenciar de este formato.

CAMILA OGNO AGUAD (30 años) -ACTRIZ-AL MAANA-AGRUPACIÓN MUFTAH_DABKE DE PALESTINA

Desde mi experiencia, crear en confinamiento es algo raro, un poco incómodo, algo totalmente nuevo también.

No solo porque no se comparte físicamente con otros, sino que además tu hogar pasa a ser tu “sala de ensayo”, el espacio cambia. Hay una conexión humana que se va perdiendo.

Sin embargo, uno no puede parar, existe ese deseo o necesidad de crear y expresar. Entonces la pregunta es CÓMO comunicar aquello que necesito comunicar.

Hay una tradición que vive en nuestros cuerpos, que lleva una carga, una historia que merece ser contada. Y a pesar de la adversidad, que incluso podría existir antes de la pandemia, nosotros continuamos y continuaremos creando y exponiéndonos, ahí está nuestra revolución.

LESLIE FIGUEROA (28 años) BELLYDANCER/CHEF/PSICÓLOGA- AL MAANA-AGRUPACIÓN MUFTAH_DABKE DE PALESTINA.

Para mí la experiencia de crear en el contexto de confinamiento, ha sido una muestra de resistir, ya que, el arte es parte fundamental en mi vida, la danza, el compartir, el contacto físico y social. Seguimos danzando y

creando a través de una pantalla, pero muchas veces las sensaciones no son las mismas y debo lidiar con mis propios sentimientos respecto a esta nueva realidad. Entonces el adecuarme y adecuarnos como grupo también es un acto de resistencia, tanto interna como externa. Y que incluso, las tradiciones que nos unen como grupo de amigos y equipo de trabajo se mantienen en la intimidad y hay una lucha constante de transmitir y mantener vivo todo esto que nos mueve, que nos apasiona y que por sobre todo, nos genera tantas emociones, sobre todo bienestar. Por otro lado, fue un proceso muy enriquecedor, ya que tuve que ir a mi historia personal y pude conocer también parte de la historia de mi madre, conectarnos y entender cómo me he ido transformando en un agente de intercambio cultural, donde se han impregnado en mí tradiciones árabes, sin serlo sanguineamente, pero sí de alma, realizando y adoptando prácticas diarias como las comidas, danzas, fuerza y energía.



Foto: Compañía T-Atroll. Obra Doulab: La Rueda.
Ciclo "Cuerpos sin espacio,
Foro de las Artes 2020 "Resistencias".



CAPÍTULO 3.

*Procesos
Constitucionales*



CONSTITUCIÓN
POLITICA
DE LA
REPÚBLICA
CHILE



1980

Luis Montes Rojas

EL LUGAR DEL ARTE EN EL MOMENTO DE PENSAR EL TIEMPO

Desde hace un tiempo a esta parte hemos sido testigos de un creciente interés por la historia, sea desde la escritura, sea desde el arte. Pero también sabemos que dicho interés se ha caracterizado por una pre-

tensión de revisionismo que de alguna manera propone una perspectiva valórica sobre el pasado, el que ha sido cuestionado desde nociones contemporáneas para poner de sobrerrelieve aquellas situaciones donde la coyuntura ha decantado siempre hacia una escritura que valora el ejercicio del poder como línea constructora del presente.

Esta cuestión se ha intensificado en nuestro país a partir de la movilización social, donde hemos sido testigos (si no partícipes) de acciones iconoclastas que pueden ser leídas bajo el mismo prisma, ejecutadas como si fuera posible –en un deseo incontenible de utopía– proveernos de nuevos libros donde aquello que alguna vez fue escrito en letras de oro evoque hoy la sangre que necesitó para quedar impreso en esas páginas. Es como una voluntad de conciencia, la que debería permitir (re) fundar una sociedad donde la violencia, el dolor y el horror que constituyen el pasado sean castigados moralmente desde el presente.



LUIS MONTES ROJAS es Licenciado en Artes Plásticas, mención Escultura de la Universidad de Chile y Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, España. Académico del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile y Senador Universitario por la Facultad de Artes. Ha expuesto en muestras colectivas e individuales en Chile y en el extranjero. Destacan su participación en la muestra de la Colección MNBA “De Aquí a la Modernidad” y las exposiciones individuales “Galería de los Presidentes” (2015) y “Santa Lucía” (2016), ambas en el Museo de Arte Contemporáneo.

Este proyecto, si puede llamarse así, debería identificar y comprender aquellas cuestiones medulares que constituyen el relato histórico y que de alguna manera pasarían a constituir una suerte de conciencia general sobre el pasado. De esta manera ese ejercicio podría permitir que su modificación viniera a asegurar la comprensión de la historia desde una perspectiva que reafirme las pretensiones de transformación del presente, donde la lógica que subyace es la configuración de un modelo de valor que sustente no sólo la utopía y un

futuro, sino que ese futuro constituya también su propio pasado y con ello, contribuya a la conformación de una memoria en tanto conciencia histórica de los sujetos.

Ahora bien, esta labor transformadora no sólo se ha venido dando en la escritura histórica, la que ha sido abordada desde la novela como género y fundamentalmente desde fuera de la misma historia, en tanto disciplina. También desde el arte contemporáneo, donde sabemos que muchos artistas han realizado obras que consideran la referencia a la historia, al pasado y a la memoria como materia fundamental, y que en nuestro país han venido a representarse, mediante sendos envíos, al menos en las dos últimas versiones de la Bienal de Venecia, a través de los trabajos de Bernardo Oyarzún y Voluspa Jarpa. Ambos han propuesto, desde sus propias perspectivas, un análisis crítico sobre los acontecimientos de nuestra historia que han sido parte de un relato unívoco, sin fisuras, conformando así el discurso fundante para una identidad nacional que necesita de una consistencia tal que pueda ser imagen y referencia.

Esa conciencia nacional que se fundamenta en tácitos acuerdos transversales es lo que se ha venido a poner en cuestión. Sea en los libros, sea en los signos estéticos. Pero a pesar de encontrar trazas de colaboración con el proyecto nacional en todas las disciplinas artísticas –sea la arquitectura, la pintura o el urbanismo– es sabido que la acción iconoclasta se ha dirigido fundamentalmente hacia el monumento escultórico. No hay ataques a la pintura por ejemplo, que aun representando discursos fundantes (pensando en la *Fundación de Santiago* de Pedro Lira, por poner un ejemplo cualquiera) siguen intactas al interior del museo, pero sí a una gran cantidad de monumentos quizás debido a su carácter regente del espacio público y su enfrentamiento al tiempo histórico como voluntad de permanencia perpetua. También sabemos que la escultura ha sido considerada como una disciplina artística que bien puede venir a representar una analogía del buen gobierno. Su estabilidad, equilibrio, perdurabilidad son características ansiadas por toda conducción del poder. Por lo mismo, no podemos dejar de considerar que el monumento es un ejercicio de ese poder, un mecanismo de inscripción en la ciudad que requiere de la unión de voluntades que finalmente permiten erigirlo, pero por sobre todo, responde a un proyecto del cual forma parte en tanto dispositivo de consolidación de un relato histórico y modelador de la memoria colectiva.

Sin embargo, la gramática monumental no opera en la misma forma en que se articula la historia disciplinariamente. No construye el argumento en el estudio académico de documentos y referencias, sino más bien destila el relato para obtener de éste señas visuales que permitan la configuración de un símbolo cuyas claves de interpretación nos deben ser más o menos comunes. Así, el bronce admite pocas palabras: no todo el hacer del hombre cabe en el héroe, no todo el hacer del héroe cabe en el monumento. Entonces, ¿es posible que el pasado se aloje realmente en éstos? ¿Está ahí el enemigo invisible contra el cual lucha el presente?

Primero, habría que decir que el exceso de conciencia del presente respecto del dolor y el horror no es equilibrado, en cuanto no considere que toda escritura en eso que denominamos historia es producto de una voluntad interesada, vale decir, responde necesariamente a la determinación de un tiempo y una razón. Constituye un proyecto político en sí mismo, y por ende, incluye a todo signo que colabore con la consolidación de ese proyecto. Y en ese sentido, ¿no somos cada uno de nosotros parte constituyente de un estado-nación originado en la ocupación y expansión, tal y como hicieron todos los estados nacionales nacientes en el siglo XIX? Y si bien no podemos cambiar el pasado, naturalmente, si podemos hacernos conscientes de esa trama. Ya pasó en la ciudad inglesa de Bristol, cuando los manifestantes derribaron la estatua del esclavista Edward Colston y, sin embargo, la calle principal seguía llevando su nombre, el hospital y la más importante escuela habían sido erigidas con los dineros recaudados por el prohombre a través de la trata de esclavos. La sombra de ese pasado doloroso no deja de estar, por más que la estatua haya sido arrojada al mar: las injusticias de otras épocas permanecen encarnadas en otros cuerpos, ahora lejanos e irremediables.

Desde ahí es posible colegir que el pasado no se aloja exclusivamente en sus signos y escrituras, y menos es posible comprenderlo como una línea de acontecimientos y consecuencias. Si bien se puede identificar la escritura de la historia como una *monumentalización* del relato, en el sentido de instituir una mirada sobre lo que pasó, también es posible afirmar que ese pasado sigue estando allí, con escritura y sin ella, y sus consecuencias se infiltran hacia el presente sin diques posibles. No sólo en los cuerpos de los vencidos, las más de las veces sólo restos inertes, otras tantas descendientes que cargan con las consecuencias de la derrota. También en los vencedores, cuyo destino se ha nutrido de las acciones de otros, aún cuando la conciencia contemporánea indique

la necesidad de la resistencia, la obligatoriedad de la desafiliación y la negación como conducta.

No hay cómo deshacerse del pasado ni de sus consecuencias ominosas, aun cuando queramos ocultar sus signos más destacados. Pero en ese mecanismo, el monumento cumple una doble función: mientras es una afilada punta del entramado, también es un engranaje cuya labor persistente consolida la presencia del discurso. Afilado, por cuanto articula cuidadosamente los verbos de las acciones que se representan y nunca dice más de lo que necesita decir. Ya lo decía Antony Gormley, escultor inglés: “es una muy mala idea escribir una historia en piedra”, quizás tomando como referencia a la *Columna de Trajano* en Roma. No es ese el lugar del relato. Más bien la cualidad a resaltar de la escultura, y coincidiendo con Gormley, es la permanencia, la persistencia como manera de hablarle al tiempo. Y por eso consolida todo lo demás, colabora con la educación escolar, con la investigación académica y con la didáctica urbana: simplemente por estar. Porque estando, permaneciendo, dice todos los días lo mismo, calladamente, y como lo hace todos los días, parece ser una inapelable verdad.

Entonces, ¿qué hacemos con ese afán revisionista respecto del monumento? ¿Es una lucha de interés? Desde mi perspectiva, más que la destitución, considerando la lógica del análisis al derribo del monumento a Colston, me parece más interesante interrogar esos cuerpos para hacerlos dialogar respecto de ese otro pasado, también innegable, y que no ha quedado inscrito en la estatua. O que ha quedado inscrito, pero no nos es visible. El personaje, aún bajo el mar, sigue siendo un esclavista. Más cercanamente: aunque ya no esté el Baquedano a caballo, quedarían intactas las actuaciones del Estado en La Frontera y en la pampa desértica, que suelen ser argüidas como detracciones al prócer. El asunto está en que la interrogación a la construcción histórica, esta vez representada en el dispositivo monumental, debe permitir necesariamente la emergencia de una reflexión que constituya un acervo que sienta las bases de un futuro posible, en el sentido en que la utopía es siempre escapar al sentido del tiempo cuando este se ha identificado permanentemente con la violencia como motor de la historia.

Y ahí radica el peligro, por cuanto la violencia parece ser germen de la historia misma. Y como así se identifica, como necesaria consecuencia instala las bases de una *rabia* contra la historia, lo que dispone acciones

que están cargadas también de violencia, aun cuando se juzguen de otra manera. Entonces, ¿violencia e historia son un mismo personaje? Si es así, todo arte que trabaja desde la historia comportará esa referencia como una carga ineludible. No hay episodio del pasado que no haya sido generado por relaciones de poder cuando la historia misma ha sido la construcción de ese relato. ¿Hay alguna manera de identificar un lugar posible para el artista al comprender la relevancia del problema del pasado para hoy, en el presente?

Es posible que el papel del arte sea el lugar de la interrogación que venga a colaborar con momentos constituyentes como los que vivimos hoy. Se hace imprescindible la constitución de espacios de pensamiento, y no sólo en su vertiente puramente reflexiva, sino también de un pensar estético en tanto lugar de cuestionamiento social. Pero también hacia el propio arte. No sólo en la representación de la realidad, en tanto un sujeto artista que se plantea fuera de ella y la mira desde un pedestal distanciador, sino más bien desde la concepción de un artista-ciudadano cuya obra no se diferencia de aquellas voluntades que vienen a regir las acciones del presente.

Quizás el ejemplo de mayor interés a este respecto sea el *Cuarto Pedestal* de Trafalgar Square en la ciudad de Londres. Quedándose sin la estatua ecuestre destinada a ocuparlo, se decidió dejarlo como un espacio vacío pero ahora dispuesto a intervenciones de artistas contemporáneos. Esa concepción de monumento transitorio, a contrapelo de la tradicional idea del monumento permanente e intemporal, propone la posibilidad de un papel distinto del artista, cuestión que en lo que atañe al arte parece clave. Porque detrás del monumento tradicional hay una manera de parapetarse, una labor que contribuyó con una perspectiva alojada en un determinado tiempo histórico y sus condiciones, pero que siendo justos, no se ha transformado radicalmente aunque el monumento haya dejado de ser la vocación última del escultor. Desde mi perspectiva, aún es necesario construir ese espacio donde el arte dialogue con lo público para permitir que verdaderamente el artista sea también un ciudadano.



Foto: Compañía Tardanza. Yasna Lepe y Alejandra Salgado. Obra de danza-instalación *Ausencia de remitente: relatos del cuerpo*, basada en la vida de las mujeres embarazadas detenidas desaparecidas en dictadura.

Alejandra Araya Espinoza

DERECHO A LA CULTURA Y DE LAS CULTURAS: PARA CONSTITUIRSE Y RE- CONSTITUIRSE EN UNA NUEVA CONSTITUCIÓN PARA CHILE



ALEJANDRA ARAYA ESPINOZA comenzó su formación en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, donde obtuvo el grado de Licenciada (1995) y el de Magíster en Historia (1998), incorporándose a la planta académica en 1997. El 2007 obtuvo el grado de Doctora en Historia en El Colegio de México, con la tesis “Cuerpo, sociedad colonial e individuo moderno en Chile”. Sus áreas de interés principales son la Historia de las Mentalidades en Chile y América colonial. En su trabajo intenta comprender el mundo colonial fijando su atención en los individuos que conforman dicho mundo, reconstruyendo los imaginarios y representaciones que constituyen a los mismos, abordando temas como: los sectores populares, los grupos marginados y las relaciones de poder. Actualmente es Directora del Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile, cargo que ocupa desde el año 2010.

En la historia de nuestra organización como República independiente las constituciones han sido una institución política, social y cultural de gran importancia. Para algunos una constitución ha sido la herramienta para un Nuevo pacto social, para otros una herramienta de administración y gestión del poder tal y como opera fácticamente, para otros la herramienta para negociar la guerra y la paz, para otros un horizonte para reconocerse, representarse e incluirse en un colectivo. Las constituciones delimitan un espacio de acción y también definen marcos de acción, pero por sobre todo, pueden ser una hoja de ruta, un horizonte de expectativas y un lugar donde constituirse como sujeto con derechos e imaginarse de un modo diferente.

Las constituciones son construcciones culturales. Se generan en prácticas sociales que son culturales como discutir, deliberar, proponer, nombrar. Orales o escritas, las constituciones instituyen imaginarios: sociedad, humano, derechos, deberes, garantías, protecciones, territorio, pueblo, pueblos, personas, nación, naciones. Las constituciones instalan un marco para identificarse, incluyen y excluyen. En el hoy, una nueva Constitución es necesaria porque la operación de identificación con un colectivo amplio es débil y las operaciones de exclusión que viven cotidianamente gran parte de las personas que habitan el terri-

torio llamado Chile no encuentra amparo, ni justicia, ni protección en la Constitución vigente aunque en ella se digan cuestiones que estaríamos dispuestos a aceptar.

Decimos que, en una nueva Constitución, lo cultural es más que un conjunto de derechos. Lo cultural es el principio fundante de un nuevo marco de referencias: plurinacional y multicultural. La distribución del poder es la pregunta por la distribución entre quienes se distribuirían el poder, para ello, es esencial e ineludible nombrar lo innombrable: territorio donde coexisten varios pueblos, territorio de culturas diversas. Y, frente a la página en blanco, pero sin olvido de lo vivido y hecho, decir:

Chile es una República organizada en un Estado plurinacional... en Chile los Derechos Humanos se consagran...

Este es un cambio histórico profundo, porque es un cambio cultural.

La transversalidad de tal afirmación incide en todos los derechos que la nueva Constitución pudiera instituir: humanos, a la salud, a la educación, al medio ambiente, a la cultura. Constituirnos y reconstituarnos exige nombrar y afirmar el derecho a la cultura como un derecho humano y a los derechos culturales como derechos políticos. Derecho a construirse como humanos al ejercer el derecho a la cultura, y derecho a ser un sujeto político con mi cultura.

El derecho a la cultura es garantía del bien común y de lo público.

Una constitución organiza jurídica y políticamente al Estado, este es responsable del bien común, del bien que compete a todes quienes dicha organización comprende dentro de un territorio llamado hoy Chile.

La cultura es un objeto de derechos con rango constitucional, pues es un bien común que permite la construcción y mantenimiento de los lazos que ligan a un grupo al comprender la herencia de nuestros antepasados, nuestras prácticas y creaciones actuantes en el presente. Ser culturales es inherente al ser humano pues es nuestra capacidad de construir formas de transmisión de una memoria para ponerla en común respetando las diferencias al interior de un colectivo.

La constitución vigente en Chile, heredada de la dictadura cívico-militar encabezada por Augusto Pinochet, señala en su artículo primero que:

“El Estado está al servicio de la persona humana y su finalidad es promover el bien común, para lo cual debe contribuir a crear las condiciones sociales que permitan a todos y a cada uno de los integrantes de la comunidad nacional su mayor realización espiritual y material posible, con pleno respeto a los derechos y garantías que esta Constitución establece¹.”

Dicho enunciado podría ser interpretado como garantía implícita del derecho a la cultura, expresado en una Constitución como la de Guatemala (1985) contemporánea a la chilena de 1980, en su art. 57 se enuncia de este modo: “Toda persona tiene derecho a participar libremente en la vida cultural y artística de la comunidad, así como a beneficiarse del progreso científico y tecnológico de la Nación.”

Sin embargo, la Constitución de 1980 no incluye entre las garantías constitucionales dicho derecho, por tanto, no lo garantiza. La Constitución de Guatemala es un caso de declaración extensa y específica del derecho a la cultura que sirve de espejo a la vigente en Chile para mostrar la ineficacia de la misma en esta materia por su estrecha concepción de lo que es la cultura, como por la ausencia de ella como derecho y por tanto como principio articulador del bien común.

La Constitución de Guatemala inicia con una sección, llamada Cultura, con el Artículo 57 –ya citado– al cual lo acompañan el derecho a la identidad cultural, a la protección e investigación de la cultura (protección, fomento, divulgación, enriquecimiento, restauración, preservación y recuperación, promoción de investigación científica, creación y aplicación de tecnología), una declaratoria de lo que se comprende como patrimonio cultural (paleontológico, arqueológico, histórico y artístico declarado por leyes nacionales o por UNESCO), obligación del Estado de proteger el patrimonio cultural así como la protección del arte, folklore y las artesanías tradicionales y sus cultores, derecho a la expresión creadora (científica, intelectual y artística) promoviendo su formación “y superación profesional y económica”, protege el patrimonio natural y declara como una actividad del Estado la “reservación y promoción de la cultura y sus manifestaciones” por medio de un órgano específico con presupuesto propio.

¹ Todas las referencias a textos constitucionales fueron consultadas en // www.constituteproject.org

La Constitución de Chile de 1980 podría ser interpretada como garante del derecho a la cultura en el capítulo III de los derechos y deberes constitucionales, art.19 y en los numerales referidos a la libertad de culto, a la educación, los derechos sociales y protección del medio ambiente. Sin embargo, el mandato del Estado no es garantizar, sino que “asegurar” derechos los cuales no definen ni declaran objetos específicos de protección por ejemplo, se dice, seguridad social, pero no se define lo que comprende la seguridad social. Se delega en leyes especiales dicha definición.

Solo un numeral, de 129, se refiere de manera más precisa a lo que se entiende por cultura en Chile y que, por tanto, restringe y constriñe su definición y alcances. El numeral 25 establece que la Constitución asegura a todas las personas:

1. La libertad de crear y difundir las artes, así como el derecho del autor sobre sus creaciones intelectuales y artísticas de cualquier especie, por el tiempo que señale la ley y que no será inferior al de la vida del titular.

2. El derecho de autor comprende la propiedad de las obras y otros derechos, como la paternidad, la edición y la integridad de la obra, todo ello en conformidad a la ley.

3. Se garantiza, también, la propiedad industrial sobre las patentes de invención, marcas comerciales, modelos, procesos tecnológicos u otras creaciones análogas, por el tiempo que establezca la ley.

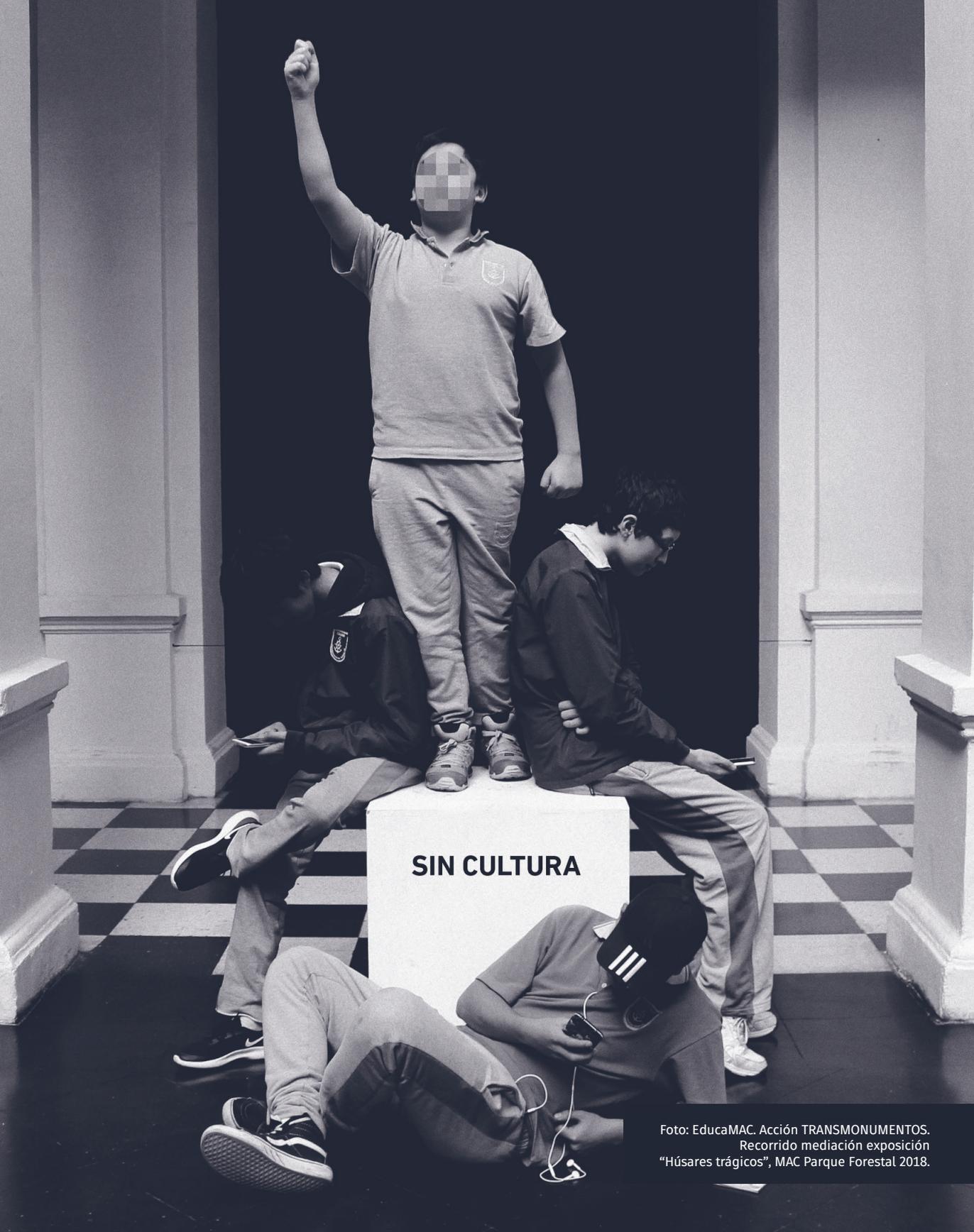
4. Será aplicable a la propiedad de las creaciones intelectuales y artísticas y a la propiedad industrial lo prescrito en los incisos segundo, tercero, cuarto y quinto del número anterior.

Y en el 26 señala que “la seguridad de que los preceptos legales que por mandato de la Constitución regulen o complementen las garantías que ésta establece o que las limiten en los casos en que ella lo autoriza, no podrán afectar los derechos en su esencia, ni imponer condiciones, tributos o requisitos que impidan su libre ejercicio”.

Dicho esto, lo que la Constitución protege es el derecho de propiedad sobre las creaciones intelectuales y artísticas, en específico, el derecho de propiedad individual de quienes inscriben sus derechos como autores o inventores.

Es necesario, por tanto, inscribir el derecho a la cultura de manera lata, extensa y precisa en una nueva Constitución de modo que aquello que identificamos como repertorios comunes, articuladores de nuestros lazos sociales y el medio ambiente humano, que todo nuevo ser requiere para ser plenamente humano sea efectivamente el principio fundamental que organiza lo social y permite su reproducción en el tiempo, no su explotación en el tiempo, tal y como asegura hoy la Constitución del '80.

El bien común debe ser puesto en común, por tanto, el bien común es el bien de todos. Para poder identificar aquello que es de todos se requiere de una declaración explícita de lo público como objeto del bien común. Solo lo público puede ser conocido de todos, disfrutado por todos en tanto su definición es la de aquello que disfrutado en colectivo puede articular lazos en común. Lo público no se opone a lo privado, en tanto propiedad, pues un tipo de propiedad, la del común, pero su conservación, engrandecimiento y disfrute no obedece a los criterios del goce de la propiedad, sino de un fin que trasciende a los individuos en el tiempo. El límite al goce de los bienes comunes en el presente, es la responsabilidad de garantizar su existencia para las generaciones futuras. Los bienes comunes, o bienes públicos, son todos aquellos que permiten la existencia material e inmaterial y en igualdad de condiciones, desde el nacimiento, a todos quienes habitan este territorio que hoy reconocemos como Chile.



SIN CULTURA

Foto: EducaMAC. Acción TRANSMONUMENTOS.
Recorrido mediación exposición
"Húsares trágicos", MAC Parque Forestal 2018.

Andrea Gutiérrez Vásquez

TRENZANDO. REFLEXIÓN EN MOVIMIENTO DE UNA PERSPECTIVA FEMINISTA SOBRE LAS ARTES Y LA CULTURA EN UNA NUEVA CONSTITUCIÓN.

Se dice de una trenza que es un tipo de patrón que se caracteriza por entrecruzar dos o más tiras de algún material flexible como alambre, tela o cabello. La flexibilidad de sus partes le permite transitar de manera sinuosa, serpenteando, mezclándose, adaptándose a diferentes terrenos, tejiendo una red conformada de muchas hebras con diversos colores, espesores y tamaños. Esta diversidad, este tejido, es la fortaleza, la consistencia y resistencia de las organizaciones feministas, una red en la que implicarse es sumergirse en un proyecto y ser una hebra más, que se cruza permanentemente con otras hebras, generando un tejido complejo en permanente proceso de gestación.

Los años 2018 y 2019 vieron nacer a numerosas organizaciones feministas en el mundo de las artes y la cultura, agrupadas fundamentalmente



ANDREA GUTIÉRREZ VÁSQUEZ es Actriz, Docente, Dramaturga, Gestora Cultural y Magister de Gobierno y Sociedad en la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Alberto Hurtado. Miembro de la Comisión Organizadora de la Red de Actrices Chilenas RACH, fue Presidenta del Sindicato de Actores SIDARTE entre los años 2013- 2017 y Presidenta de la Federación Internacional de Actores para Latinoamérica (2016-2017). En el ámbito de la docencia, es profesora de Dramaturgia en la Escuela de Teatro La Mancha. En la dramaturgia ha escrito 8 obras teatrales. En la Gestión Cultural y la producción escénica trabaja desde el año 2005, vinculada a la gestión y programación de música y artes escénicas.

en torno a cada uno de los diversos oficios. Nos reuníamos bajo la necesidad de responder a un llamado atávico feminista latinoamericanista y global, la necesidad de volcar, de sacar afuera las vísceras y gritar en colectivo. Después de una larga estadía habitando la soledad vimos explotar las costras y sangrar las heridas de violencias acalladas por demasiado tiempo, surgía impetuosa la necesidad de abrazarnos, darnos las manos, cuidarnos, regalarnos palabras de aliento, vernos frente a frente como un caleidoscopio de espejos, refleja-

das en la vivencia común. Encontrarnos fue enamorarnos de nosotras mismas, de nuestra especie.

La trenza se afianzó entre la revuelta feminista y la posterior revuelta social de octubre, ambas eran un cambio cultural que anhelábamos: el inicio del fin de un modelo que nos ha exprimido de vida sin conmisericordia. El activismo se volvía exigente, extenuante en momentos; nos movíamos flexibles siendo calle, reuniones, charlas, conversatorios, pancartas, manifiestos, declaraciones, intervenciones, intercalando nuestras múltiples tareas domésticas, laborales, de cuidado, al tiempo que debíamos sobreponernos al dolor de las injusticias, a la negación insultante y aún así seguir adelante, trenzando la voz colectiva contundente del cambio social que empujaba desobediendo los márgenes, exigiendo construir, en un coro a voces, una nueva Constitución.

El azote de la pandemia cortó la movilización de cuajo, ya no estábamos confinadas por el letargo, sino para escondernos de la muerte que rondaba y atormentaba al mundo entero, el miedo volvía a habitarnos. En ese momento nuestros oficios artísticos brillaron. Despojadas de su origen, las obras artísticas y las voces de los y las artistas, fueron compañía y consuelo, pero a la vez, nuestro trabajo presente comenzó a extinguirse, la cesantía fue plaga y la sobrevivencia se tomó la agenda: debíamos postergar el optimismo de cambiar el país por el choque frontal con el abandono. La institucionalidad cultural nos miraba por encima del hombro cómo nos hundíamos lentamente. Nuestra marginalidad marcada por la informalidad laboral, la naturaleza inestable de nuestros empleos, el vivir al día, el sobreexplotarnos para mantener una línea de flotación estallaba en nuestra cara, nos transformábamos en una especie en peligro de extinción que a nadie parecía recordar que habitaba este ecosistema, una trabajadora, un trabajador invisible.

La trenza persistente volvía a desplegarse entrecruzando la tragedia con la esperanza del proceso constituyente. Otra vez había que mezclarse, contaminarse, secarse la impotencia para movilizarse a votar apruebo, porque frente a nosotras se abría optimista un plebiscito de resultado rotundo y la posibilidad cierta de reformulación del orden social levantado sobre significaciones hegemónicas, patriarcales y colonialistas.

¿Cómo mirar el futuro constitucional desde el feminismo y el quehacer artístico, como parte esencial de la cultura? ¿Cómo desafiar, con iden-

tividad feminista, conceptos constitucionales para vincularlos al arte y a la cultura como derecho humano? ¿Cómo abrir una reflexión política, cultural y feminista que no se rinda frente a las exclusiones que presenta el proceso constituyente? ¿Cómo alentarnos a seguir? Como siempre, trezando.

Hilar en clave constituyente

El activismo se cuele por todas las ventanas que la vida diaria permite, se nutre de los descansos y tiempos personales, se bambolea entre el desencanto y la esperanza, se sostiene gracias a la energía de lo colectivo. Lo señalo porque creo que tenemos que dar más valor a caracterizar los contextos, pues las organizaciones feministas se elaboran en esos retazos de tiempo compartido e impulsadas por un motor incombustible de transformación profunda, vinculando y articulando siempre la reflexión con la vida misma.

Nos hemos motivado por sostener una conversación despierta sobre el proceso constituyente y sus múltiples tramas, hilaré algunas de las que he sido parte en este desafiante ejercicio cultural, que involucra incluso aprendizajes de códigos ajenos para la gran mayoría de nosotras, para componer una reflexión política que nos haga tomar posición sobre el debate de una nueva constitución, emplazándonos a nosotras mismas para saber desde dónde vamos a hablar, qué es importante traer a esta mesa colectiva, qué se está quedando fuera y cómo podemos incorporarlo. El primer concepto en aparecer fue el de los derechos culturales y cómo abordarlos con una perspectiva feminista. A partir de ellos se desplegaban nuestras concepciones de bien común, de buen vivir, hasta nuestra condición de trabajadoras de las artes, convencidas de que el arte importa, la cultura importa y no solo a nosotras.

Hablar de derechos culturales es hablar de derechos humanos y pensar en su consolidación nos ha permitido abordar el desafío más ambicioso, entrar en la disputa de un cambio paradigmático y no funcional, en el que el mundo de las artes y las mujeres organizadas podemos implicarnos en dar cabida a nuevas formas de (re)conocimiento a voces que han sido silenciadas o descartadas por demasiado tiempo.

Los derechos culturales se instituyen cuando se los consagra como derecho humano en la Declaración Universal de Derechos Humanos del 10 de diciembre de 1948, emitida por la Asamblea General de las Naciones Uni-

das, en el artículo 27, que señala que: “Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten, toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora, con el propósito de proteger el acceso a los bienes y servicios culturales, proteger el disfrute de los mismos y su producción intelectual”.

Pero a este enunciado, tantas veces citado, hay que darle muchas vueltas, movilizarlo, conectarlo, transversalizarlo. No podemos permitir que termine en letra muerta ¿Qué podría ser más contradictorio que ver a los derechos culturales convertidos en letra muerta, cuando son un mecanismo indispensable para hacer posible la existencia y validez de todos los demás derechos fundamentales? Es legítimo entonces aspirar a que estos derechos atraviesen la constitución completa, desde la concepción de su escritura hasta la aprobación de ésta, entendiendo que una nueva Constitución será el mayor hito cultural de nuestra época.

Es relevante mantener la conciencia de la idea de cultura que estamos reivindicando: aquélla que se sustenta en la naturaleza dinámica, dialogante, abierta, sostenida por las percepciones, opiniones y acciones de una comunidad en movimiento, donde es un legítimo derecho para una sociedad, cambiar y cuestionarse sobre qué tradiciones mantener, qué prácticas culturales nos gustaría cambiar o incorporar, pero sobre todo, a quién falta por sumar, en este sentido considerar el valor que tiene trenzar saberes, que nos encaminen al buen vivir, a cargar de sentido el tiempo presente y reivindicar el derecho al goce que promueven los derechos culturales, tan denostados por el pragmatismo neoliberal y su mal entendida productividad.

El Estado de Chile ha demostrado, a lo largo del tiempo, una mirada restringida sobre la cultura, además de una presencia insustancial en la Constitución que comenzamos a dejar atrás. Una señal interesante ha sido el diálogo internacional que se ha dado, en este sentido, en el marco de la pandemia, donde la cultura ha sido reconocida como una necesidad global que atraviesa todos los aspectos de una sociedad y que resulta esencial entregarle la transversalidad necesaria para reformular el concepto que tenemos de desarrollo, crecimiento, para fortalecer el diálogo entre los países y contribuir a una verdadera recuperación

mundial, esto significa salir de los discursos pétreos de las autoridades y tomar la posibilidad que entrega el proceso constituyente para realmente comprender lo preponderante que es para la construcción de una sociedad sana el respeto de los derechos culturales y el contacto desde la niñez con el arte, la creatividad y la sensibilidad a través de una educación integral que promueva una sociedad más justa y tolerante.

Los derechos culturales de las mujeres también deben ser analizados atendiendo a sus diferentes perspectivas: participación, derechos, libertades y acceso, pues existe la evidencia de que nuestra vida cultural es restringida por múltiples mecanismos coercitivos y estructurales, que muchas veces no detectamos o asociamos únicamente a prácticas o privaciones brutales que ejercen ciertas culturas que percibimos como lejanas, pero lo cierto es que la participación y expresión cultural de las mujeres vive también limitaciones que tenemos integradas como propias del género, como son la doble o triple jornada laboral (remunerada o no) o las múltiples manifestaciones de violencia física, política, económica y simbólica. La vida de las mujeres creadoras también está delimitada por la precariedad, por la violencia, por nuestras condiciones de vida. Estos elementos complotan contra la plena participación de las mujeres en el ámbito artístico y cultural, alterando el ecosistema creativo y privándonos de voces esenciales de nuestras culturas. Reconocer estas barreras estructurales es una manera de hacer frente al sistema de dominación androcéntrico del que somos parte, cambiarlo es, probablemente, nuestro mayor desafío cultural.

Como podemos ver, el ejercicio de nuestros derechos culturales colectivos configura un motor de transformación social, por ende, de interés para quienes creemos que nos debemos como sociedad una revisión profunda en las dinámicas sociales, particularmente las relaciones y la distribución del poder, es clave desde nuestros lugares impulsar la activación cultural que permita impugnar discursos hegemónicos. Estamos en el momento para aquello, para cambiar la forma en que hemos dialogado los últimos treinta años. Las injusticias, violencia y desigualdades que reclama el sector artístico cultural no obedecen exclusivamente a nuestra realidad, sino a un orden estructural, que a pesar de que se presente frente a nuestros ojos con las particularidades que tiene nuestro quehacer, forma parte del descontento compartido que nos activó en las calles pidiendo dignidad.

Lo complejo será que esta tarea la haremos habitando aún esta realidad trastocada, donde el poder lo tiene un escuálido porcentaje de la población, por lo que tenemos que hacernos conscientes y volcarnos como trenza flexible y sinuosa a un debate constituyente genuino que vaya sumándose a su vez con otras y con otros, para lograr una activa participación popular que rebalse los límites institucionales de la convención constitucional y sus integrantes, consolidando mecanismos reales de participación ciudadana que no trunquen este proceso.

Defiendo la idea de que los feminismos encarnan la transformación del orden social y que éste es cultural, para nosotras no debe ser nunca una aspiración acceder al poder por el poder: nuestra búsqueda incesante debe ser la deconstrucción neoliberal y patriarcal. No queremos buscar cupos en un espacio público cuyos márgenes nos oprimen, queremos transformarlos y estamos dispuestas, desde las redes que habitamos, a reflexionar junto a nuestras compañeras para aportar, pues tal como señala la filósofa Miranda Fricker “no podemos hablar de sociedades que respetan los derechos culturales, y mucho menos los de las mujeres, si no cuestionamos cómo estamos construyendo en nuestras democracias”, y ése es precisamente el momento en que nos encontramos, porque como mujeres y particularmente como creadoras y trabajadoras culturales, poseemos un espíritu crítico que se nutre de la sabiduría del colectivo histórico y sus experiencias de vida.

La trenza construye el tejido que compone la identidad colectiva, una danza de hebras que recorren un camino propio sabiéndose parte de un todo, hilando las transgresiones de las tejedoras de ayer y las de hoy, proyectando nuestro imaginario hasta concebir una nueva realidad.



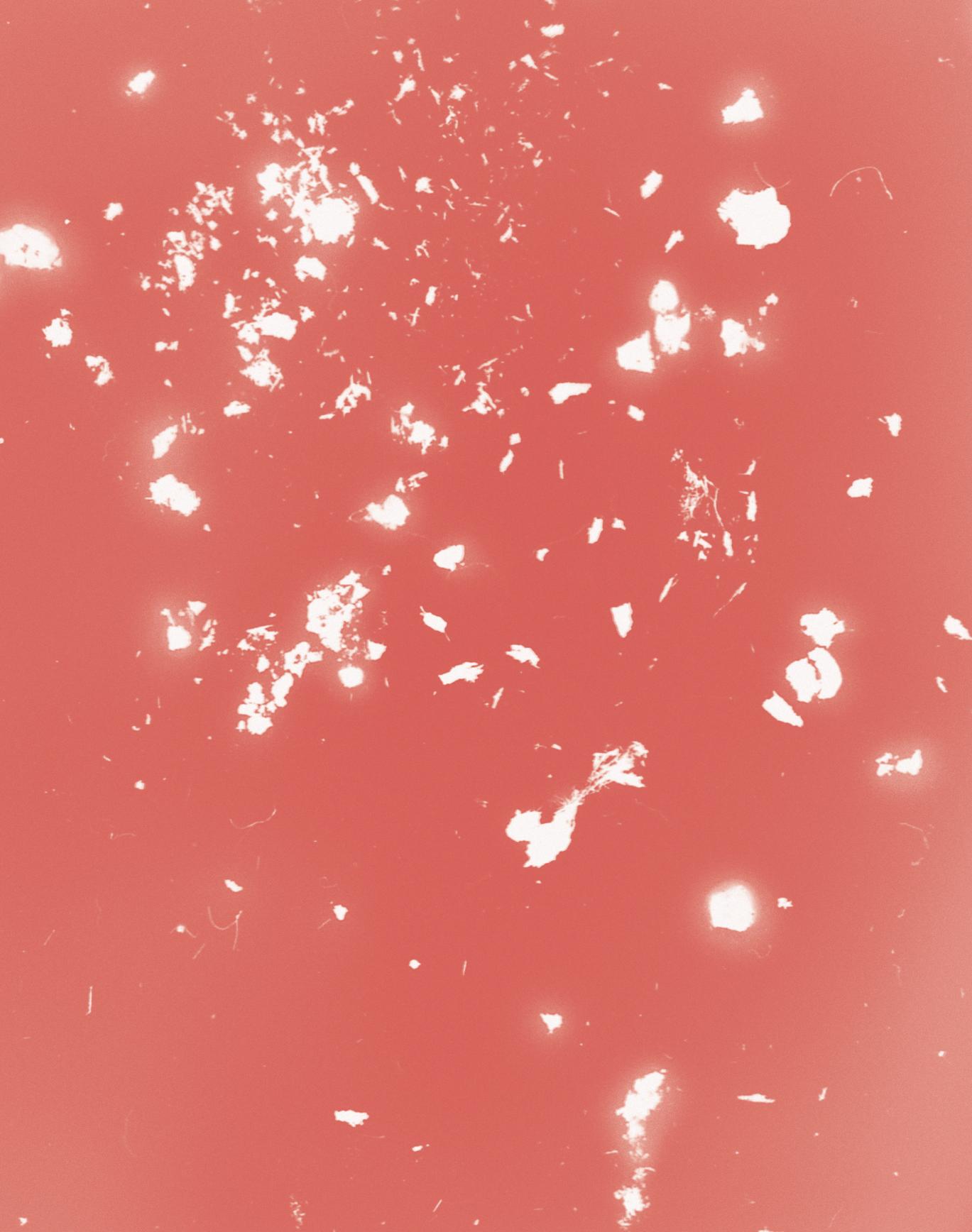
Luis Bahamondes. 25 de octubre de 2020,
Plaza de la Dignidad. Gentileza Galería CIMA.



B.F.P.
ICON

ARMY







RESISTENCIAS

FORO DE LAS ARTES

2020 

La siguiente publicación responde al esfuerzo permanente de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo por generar conocimiento en las diferentes áreas que se desarrollan en la Universidad de Chile. El Foro de las Artes 2020, siguió la línea temática Resistencias, la cual permitió desarrollar una multiplicidad de perspectivas creativas y críticas, a través de más de 30 actividades, transmitidas de manera telemática durante el mes de octubre. El presente volumen indaga sobre las transformaciones culturales y creativas que acompañan las nuevas prácticas sociales producto de la pandemia, destaca la relevancia que han cobrado determinados debates y comunidades en el terreno artístico, así como se reitera, en diversos textos, la relevancia histórica que el proceso constituyente permita pensar de manera distinta las relaciones entre arte, política y sociedad. La obra se divide en los capítulos “Resistencias y memorias”, “Creación en tiempos de confinamiento”, “Procesos constitucionales” y está integrada por textos de artistas y académicos de la Universidad de Chile, así