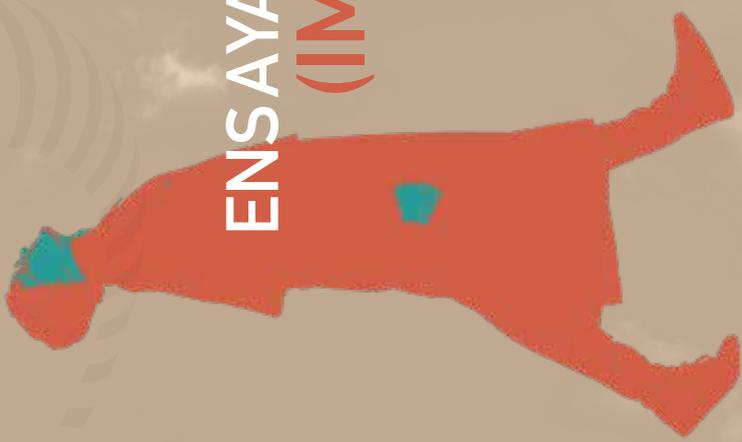


ENSAYANDO
(IM)POSIBLES



FORO
DE/LAS
ARTES
2022 ❁

ENSAYANDO (IM)POSIBLES

2022❁

EDITORES

FERNANDO GASPAR Y GUILLERMO JARPA







UNIVERSIDAD
DE CHILE

FORO
DE/LAS
ARTES
2022



El Estado
velará por
el acceso a la
educación
superior

FORO DE LAS ARTES

ENSAYANDO

(IM)POSIBLES

DESDE EL 13 AL 29 DE OCTUBRE

ENSAYANDO (IM)POSIBLES

Foro de las Artes 2022

CRÉDITOS

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: Carlos Carrasco Peguero y Pablo Gutiérrez Verdi.

DE LOS TEXTOS: Amaru Toro, Ámbar Habib, Andrea Ortiz, Carlos Ossa, Carolina Díaz, Celeste Sepúlveda López, Claudia Vicuña, Coti Donoso, Daniela Marini, Daniela Muñoz, Esteban Cerda, Federico Palma, Fernanda Errada, Francisco Sánchez, Gabriela García de Cortázar, Joaquín Cires, Jonny Labra, Josefina Cerda, Lía Misraji, Manuela Parraguéz, María Constanza Astorga, María José Suárez, María Teresa Lobos, Nicole Vial, Nikolas Lagos, Paula Arrieta Gutiérrez, Sara Lecaros, Sean Moscoso, Sebastián Chandía, Valentina San Juan.

DE LAS IMÁGENES: Daniela Canales, Francisco Belarmino, Gonzalo Donoso, Carlos Carrasco, Ariel Dinamarca, María José Suárez, Sebastián Ramírez.

DISEÑO EDITORIAL: Augusto Carrasco.

IDENTIDAD GRÁFICA FORO DE LAS ARTES Y DE ESTA PUBLICACIÓN:
Augusto Carrasco.

ISBN: 978-956-8469-08-5

UNIVERSIDAD DE CHILE

Rectora, Prof. Rosa Devés Alessandri.

Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo.

Vicerrector de Investigación y Desarrollo, Prof. Enrique Aliste Almuna.

Dirección de Creación Artística

Director de Creación Artística, Fernando Gaspar.

La presente publicación se editó en el marco del Foro de las Artes 2022 “Ensayando (Im)posibles”, y fue desarrollada de manera colaborativa bajo la autoría de la Dirección 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 e invitadas de los ámbitos académico, artístico, teórico y social, tanto de la Universidad como de otras instituciones artístico culturales.

CÓMO CITAR ESTE LIBRO: Gaspar, F.; Jarpa, G. (2023). Ensayando (Im)posibles. Santiago: Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo, Universidad de Chile.



Actividad: Ejercicio de Resistencia. Capítulo II. Fotografía: Ariel Dinamarca

ENSAYANDO (IM)POSIBLES

Foro de las Artes 2022

APERTURAS

Enrique Aliste. (Im)posibles e (im)pensables.

Pilar Barba. Foro de las Artes 2022: Ensayar lo (im)posible, para lograr lo posible.

Fernando Gaspar y Guillermo Jarpa. Resignificando los ensayos y horizontes posibles.

INTRODUCCIÓN

01 EL FUTURO CONSTITUIDO

I. **Sean Moscoso.** *Artistic knowledge and the Academy; as a field still under construction of definitions.*

II. **Carlos Ossa.** *La oscura máquina del trabajo sin horizonte.*

III. **Paula Arrieta Gutiérrez.** *Tiempo superpuesto. Una bitácora sobre el proceso creativo en contexto.*

02 LA TRANSFORMACIÓN PRESENTE

I. **Joaquín Cires y María José Suárez.** *Caos Sensible. Partitura Multimedial para Flauta, Saxofón Alto, Violoncello, Arpa y Medios Electrónicos.*

II. **Lía Misraji.** *Bitácora de una versión (no tan) libre.*

III. **Gabriela García de Cortázar y Daniela Marini.** *La Sala de espera. Apuntes sobre un trabajo de creación interdisciplinaria.*

IV. **María Teresa Lobos, Valentina San Juan y Andrea Ortiz.** *Textil Sonoro, memorias entrelazadas del cuerpo y la escena. La obra de Guillermo Núñez en el Teatro Nacional Chileno. El proyecto, el proceso y las preguntas en torno a la creación escénica, instalativa, virtual, performativa.*

V. **Jonny Labra.** *Cirka... Artefacto Cultural Comunitario. Emociones para transformar.*

03 EL EMPODERAMIENTO DE LO DIVERSO

I. **Coti Donoso.** *Cuando me acuerdo que soy mujer.*

II. **Sara Lecaros y equipo.** *Proceso creativo. Ejercicio de Resistencia Capítulo II. Esto me produce alegría, pero no quiero que nadie se dé cuenta.*

III. **Josefina Cerda y equipo.** *Bitácora de proceso. Radioafectiva.*

IV. **Claudia Vicuña y Daniela Marini.** *Formas monstruosas.*

V. **Poly Rodríguez y equipo.** *Retornar al contacto.*

PRESENTACIÓN

(Im)posibles e (im)pensables

Enrique Aliste Almuna

Vicerrector de Investigación y Desarrollo
Universidad de Chile

El Foro de las Artes 2022 albergó, como es habitual, una nutrida agenda de actividades artísticas y culturales que han animado los respiros de un país que ha sabido de intensidad emocional durante los últimos tres años. Muchos cambios y transformaciones se han dado desde la última vez que el Foro abrió sus puertas de manera presencial. Este año, en el reencuentro de los rostros que al fin pueden sonreír en directo sin que medien pantallas ni mascarillas, hemos podido al mismo tiempo comenzar a decantar la experiencia de lo que significaron ese par de años ausentes en presencia real, pero que nos enseñaron la realidad tangible del mundo virtual. Bajo la línea temática “Ensayando (im)posibles”, este año el Foro se propuso abordar estas transformaciones incentivando una búsqueda activa de nuevas metodologías y reflexiones, desde una creación artística que se concibe como espacio de desarrollo cultural y vinculación social.

¿Cómo reflexionamos entonces ante los nuevos desafíos de un mundo que se reencuentra y comprende que ha cambiado en ciertos aspectos, más que en otros? Recuerdo inevitablemente una entrevista realizada, en plena pandemia, al escritor francés Michel Houellebecq. En ella, el narrador y poeta sentenciaba: “El mundo después de la pandemia, será exactamente igual”. Su discurso habitualmente rupturista, sin duda buscaba la provocación de negarnos la posibilidad a lo imposible. Y ante lo imposible, también nos enfrentamos, de alguna manera, a ciertas figuras de lo impensable. ¿Qué nos han enseñado los días recientemente vividos? Seguimos en proceso, por supuesto. Seguimos



Actividad: Taller práctico "Columna vertebral: corporeidad como agencia relacional". Fotografía: Gonzalo Donoso

con la experiencia viva buscando ser canalizada, dirigida, o bien, haciendo la necesaria capilaridad en todos los ámbitos del vivir.

La reciente versión del Foro de las Artes nos ha invitado a alimentar este proceso. Nos ha querido provocar, movilizar, agitar, tensionar. Ha querido traernos a aquel lugar incómodo del enfrentar esas preguntas cuya respuesta no es evidente y que, al mismo tiempo, es capaz de acogernos en la calidez de lo que solo el arte es capaz: de incomodar a través de la belleza, de provocar a través de pulsiones estimulantes que nos dejan aquella sensación de satisfacción en el ejercicio de experimentar.

Gracias al trabajo constante de académicas, académicos, profesionales y estudiantes, a quienes aprovecho de felicitar por su compromiso y dedicación con el desarrollo artístico, hemos logrado en estos días y en la reciente versión del Foro de las Artes, encontrarnos en esta reflexión viva de hacernos parte de un futuro que no estaba en nuestras cuentas. Hemos experimentado una vía de escape y encuentro al mismo tiempo, de fuga y convergencia, de magia y realidad. Hemos visto el color de las calles que dejaron de ser transitadas por tanto tiempo y recorrimos esos otros caminos que nos enseñó una virtualidad que sigue con nosotros. Hemos revivido el proceso que nos distanció, que nos unió y que nos vuelve a distanciar. La reflexión pendiente sigue entregándonos el mensaje del desafío de vivir juntos, de los acuerdos que nos resultan difíciles, del deseo de encuentro en ese lugar común que no nos ha resultado común.

Este trabajo llevará una parte de ese gesto necesario. Hacia allá apuntamos y es con lo que hemos querido aportar. Los tiempos nos llevan también en la medida que sabemos llevarlos. Y este tiempo es nuestro, por lo mismo, nuestro deber es saber llevarlo.

PRESENTACIÓN

Foro de las Artes 2022: Ensayar lo (im)posible, para lograr lo posible

Pilar Barba

Vicerrectora de Extensión y Comunicaciones
Universidad de Chile

En el mes de octubre, como ya es habitual, la Universidad de Chile sale al encuentro de la ciudadanía a través del Foro de las Artes. Esta vez es un reencuentro, tras prácticamente tres años, con estallido social y pandemia de por medio. Esta octava edición consolida una acción ininterrumpida desde 2015, que consiste en la recuperación de un espacio común para el encuentro entre la comunidad artística universitaria y la ciudadanía.

El Foro de las Artes es un espacio único en el sistema de educación superior donde se apuesta por la experimentación, la formación, la creación en proceso y no sólo la exhibición de obras terminadas. Felicito a la Dirección de Creación Artística de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo, que con el apoyo de la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones de la Universidad de Chile han hecho posible este evento que ya es una tradición. Creo necesario destacar el esfuerzo desplegado, en especial en estos últimos años que han sido tan complejos debido a la pandemia y el largo confinamiento, y que han afectado tan dramáticamente el desarrollo de las artes y las culturas, exigiendo explorar nuevos medios para llevar adelante este evento. Pero el Foro de las Artes no sería posible sin una comunidad de creadores y creadoras, que va más allá de las comunidades artísticas

de la Universidad de Chile y que año a año se impone crear y co-crear. Cada una y uno de ellas/os son los verdaderos protagonistas del Foro de las Artes.

Cada año el Foro de las Artes propone un título que busca motivar reflexiones y proyectos artísticos que repliquen ese tema, bajo el entendido de que la línea temática también es representativa de un momento histórico específico. Esta edición, titulada provocativamente “Ensayando (Im)posibles”, motivó el juego, la experimentación y el placer por ensayar nuevas metodologías artísticas, construir otras formas de vinculación con las comunidades y proponer nuevos modos de dialogar en torno al arte y la cultura. Fue un llamado a recuperar el sentido de comunidad, el goce del encuentro, la curiosidad y empatía, para volver a mirar el mundo y buscar nuevas formas de representarlo y transformarlo.

La programación del Foro 2022, que originalmente contemplaba 40 actividades, se ha extendido hasta completar 50 en el mes de diciembre. Estas acciones tanto presenciales como virtuales plasman el esfuerzo para visibilizar el valioso trabajo artístico que se desarrolla en nuestra universidad, junto a otras instituciones como municipalidades, centros culturales y espacios de creación. Quisiera destacar la acertada elección de inaugurar el Foro en el Teatro Nacional Chileno. Volver a encontrarnos presencialmente en ese espacio –tan cargado de historia– y ser testigos de la puesta en escena de “La Población”, el disco compuesto por Víctor Jara, a cincuenta años de su lanzamiento, fue realmente conmovedor. Este concierto dramatizado ejemplifica qué se espera del Foro de las Artes: el espíritu de la colaboración entre distintas unidades y estamentos, tanto estudiantil, académico y funcionario, que convergen en la creación de una experiencia artística que remueve nuestras emociones y propone rutas para la comprensión de nuestro pasado, presente y futuro. Allí eclosionó una fuerza curiosa y creativa que sigue palpitando.

La exhibición del cortometraje documental “Apuntes de una ciudad ciega” y el conversatorio propuesto, es otro de los momentos brillantes de este ciclo, donde Rebeca Silva y Josefa Ruiz nos enfrentan a una conversación inclusiva sobre la ceguera que como declara Silva, “es fruto de un cruce entre un trabajo de investigación y creación que se realizó de manera colectiva, desde distintas miradas disciplinares y con un trabajo geográficamente integrado con el apoyo de colegas de otros países que fue crítico en la post producción”. El film cierra recordándonos el costo que tuvo el estallido social para esas 460 personas que perdieron la vista.

No puedo dejar de mencionar a “Nochlin, ahora! ¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?”, el conversatorio que extiende el trabajo aparecido en el n°36 de la revista de Teoría del Arte. No obstante los más de 50 años que hay de por medio desde la publicación del artículo de Nochlin¹, reconozco al revisar las actividades del Foro algunos de los aspectos de la crítica feminista, abierta por esta autora, y que el conversatorio ayuda a hacer consciente. Parfraseando a Griselda Pollock², esta perspectiva aplicada a las artes puede convertirse en un catalizador, un potente instrumento intelectual capaz de poner en cuestión algunos hechos que tomábamos como naturales. Es así como vemos eclipsar la idea del “autor” para dar paso a obras que en su mayoría son colectivas. Del mismo modo el encasillamiento de las artes y otras disciplinas se difumina en “cruces” múltiples: artes escénicas, cine, comunicaciones, arquitectura, artes visuales, literatura, teoría, etc. El Foro ha demostrado en sus ocho ediciones, que podemos recomponer, volver a juntar aquellos objetos y prácticas que hemos separado en arte, oficios, artesanía y tecnología para producir nuevas prácticas y nuevos objetos. Entender la obra de arte como una práctica más que como un objeto nos permite asignarle la misión de articular sentidos que nos ayudan a comprender el mundo, superar conflictos y construir comunidades.

¹ Linda Nochlin publica “Why have there been no great women artists?” en *Art News*, en enero de 1971, reeditado en: *Women, Art and power and Other Essays*, Nueva York: Harper & Row, 1988, pp. 145-178.

² Pollock, G. (2013). *Visión y Diferencia: feminismo, feminidad e historia del arte*. Azucena Galettini (trad.). Buenos Aires: Fiordo. Título edición original: *Vission and Difference. Feminism, femininity and the histories of art*. (1988).

Si pensamos en la acción transformadora, emancipadora y colectiva de las artes, tendremos como desafío principal evitar elitizar la discusión. Lograr que efectivamente la producción de nuevo conocimiento se produzca en el cruce entre el quehacer académico y el saber popular, a través de formas asociativas de trabajo como lo propone la Extensión Crítica³. Para ello tal vez se pueda revisitar el Foro de 2019, que trató en una de sus líneas curatoriales la “Creación artística y públicos contemporáneos”, promoviendo obras que problematizaran la relación del arte con los públicos y las comunidades externas a la universidad. Otro desafío se dirige hacia el interior de la universidad y consiste en hacer palpable el impacto del Foro en las disciplinas participantes, y en la enseñanza, bajo el supuesto de que podríamos renovar aquello que sucede en nuestras aulas a partir de la experiencia en los territorios con las comunidades.

Por último, quisiera poner en relieve el hecho de que el Foro de las Artes este año se enmarca en la conmemoración de los 180 años de la Universidad de Chile, hito que consagra una historia compartida que también es la historia de nuestro país. En momentos donde necesitamos más que nunca poner ideas y experiencias en común, ser capaces de escuchar y aprender del otro/a, para construir un futuro posible, comprometido con un desarrollo sustentable y equitativo, donde todos y todas tengamos un lugar, la creación artística es una posibilidad de soñar y desarrollar formas para construir lo presente, de conocer para transformar. Es una oportunidad de ensayar lo (im)posible, para lograr lo posible.

3 Macchiarola, V. (2022). “Extensión Crítica. Aproximaciones epistemológicas a una práctica universitaria alternativa”. “En Saberes y prácticas”, *Revista de Filosofía y Educación*, Vol. 7 N° 1, Sección Dossier, pp. 1-14. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias de Filosofía en la Escuela (CIIFE), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina. DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.36.049>



PRESENTACIÓN

Resignificando los ensayos y horizontes posibles

Fernando Gaspar y Guillermo Jarpa

El Foro de las Artes 2022 fue un hito de relevancia para la Universidad de Chile, marcado por la vuelta a la presencialidad en el desarrollo de actividades artísticas, lo cual permitió observar con más atención los efectos en el campo de las artes después del estallido social en Chile y el subsiguiente estado de trastorno global a propósito de la pandemia del COVID-19. Como lo comentamos en nuestros textos introductorios a *Los futuros imaginados* (2019), *Resistencias* (2020) y *Tránsitos y Transformaciones* (2021), las manifestaciones artísticas fueron protagonistas durante las movilizaciones ciudadanas posteriores al estallido. A través de diferentes expresiones, mayoritariamente espontáneas y de carácter público y abierto, se dio espacio a una catarsis creativa que tuvo como protagonistas mayoritariamente a jóvenes que participaban en las protestas públicas, si bien también las y los artistas profesionales se involucraron en distintas instancias, desde los cabildos, adhesión a las protestas, encuentros, intervenciones, conciertos, entre muchas otras actividades. En ese contexto, fue notoria también la recuperación de la memoria de artistas representativos desde los años 60 hasta la dictadura, lo cual llevó a revisitar obras emblemáticas de décadas anteriores. En síntesis, hubo una particular explosión de expresiones callejeras o colectivas, que tuvieron diferentes ecos tanto a nivel local como nacional (incluso internacional) y que significaron la recuperación de temáticas de décadas precedentes así como la vigencia de las manifestaciones artísticas en un contexto situado y particularmente activo en lo político y público.

Con la pandemia y el consecuente confinamiento, las y los artistas fueron particularmente activos en la organización de grupos de apoyo gremiales que permitieran acoger a un sector especialmente vulnerado por el cierre de los espacios culturales. De las calles, los muros y las concentraciones, el sector artístico pasó a la organización de ollas y colectas comunes para sus pares afectados durante el encierro. Para el año 2022, a medida que paulatinamente se relajaban algunas de las medidas de confinamiento, se comenzaban a reabrir, al menos de forma parcial, los espacios y la programación de actividades artísticas, el sector fue también particularmente activo en las campañas políticas del plebiscito de septiembre de 2022.

En ese contexto de años intensos, de actividad y agitación pública en torno a temas de contingencia, así como de parálisis inéditas y distanciamientos forzosos, desde el periodo más crudo del de la pandemia o se fraguó una reconfiguración en las maneras en que nos relacionamos y se establecieron transitoriamente, formas de comunicación y sentidos de la misma que dieron lugar a relaciones inéditas entre las comunidades artísticas o de ocurrencia experimental antes del 2020 y 2021. El 2022 fue, en muchos sentidos, un año de reapertura y cruce de umbral. La pandemia siguió presente, pero con menor intensidad y dando muestras de debilitamiento, lo cual trajo consigo la vuelta a una convivencia compleja, con problemas de salud mental generalizados y las distintas expresiones que esto trajo en los ámbitos educativos, laborales y en el espacio público.

Para las y los artistas, que vivieron de maneras muy disímiles los difíciles años precedentes, sí hubo una constatación generalizada de que la generación de vínculos resultaba particularmente significativa en diferentes planos. En muchas expresiones, la creación se genera de manera colaborativa, en grupos o colectivos. Aún en aquellos roles de aparente individualidad, como la dramaturgia o composición, la necesidad del vínculo con los pares es de suma importancia. Incluso, cuando la práctica artística se desarrolla de manera individual, siempre hay

momentos relevantes de representación o exhibición donde la comunidad juega un lugar preponderante, ya sea a partir de la asistencia a lugares tradicionales de visibilización como galerías, museos, cines o salas de concierto. De esta forma, la creación artística que había mostrado especial fuerza de resistencia y adaptación, durante el 2022 no sólo se reencontraba con espacios tradicionales y también adaptados a la nueva realidad, sino que manifestaba diferentes expresiones de los cambios que se habían desplegado en los años recientes. Colaboraciones escénicas en formatos telemáticos, creaciones sonoras estrechando relaciones entre la producción tecnológica y el uso de nuevas materialidades, la ocurrencia de producciones digitales para formatos híbridos, fueron parte de un diverso y fértil conjunto de expresiones que pudimos conocer en la edición 2022 del Foro de las Artes.

De ahí que **Ensayando (im)posibles** fuera una línea temática que consideraba los cambios que se estaban produciendo en las expresiones artísticas de años recientes. Nos interesaba dar cuenta de la importancia del ejercicio de ensayo, de experimentación, que le es inherente a la creación artística y que en el pasado inmediato había cobrado mayor relevancia. Ensayando nuevas formas de relacionarse entre artistas, maneras distintas de comunicar avances y resultados, ensayando técnicas y procesos a los cuales había obligado la pandemia, generando nuevas interpretaciones por un presente particularmente incierto. En síntesis, mostrar la energía de un campo de conocimiento que lejos del inmovilismo reaccionaba vitalmente frente a la incertidumbre, al cúmulo de interrogantes y desafíos que afrontan nuestras sociedades desde la emergencia global del COVID y sus consecuencias humanitarias, sociales y económicas, a la par de otras problemáticas de envergadura como el calentamiento global, el incremento de la intolerancia y el debilitamiento de las democracias.

No todo eran nuevas tecnologías y formas distintas de vinculación. También hubo espacio para visitar el pasado y sus implicancias en

el presente, como quedó plasmado en el concierto dramatizado que se presentó en la inauguración del Foro de las Artes 2022, con la obra “La Población”, disco de Víctor Jara que cumplía 50 años de haber sido estrenado. En su representación e interpretación se conjugaron principios particularmente importantes de la creación artística en la universidad: el trabajo colaborativo entre trabajadores, académicos y estudiantes; la conciencia de la recuperación de la vitalidad de la memoria como un ejercicio de conciencia sobre la relevancia creativa que puede generar en el presente. En síntesis, la construcción de comunidad a partir de la recuperación de memoria, la vitalidad del trabajo de diferentes estamentos, la resignificación del arte en el contexto actual.

El trabajo desarrollado fue resultado de la colaboración del Departamento de Música de la Facultad de Artes y el Teatro Nacional Chileno y nos recordó, no solo la relevancia de Jara como una figura principal en su época por la preocupación social y el compromiso con la contingencia, sino también la puesta en escena de “La Población” evidenció la relevancia de la creación artística como una expresión de conocimiento crítico, que interpela las racionalidades propias del saber con fines mercantiles o exclusivamente utilitarios, y que resignifica un trabajo específico en un periodo de nuestra historia cobrando sentido y relevancia en el contexto actual. En suma, el trabajo presentado en la inauguración del Foro de las Artes y que después fue remontado en varias ocasiones posterior al Foro, así como en festivales durante el 2023, sitúa la creación artística de la universidad en su condición de generadora de un conocimiento situado, disruptivo, que vincula la estética con la reflexión crítica y que conjuga la excelencia con la relevancia de un trabajo con sentido de comunidad y puesto a disposición del público en general.

Resituando metodologías y prácticas

Tomando en consideración las condiciones contextuales y el recorrido cultural y político de los últimos años, la línea temática **Ensayando (im)posibles** se vincula con las propuestas de años anteriores del Foro,

con un énfasis particular: la de promover acciones artísticas pensadas y construidas como “ensayos”, en un sentido lúdico y experimental. Al igual que un científico que construye diversos modelos predictivos para luego ensayarlos en condiciones aptas para aquello, la apuesta fue seguir el camino abierto el año pasado con los “tránsitos y transformaciones” y motivar una manera de hacer arte que permita una simbiosis entre idea y práctica: por un lado, que la comprenda como forma y objeto de conocimiento práctico y teórico y, por otro, como campo de generación de metodologías expansivas, exploradas desde el ánimo de construcción de un conocimiento generado colectivamente, a nivel de su creación, exhibición y/o mediación.

Siguiendo los paralelismos entre distintas disciplinas científicas, humanistas y artísticas –delimitaciones que cada vez son más porosas–, algo que es común a todas ellas es el ímpetu por jugar con las fronteras entre lo conocido y lo desconocido, y extraer de ese proceso una experiencia-conocimiento que pueda ser compartida en un conjunto social determinado. Esta perspectiva requiere de voluntades personales e institucionales que habiliten canales, espacios e instancias para que aquello ocurra, y que en el caso del arte, como ya se ha atestiguado, es una constante lucha contra la precarización, la falta de espacios y de recursos. En esas condiciones, la búsqueda de un conocimiento artístico contiene múltiples problemas a abordar desde lo material, lo tecnológico, lo teórico y lo social, lo que requiere un abordaje que combine lo experimental y lo lúdico con la necesaria articulación entre diversas disciplinas, donde el juego y la curiosidad construyen un espacio de búsqueda y encuentro. Dicho así, y retomando el desafío de volver a la presencialidad, uno de los objetivos implícitos en la línea temática, por tanto del Foro de las Artes 2022 así como los anteriores, es habilitar estos espacios e instancias, ya sea virtuales, presenciales o híbridos, donde ocurran y sucedan el ensayo y el error, que promuevan la idea de una obra en proceso y fortalezcan iniciativas donde el hallazgo desde lo artístico sea causa de nuevas preguntas y respuestas.



Actividad: La Población. Inauguración Foro de las Artes 2022. Teatro Nacional Chileno. Fotografía: Felipe Poga



Actividad: La Población. Inauguración Foro de las Artes 2022. Teatro Nacional Chileno. Fotografía: Felipe Poga

Esta propuesta nos vuelve a situar en un terreno donde la definición de creación adquiere importancia, en particular desde la perspectiva de lo ensayístico y lo lúdico. ¿A qué nos referimos con creación? Más allá de definiciones institucionales o enciclopédicas, hay una intención de principios en promover un concepto de creación que sea dinámico y expansivo, a la vez que permita situarse dentro de un marco académico abierto, donde se produzca el diálogo y encuentro con otras disciplinas. En ese sentido, la disputa y la validación son parte de su proceso, en tanto visibiliza las tensiones propias del arte como un acercamiento revulsivo a la formación de conocimiento. La apuesta es epistémica y política: ampliar los marcos sobre lo que es el conocimiento es apuntar a un horizonte todavía inexplorado, cuyo viaje constituye un campo de relaciones y activaciones en torno a las sensaciones, las mediaciones y las ideologías, entendiendo también que toda creación ocurre en un momento histórico determinado, asimilando el contexto con mayor o menor grado de intencionalidad. Visto así, la creación como concepto se activa en función de interrogantes sociales, culturales y políticas, siendo el Foro de las Artes una iniciativa que busca levantar espacios donde acontezcan estas relaciones activantes.

Siguiendo esa línea de argumentación, este año el Foro realizó una convocatoria inédita en su historia y que permitió visibilizar parte importante del quehacer de estudiantes y egresados/as. Bajo el mismo rótulo de la línea temática, pensando en activar procesos de obra que estén en desarrollo y se produzcan de manera colectiva y colaborativa, se lanzó la convocatoria “Ensayando (im)posibles: Apoyo a prácticas creativas” enfocada en estudiantes y egresados/as de la Universidad de Chile, fue un hito de gestión, producción y exhibición artística en torno a procesos o ejercicios de obra, que no necesariamente estuvieran pensadas en la producción de una obra terminada, sino que precisamente busquen lo inédito, lo nuevo y lo desafiante en los mismos procedimientos y metodologías de proceso, vinculando ámbitos de la investigación, la gestión, la creación y la difusión, para así generar procesos o ejercicios

de obra inter/transdisciplinarios, orientados a la experimentación. Así, los procesos debían considerar el abordaje de problemas emergentes desde perspectivas múltiples, con vista a generar conocimiento desde la creación artística, a través de metodologías experimentales que permitan expandir los límites disciplinarios.

Como una extensión de la convocatoria y su énfasis en los procesos, para la presente publicación recibimos muchos textos que trabajaron el formato de bitácora, diario o cuaderno de trabajo, desde diversas perspectivas y utilizando distintas formas literarias: testimonial, ensayístico, a modo de apuntes o diálogos, etc. Desde su inicio las publicaciones del Foro se han presentado como un espacio para recibir propuestas de bitácoras de proceso, buscando ser en sí mismas pequeñas obras derivadas con el valor adicional de constituir una sistematización lúdica de un proceso de meses, y en algunos casos de años. Aunque nunca fue un objetivo declarado, el poder recopilar procesos de obra trabajados desde distintos formatos, tonos y puntos de vista, ha permitido enriquecer la experiencia de ahondar en la creación artística como metodología y forma de conocimiento. En ese sentido, consideramos relevante seguir desarrollando espacios e instancias (ya sea a nivel de publicaciones, u otros espacios multimediales o físicos) donde se visibilicen los procesos creativos, desde sus búsquedas, intenciones, metodologías y ensayos. En especial en el actual contexto universitario, donde la demanda desde distintas disciplinas por visibilizar otras formas de investigación y exploración académica, desde formatos que articulen lo artístico con lo investigativo, lo práctico con lo reflexivo, y lo exploratorio con lo analítico, entendiendo cada parte como un elemento significativo de un todo, es una de las principales respuestas de la creación artística a la hora de pensar y proyectar su quehacer académico. No obstante, más allá de lo académico o institucional, este modelo de trabajo en torno al registro y sistematización de obra permite apreciar en toda su expresividad y riqueza, el viaje que cada grupo de creadores y creadoras realiza para llegar a puerto. En ese ejercicio, se

esconden muchas potencialidades que pueden ser aprovechadas desde la pedagogía, la mediación, la experimentación y el goce estético.

La disputa de sentido

Como señalamos al inicio, las condiciones actuales, no exentas de conflictos y con una pandemia aún presente, permiten concebir un cambio de ciclo, activando espacios y metodologías que proponen nuevos modos de reflexión, producción y exhibición de la creación, como un laboratorio en el cual se pruebe y experimente lo creativo desde una perspectiva crítica, en un contexto social que busca respuestas en un mundo en crisis. Frente a esto, la línea temática propuso pasar del diagnóstico a una tesis de trabajo que abordó la pregunta: ¿Cuáles son las apuestas desde la creación artística para disputar sentido en este momento? Con el título **Ensayando (im)posibles**, la invitación fue a interpelar la realidad como objeto de debate, con el objetivo de promover instancias que removieran los temas contingentes, dieran espacio a obras y reflexiones que visibilizaran la diversidad temática, social y cultural, junto a metodologías y tecnologías que busquen producir nuevas experiencias y formas de exhibir la creación, como también poner en valor la investigación en el proceso creativo, entendiendo la crítica como práctica y el concepto como apertura. El objetivo era comprender el arte como una práctica, como una acción que disputa su sentido en la Universidad y en la sociedad chilena contemporánea, potenciando a la institución como un referente de exploración, hibridaciones y rupturas en la creación artística.

Así también, considerando el contexto y las condiciones en que nos encontramos, retomando actividades presenciales en conjunto con nuevos canales virtuales que se instalaron durante los últimos años, la línea temática fue también una invitación a recuperar el goce de lo lúdico y lo experimental de la creación artística, de moldear nuevas posibilidades técnicas y el desarrollo de discursos y reflexiones que surgen en un momento particular. De considerar el proceso creativo

como una instancia experimental que permita gestionar, de alguna u otra forma, la crisis de los modelos, la aparición de nuevos paradigmas y la búsqueda de la reunión entre ideas y cuerpos como un punto de salida. Como una instancia de volver a posicionar a la estética como lugar del goce y el encuentro, considerando la enorme importancia que ha tenido como espacio de desarrollo y recogimiento humano, especialmente en un contexto con una pandemia que visibilizó la gran relevancia que tienen las artes a nivel social y psicológico.

En este trayecto por los sentidos del arte, no es baladí mencionar el lugar que ha tenido en los últimos años el desarrollo de tecnologías que, aceleradas por la pandemia, tuvieron un protagonismo decisivo a la hora de transformar los hábitos de comunicación y trabajo a los que estábamos acostumbrados. Este cambio, que más bien se da como un proceso de adaptación del sistema a las condiciones de hiperproductividad del mundo actual, tuvo y está teniendo efectos en las maneras de relacionarnos entre sujetos, como también en la forma en que pensamos y desarrollamos la creación artística. En sí, toda la historia del arte y del conocimiento está cruzada por avances tecnológicos y cómo estos han habilitado nuevos caminos para la generación de conocimiento y experiencias estéticas, no obstante la irrupción y adopción masiva de tecnologías de comunicación en los últimos años, ha obligado a interiorizar estos procesos de manera más agresiva, y a sortear las preguntas que instalan desde su práctica. Para la creación artística, es una oportunidad como una dificultad, en tanto también ha significado la aparición de múltiples estímulos sucediendo al mismo tiempo en un ecosistema virtual que soporta múltiples tipos de expresión, con la posibilidad de llegar a una enormidad de receptores, tanto activos como pasivos. Es en esas mediaciones, entre obra, creadoras/as y audiencias, donde el desarrollo de una idea puede tomar distintos caminos, formas y cauces, generando procesos que desafían los límites convencionales para así producir nuevos modelos y experiencias.

Por tanto, vemos dos dimensiones en donde la relación entre tecnología y creación artística puede generar transformaciones importantes en el modo de producción, recepción y difusión: a nivel de las operaciones y metodologías, donde se puedan ensayar formas y modelos artísticos que exploran nuevas maneras de construir experiencias estéticas; y por otro lado, desde el nivel de la exhibición, mediación y difusión, donde es posible atestiguar un amplio desarrollo en torno a nuevos modos de activar espacios (físicos y virtuales) a través de la creación, con un fuerte foco en construir puentes entre la obra, el espacio de exhibición/ ensayo y receptores/as de esta experiencia. Ambas dimensiones están en estrecha relación, como si una fuese la contracara de la otra, constituyéndose ambas en un gran proceso donde se potencia el énfasis colectivo sobre la obra, manifestando el enorme potencial socio-afectivo y cognitivo de la creación.

El Foro de las Artes 2022 inició con la puesta en escena de “La Población”, y concluyó en sus actividades de octubre con los resultados de un taller impartido en San Joaquín para la elaboración de cortometrajes a partir de los contenidos residuales que estudiantes de la comuna de San Joaquín tenían en sus celulares. Memoria y futuro establecieron un arco donde la creación artística fue práctica, proceso, ensayo, propuesta y proyección. De igual manera, estas líneas las terminamos de escribir iniciando un 2023 que seguramente estará cruzado nuevamente por los vaivenes de la pandemia del COVID-19, el proceso constituyente que se anuncia en su segundo intento por entregar una nueva Constitución Política a Chile y, por cierto, la conmemoración de los 50 años del Golpe de Estado. Será la oportunidad de encontrar diferentes sentidos a la memoria y el resguardo de los derechos humanos, a la práctica artística como acción crítica que problematiza no únicamente causas y circunstancias, sino también maneras de entender la convivencia, de proponer miradas de nuevas acciones y sentidos de lo común, de lo público y, finalmente, perspectivas activas de futuro, de comprensión y agenciamiento de lo colectivo.





Actividad: La Población. Inauguración Foro de las Artes 2022. Teatro Nacional Chileno. Fotografía: Daniela Canales



Actividad: Bitácora de proceso Radioafectiva. Fotografía: Nikolas Lagos

INTRODUCCIÓN

La presente publicación se estructura en tres ejes que, a su vez, se desprenden como sub-temas de la línea temática del Foro de las Artes 2022: **El Futuro Constituido, La Transformación del Presente y El Empoderamiento de lo Diverso**. Estos temas constituyen tres ejes que han permeado las reflexiones en el marco del Foro de las Artes durante los últimos años y nos pareció pertinente para la publicación relevar estas tres aristas que han estado presentes en el debate público, a nivel cultural y social.

Para la presente edición se recibieron muchos textos que son bitácoras de obra o de proyectos culturales que se han empezado a levantar en los últimos años, incluyendo también varios procesos o ensayos de obra presentados en el Foro 2022. Estos escritos destacan por su heterogeneidad y diversidad, tanto a nivel de problemas artísticos a desarrollar como también en el lenguaje y estilo utilizado para dar cuenta de sus procesos, revelando así el amplio abanico de expresiones y búsquedas experimentales que se dan en la Universidad de Chile. Por tanto, y aprovechando que la estructura de subtemas obedece a una división estilística, el primer capítulo aborda problemas teóricos y reflexivos de índole más general, desde una perspectiva teórica o ensayística; para luego dar paso a los dos capítulos subsiguientes que tratan principalmente sobre procesos, desarrollos y bitácoras de obra o proyectos.

El Futuro Constituido contiene tres textos en los que se abordan diversas formas de visualizar o incluso construir futuro. Siempre incierto, en el marco de la invitación a “ensayar (im)posibles” la constitución de futuro se presenta como un llamado a explorar lo inexplorado y a sorprenderse en el proceso, revelando a su vez las contradicciones propias entre deseos futuros y realidades materiales y culturales presentes.

En el escrito ficcional de Sean Moscoso, llamado “Artistic knowledge and the Academy; as a field still under construction of definitions”, a través de un ejercicio narrativo reminiscente del género del “falso documental”, el autor se hace juez y parte de la histórica discusión sobre las artes como prácticas generadoras de conocimiento. Moscoso nos sumerge en una lectura que desdibuja los límites entre pasado y futuro, verdad y ficción, poniendo a prueba la etimología del ensayo como forma predilecta de la ciencia y usándolo para probar su punto por medio de otras voces: “los artistas dicen la verdad a través de la mentira”.

Porque “nunca somos contemporáneos del desastre que nos azota”, más adelante Carlos Ossa reflexiona sobre las consecuencias futuras de un estallido social y una pandemia que incluyen también el agotamiento de los cuerpos producto de la gran circulación de información. Cuando su acceso es interminable y el contenido abrumadoramente idéntico, advierte Ossa en “La oscura máquina del trabajo sin horizonte”, los peligros rozan con la observación del presente y su libre interpretación. Entonces, se pregunta por el rol del arte en la transformación de futuro y los nuevos modelos sociales que puedan ser mediados por las y los artistas.

Con la llegada del COVID-19 a Chile y el confinamiento hogareño, Paula Arrieta plasma en “Tiempo superpuesto. Una bitácora sobre el proceso creativo en contexto” una reflexión en torno a una serie de imágenes de horizontes pasados, que guarda como archivo. En ellas surge la idea de que “el horizonte no puede ser más que la utopía de proyectar una vida desde un espacio particular, pensar el futuro mientras se construye un pasado”. En un momento de constricción del espacio y la mirada, Arrieta busca el sentido en tiempos pretéritos y encuentra en ellos la posibilidad de un porvenir que demanda nuevas formas y ritmos para el proceso creativo.

Por otra parte, en **La Transformación del Presente** se incluyen textos que ejemplifican a partir de proyectos e iniciativas en desarrollo o desarrolladas, tanto en el Foro como externos, distintas búsquedas estilísticas y proyectuales desde el arte que cuestionan y abordan problemas a nivel social, comunitario, estético y metodológico, con la perspectiva de contribuir a procesos de transformación, incluyendo desarrollos tecnológicos y comunitarios.

Joaquín Cires y María José Suárez abren el capítulo dando cuenta del proceso de creación de “Caos Sensible”, una partitura multimedial que presentan como respuesta artística a la escasez hídrica presente en el mundo. Entre bocetos y pequeñas piezas sonoras, ambos autores se adaptan en formatos y contenidos, para reconectar con este recurso natural que consideran es utilizado desde “una posición de poder antropocentrista que termina por dañarnos a nosotros mismos”. Como un proceso creativo híbrido que toma formas entre la música, la visualidad y la tecnología, su obra fluye como el agua y altera los sentidos acostumbrados a elementos de notación convencionales, para desembocar en el silencio final que nos interpela ante la posibilidad futura de un país seco.

Un evento como la pandemia que generó una fuerte crisis de la representación y el quehacer teatral, da pie para la búsqueda de soluciones que permitan adecuarse al contexto. Así nace “6P-NB-1A”, en donde profesionales del teatro y la arquitectura versionan libremente la obra “Seis personajes en busca de un Autor” de Luigi Pirandello. El trabajo de “Bitácora de una versión (no tan) libre”, texto escrito por la responsable principal del proyecto, Lía Misraji, comprende el camino de creación de un elenco que reconoce el valor arquitectónico y programático de espacios no convencionales para el quehacer escénico, a la vez que heredan aquellos métodos tradicionales de su inspiración y experimentan un “cruce entre dos mundos y disciplinas que participan en puntos profundamente inherentes e indisolubles en el ser humano, el habitar y el conmoverse”.

Gabriela García de Cortázar y Daniela Marini conjugan espacio y actividad en “La sala de espera”, para preguntarse por estos momentos a los que históricamente no se les ha prestado la suficiente importancia desde sus correspondientes disciplinas, la arquitectura y la danza. Sin embargo, la crisis sanitaria trajo consigo los aforos restringidos, la multiplicación de la espera en diferentes lugares y con ellos la atención de sus autoras a este fenómeno, quienes construyen una obra coreográfica itinerante para presentar “otros modos de habitar los lugares, otras dimensiones del estar en/con el tiempo”.

La inquietud de las diseñadoras teatrales Valentina San Juan, Andrea Ortiz y María Teresa Lobos por la recuperación de la memoria escénica, las llevó a trabajar juntas en “Textil Sonoro, memorias entrelazadas del cuerpo y la escena. La obra de Guillermo Núñez en el Teatro Nacional Chileno”. Allí relatan la experiencia del rescate patrimonial teatral, a partir de recursos análogos y digitales que les permiten adentrarse en un proceso de creación artística para reconstruir un vestuario de 1962 hecho por el reconocido artista plástico, ya que “sabemos que los cuerpos de los intérpretes y sus voces pasan, las escenografías se desechan, las iluminaciones son efímeras, pero (...) es el vestuario el testigo que sobrevive”.

En “Cirka... Artefacto cultural comunitario. Emociones para transformar”, el autor y músico Jonny Labra comienza con la premisa “es bello contar con un territorio donde explorar y experimentar el sentido de lo lúdico de la creación artística”. A través de la experiencia propia, pero intrínsecamente colectiva, pone en relieve la importancia del arte como mediación cultural para el desarrollo social. Entonces presenta al artefacto cultural comunitario como una forma ética de hacer arte y de generar vínculos afectivos en y para los barrios. A modo de ejemplo, entrega una lista de varios casos exitosos de los últimos años y promueve la importancia de este proceso de acción-educación artística como una “opción política del hacer”.

En el capítulo **El Empoderamiento de lo Diverso** las y los autores dan cuenta de la aparición y progresiva consolidación de múltiples búsquedas en torno a diversidades sociales y políticas, y cómo esto ha constituido un lugar de desarrollo para nuevas miradas artísticas que conjugan modos de comprensión sobre lo humano y la naturaleza que, ya sea desde la mezcla de formas diversas o la reivindicación de luchas personales y/o sociales, abren escenarios de ensayo y experimentación para el encuentro de lo artístico y lo político.



Actividad: Sala de espera. Fotografía: Francisco Belarmino

Coti Donoso abre este capítulo bajo el título “Cuando me acuerdo que soy mujer”, ensayo donde la autora reconoce la escritura como instrumento de memoria, su propia memoria. Un ejercicio introspectivo que va atando y materializando recuerdos íntimos, algunos más pretéritos, oscuros y siniestros, como los que le acuñó la dictadura; otros más tempranos como los que la llevan —con tristeza, pero con ciertas cuotas de orgullo materno— a la derrota electoral del último plebiscito. ¿Es posible llegar a olvidar quiénes somos? Una pregunta que se dirime entre el miedo a no recordar lo suficiente o la angustia de recordar demasiado.

Hablar de los procesos creativos de una obra, es en parte desnudar las consecuciones de aciertos e infortunios a lo largo de los mismos procesos. “Ejercicio de Resistencia (Capítulo II). Esto me produce alegría, pero no quiero que nadie se dé cuenta” aborda las dificultades en torno a sortear las trampas y sabotajes que impuso el claustro sanitario, para reformularse y convertirse en una obra inmersiva, divertida y risueña. Sara Lecaros y su equipo cuentan las anécdotas de este trabajo artístico multidisciplinar donde cada una y cada uno aporta, con pluma testimonial, las inquietudes y sensaciones que les concitó el ejercicio de visitar la memoria de la infancia como objeto de investigación. Bitácoras personales, libros, juguetes, objetos, y una canción de los Beatles, demuestran que todo sirve para ejercitar la resistencia contra el olvido.

Si hablamos de canciones y remembranzas, “Bitácora de proceso: Radioafectiva” de Josefina Cerda y equipo, nos recuerda que el oído es precisamente el sentido que está más asociado a la memoria. Radioafectiva es una performance que desde la musicalidad analiza las líricas de las canciones románticas en español para descifrar cómo suenan y qué nos evocan en el acto de amar. “Preguntarse por el sonido del amor significa también cómo quiere hacerse sonar y, por ello, cómo se vive, determinando si en verdad la experiencia de lo amoroso es con un sujeto, o con la abstracción misma del amor”.

Una nueva e interesante mirada para situarnos en el desarrollo de una metodología transdisciplinar y transversal del proceso creativo.

A continuación, en “Formas monstruosas”, cuerpo, naturaleza y sonoridad son algunos de los conceptos que pulsan la búsqueda de elementos hacia nuevos modos de vinculación con nuestro entorno. Un texto que se desprende del proyecto “TETHYS (o algunas preguntas en torno al cuerpo y la naturaleza)”, el que a su vez refiere a un proceso reflexivo que cuestiona las tediosas cotidianidades de un presente insostenible y en crisis, y que se le entrega al lector como un ensayo, un manifiesto, un glosario inconexo o un cuaderno de preguntas con y sin respuestas. “Tomando como punto de partida los fundamentos de la eco-somática y la ecología no antropocentrista”, Claudia Vicuña y Daniela Marini entregan además un listado de errores o ideas abortadas, transparentando su propuesta reflexiva, ejercicio propio de una obra creativa en proceso y con perspectiva crítica.

El capítulo cierra con “Retornar al contacto”, un texto discursivo de exploración profunda y decidida a propiciar el —por entonces— prohibido encuentro con el otro, quebrar el aislamiento y “acuerparse” en el camino. De las autoras Poly Rodríguez, Soledad Medina y Marta Núñez, aquí se narran los procesos creativos de un proyecto artístico que fue concebido y armado en distintos momentos y etapas. Éstas incluyen el taller práctico “Columna vertebral: corporeidad como agencia relacional” (presentado en la edición 2022 del Foro de las Artes), y una residencia inmersiva que exilia a este equipo de artistas multidisciplinarias/os a los soleados y facetados relieves del desierto de Atacama. Tales ejercicios les lleva a experimentaciones con encuentros “astrológicos, telúricos y andinos”, como parte de una hoja de ruta que tiene por norte la búsqueda de estrategias para aproximarse entre sí.

DES BOR DE

mi que te despierto

de un lado

y a mi

del otro





Capítulo 1

EL FUTURO CONSTITUIDO

Artistic knowledge and the Academy; as a field still under construction of definitions

Sean Moscoso Samilla

Departamento de Sonido

Facultad de Artes

Universidad de Chile

Recepción: abril 2042

Aceptación: junio 2042

Resumen

El siguiente ensayo aborda las posturas que existen frente a la investigación artística, repasando las principales tesis a favor, así como sus principales críticas y cómo grupos emergentes proponen una tercera vía para destacar la discusión que lleva décadas sin solución. Además, se analizan las tensiones entre conocimiento y verdad, aplicadas a la investigación académica en la Universidad en torno al Arte y cómo las relecturas de autores de inicio del siglo XX están siendo revalorizados a fin de incluir la práctica artística como generadora de conocimientos.

Palabras Clave: Investigación artística – Metodología artística – Investigación Performativa

Abstract

The following essay addresses the positions that exist in the face of artistic research, reviewing the main theses in favor as its main criticisms. And as emerging groups propose a third way to highlight the discussion that has been without solution for decades. In addition, the tensions between knowledge and truth are analyzed, applied to academic research at the University around Art. And as re-readings of authors from the beginning of the 20th century, they are being revalued in order to include artistic practice as a generator of knowledge.

Keywords: Artistic Research - Artistic Methodology - Performative Research

Sean Moscoso Samilla (1986). Profesor en Educación Artística y Licenciado en Educación de la Universidad Católica Silva Henríquez, Magíster en Artes mención Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Doctorando en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad en la Universidad de Valparaíso. Académico del Departamento de Sonido de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Compositor e Investigador que explora problemáticas de la Música Algorítmica y la práctica artística como Investigación Académica.

“Quiero escribir, pero me sale espuma”
César Vallejo en Cussen (2014) en Oyarce (2030)

¿Puede el Arte ofrecer un modelo de investigación propio en la Universidad? Esa es la pregunta que ha obsesionado a la Academia por décadas, incapaz de encontrar una posición conciliadora. La polémica lleva años entre, al menos, tres posturas. Las dos más aceptadas difieren en sus planteamientos, pero coinciden en sus conclusiones: La Universidad no es el lugar para el Arte. La posición más tradicional, defendida principalmente por la llamada “Escuela Guardiania Fronteriza Analítica”, comandada por el reconocido Dr. Gabriel Saldías Rossel, ha sostenido que las investigaciones académicas deben seguir unos rigurosos pasos¹, etapas que en todo coloquio suelen nombrar sin repetir ni equivocar, y que la investigación artística no podría replicar resultados volviéndola un proceso singular e irrepetible. Lo que no le daría el estatus de productora de conocimientos.

La segunda tesis es defendida por los artistas de la “Escuela del Diario Íntimo”², liderada por el famoso documentalista Luis Oyarce, y que proponen que el Arte no puede ser medido ni ordenado, y ven cualquier intento de integración con la Academia, como control, fascismo y mercado. Apoyando sus ideas en las afirmaciones manifestadas por los pensadores John (2031), Son (2041) y Johnson (2036) entre otros, ambas posturas mayoritarias han mantenido acaloradas discusiones estancando y atrincherando el problema por décadas.

La tercera postura, que ha sido catalogada de “moderada y tibia” por las otras dos escuelas, la cual no niega lo declarado por el Dr. Saldías, respecto a que la creación artística es resultado de un proceso singular e

¹ Concebir la idea de una investigación. Plantear el problema de la investigación. Elaborar el marco. Definir si la investigación se inicia como exploratoria descriptiva, con relación a lo explicativo. Establecer las hipótesis. Seleccionar el diseño apropiado de la investigación. Selección de la muestra. Recolección de datos. Análisis de datos. Presentar resultados.

² Nombre dado por la publicación homónima “Diario Íntimo”. Oyarzún, Luis (1995). Diario íntimo. Departamento de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile.

irrepetible, por lo que plantean que sea la práctica artística la incorporada a la investigación en artes, ya que ésta se dejaría situar, analizar y fijar, por lo tanto, en la docencia y en la investigación en Artes se debiese hablar de una práctica y no del acto creador mismo. Para lograr mayor credibilidad frente al Dr. Saldías, este representante de la tercera postura, repetiría toda la oración, pero esta vez adjudicándole la autoría de las ideas a Sánchez (2009; 327). En la tercera postura autodenominados “Las Cristinas”³, en un intento por buscar consenso, han manifestado apoyar la autonomía de las Artes fuera de la Universidad, sin embargo, manifiestan la necesidad de que exista la posibilidad de vínculo con la Academia para los artistas que así lo deseen de manera “enfática” (Borgdorff, 2011, 14). Pues bajo esta tesis no todo lo que hace el artista puede llamarse automáticamente investigación, pues ésta necesitaría de una serie de requisitos que no se contemplan *per se* en la práctica artística (Contreras, 2013, p. 80), “Así como no todas las expresiones visuales, plásticas o sonoras pueden llamarse automáticamente arte”, replicó Luis Oyarce (2030), en publicaciones posteriores.

Es factible asegurar, como ya lo ha hecho Newells (2024), que las dos primeras posturas tienen como objetivo, en última instancia, mantener las cuotas de poder y el estatus quo. Es así como “Las Cristinas” buscaron apoyo en el Decano de Artes de la Universidad de Chile, para financiar una publicación en los diarios locales que aclarase en realidad a qué se referían ellos con “el sentido enfático” en la investigación artística, principal objeto de críticas de ambos bandos restantes. La publicación del 18 de octubre de 2028 en el diario El Mercurio, desarrolla la idea propuesta por la tercera posición, explicando que la investigación artística en el sentido enfático uniría el Arte y la Academia en una práctica que impactaría a ambos dominios. Buscando trascender los límites del Arte, en cuanto a

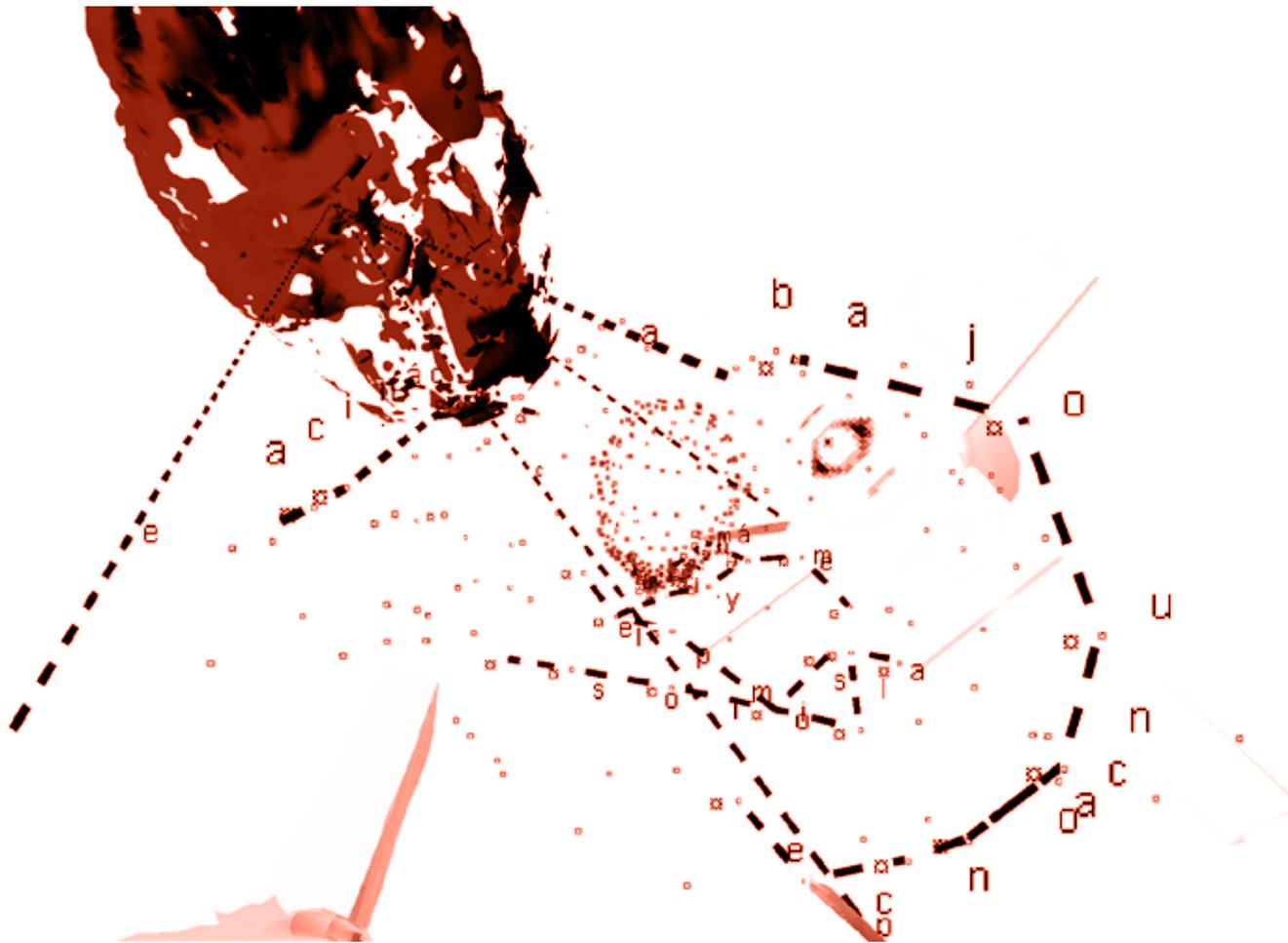
³ El nombre nace de una anécdota que ocurrió en el XXII encuentro “Arte y Universidad” organizado por la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile. Cuando esta tercera posición quiso presentarse frente a la comunidad universitaria, previamente todos sus participantes habían acordado venir tematizados como “el giro perfortransdisciplinar”, la dificultad radicó en la polisemia del concepto perfortransdisciplinar, lo que llevó a que todos entendieran algo distinto. Frente al apuro por nombrarse en el encuentro acordaron llamarse “Las Cristinas”, debido a que era el nombre que más se repetía entre los miembros de esta tercera postura.

la comprensión mediante la investigación del pensamiento artístico. Y también la Academia, abriendo sus fronteras a formas de pensamiento y entendimiento que se entrelazan con lo artístico. En posteriores días y en cartas al director, académicos de varias instituciones reconocerían que estas ideas sólo eran vino viejo en envase nuevo, ya que Borgdoff (2011; 44) ya había propuesto ideas similares.

Hay que considerar las advertencias que han puesto los artistas de la “Escuela del Diario Íntimo” frente a que cualquier inclusión del Arte en la Academia sería, más temprano que tarde, el primer paso para empezar a someter a todas las prácticas artísticas a las lógicas de la Academia. Pese a que las respuestas han sido promesas de consenso, eso no impidió que este grupo desplegara un pendón desde la azotea del Ministerio de las Artes que decía “El mapa no es el territorio, y el nombre no es la cosa nombrada. Poner un nombre es siempre clasificar,



Actividad: Ofuscación_v3.-5i0\| 4|_|-|4.exe. Autores: Sean Moscoso y Felipe Weason



Actividad: Ofuscación_v3.-5i0\| 4|_>|4.exe. Autores: Sean Moscoso y Felipe Weason

y trazar un mapa es en esencia lo mismo que poner un nombre” (Bateson, 2002; 40-41)

Otro problema entre Arte y Universidad tiene que ver con la cuestión epistemológica. Acerca del conocimiento y su verosimilitud. Pues como nos recuerda Caicedo (2028), el fin último de la ciencia es el conocimiento verdadero, pero la relación que tiene el Arte con la verdad no es constitutiva ontológicamente. Bien podríamos desmontar elemento a elemento al Arte, e incluso quitar la verdad de su práctica y no dejaría de ser Arte. Por lo que Universidad y Mentira no es una relación natural (30), una idea que será retomada más adelante. Rojo (2001), por otra parte, nos recuerda que cualquier texto, entendido en su sentido ampliado, tiene su propio modo retórico, pero también tiene su propio malentendimiento, como un correlato de su naturaleza retórica. Starobinski (1998) dice que precisamente un ensayo, es el poder ensayar formas y acciones, poner a prueba, por lo que su verosimilitud no está en juego aquí, puede que no sea verdad, una expresión artística de orden ficcional, pero es real. Aquí Haseman (2006) es rescatado por el grupo “Las Cristinas” al proponer una tercera alternativa al binarismo Cuantitativo y Cualitativo; la investigación Performativa. En palabras de Cristina Heyne (2029), los resultados deben hacerse a través del lenguaje simbólico y las formas de las prácticas y no a través de solamente texto o números. Por lo que siguiendo esta línea, “Las Cristinas” publicaron ensayos ficcionales, similares a los mockumentary o documentales de ficción, donde mezclaban tesis de autores reales con parafraseos de autores inexistentes. Argumentaban que el problema no era el texto en sí mismo, sino el uso que se había hecho con él, por lo que se planteaban considerar toda la gama de expresiones en el mundo de las artes, fuese discursiva o no, pero igual de comunicable. Finalmente, argumentaban, y en línea con Starobinski (1998), que escribir un ensayo siempre es una reflexión interna; una confesión. Apoyándose en Rojo (2001) solían declarar en sus textos, si todos los discursos literarios, filosóficos o históricos podrían predicarse como finalmente ficticios o peor, no pueden ser

catalogados como verdaderos, ya sea porque la correspondencia con sus referentes extratextuales es indemostrable, como asegura Derrida, o porque la experiencia humana con que trabaja el escritor de una novela no es menos real, que el que nos es referido por el historiador. A lo que Oyarce (2030) contestaría que “los artistas dicen la verdad a través de la mentira” (45). E incluso publicaciones donde asegura que “yo soy la materia de mi libro” (256), ideas retomadas de Starobinski (1998; 36), hasta podría pagar alguna deuda intertextual al relacionar la idea de que el propio medio de comunicación sería expresivo para un paradigma performativo. No hay que olvidar que esta idea Haseman (2006) la comunica mediante un manifiesto, autoconsciente de él y pagando esta deuda intertextual con McLuhan (2015): “el medio es el mensaje”.

La pretensión de originalidad también es un problema para la Academia, pues es de amplio conocimiento que una investigación tiene lugar cuando una persona tiene la intención de realizar un estudio original (Borgdorff, 2011, 54). “El arte es una cualidad del hacer y de lo que se ha hecho” nos dice Sánchez (2009) quien lo dice desde Dewey (1934; 241 en Sánchez, 2009; 329), pues la estética es la mezcla, como nos recuerda Evelyn Fuentes (2035), quien lo parafrasea de Amanda, artista medial de finales del siglo XX, quien a su vez lo parafrasea de Starobinski. La cual no es una idea para nada original y Bourriaud (2007) la usaba para describir las prácticas artísticas de la remezcla, el mashup y el collage acelerados por la tecnología, donde el mundo y su cultura eran repertorios para usar, ya no como materia prima, sino como trozos de cultura ya informados. Los discursos que habitan un texto se relacionan hacia adentro entre ellos y hacia afuera con otros discursos (Rojo, 2001), lo que sería uno de los problemas señalados por Saldías, que este tipo de investigación no sería discursiva, a lo que Fuentes (2035) ha recurrido a “narraciones” sonoras, visuales, hápticas, lo que ella misma ha expresado como una analogía del arte y el oráculo de Delfos, “pues ni dice ni oculta, pero muestra” (36).

No todas las críticas que se han hecho a cada bando han sido infructíferas. De esta discusión se ha reactivado la propuesta de Borgdorff (2010) y con ellos una relectura a su clasificación de la investigación artística. Borgdorff distingue al menos tres niveles para la investigación en relación con las artes. Y cada uno se distingue por su grado de cercanía entre el sujeto y el objeto, es decir, entre el investigador y la práctica artística. La investigación para las artes refiere a, de manera sucinta, una investigación aplicada donde el Arte no es su objeto de investigación sino su objetivo. Esta distinción incluiría tanto a diseñadores de software, luthieres y otras prácticas que ayuden y colaboren con la práctica artística como desarrollo medial. La investigación sobre las artes refiere a un tipo de indagación donde se propone extraer conclusiones válidas sobre la práctica artística desde una distancia teórica. La investigación en las Artes propone que no hay separación entre el investigador y la práctica artística. La relectura de esta clasificación de la investigación artística busca destrabar la guerra de trincheras de cada bando. Quienes apoyan estas ideas buscan transmitir y comunicar cierto contenido que estaría encerrado en experiencias estéticas, representado en prácticas creativas y pudiendo o no culminar en productos artísticos. Lo de los productos artísticos suele generar algún tipo de resistencia por ser asociada al consumo de mercancías fetichizadas.

Frente a este problema de la investigación artística, la renombrada filóloga franco-germana, Marie Spiegel describe cómo la relectura de las ideas de Borgdorff devino en una especie de fiebre de la clasificación y lo que en un inicio se vio como un marco teórico de encuentro, rápidamente pasó en el mundo académico a una atomización de investigaciones artísticas desde las preposiciones. Durante los últimos 20 años han aparecido teorías estéticas, programas de investigación doctorales, centros de investigación artística basados en la investigación en artes, desde artes, con artes, entre artes, mediante artes, contra artes, para artes, hasta arte y un infinito etcétera de preposiciones.⁴

⁴ Incluso la investigación artística versus arte. Noción que sus opositores denuncian que simplemente fue un error tipográfico en el documento de fundación del instituto "incubadora de arte", pero que su junta académica insiste en defender en cada encuentro académico/artístico.

REFERENCIAS

- Bateson, G. (2002). *Todo escolar sabe. Espíritu, Naturaleza y Cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bohórquez [Various Artists-Topic](2020) "No era Metodología, era Macuca" [Video] Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=1AcT27UQMbA>.
- Borgdorff, H (2011). *The Production of Knowledge in artistic research*. Biggs, Michael and Henrik Karlsson. The Routledge companion to research in the arts. Abingdon: Routledge.
- Borgdorff, H. (2010). "El debate sobre la investigación en las artes". *Cairon: revista deficiencias de la danza*, 13, 25-46.
- Bourriaud, N. (2007). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, 13-14. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Caicedo, F. (2028). *Epistemología, Reproductibilidad y Falsación*. Santiago: Fondo del Libro.
- Contreras, M. (2013). "La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana". *Poiésis*, nº21-22 : 71-86.
- Fuentes, E. (2035). *Autopistas del PostInternet*. Ciudad de México: Ediciones Siglo XXII.
- Haseman, B. (2006). "A Manifesto for Performative Research. Media International Australia incorporating Culture and Policy, theme issue" *Practice-led Research*, nº 118:98-106.
- Heyne, C. (2029). *Propuesta de resultados mediante lenguaje simbólico y de las formas de las prácticas artísticas*. Editorial casi Caja casi Negra. CABA Argentina.
- John, J. (2031). *We don't want to go to university*. F.Ake University Press.
- Johnson, J. (2036). *Notebooks where they write things*. Wisconsin: Elsewhere Editions.
- McLuhan, M. (2015). *El medio es el mensaje*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Newells, A. (2024). *Mantener las cuotas de poder y el estatus quo*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Oyarce, L. (2030). *Política, Arte y Documental*. Santiago: Centro de Documentación Nacional.
- Rojo, G. (2001). *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago: Lom Ediciones.
- Saldías, G. (2019) "Aware. Cobarde y Viejo Mundo". *Puerto de Escape*.
- Sánchez, J. (2009) "Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa". *Estudis Escènics. Quaderns del'Institut del Teatre* 35: 327-335.
- Son, J (2041) *Exhaust port*. Human Books.



La oscura máquina del trabajo sin horizonte

Carlos Ossa

Toda existencia pasa por el flujo
de la creación y la destrucción.

Heráclito

Uno

Las imágenes arrastran, en estos años, las heridas de las revueltas y las pérdidas de los contagios. Ocupan los orificios de la existencia para justificar el realismo institucional o la amargura de la crítica nihilista. Enardecidas por la prepotencia mediática y el capital, construyen diversas formas de la banalidad del mal. Asimismo, ficcionan las oportunidades de la disidencia a la espera de un texto más coherente y estable que nunca llega.

Un problema derivado de lo anterior sería que la desigualdad se perpetúa en el presente como pura contingencia; ya no logra ser utopía, conflicto o archivo, sino un estar aquí sin más. Esta indiferencia epocal tiene un efecto significativo: percibimos lo cotidiano como incertidumbre cosificada, un malestar resignado al que somos indolentes a pesar de las luchas.

No hemos terminado de discutir el estatuto de las imágenes amotinadas (la tradición negada por la

Carlos Ossa Swears. Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte, Magíster en Comunicación Social y Licenciado en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile, académico de la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Docente de pre y postgrado en áreas de comunicación, cultura y arte contemporáneo. Asimismo es coordinador académico del Núcleo de Investigación en Educación Artística. Entre sus publicaciones se encuentran *La Semejanza Perdida* (2009), *El Ojo Mecánico* (2013) y *El Ego Explotado* (2016).

comunicación) y ya debemos aceptar un dispositivo iconográfico contradictorio y desafiante que funde las “certezas” de lo posthumano con las visiones de la crisis antropocénica. De pronto las imágenes más decisivas y, a la vez imperceptibles, son los genes y los bytes. Sin embargo, hablan de algo inevitable: el cuerpo. En este escenario el retorno antropológico de las imágenes –de acuerdo con Emmanuel Alloa– introduce nuevas interrogantes a las ciencias y las artes. Las tecnologías de síntesis más que suspender por la vía de abstracciones el cuerpo, generan nuevas concretizaciones: hacen aparecer un poder de la visualización que no descansa en los aparatos. En todo caso, es un momento donde las estructuras cognitivas, los saberes universitarios y los modelos de sociedad, intentan recuperar este poder de visualización de una manera esencialista y conservadora.

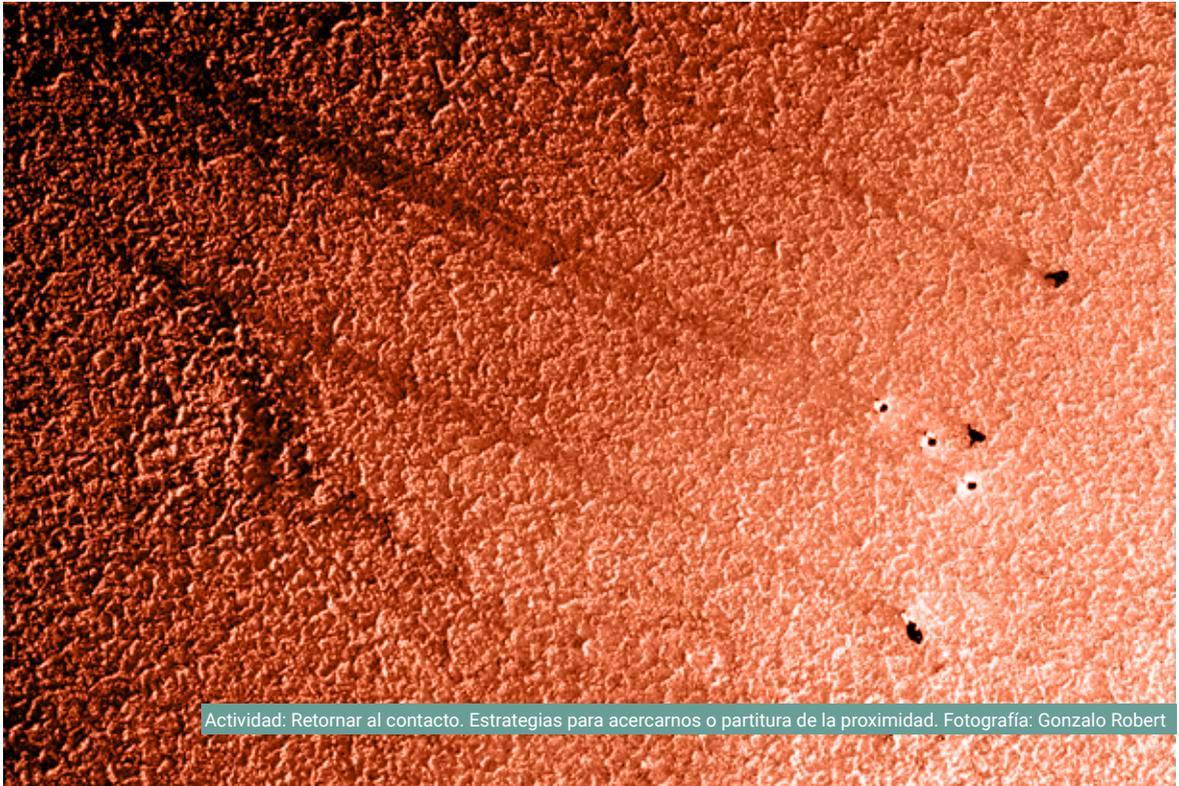
Estamos insertos en un paisaje plural y, sin embargo, jerárquico. La circulación de las imágenes es amplia, pero la interpretación reducida, el acceso interminable y el contenido abrumadoramente idéntico. Hay una tensión permanente, derivada de la forma en cómo han sido reubicadas las versiones históricas después del estallido y la pandemia: esos dos ensayos acerca de los límites terapéuticos de la represión, la higiene y la salud. Atrapadas las relaciones sociales en los diversos tipos de vigilancias algorítmicas; reorganizados los deseos en torno a las morfologías del orden; replegados los discursos críticos a comentarios morales, surge la pregunta: ¿puede la práctica artística transformar la subjetividad en futuro? En las condiciones de vida establecidas por el neoliberalismo resulta difícil hablar del futuro pues se ha convertido en un cliché político, en una fantasmagoría utilitaria, en publicidad de artefactos digitales. Las imágenes al cabo de estos años vuelven a situar todo en el metabolismo productivo y la competencia, glorifican la velocidad de los datos y la estandarización de la creatividad y así refuerzan las mímisis de la violencia. Nunca somos contemporáneos del desastre que nos azota, olvidamos su presencia para retornar a él cuando su herida se ha vuelto póstuma.

Dos

El estallido y la pandemia nos obligaron a actuar más allá del sí mismo establecido, en un caso excesivo de aceleración y en el otro exceso de anacronía. El espacio social fue herido por acontecimientos que especularon sin descanso con la persona y las estadísticas. Ambos hechos interrumpieron el consenso existencial de las imágenes diseñadas para la obediencia y el consumo. Y parafraseando a Plotino, por un instante, el tiempo fue la sensación de caer –no desde la eternidad– sino desde la oscura máquina del trabajo sin horizonte. De alguna manera algo se ha ido mientras queda, persevera e insiste en desdoblarse, se comporta como si fuera imposible de definir y, aunque quieto y mudo, rompe los días, nunca exhibe el rostro azaroso del que se alimenta.

Tres

Las imágenes políticas –no las apodícticas– evitan reproducir la hipotética belleza del orden y, al contrario, buscan hacer visible la difícil posición de los pueblos en la estructura de la historia. El estallido y la pandemia se entrelazaron sin voluntad, sin premeditación, sin embargo habitaron los mismos segundos: no la misma actualidad. La pobreza –gracias a la digitalización de la experiencia– se disfrazó de homogeneidad telemática. YouTube fue la clínica de las imágenes donde los signos se volvieron virus y mercado libre. La velocidad se lleva todo y deja hebras, polen, fatiga transparente suspendida en el aire. Encontrar en las minúsculas partículas las magnitudes de la emancipación desafía al conocimiento atascado en las indexaciones y la contabilidad. “En cultura, las obras originales y totalmente prodigiosas son comparables a una bomba que cae en una ciudad perezosa, en la que todos están sentados ante una cerveza, llenos de sabiduría, y no sienten que es justamente su lúgubre bienestar el que ha provocado el estruendo” (Hegel, 1970: 550).



Actividad: Retomar al contacto. Estrategias para acercarnos o partitura de la proximidad. Fotografía: Gonzalo Robert

Cuatro

La ciudad trasladada, a través de la radiación electromagnética, energía, deudas, dolores y un cansancio que se disipa en los vericuetos de la salud mental, en el agotamiento ergonómico de los cuerpos o la presbicia de un cristalino paralizado en los fotones del rendimiento. Es la atención prestada a un flujo de luz incansable y despótico. Así, la escala de la información es tan vasta que el cuerpo tiene dificultades serias para observar el presente con cierta detención, entonces, queda abierta la posibilidad de abusar de las interpretaciones: no es casualidad, tampoco accidente, la estrecha relación entre información y mentira. Eso que llaman posverdad es el proceso de arrebatarse a lo real el sentido de lo solidario, una especie de explotación posfordista donde se extrae del cuerpo la huella energética de la emoción mediante redes y softwares capaces de transformar el lenguaje en horda lingüística. Es un aparato

de ficción destinado a borrar la voz de los testigos y las víctimas con el afán de reducir las emociones a intercambio mercantil. Las creencias son la nueva inversión de la ontología de los negocios. “Los signos forman una lengua, pero no la que crees conocer” (Calvino, 2019: 42).

Cinco

La relación entre historia del arte, cultura popular y tecnología ha sido escrita desde tres lugares dominantes: la enajenación, la autonomía y la identidad. Del mismo modo, la discusión sobre la imagen se establece en términos de simulacro, redención y espectáculo. De acuerdo con esta nomenclatura, los cruces y las contradicciones son evidentes, pues existe un espacio de exclusión mutua, donde no es posible imaginar zonas ambiguas que diluyan y resignifiquen las prácticas artísticas y culturales. Por el contrario, todavía dependientes de un modelo de análisis más estructural y fenomenológico, intentamos establecer diferencias que impidan la contaminación y el escándalo. Sin embargo, el estallido y la pandemia lograron relaciones entre arte contemporáneo, cultura popular y tecnoceno, usando formas y narrativas visuales –vicarias, bizarras, mutantes– que intentan imaginar un mundo postcapitalista, ahí donde casi todo es corporativismo financiero. El saldo es un puñado de imaginarios aceleracionistas, economías políticas de interacciones inesperadas, y reformismos melancólicos que buscan garantizar la coincidencia jurídica y política entre el nacimiento y el derecho a la ciudadanía (Costa, 2020). Es un periodo dominado por el deseo de la performance y el reemplazo del mundo material por el trabajo afectivo. ¿Qué régimen visual funciona en este contexto? ¿Podemos hablar de tecnologías de lo popular unidas a formas distópicas de lucha cuyos lenguajes proponen un arte-activismo cotidiano? “En todo caso, la catástrofe ecológica y la crisis pandémica incitan hoy a los artistas a meditar sobre el papel y sobre los principios de su trabajo, introduciendo inevitablemente nuevos modelos sociales. ¿Es el fin de las producciones espectaculares que marcaron estos últimos veinte años? ¿Es una toma de conciencia del potencial del arte como herramienta para el desarrollo

durable? ¿Es la salida, por fin, de la actividad artística fuera de esa zona gris, en los márgenes de la economía real, donde la había encerrado el capitalismo global?” (Bourriaud, 2020: 229).

Seis

A pesar de lo ocurrido, seguimos esperando los trenes del conocimiento...

REFERENCIAS

Alloa, E. (2022) ¿Antropologizar lo visual? en: *Pensar lo Visual*. Editorial Metales Pesados, Chile.

Bourriaud, N. (2020) *Inclusiones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Calvino, I. (2019) *Las ciudades invisibles*. Madrid: Editorial Siruela.

Costa, F. (2020) *Tecnoceno*. Barcelona: Editorial Taurus.

Marzo, J. (2018) *La competencia de lo falso*. Madrid: Editorial Cátedra.

Hegel, G.E.F (1970) citado por Benez, N. (2021) *Cine de Vanguardia*. Editorial Metales Pesados, Chile.

Tiempo superpuesto. Una bitácora sobre el proceso creativo en contexto

Paula Arrieta Gutiérrez

En su ensayo “En caída libre. Un experimento mental sobre la perspectiva vertical” (*Los condenados de la pantalla*, Caja Negra, 2016), la artista y ensayista Hito Steyerl reflexiona sobre la retirada de un paradigma de orientación establecido por la modernidad: la del horizonte fijo. “Al caer, las líneas del horizonte estallan, giran y se superponen”, señala. Antes de lanzarse a describir las tensiones y desplazamientos que se estarían hoy experimentando, tanto en el plano de la imagen como de la geopolítica mundial, el texto se aboca a la tarea de realizar una breve historia del horizonte. Desde el punto de referencia de los navegantes hasta la composición pictórica del renacimiento, esta historia general ubica al horizonte como un sistema de pensamiento, una forma de concebir el tiempo y el espacio: una conceptualización del mundo.

Paula Arrieta Gutiérrez (1982). Artista visual y Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile. Doctora en Historia y Teoría de las Artes de la Universidad de Buenos Aires. Académica del Departamento de Teoría de las Artes de la Universidad de Chile. Autora de *Si muere Duchamp* (Tiempo Robado Editoras, 2021).

Durante el año 2020, cuando la pandemia imponía en Chile las más estrictas medidas de confinamiento, comencé a revisar una serie de fotografías de diferentes horizontes que había acumulado con los años: desde muchas imágenes de la clásica línea que dibuja el mar, hasta los cielos de Buenos Aires recortados por una horizontalidad vertical de los edificios a lo lejos, pasando por encuadres de cordeles que sostienen ropa secándose al sol, la vista

de una carretera de frente o el recorte que hace el borde inferior de la ventana. ¿Qué querían decirme esas imágenes –personales, de viajes o paseos– en ese momento en que la mirada expandida se había contraído tan bruscamente?

La pandemia era un radical cambio de ritmo respecto de los convulsionados meses inmediatamente anteriores. La revuelta social que tuvo lugar en Chile en octubre de 2019, y que se extendió de diferentes formas a los meses que siguieron, abrieron discusiones impensadas sobre las condiciones de vida que habían estructurado los largos años de la transición democrática. Un acontecimiento histórico de repercusiones desconocidas se veía determinado (¿interrumpido?) por otro de nivel mundial. La lectura del horizonte físico, visual, restringido por el encierro, tenía también una dimensión utópica específica (aunque, sabríamos después, no por eso menos utópica).

Quise, entonces, comenzar con un nuevo proyecto. Lo titulé inicialmente “Atlas del horizonte” y sería una serie de libros de artista que ensayaran libremente –visual, poética, conceptualmente– los cruces del horizonte como paradigma visual con el horizonte como utopía. El concepto de un “atlas” encerraba en sí mismo la idea de utopía: el afán de recolectar las infinitas formas y relaciones que se producen entre distintas cartografías, se me hizo, a poco andar, imposible.

La dimensión de los acontecimientos y su carácter histórico, dan la idea de conceptualizaciones a gran escala. Mientras el estallido revisaba los vicios de una transición demasiado pactada por las élites, la pandemia se expandía a nivel mundial. Gran historia, hitos, que de pronto sólo podían comprenderse desde el pequeño cuadro de nuestra ventana, con la cotidianeidad alterada y reducida a breves movimientos domésticos, mientras una realidad paralela de precarización, enfermedad y muerte comenzaba a expandirse. Esas fotografías del mar y del cielo, mi propio archivo de horizontes visuales, perdieron totalmente sentido, como si

la vinculación entre dos formas de pensamiento y sus articulaciones formales no pudieran tener un eco en la enorme carga de incertidumbre de los últimos meses. Una situación sin lenguaje. O bien, de un lenguaje que no fui capaz de codificar. Abandoné el proyecto.

Para llevar a cabo el proyecto me adjudiqué un Fondo de Cultura, línea de creación, ese mismo año 2020. La postulación, que de manera excepcional y por motivos de la pandemia se simplificó y no otorgó más que el ítem de honorarios (es decir, con los recursos destinados a pagar el trabajo creativo, se debían cubrir los gastos en materiales), hacía hincapié en la experimentación tanto visual como poética de la obra, lo que dificultaba enormemente la proyección exacta de resultados, impacto e, incluso, formas de circulación y difusión. Las exhibiciones, por otra parte, serían sólo de carácter virtual: no habían en ese momento galerías ni museos abiertos al público. ¿Cuál era la diferencia exacta entre montar una obra en la versión virtual de tal o cual sala y subirla, por ejemplo, a mi sitio web o mis redes sociales? ¿De qué manera la institución artística se estaba acomodando en las instancias de exhibición, la relación con el público y la promoción de las artes visuales? De la misma forma, ¿cómo se veía afectada la materialidad de la obra, que no era precisamente una obra digital? Y peor aún: ¿cómo podría dar cuenta de reflexiones visuales y poéticas en torno a la idea del horizonte, rendirlas, con una planificación asociada, en 6 meses, como si el proceso creativo se mantuviera invariable en una carta Gantt ante los enormes cambios y sensibilidades del contexto? En medio de una conmoción mundial de carácter social, político y económico, la verdadera utopía del orden universal la representaban los formularios y procedimientos de los Fondos de Cultura, al nivel extremo del absurdo.

Como era de esperar, no logré concretar la investigación en los 6 meses exigidos. Ni en un año. Pedí dos veces la extensión del plazo de rendición. Para la última vez ya la exigencia de “rendir”, que es el desafortunado nombre técnico de la entrega de los documentos que acreditan la



Actividad: Tiempo superpuesto. Una bitácora sobre el proceso creativo en contexto. Fotografía: Paula Arrieta

realización del proyecto, era más una carga que una ayuda. Y una carga muy pesada. ¿Cómo influyen estas estandarizaciones en los procesos creativos? ¿Hay otra forma de hacer las cosas? ¿Se puede adelantar el impacto de una obra? ¿El impacto en quién? ¿Y cómo?

El año 2019 llegué a vivir a un departamento que queda exactamente a 429 pasos del lugar donde estuvo la casa de mi abuela materna. Yo misma viví ahí también por un breve período el año 1998 y, luego, en una casa de madera que mis papás levantaron en su patio, entre 2000 y 2003. Cuando llegué al lugar donde ahora vivo, un par de meses antes del estallido, comencé a soñar recurrentemente con la casa de mi abuela. Nunca había soñado antes con ella. Esa casa, dicho sea de paso, ya no existe. En su lugar construyeron un enorme edificio que tomó el terreno de varias casas de la cuadra. Como suele pasar en los sueños, la casa nunca era exactamente la misma. A veces era más grande, otras más pequeña; a veces vivía sola ahí, otras con mi familia; en un sueño me vi tratando de decorarla, de volverla mi lugar, como de hecho estaba haciendo con el departamento al que acababa de llegar a vivir en la vida real. Una cuadra y media hay que recorrer para estar ahí. Busqué

alguna huella de la antigua casa en el piso, en la vereda. Sólo quedaba una palmera que mi abuela tenía en el antejardín y que la constructora decidió conservar. Fui entonces a los álbumes fotográficos familiares y casi no había fotos de esa casa. ¿Cómo eran las baldosas? ¿Y el frontis? Sólo me quedaba esperar volver a soñarla cada noche, rearmarla, aunque fuera de una manera ficticia.

Por estos sueños inéditos y la ruptura del proyecto que tenía originalmente para la casa actual, comencé a construir una historia en la cual el fantasma de la casa de mi abuela se me aparecía en sueños para intentar decirme algo, ahora que mi propia casa parecía llena de fantasmas. Si esto fuera así, ¿qué querría decirme esa casa? Ahí donde vivían dos, sobre ese mismo suelo, habían hoy cientos. Cada uno con su historia y sus fantasmas, sobre las huellas espectrales de mis abuelos y de mi propio pasado.

En sueños también he visitado de manera recurrente la casa de mi infancia. Ubicada a unas cuadras del río Mapocho y enmarcada en las décadas del ochenta y del noventa, esa casa contiene las huellas de una historia personal y familiar (cumpleaños, primeros días de colegio, graduaciones escolares, el nacimiento de mi hermana menor, la niñez y la adolescencia, etc.), a la vez que se instala en el centro del ruido



Actividad: Tiempo superpuesto. Una bitácora sobre el proceso creativo en contexto. Fotografía: Paula Arrieta

de una época: la dictadura de fondo, los cuerpos que aparecían en el río, los allanamientos, las protestas, las concentraciones por el NO, la transición democrática. El acto –y la imagen– de aprender a caminar queda superpuesta con la de aprender a hablar, sumar, restar, leer y manejar un auto, a la vez que el miedo de una época y sus imágenes siniestras, la esperanza fallida de la siguiente y el poder de lo cotidiano, parecen coincidir como sustratos y capas de historia en un mismo espacio.

Es otro tiempo, otro lugar, que empezaba a reconstruir desde este tiempo y este lugar, dando espacio a la ficción que configura la memoria personal en el contexto social y político de un país.

Después de revisar los álbumes fotográficos familiares, planos y mapas de Google Maps y Street View, la versión satelital de Google Earth (que contiene imágenes desde los años 80), contar pasos caminando, fotografiar y escribir, decidí cambiar la estrategia. El horizonte no puede ser más que la utopía de proyectar una vida desde un espacio particular, pensar el futuro mientras se construye un pasado que luego, deslizado por el cedazo de la memoria, será una mezcla de imaginación, recuerdo y ficción. La empresa de armar un atlas, otra utopía, se limitará a una cartografía de los afectos que rodean esos relatos y que permiten describir una época.

El formato pensado para el proyecto original reclamaba mayor intimidad, un ajuste de la escala que permitiera contener el tiempo-espacio. Pequeño formato, la posibilidad de aprehender un objeto y, con esto, un imaginario. Al mismo tiempo, limité las estrategias técnicas y materiales de manera que el giro de la obra conservara una dimensión de maqueta, prueba, ensayo: dibujos, pintura de ténpera, fotocopias de fotografías y texto impreso.

Bajo el nombre de “Atlas de horizontes imaginarios (o los lugares donde vivo desde 1982)” organicé 5 libros de artista en pequeño formato, cada uno contenedor del relato de las casas que he ocupado desde que nací. Decidí titularla en presente (“Los lugares donde vivo”), porque cada una de esas casas se reconstruyeron en el presente, desde los sueños intensos de la pandemia y el encierro y la búsqueda obsesiva

de referencias visuales, fotográficas y geográficas. ¿Qué horizontes vi en cada una? El ruido de fondo de la dictadura en mi primera casa, el del estallido en la que ocupo ahora, pasando por el cielo abierto de Buenos Aires o la vista al cerro San Cristóbal, entonces verde, del primer departamento donde viví sola, dibujan una línea, el horizonte de la imaginación.

Para cuando la obra estuvo lista habían pasado dos años y las condiciones presupuestadas para ella habían cambiado radicalmente. Si inicialmente se presentó como un proyecto de exhibición virtual, hoy se hacía posible su realización presencial. Nuevas preguntas aparecen: ¿cómo montar un objeto artístico que es, a la vez, un libro? ¿Cómo lograr que un espectador latente se involucre con ella? Y, administrativamente, ¿cómo puede la rendición de un proyecto dar cuenta de los cambios sociales, políticos, experienciales y vitales que determinan los caminos de los procesos creativos y sus resultados?

El 19 de agosto de 2022, en la Sala Juan Egenau de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, se mostró por primera vez el proyecto. El montaje consistió en 5 repisas a la pared con un libro



Actividad: Tiempo superpuesto. Una bitácora sobre el proceso creativo en contexto. Fotografía: Paula Arrieta

desplegado en cada una de ellas. Arriba, en un marco blanco, la portada de cada uno. El tamaño de los libros y su disposición en el espacio obligaron a cada espectador a acercarse lo más posible, a acortar la distancia con la obra y crear un espacio de intimidad con ella. Mis relatos afectivos-cartográficos, me di cuenta, interpelaban la memoria de cada persona que se detenía a ver y leer. Apareció entonces una segunda parte de la obra, una expansión de esta, una ampliación de su universo. Los ecos de réplica más o menos infinita en las historias propias, cada casa, cada fantasma, cada tiempo.

De estos nuevos relatos se nutre hoy el proyecto. Por ejemplo, la profesora Laura Lattanzi en su texto describe la que reconoce como “su casa”: la de sus padres en el conurbano de Buenos Aires, mientras comenta cómo el departamento en el que vive hoy, en Santiago, es remodelado; Antonia Sierralta Navarro, por su parte, reflexiona sobre el horizonte: si siempre está más adelante, entonces es posible que pueda dar vuelta a la tierra y, un día, tocarnos la espalda; y Danae Díaz cuenta que siempre ha vivido en la misma casa, donde los espacios y los integrantes de la familia han ido modificándose con los años, como una suerte de movimiento migratorio interno y externo. Se pregunta: ¿por qué vale la pena contar estas historias? Y ensaya una respuesta: porque todas las historias de vida valen la pena¹.

Cada casa de nuestra vida es, al final, un poco un espectro que, a veces, se aparece en sueños o en algún elemento de una casa ajena que nos recuerda mucho a esa donde vivimos. Y en cada uno de esos lugares se proyecta un horizonte: un futuro, una promesa, una forma de habitar, mientras paralelamente se empieza a formar el fantasma que posteriormente aparecerá repentinamente.

1. El proyecto y los textos de su “universo expandido” pueden ser visitados en el sitio web <http://paula-arrieta.org>



Actividad: Tiempo superpuesto. Una bitácora sobre el proceso creativo en contexto. Fotografía: Paula Arrieta

Una vez finalizados los trámites administrativos para cerrar los compromisos con los Fondos de Cultura y con la absoluta certeza de que el nuevo camino que tomó la obra hace que esta siga sucediendo (es decir, no está realmente cerrada), me permito enumerar un pequeño manifiesto temporal. Es un manifiesto porque pretendo recordarlo claramente en un nuevo proyecto y es temporal porque es muy posible que cambie de opinión sobre estas cosas. Al menos de algunas. Pero, por el momento:

1. No volver a postular a la línea de creación de los Fondos de Cultura. En la experiencia que he relatado, la rigidez en las proyecciones de una obra atenta fuertemente contra los procesos creativos. Podría reconsiderarlo si tuviera un proyecto tan definido que sólo necesite el financiamiento para su ejecución. Pero, de ser así, ¿dónde queda el espacio para la experimentación, el error, la frustración y la búsqueda?

2. A veces (muchas veces), la solución de una obra tiene que ver con un problema de escala. Escala material y escala simbólica. Coeficiente artístico llamaba Marcel Duchamp a aquella diferencia entre lo que se pretendía hacer y lo que se hizo, y entre lo que no se tenía la intención de hacer y, sin embargo, terminó sucediendo.

3. En su libro *Esferas de la insurrección* (Buenos Aires, Tinta Limón, 2019), la pensadora brasileña Suely Rolnik hace algunas sugerencias para desprogramar el inconsciente antro-po-falo-ego-logo-céntrico. Me quedo con tres: “No ceder a la voluntad de conservación de las formas de existencia y a la presión que esta ejerce contra la voluntad de la potencia de vida y su impulso de producción de diferencia”; “no atropellar el tiempo propio de la imaginación creadora, para evitar el riesgo de interrumpir la germinación de un mundo”; y, por último, “no negociar lo innegociable”, es decir, resistirse a aquellas formas que precarizan la experiencia.

Espero que así sea. Espero recordarlo. Espero no desdecirme.

Santiago, 2022.



Actividad: Tiempo superpuesto. Una bitácora sobre el proceso creativo en contexto. Fotografía: Paula Arrieta





Capítulo 2

LA TRANSFORMACIÓN PRESENTE

Caos sensible

Partitura Multimedial para Flauta, Saxofón Alto, Violoncello, Arpa y Medios Electrónicos

Joaquín Cirés
María José Suárez

Joaquín Cirés G. Actualmente estudiante de último año de la Licenciatura en Artes mención Composición en la Universidad de Chile. Sus creaciones se matizan entre repertorio para ensambles de cámara, electroacústica, mixta, arte sonoro y multimedial. Ha estrenado obras en el circuito nacional y gestionado diversos conciertos en conjunto con el Colectivo Niebla con música de compositores nacionales. Asimismo, también ha publicado lanzamientos de música experimental en colaboración con el sello Irán Wym.

María José Suárez Sarrazin. Titulada en Diseño Gráfico de la Universidad de Chile, con estudios de Producción Audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid, España. Su trabajo atraviesa las disciplinas del diseño gráfico, ilustración y video, teniendo un especial interés en la narrativa gráfica y sus diversas maneras de expresión desde la exploración rítmica-visual. Actualmente se encuentra en Angoulême, Francia, cursando un máster sobre cómics de la Universidad de Poitiers y l'ÉESI.

“Durante estos últimos siglos, las relaciones del hombre con el elemento agua se han modificado completamente. Hoy en día nos parece natural disponer, sin ningún esfuerzo, del agua requerida para nuestras necesidades cotidianas. Pero no siempre ha sido así.” (9). He aquí como Theodore Schwenk comienza “El Caos Sensible”, un libro que reflexiona sobre el agua, el aire y su relación con el ser humano. Escrita en 1989, esta frase ilustra el problema hídrico actual. En Chile hemos empezado a ver sus primeras consecuencias: un auge en desastres naturales relacionados a desertificación, maremotos y sequías. Habiendo existido una relación histórica con el elemento del agua, desde la mitología y la cultura, Schwenk afirma que “Hoy día se la considera como materia inanimada o potencia energética” (9). La mirada utilitaria frente a los recursos naturales funciona como un efecto amnésico de nuestra conexión con ella, poniéndonos en una posición de poder antropocentrista que termina por dañarnos a nosotros mismos. Es por esto que, a través de un estudio sensible y riguroso del agua, “[este libro] pretende ayudar

a verificar este redescubrimiento (...) sobre todo, de mostrar el agua como representante de todo lo que fluye en la naturaleza tanto animada como inanimada” (11).

Para entender mejor las reflexiones de Schwenk, decidimos estudiar el texto en conjunto. Si bien se podría catalogar como un estudio interdisciplinar al tratarse de dos personas con formaciones distintas (música y visualidad), esta dualidad surgió principalmente de nuestras sensibilidades, más que de nuestras profesiones. Este paralelismo ya está presente en el libro, donde se describen los fluidos en terminologías de ritmo, armonía o sincronía, que son acompañados de dibujos e imágenes de los términos analizados. Por lo tanto, nos era natural que la manera de entender el texto fuera desde bocetos o pequeñas piezas sonoras. El estudio fue capítulo a capítulo, juntándonos luego a conversar sobre la materia y explicar nuestras creaciones, para de a poco ir generando obras en conjunto que nos ayudaran a entendernos tanto a nosotros como a los procesos de los fluidos (fig. 01). Es por esto que insistimos en que, más que ser un trabajo fruto de nuestras disciplinas, es un trabajo producto de nuestra amistad. Creemos en el

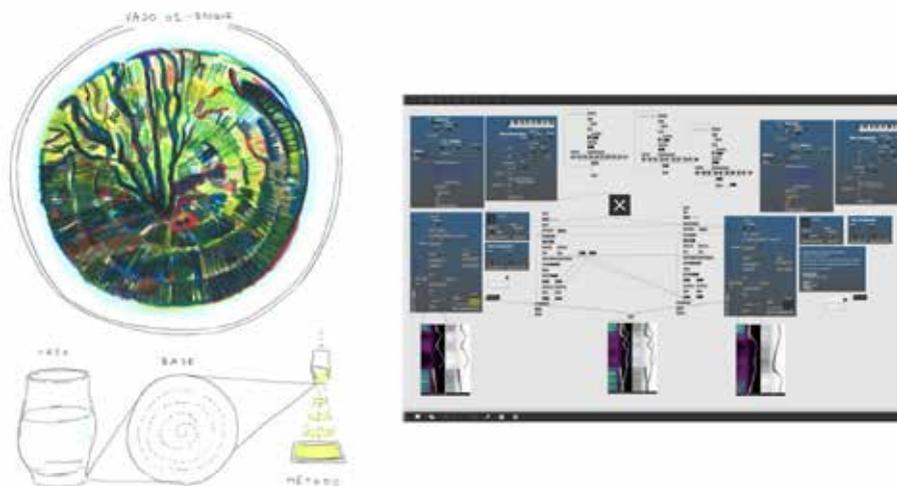


Fig. 01: Desarrollo de ideas en base a la lectura del libro: Dibujos basados en vasos de agua y programación en el software Max/MSP basados en los movimientos de un meandro.

carácter colaborativo de la creación artística, donde todos los miembros del proyecto pueden aportar a través del mutuo interés en una idea: que el agua es mucho más que un simple recurso natural.

Este trabajo se puede definir como una partitura multimedial, concepto empleado por la musicóloga Daniela Fugellie en su estudio “La música gráfica de León Schidlowsky: Deutschland, ein Wintermärchen (1979) como partitura multimedial”. En él, Fugellie comenta cómo “las partituras gráficas de Schidlowsky son entendidas por él como ‘una escritura global donde se informa al intérprete del material que se pretende usar y sus posibilidades’” (20). En este caso, la materia a interpretar es el agua y sus diversas formas: lluvia, meandro y lago. Los instrumentos elegidos poseen una versatilidad en timbre y altura capaz de pasar de una articulación puntillista a una fluidez lírica. Aprovechando este repertorio, la partitura creada toma elementos de la notación convencional y contemporánea que fueron adaptados a las formas del agua para dar la libertad a sus posibles lecturas. Esta naturaleza de la música en vivo se complementa con el procesamiento de sonidos a partir de la electrónica. Al registrar los instrumentos y luego modificarlos en tiempo real bajo procesos numéricos, multiplica las posibilidades de interpretación de la obra. De esta manera, música, visualidad y tecnología trabajan juntos con el fin de sumergirnos en este recorrido, “(...) se trata de un modo de expresión específico del agua: ésta va trazando su camino en el medio ambiente según el ritmo espacial que está subordinado al ‘flujo del tiempo’” (20).

Partiendo por la lluvia, podemos observar el agua desde la solitaria gota que cae, como también desde su conjunto con las otras que le acompañan. Una de las ideas más importantes del libro, con la que comienza el primer capítulo, es que “donde quiera que se encuentre el agua, tendrá siempre la tendencia a adoptar la forma esférica” (13). Siendo ésta una de las primeras formas que toma el elemento, nos inspiramos en la oscilación que genera la gota al caer, la que “(...)

podemos comparar con un ‘tono’ sobre el cual luego estuviese afinado. Este tono tiene armónicos, similar a una nota de violín o de flauta. Al igual que dichos instrumentos, el lago vibra según una longitud de onda fundamental, a la cual se añaden las longitudes de ondas parciales” (30). La onda fundamental corresponde musicalmente a los tonos fundamentales Do, Sol, Re y La, y visualmente a los colores primarios rojo, verde, azul y amarillo. Cada uno de estos fue vinculado a un instrumento (flauta Do-azul, saxofón Sol-amarillo, violoncello Re-rojo y arpa La-verde) para poder utilizarlos como elementos compositivos de la partitura. De esta forma, al leer la página completa se podría ver la interacción de los instrumentos, visualmente desde sus diferencias cromáticas, y sonoramente desde sus distintas escalas. Este movimiento se inspiró en el trabajo de Salvatore Sciarrino, *Studi per l’intonazione del mare* (2000). En él, se usan los sonidos de tecla de una orquesta de 100 flautas y 100 saxofones para imitar el del agua cayendo sobre el piso en base a la notación contemporánea. A partir de la escritura utilizada por el compositor, nos inspiramos en conjunto con las ilustraciones del libro para generar un lenguaje que fuera comprensible y abierto a interpretación para los músicos (fig. 02).

Todos estos elementos se pusieron en orden a partir de analizar la estructura de un trueno en medio de la tormenta, ya que “(...) su imagen visible sobre nosotros es el juego de las nubes que aparecen



Fig. 02: Desarrollo de notación para la lluvia. A la izquierda, notación de Salvatore Sciarrino, al centro, dibujos de gota de agua, micro-remolinos e interior de chorro de agua del libro *Caos Sensible*, a la derecha, notación para violoncello en el movimiento de la lluvia.

y desaparecen y el de las precipitaciones en todas sus posibles variantes” (111). Este trueno que genera la fricción del agua con el aire, es interpretado desde la electrónica, el cual funciona bajo el mismo principio eléctrico. Tomando los sonidos de los instrumentos, el algoritmo recibe los sonidos instrumentales y genera una cadena de retardos que simula las ondas de una gota que cae, como también realiza su propia improvisación al utilizar la escala fundamental completa en una textura musical que acompaña a los músicos. Esto se complementa con variaciones de efecto que buscan imitar el sonido del trueno de una tormenta, que crece poco a poco hasta llegar a un clímax representado en una improvisación libre. Así, la electrónica deja de ser considerada como un anexo a los músicos y se vuelve parte de ellos: se sincronizan con el sonido que les entrega para decidir su interpretación al igual que ocurre con la relación de escucha con los otros instrumentos.

Pasado el silencio posterior a la improvisación, llegamos a las figuras sinusoidales y definidas del meandro. Aquí, lo que antes eran pequeños fragmentos en la hoja, se ordenan en líneas que funcionan como melodías que recorren la página. “El flujo sinusoidal de un río natural está animado por todo un juego de corrientes sutiles. Estas dan origen a una multiplicidad de movimientos internos que están estrechamente ligados a la vida y al ritmo del curso del agua” (16). Las notaciones funcionan como movimientos internos que nos ayudan a entender el flujo, al igual que en las cartografías se mostraban las corrientes que los marinos usaban para navegar en ellas. Es por eso, que la raíz de este movimiento es en base al trabajo cartográfico de Harold Fisk, quien en 1944 hizo una visualización del río Mississippi y las diferentes formas que ha ido tomando en el tiempo. Como se comenta en el libro, los ríos no tienen una forma fija, sino que dentro de su tendencia en volver a la forma esférica, van oscilando y creando figuras helicoidales a través de los años. En la obra podemos ver cómo los sonidos recorren la página desde opuestos complementarios entre electrónica e instrumentos para percibir distintos estados del flujo al mismo tiempo.

Una variación del primer sistema escalar (Do-Re-Mi-Fa#-Sol-La-Si), utilizado como base armónica común entre la electrónica y la acústica, es que uno viaja a través de la unión de distintas temporalidades en una armonía hipnótica. Esto ocurre gracias a que los instrumentos acústicos ejercen principalmente un carácter más lírico y melódico en su gestualidad, mientras la electrónica lo acompaña como una textura armónica. La mimesis del río se complementa con la referencia a Iannis Xenakis en su obra *Mycenae-Alpha* (1978). En ella se presenta la partitura con líneas que se ensanchan y disminuyen para representar las alturas del sonido en dicho momento. Al utilizar la trayectoria helicoidal como base de la estructura musical, se creó el recorrido sonoro de los instrumentos (fig. 03). Dentro de esta creación de ríos que comentábamos antes, surge un fenómeno llamado “aguas muertas”. Ocurre cuando uno de los nuevos recorridos del meandro se estanca en su formación esférica y queda fuera del flujo. Este suceso, que está representado por unas pequeñas líneas punteadas que salen de la partitura, son interpretadas por la electrónica mediante una grabación en tiempo real de los instrumentos acústicos, que luego la persona operando la electrónica va manipulando su velocidad de reproducción en función a la partitura. Siendo los reflejos de momentos que ya sucedieron, funciona como una reminiscencia del instante ya pasado, del río que anteriormente tenía otra forma. Theodor Schwenk nota esta similitud, comentando: “¿No vemos resurgir esta tendencia a la repetición en la facultad que tiene el pensamiento de reproducir continuamente lo que ha sido pensado ya una vez? Al igual

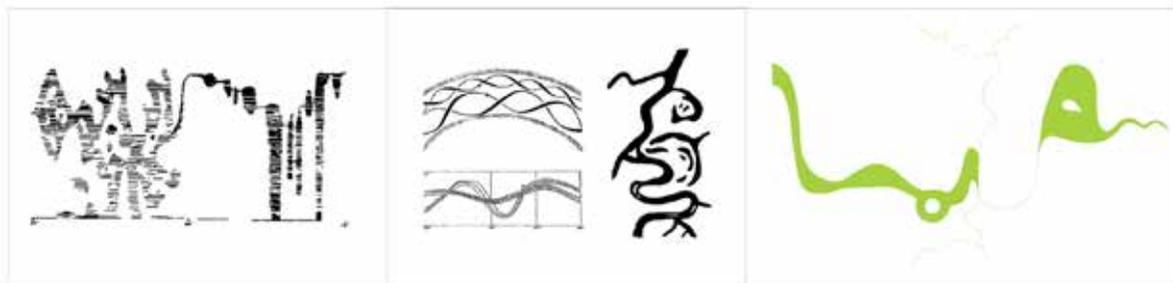


Fig. 03: Desarrollo de notación para meandro. A la izquierda, *Mycenae-Alpha* (1978) de Iannis Xenakis, al centro, dibujo de interior de un río, corrientes de aire y aguas muertas en el Mississippi del libro *Caos Sensible*, a la derecha, partitura de arpa del movimiento del meandro.

que el agua y lo etérico, el pensamiento se basa en la ley de la repetición. En la memoria se manifiesta su tendencia a reproducir tanto como quiera aquello que tuvo lugar una vez” (96). Estando ya inmersos en la unión de gráfica, instrumentos y electrónica, observamos cómo estos elementos se replican en nuestra propia naturaleza. Es así como llegando a la última hoja del movimiento, se muestra una serie de intervalos entre los instrumentos, inspirados en una cascada, que funcionan como pequeñas neuronas que se conectan entre ellas para dar paso a la parte final.

El último movimiento termina en el remolino de un lago que devuelve todo al sonido solitario de una gota de agua. Es la organización del final del ciclo del agua, basándose en la idea de “‘organismo de agua’, que es una nueva forma autónoma, giratoria e independiente en ese todo y que se llama remolino” (38). Hacer una partitura en forma de remolino es algo que ya han trabajado diversos artistas, como George Crumb en *The magic circle of infinity* (1972). La ‘atemporalidad’ de la partitura circular, al oponerse a la forma horizontal de la lectura tradicional, nos invita a observar la circularidad del ciclo del agua por completo. Al igual que quedarse viendo un lago o incluso un vaso de agua, encontramos un momento de contemplación de un fluido en un estado falsamente estancado. Al invertir los roles sonoros, donde la electrónica pasa a primer plano mientras los instrumentos realizan una textura móvil de fondo, se genera un momento de reflexión libre que permite centrarse en diversos detalles de esta gran esfera. Se pueden encontrar similitudes en el primer movimiento, ya que se usa una escala similar pero diferenciada (Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Sib), donde cada uno trabaja con un fragmento distinto de cinco notas de la escala. Debido a esto, dependiendo de la atención de escucha, se expande el abanico de posibilidades de la percepción en el reconocimiento de rasgos armónicos identitarios.

En este sistema de flujos está presente el de la ola, la cual “(...) es el resultado de una composición de fuerzas. Por ejemplo, entre el agua y el viento; surgirá en su punto de encuentro. Aquí el agua se comporta

un poco como órgano sensorial: ‘percibe’ el mínimo roce o choque y origina enseguida entre los dos antagonistas, un equilibrio móvil y rítmico” (28). Las figuras de olas aparecen grandes en la periferia y van decreciendo a medida que llegan al centro (fig. 04). Más allá de mostrar cómo comienza con sonidos fuertes hasta el silencio del final, es también cómo los fluidos se van transformando y conectando entre ellos. Al igual que la persona que escucha la obra, que está (in)móvil físicamente y puede percibir el estado rítmico de los instrumentos, lo mismo ocurre con la partitura que, a pesar de estar (in)móvil en el papel, se mueve en su lectura circular.

Esta forma circular con olas entrando en ella, representa también la de un oído interno al cual entra la música y la procesa en su mente. “El gran misterio de los líquidos en movimiento es que la ‘Armonía de las Esferas’ vibra y resuena en ellos. El oído humano se ha convertido en órgano sensorial concreto. Los fluidos en movimiento son la ‘puerta’ por la cual el hombre puede escuchar el eco terrestre de la ‘Armonía de las Esferas’” (88). Este bucle sonoro no es solo parte de los espectadores, sino de todos los actores de la puesta en vivo. La figura esférica también se muestra en la disposición de los músicos en una espacialización circular, situándose al centro de la sala y con el público a su alrededor (fig. 05). Esto no solo permite que los intérpretes se puedan mirar entre ellos para coordinarse, sino también que las personas puedan ver cómo leen

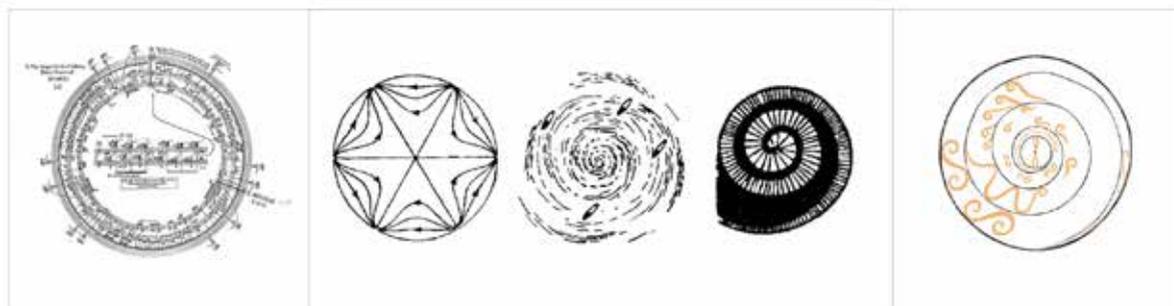


Fig. 04: Desarrollo notación lago. A la izquierda, Crumb, G. (1972), The magic circle of infinity, al centro, dibujo de un vaso de agua, un remolino y el interior de un oído del libro *Caos Sensible*, a la derecha, partitura de saxo del movimiento del lago.

la partitura en vivo, mientras la electrónica sale de los cuatro parlantes que circundan los extremos de la sala donde tiene lugar el concierto.

Inmersos en esta gran armonía de esferas, el componente visual ayuda a potenciar otro órgano que también tiene una naturaleza circular: el ojo. Siendo la visualidad y el sonido los lenguajes con los que interpretamos los movimientos del agua, incluir al espectador en su forma y su concepción es para nosotros una manera de reflexionar sobre este elemento desde “[el corazón] como el ‘centro solar’ del organismo, el cual entiende y habla para después ordenar todo según un ritmo viviente” (93). No obstante, tal como se comenta en el libro sobre las formas de fluidos presentes en el cuerpo humano, “no es nuestro propósito exponer aquí en detalle ni la estructura anatómica ni fisiológica de los tres órganos considerados. No tratamos más que de mostrar un camino para llegar a adquirir conciencia sobre la génesis de las formas orgánicas” (93). Es por esto que, dentro de la función, se presentaron los bocetos y procesos de creación, además de pasar una pequeña copia de la partitura a cada asistente con un breve texto explicativo, ya que de esta forma los hacemos parte de nuestra exploración, de la esfera en la que se encuentra el concierto en vivo.

Terminada la obra, un registro del sonido se queda en bucle desde los cuatro parlantes, un sonido que se va degradando a medida que se repite. No solo queda la memoria de la presentación en vivo, sino que denota el peligro que el agua tiene, hoy en día, de desaparecer. Habiendo presentado las formas y sensaciones de los fluidos, el vacío posterior genera un vértigo de lo que podría llegar a ser un futuro cercano: un país sin agua. Desde un trabajo multidisciplinar, en el que todos los miembros del equipo fueron parte importante del resultado, podemos constatar cómo los procesos creativos híbridos nos ayudan a juntarnos y reflexionar sobre los recursos naturales, así como también a dar cuenta de la necesidad de acción frente a estos. Esperamos poder continuar con este tipo de investigaciones, desde la esperanza de creer que el pensamiento crítico no solo viene de las palabras, sino también del arte.

REFERENCIAS

Schwenk, T. (1961). *El Caos Sensible, creación de las formas por los movimientos del agua y el aire*. Buenos Aires: Editorial Antroposófica.

Fugellie Videla, D. (2012). "La música gráfica de León Schidlowsky: Deutschland, ein Wintermärchen (1979) como partitura multimedial." *Revista Musical Chilena*, 66(218), 7-37. Recuperado a partir de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/26538>

Buj, M. (2014). *Partituras Gráficas Circulares: Entre Tiempo y Espacio*. Barcelona: Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona.

Stone, K. (1980). *Music Notation in the Twentieth Century*. Nueva York: W.W. Norton & Company.

Crumb, G. (1972), *The magic circle of infinity*. [Partitura]. Kairos Music.



Fig. 05: Concierto Caos Sensible en Facultad de Artes Centro, Universidad de Chile, Octubre 2022. Fotografía Francisco Belarmino

Bitácora de una versión (no tan) libre

Lía Misraji Giordano

La compañía Teatro Poiesis nace el año 2019, formada por profesionales de las disciplinas del teatro y la arquitectura con el objetivo de explorar los puntos de encuentro entre ellas a partir del cuerpo, el espacio urbano, la arquitectura y materialidades que puedan aportar a la experiencia escénica.

Para ello, buscamos adaptarnos a espacios no convencionales, es decir, espacios que no están pensados exclusivamente para el hecho escénico, sino que, bajo nuestra mirada, presentan componentes arquitectónicos-espaciales que permiten construir atmósferas que colaboran con el fenómeno teatral.

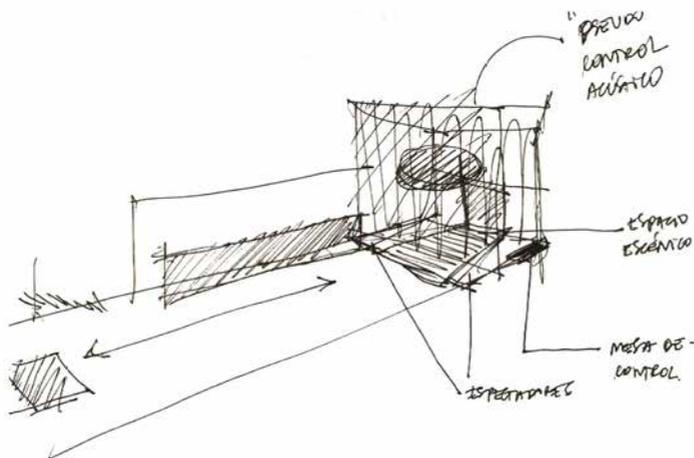
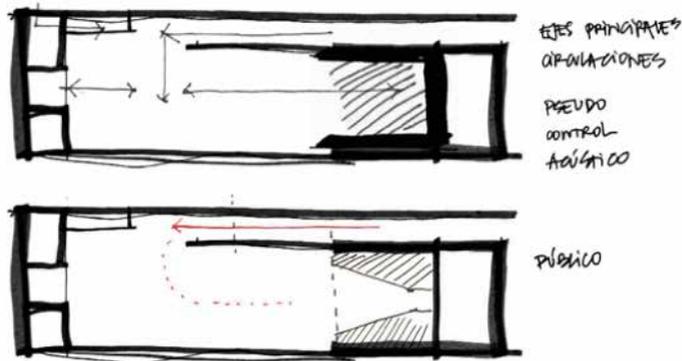
Este ejercicio, que entiende a la arquitectura como un elemento narrativo, busca a su vez potenciar la versatilidad y riqueza oculta que poseen los espacios que habitamos (o no) cotidianamente, esperando contribuir a la circulación e incremento del acceso a experiencias y expresiones artísticas en la ciudad.

La obra de teatro “6P-NB-1A: Versión libre de ‘Seis personajes en busca de un Autor’ de Luigi Pirandello”, surge a partir del interés como compañía de montar un clásico, situándolo en un contexto distópico donde ya no existe la humanidad como la conocemos, para así

Lía Misraji Giordano es arquitecta y Diplomada en Arquitecturas Temporales de la Universidad de Chile, con formación actoral y en iluminación en escuelas de teatro y talleres en Chile y Argentina. Desarrolla proyectos de arquitectura, interiorismo, diseño gráfico y diseño escénico integral, además de relacionarse en el ámbito académico impartiendo ayudantías en la carrera de Arquitectura de la Universidad de Chile. Desde el 2011 incursiona en el ámbito teatral y su vínculo con la puesta en escena se formaliza con la creación de la compañía Teatro Poiesis el año 2019. Su investigación personal se sitúa en la relación cuerpo-espacio, construcción de atmósferas y en el cruce entre disciplinas ligadas al arte como cine, performance, estética, escritura, diseño y nuevos medios.

reflexionar sobre temáticas inherentes al ser humano que trascienden épocas; como también levantar preguntas e inquietudes contemporáneas en nuestra sociedad y como creadores artístic-s que buscan puntos de convergencia entre la Arquitectura y el Teatro.

A continuación, desde la experiencia de co-dirección, diseño integral y gráfico, se despliegan imágenes, esquemas, reflexiones y comentarios sobre este proceso creativo, pretendiendo ser un ensayo gráfico sobre un sistema multidireccional e (im)posible de representar.



FORMULACIÓN INTERESES/CUESTIONAMIENTOS/CONCEPTOS/OBJETIVOS

Con el objetivo de trabajar sobre un clásico que permitiera abordar discusiones y preguntas contemporáneas, la obra “Seis personajes en busca de un autor” de Luigi Pirandello, resultó idónea para relevar y trabajar con juegos temporales, espaciales y existenciales. A su vez, sus múltiples capas permitieron reflexionar en distintas temporalidades:

Presente: por un lado, revivir y reformular preguntas sobre la crisis de la representación y el quehacer teatral actual producto del contexto pandémico donde, de manera abrupta, estrechamos el vínculo con la tecnología, cambiando nuestros modos de habitar, comunicarnos y de hacer arte. Por otro, el visualizar cómo la humanidad hoy enfrenta y reacciona frente al error.

Pasado: acceder a este clásico de principios del siglo XX y constatar cómo el drama humano es constante.

Futuro: especular en un futuro donde no existe humanidad y dominan sus propias creaciones: las Inteligencias Artificiales (IAS).

Para esta propuesta, basada en el clásico de principios del siglo XX, se decide conservar los dos grupos de la obra original: la compañía, traducida a dos IAS y los 6 personajes.

Inmersas en “el Núcleo”, estas dos IAS (X!13 y Z14) se encuentran archivando rutinariamente la historia, convirtiendo en algoritmo todo lo que creen es “LO HUMANO”. Abocadas a encriptar piezas de arte que contengan “altas cargas de humanidad”, mientras decodifican en la sección de Teatro la obra “Seis personajes en busca de un autor”, se genera un error 404, descargándose los personajes, quienes irrumpen físicamente en el espacio, buscando ser completados.

EL ESPACIO ARQUITECTURA/RECURSOS ESPACIALES-ESTÉTICOS/ DISEÑO INTEGRAL

ESCALA CIUDAD

Estrategia cultural

La iniciativa de montar una obra teatral en otros espacios arquitectónicos radica en el interés por vincular la actividad artística con el tejido de la ciudad, reconociendo en cada locación un valor arquitectónico y programático, así como también una oportunidad de descentralización cultural y artística, generando nueva audiencia, aportando y complementando tanto al espacio como a su entorno y comunidad inmediata.

ESCALA OBRA

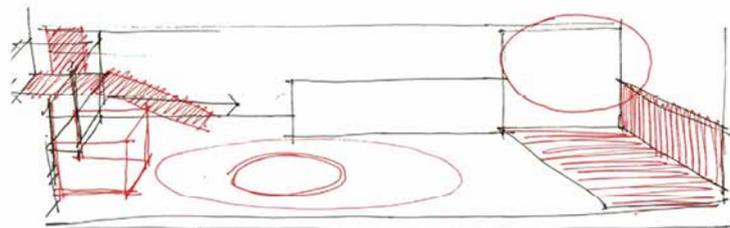
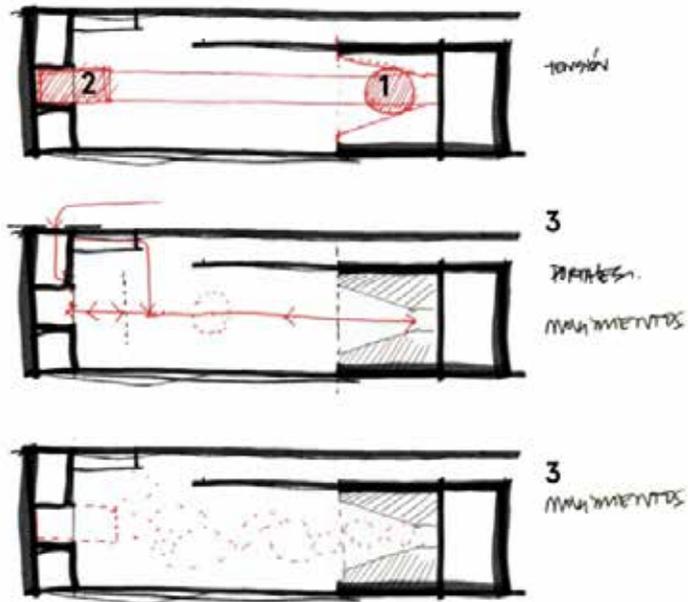
Recurso creativo y narrativo

Entendiendo la arquitectura como escenario y escenografía, la elección del galpón de Factoría Franklin responde a la búsqueda de un edificio que acompañara el imaginario poshumano dominado por la virtualidad y la tecnología, a partir de:

- Ubicación y morfología que posibilita la desorientación del habitante, aludiendo a un espacio desconocido.
- Escala y dimensión para acentuar un vacío oscuro e infinito y exacerbar el contraste de dimensiones entre el cuerpo humano, el espacio construido y entes omnipresentes (virtualidad/tecnología).
- Planta libre que permite el desplazamiento de los cuerpos en un espacio continuo.

- Arquitectura industrial que entrega una atmósfera del imaginario futurista distópico con sus componentes tales como: temperatura fría, materialidades (hormigón, acero, metal), sonidos y reverberación que da cuenta de dimensiones; ventanas y aperturas puntuales.

- Volumetría y elementos arquitectónicos elementales: pasillo, marco, nave, escalera, altillo, muros de piso a cielo y de altura media.



A partir de un aspecto técnico acústico se determina la ubicación del espectador en uno de los extremos, está en el espacio teatral, pero no escénico. A la vez se enfrentan los espectadores entre sí, rompiendo la cuarta pared y siendo un recordatorio constante de la propia realidad.

En el ejercicio de contraponer realidades se proponen:

1. Núcleo etéreo: Volumen que flota, aprovechando la altura del edificio, donde se materializan las IAS en luz y sonido.
2. Núcleo terrenal: Extensión de la volumetría del portón preexistente. Opera como portal y puente entre lo material y la realidad virtual.
3. Uso del espacio por medio de los 6 personajes, de los cuales cuatro son cuerpo físico (madre, padre, hijo, hijastra) y dos en materia lumínica producto de un “error de descarga” (la niña y el muchacho). Esta definición determina decisiones de vestuario e iluminación de cada personaje.

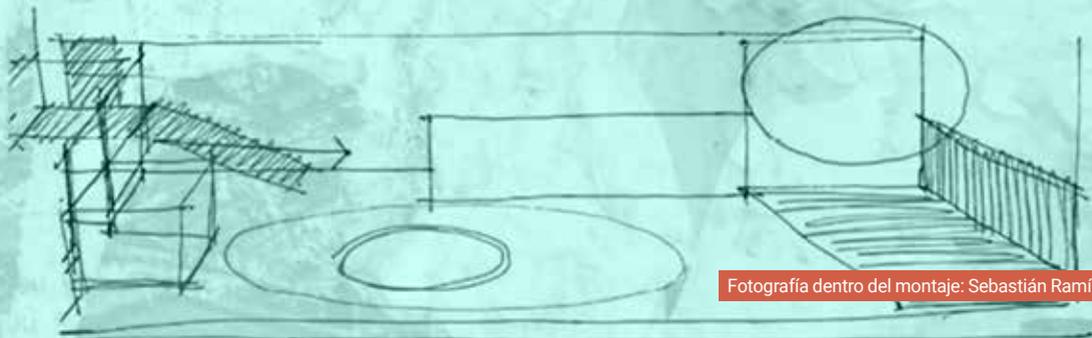
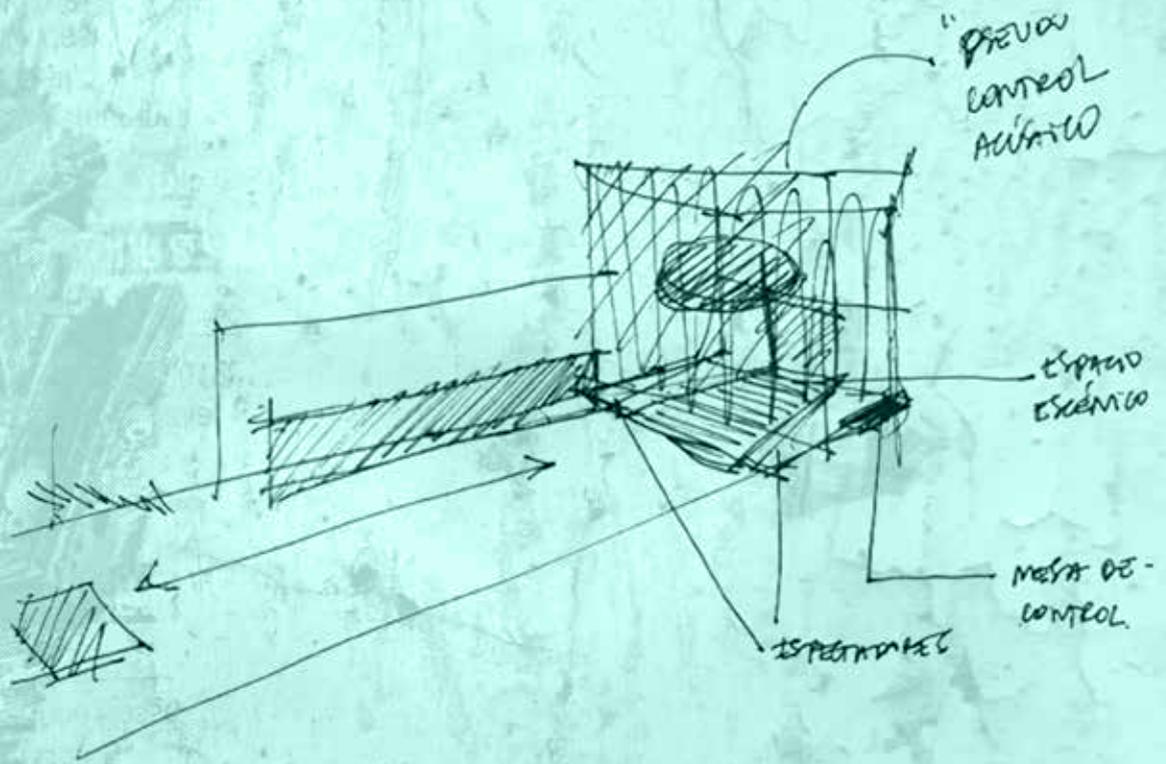
Elementos acentuados con iluminación y proyecciones: piso, muro, cenital y oscuridad, núcleo etéreo proyectado en el espacio por medio de geometría para producir un eclipse dentro de la nave.

Núcleo terrenal compuesto por planos que determinan la coreografía y movimientos de los actores y actrices en él.

Los personajes presentan una condición atemporal por medio de las interpretaciones actorales, así como por la decisión de recoger elementos y guiños de época e integrarlos en el vestuario.

La elección de tocados como fuente de luz propia apoya el desplazamiento libre de los cuerpos en el espacio, sin depender de apoyo técnico humano que siga su planta de movimiento.

Buscando reflejar el aparente curso rizomático y experimental de este quehacer creativo, el proyecto funcionó bajo su propia lógica, siendo (im)posible irse por un camino pavimentado. Operó bajo una mixtura de metodologías, donde no solo se acogieron otras formas para acercarse a un texto dramático (desde el espacio arquitectónico, por ejemplo) sino que inevitablemente fue atravesada por métodos tradicionales y lineales de creación. Este choque o posible fusión, donde ciertos criterios pueden conjugar o repelerse, develan otro cruce entre dos mundos y disciplinas que participan en puntos profundamente inherentes e indisolubles en el ser humano, el habitar y el conmoverse.



Fotografía dentro del montaje: Sebastián Ramírez

La Sala de Espera. Apuntes sobre un trabajo de creación interdisciplinaria

Gabriela García de Cortázar y Daniela Marini

Daniela Marini Salvatierra (Arica, Chile, 1974). Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual de la Universidad de Alcalá, en colaboración con ARTE-A y MNCARS. Licenciada en Artes con mención en Danza y Profesora Especializada en Danza de la Facultad de Artes, Universidad de Chile. Desde 1992 desarrolla procesos de investigación y realización escénica, presentando su trabajo en Argentina, México, Brasil, Uruguay, Francia, España, Israel, Alemania y Chile. Desde 1996 practica la docencia, guiando procesos de enseñanza-aprendizaje en diversos contextos vinculados a lo escénico. En 2012 se integra como académica al Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Gabriela García de Cortázar (Orsay, Francia, 1981). Arquitecta de la Universidad de Chile (2006), Máster en Architectural History, Bartlett, UCL (2010) y PhD por la Architectural Association (2017). Ha enseñado en Londres y Santiago, ha dictado conferencias en México, Chile e Inglaterra y entre sus publicaciones se encuentran "Margarita", en ARQ, Chile; "Palladian Feet", en AA Files 73, Inglaterra y "Argumentos gráficos", en la Revista R 17, Uruguay. Desde 2020 es profesora asistente del Departamento de Arquitectura de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, donde también dirige el Magíster en Arquitectura.

La Sala de Espera es un proyecto de creación en el que colaboran arquitectura y danza para explorar las posibilidades de los cuerpos en los espacios de la espera, a través de una pieza coreográfica desarrollada a la manera de un *roman feuilleton*.

El proyecto utiliza la capacidad de la arquitectura para definir espacios y la posición de objetos en él, de "propiciar las condiciones para que un evento ocurra" (Tschumi, 1994), de modo de generar un escenario (una situación, una instrucción, una consigna) para que una pieza de danza se desarrolle. Por otra parte, el proyecto moviliza la capacidad creativa de la danza para explorar dicho escenario inicial, testear sus límites y, potencialmente, transformarlo. Tanto el evento como su registro son los principales productos del proyecto La Sala de Espera.

La actividad creativa se desarrolla como un diálogo: arquitectura y danza comparten aspectos esenciales que las vuelven cercanas y, a la vez, poseen distancias radicales que las vuelven extrañas. Dentro de las primeras, comparten su foco en el espacio (a ser diseñado o registrado; a ser utilizado como "soporte") y la tensión entre sistemas de notación y realidad (planimetrías, partituras). Dentro de las segundas, tienen una relación

contrapuesta con el evento: para la arquitectura, el evento es aquello que queda fuera de sus dominios (el acto creativo se acaba una vez que el diseño se construye), mientras para la danza, el acto creativo es el evento, independiente de si es una obra de improvisación (creación in situ) o la interpretación de una coreografía (que recrea cada vez).

A través de la especulación arquitectónica y la creación coreográfica, el proyecto cuestiona el carácter infra-ordinario e infra-tipológico de las salas de espera y elabora sobre el potencial, no sólo creativo sino que también público y social, que tiene la espera en los distintos espacios de la ciudad contemporánea. ¿Dónde y cómo pueden ser estos espacios alternos? Aquellos que se crean introspectivamente tienen salidas en la ensoñación (y, potencialmente, en la literatura, la visualidad); aquellos que se pueden construir de manera expresiva, podrían testearse por medio de la danza en una puesta en escena de los mundos-otros que pueden emerger del cruce entre cotidianidad, lo infra-ordinario, los mundos interiores; la experiencia de lo público, el contacto o la distancia con los otros; lo reglamentario del espacio y la posibilidad de emancipación del movimiento, tanto individual como colectivo.

El proyecto plantea varias preguntas, principalmente en dos frentes. Por una parte, investiga sobre la sala de espera como objeto cotidiano (dimensiones, cualidades, disposiciones y usos). Por otra, se pregunta sobre los desafíos que esta obra de creación interdisciplinaria supone (métodos y hallazgos). Aquí apuntamos algunas.

1. La sala de espera, un objeto cotidiano

Su nombre conjuga un espacio, la sala, con una actividad, la espera. Ya en el nombre está la pregunta doble sobre el espacio y las personas, sobre el lugar y los cuerpos.

Ubicua y recurrente, la sala de espera no ha sido objeto de estudio para la arquitectura, ya que no es una tipología arquitectónica, ni un objeto

de deseo. La sala de espera es una pieza que ha estado fuera del radar de la arquitectura. Anodinas, pero disciplinarias, no pensamos en el tiempo que pasamos en las salas de espera como algo valioso, porque siempre es tiempo perdido, pero nuestro comportamiento está siendo cuidadosamente coreografiado, modelado y canalizado. Por esto, al espacio y los cuerpos, se suman las normas que hacen posible que exista algo llamado “sala de espera”.



Actividad: Sala de espera. Fotografía: Francisco Belarmino

1.1. *El espacio de la espera*

De inicios infraestructurales en las primeras estaciones de trenes, la sala de espera ha tenido numerosas iteraciones arquitectónicas en los últimos dos siglos (por ejemplo, el lobby de hotel o el foyer del teatro), presentándose de manera más recurrente hoy a través de las esperas de consultas y trámites. En estos tiempos, sin embargo, muchas esperas se han deshecho de la sala. Doctores y dentistas ofrecen atención por teleconsulta, prescindiendo los pacientes de la visita del médico de cabecera. Trámites con servicios públicos como el registro civil y la recaudación de impuestos se pueden hacer de manera casi totalmente virtual. Al mismo tiempo, en la ciudad pandémica, se crearon situaciones de esperas improvisadas para casi todo: supermercados y farmacias organizaron el espacio público afuera de sus recintos en filas irrisoriamente espaciadas, con distancia social, que serpenteaban por estacionamientos, aceras, espacios públicos.

¿Cuál es el máximo de una sala de espera y cuál es el mínimo? Si el máximo pertenece a la modernidad de los siglos XIX y XX, y si hoy los espacios de urbanidad colectiva han retrocedido, ¿qué se necesita para que un lugar sea una sala de espera? ¿Un límite espacial, un interior definido? ¿Algo que organice los cuerpos en el espacio?

1.2. *Los cuerpos de la espera*

Comenzamos observando los cuerpos de la espera, tanto en el trabajo desarrollado en los años 2019 y 2020 en los talleres de diseño arquitectónico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, como también a inicios de 2022. Este proyecto se centra en la espera y lo infra-ordinario, en entender la espera, en tanto acción humana, aparentemente improductiva e inmóvil, como un momento que nos permite retornar a una misma. ¿Cuál es el cuerpo de la espera? Desde esta pregunta observamos cuerpos en distintas situaciones y espacios de espera, recopilando gestos, acciones, miradas, tiempos, posiciones, relaciones. Nos preguntamos: ¿Cómo se hace

un inventario de esperas? ¿Cuánta belleza hay en un gesto? ¿En una acción? ¿En algo que está ahí, sin ser visto? ¿Qué hace un cuerpo para develar esas esperas? Y desde ahí, ¿cuánto pesa un cuerpo? ¿Cuánto volumen ocupa? ¿Cuánto permanece en el tiempo? ¿Qué cambia en el cuerpo cuando cambia el lugar? ¿El sonido? ¿La distancia con las cosas? ¿La distancia con las personas? ¿La distancia con el suelo? Y en este espacio, también llamado la sala de los pasos perdidos, nos preguntamos ¿y si perdemos los pasos? ¿Los movimientos? ¿Qué serían los movimientos perdidos? ¿Es posible hacer una “obra de danza” con movimientos perdidos?

1.3. Las reglas de la espera

La pregunta respecto de la sala de espera, al formularla en esta conversación entre arquitectura y danza, ya no se remite solo a las normas del espacio, sino que también a la de los cuerpos. ¿De qué manera podemos conocer el “objeto” sala de espera? ¿Qué revela la danza? ¿Qué recoge la síntesis hecha por la arquitectura (objetos, posiciones de las cosas, posiciones de los cuerpos, instrucciones de uso) de la “vida real”?

¿Qué es lo que se regula en la sala de espera? Si se regula el cuerpo y sus movimientos, ¿quién (o qué) establece dichas reglas? ¿Cuál es la distancia entre (o los efectos de) las normas del espacio (efectuadas por objetos y dispositivos) y las normas del cuerpo? ¿Cuántas normas ya habitan el cuerpo? ¿Cómo hacer un paréntesis (no) reglamentado? ¿Cuánta distancia hay entre lo público del “espacio sala de espera” y lo privado de los mundos interiores que comparecen en él? ¿Podrá esta medida ser aquella distancia entre el ser cuerpo y el deber ser?

2. La sala de espera, obra de creación interdisciplinaria

Trabajar con la sala de espera como punto de partida, para una pregunta acerca del espacio infra-ordinario y los movimientos perdidos del cuerpo de la espera, implica preguntarse qué rol pueden asumir la arquitectura y

la danza. El proyecto es un “ir y venir” entre las dos prácticas. El modo de operar es a través de la iteración y acumulación de piezas breves, cada una compuesta por un ciclo. El ciclo comienza con una instrucción desde la arquitectura: la definición de un espacio, la disposición de objetos en el espacio, la posición y movimientos de los cuerpos en el espacio. El ciclo continúa con una etapa de ejecución (o más bien apertura, exploración, investigación) a través de la danza, con preguntas específicas. Este ciclo termina con una “entrega” (puesta en escena, función; publicación de episodio), la que es registrada, pues cada episodio será parte de la obra final. La obra está compuesta por cuatro ciclos, donde cada uno de ellos explora un tipo de espera: la espera con números, la fila, la espera antes de una función y la espera del otro.

2.1. Instrucciones

La arquitectura se puede entender como un set de instrucciones. En términos de lo que hace la profesión, la arquitectura únicamente entrega las instrucciones para la realización de un edificio o espacio, a



Actividad: Sala de espera. Fotografía: Francisco Belarmino

diferencia de la construcción (instrucciones que entrega mediante no solo “Dibujos y Pinturas, sino que también Modelos de Madera reales u otra Substancia”) cuestión que, como dice Leon Battista Alberti, da la “Oportunidad, para sopesar y considerar minuciosamente la Forma y Situación de tu [edificio]”, “antes de entrar en Gastos o Problemas” (Alberti, Libro II, Cap. 1). Lo que dichos dibujos o modelos entregan son las disposiciones de los aspectos físicos y materiales del espacio o edificio. Cuando se trata de lo que ocurrirá allí adentro, de la vida, como dice Bernard Tschumi en “Architecture and Disjunction”, la arquitectura solo puede propiciar ciertas condiciones para que ocurran eventos y potencialmente no aquellos que fueron pensados.



Actividad: Sala de espera. Fotografía: Francisco Belarmino

Este proyecto trabaja con la creación de escenas. Esto implica definiciones espaciales y de posición de objetos, así como la definición de la posición de las personas y sus movimientos iniciales. Sin embargo, la escena no es fija, sino que se abre al potencial creativo de la danza (los movimientos, su concatenación, su belleza, su extrañeza). Por esto, en este proyecto se trabaja con “instrucciones”. Estas instrucciones implican: la definición de un espacio arquitectónico “encontrado” (existente); la posición de ciertos objetos en el espacio; y una coreografía básica de los cuerpos, tomadas de la cotidianeidad.

De alguna manera, que buena parte de la escena dependa de la danza crea la ilusión de que podemos controlar el movimiento de las personas. Sin embargo, dicha ilusión de control se ve constantemente superada por los mundos impensados que las intérpretes hacen aparecer. ¿De qué modo la creación a partir de un set de instrucciones empuja la idea inicial? ¿Cuánto se despega? ¿Hacia dónde va? ¿Qué caminos abre? Las instrucciones fijan una situación inicial, que dura muy poco, y una manera de usar el espacio: un objetivo final. El espacio entremedio no está determinado y es lo que exploran las intérpretes. ¿Cuánta instrucción significa un objeto (un set de objetos) en el espacio? ¿Qué instrucción entrega un objeto/un set de objetos? Los elementos en el espacio tienden a ser obstáculos a sortear o a negociar.

2.2. Ejecución

La arquitectura entrega entonces un set de instrucciones que contienen: un espacio existente (un hall, una galería, un pasillo ancho, una azotea), la disposición de bloques de espuma densa (en grilla, en fila, como muro, como volumen), el montaje de dispositivos de iluminación y sonido, según se requiera, la posición del público y el punto de partida de las intérpretes. Asimismo se entrega una instrucción de movimiento (esto es una “espera con números”, esto es una fila, esto es una espera antes de una función, esto es una espera de una amiga). Estas instrucciones

se entregan a la danza, cuya respuesta, reacción, propuesta, es desde la coreografía. Dicha respuesta abre nuevas preguntas: ¿Qué es hacer una coreografía? ¿Diseñar espacio? ¿Diseñar duraciones? ¿Diseñar acciones? ¿Diseñar modos de ser/estar con/en las cosas? ¿O es generar estrategias para estar juntas? ¿Para agitar el pensamiento? ¿Para expandir el horizonte? ¿Para (intentar) digerir el mundo?

Entendemos lo coreográfico como una organización de relaciones de cuerpos, espacios y tiempos que agitan preguntas en torno a algo, en este caso, la sala de espera. El agitar estas preguntas desde el pensamiento de la arquitectura y el de la danza, hace que las nociones de lo escénico se muevan y nos presenten otros modos de habitar los lugares, otras dimensiones del estar en/con el tiempo. ¿De qué manera los movimientos repiten una instrucción, exploran sus límites, los transgreden? ¿En qué momento exceden la instrucción/el espacio/el programa?

Las búsquedas coreográficas tienen que ver con posiciones y movimientos (en el sitio, o desplazándose; en particular o encontrándose), pero también con nuevas instrucciones de corte evocativo: verbos, conceptos, que requieren de una interpretación actuada. ¿Es la escena un lugar de producción? ¿De contemplación? ¿De acontecimiento? ¿De connotación de lo infra-ordinario? ¿Cuánto acontece entre nada y algo? ¿Cuánto podemos dejar de hacer? ¿Cuánto tenemos que dejar de hacer? ¿Qué se produce? ¿A qué universo pertenece lo hecho: a la danza o a la arquitectura? ¿Cuál es el resultado?

El producto de este trabajo es un “objeto” que no es tal, sino que es un evento, un acontecimiento: algo efímero, que ha ocurrido durante un año y del que luego quedarán trazas, pero no una “cosa”. Mientras dura el proyecto, lo que tenemos son escenas.

Este proyecto no se piensa para un escenario, de hecho, se rehúsa a ser montado en un escenario tradicional. Este proyecto arma escenas con

un arsenal limitado de cosas. Cuando la escena se acaba, las cosas se guardan y se transportan a su próxima locación. Las personas las acompañan. Es un teatrino itinerante y efímero. “Siempre he pensado que el término ‘teatrino’ es más complejo que teatro; se refiere no sólo al tamaño del edificio [o, en nuestro caso, a su carácter itinerante], sino que al carácter privado, científico, repetitivo de todo lo que es ficción en el teatro...” (Rossi, 1981): nuestro teatrino está compuesto por un conjunto de “elementos de un escenario”, en referencia a los “elementos” de Hans Hollein. Cuando se despliegan y son usados, hay espacio de teatro (hay ficción), y hay escena, hay evento.

Nos preguntamos: ¿Qué es un escenario? ¿Qué es una escena? ¿Cómo se configura? ¿Qué es lo mínimo? ¿Cuántas maneras hay de organizar el espacio? ¿Los objetos? ¿Los cuerpos? ¿Los vacíos? ¿Cómo se comportan los materiales? ¿Cuánto afecta el comportamiento de un material a los cuerpos y sus acciones? Además de las cosas (los bloques, los espacios), hay tres intérpretes que dan forma al mundo de la espera, que expresan sus respuestas a las instrucciones, habitan el teatrino, ofrecen sus mundos interiores, generan una escena que ocurre ahí, en ese momento.

2.3. Registro

El dibujo es central para la arquitectura. Gran parte de la profesión se centra en el dibujo como medio de proyecto. Este proyecto utiliza el dibujo para generar las instrucciones a priori. Los episodios se registran mediante fotografías (que capturan el “evento” a través de momentos) y video (que capturan el continuo, el total, aunque siempre desde un punto de vista específico, aquél de la cámara). Es la intención del proyecto producir una notación como dibujo y texto a partir del montaje final, que fije la coreografía resultante.

¿Qué queda? ¿Objetos? ¿Fotografías? ¿Planos? ¿Instrucciones? ¿Videos? ¿Y la danza? ¿Cómo se registra lo que se hace? ¿Es posible atrapar una caída, un tropiezo, un error?

Además de las ayudamemorias prostéticas que utilizamos para recordar (dibujos, fotos), el cuerpo de las intérpretes guarda una ‘memoria corporal’, entrenada durante años en la formación universitaria y en la práctica profesional. ¿Cuánto dura? ¿Cómo funciona? ¿Es secuencial, es episódica?

¿Y si nos lanzamos al rescate de lo que “no importa”?

Este proyecto es financiado a través del Fondo de Creación Artística CreArt 2021 de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile. <https://lasaladeespera.cargo.site/>



Actividad: Sala de espera. Fotografía: Francisco Belarmino

María Teresa Lobos es Diseñadora Teatral con casi treinta años de trayectoria profesional e investigadora en Diseño Escénico. Es académica del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, donde realiza docencia e investigación, con foco en los cursos del ciclo de titulación de la carrera de Diseño Teatral. Paralelamente integra la Unidad de Vinculación con el Medio de la Escuela de Pregrado de la Facultad de Artes, donde colabora actualmente con la red de egresados Alumni UChile y diversos proyectos de desarrollo de una comunidad de egresados de la misma Facultad.

Valentina San Juan Standen. Diseñadora Teatral, investigadora escénica y docente de la Universidad de Chile. Diplomada en Curaduría y Diplomada en Diseño de Espacios Expositivos UAI. Curadora a cargo del área textil del Centro de Investigación y Patrimonio del Teatro Nacional Chileno y Coordinadora del Diplomado de Extensión en Diseño de Vestuario Escénico: Performance, Textil y Tecnología de la Universidad de Chile.

Andrea Ortiz. Diseñadora Teatral de la Universidad de Chile, Realizadora Audiovisual con un diplomado en Art Direction in Film & TV, en School of Art & Design, Limerick Institute of Technology, además posee estudios previos en Diseño de Vestuario en la Universidad del Pacífico.

Textil Sonoro, memorias entrelazadas del cuerpo y la escena. La obra de Guillermo Núñez en el Teatro Nacional Chileno

**María Teresa Lobos
Valentina San Juan
Andrea Ortiz**

El proyecto inicial de Textil Sonoro, memorias entrelazadas del cuerpo y la escena se concibió como un proceso de indagación de la visualidad de una escena que pudiera entenderse como instalativa y a la vez virtual, desplegada desde su raíz escénica a partir de un texto dramático de Lope de Vega y una puesta en escena del año 1962 en Chile.

Desde la pre-existencia de una performatividad propia del lenguaje teatral, múltiples preguntas animaron las primeras aproximaciones al proyecto, cada vez que intentábamos hacer cruces entre los distintos formatos y lenguajes. ¿Se trataba de una “reconstrucción” de un personaje teatral escenificado en 1962? ¿Acaso eso era posible? ¿Una memoria puede ser “actualizada” a través de recursos sonoros, visuales y materiales propios de la performatividad? ¿Cómo podrían ser entrelazados, mediante el lenguaje audiovisual, la experiencia de esta obra en entornos virtuales?

El antecedente directo a esta iniciativa es la idea primigenia de organizar una colección de vestuarios de Guillermo Núñez, que son parte del acervo patrimonial del Teatro Nacional Chileno. Esta voluntad se expresó en varios proyectos creados y propuestos por dos integrantes de este equipo: Valentina San Juan y Andrea Ortiz, diseñadoras teatrales y docentes del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, quienes elaboraron iniciativas para abordar la enorme y compleja secuencia de actividades necesarias para la puesta en valor de la obra de Guillermo Núñez. Este proyecto es uno de sus momentos.

En este proceso de investigación y creación escénica, el centro del estudio es el personaje Diana, protagonista de “El perro del hortelano”, obra de Lope de Vega que fue publicada en Madrid en 1618 y representada en Santiago de Chile en la puesta en escena de 1962 del Teatro Nacional Chileno, en el Teatro Antonio Varas. Esta puesta en escena fue diseñada por Guillermo Núñez, quien en esa década trabajó profusamente en esta institución y su figura constituye hoy en día uno de los grandes referentes del diseño teatral en nuestro medio, con una especial relevancia en el ámbito del vestuario teatral. Guillermo Núñez exploró en esta obra sus intereses en la pintura, buscando expandir las nociones más realistas del vestuario hacia una libertad plástica insólita para su época. La obra nos habla de un personaje femenino empoderado, encarnado en 1962 por Marés González, actriz ícono del teatro chileno. Este fondo de tradición y el valor de esas grandes figuras alojadas en la memoria histórica de nuestra disciplina, son la base para la creación que hemos abordado: se trata de una propuesta escénica que busca traer a nuestro presente la materialidad física y la presencia virtual del personaje Diana/Marés en el Tercer Acto de “El perro del hortelano”. Esperamos lograr activar hoy un vestuario (un personaje), que es una memoria de su contexto de representación, a través de la materialidad, de su sonoridad, iconicidad y espacialidad. En suma, desde la indagación en los vínculos entre cuerpo, gestualidad, materia del vestuario y la escena que acontecieron y que hoy intentamos imaginar, para constituir un objeto/documento de esa memoria escénica.

Para hacer convivir la escena del pasado y las espacialidades posibles, hoy contamos con la capacidad de contacto que entregan las tecnologías de la comunicación y distintos medios digitales. Teniendo presente que la relevancia de la experiencia presencial es incuestionable, el objetivo no es reemplazarla sino generar un tipo de experiencia diversificada, que se abra al contacto con una audiencia renovada, sin límites territoriales. Para ello se pretende generar el espacio físico de exhibición y escena, un espacio instalado y visitable, en el que se viva la experiencia y, al mismo tiempo, permita una participación amplia, ilimitada e inclusiva, a través del espacio web y las redes sociales.

Por otra parte, ahondamos en nuestro proyecto en la posibilidad de que estas herramientas nos permitan desarrollar puentes más efectivos entre el patrimonio escénico y el público, por medio de las experiencias que se pueden plantear con el cruce de recursos análogos y tecnológicos. Por lo tanto, las herramientas de artes escénicas, en específico diseño escénico, potenciadas tanto por nuestras tecnologías análogas escénicas como por las “nuevas tecnologías” de las telecomunicaciones, contribuyen a construir un puente mucho más robusto para que se produzca este encuentro entre ciudadanía y patrimonio.

Trayectos recorridos en el proceso

Se trata de un proceso de creación en el cual intentamos acercarnos de una forma crítica a lo escénico, atendiendo a cómo operan las visualidades en un espacio que se expande desde lo escénico a lo virtual y deja de ser un único lugar de representación. Nos planteamos incorporar la tecnología en el encuentro con sentidos posibles e imposibles, en particular porque queremos traer hoy una escena viva del año 1962. Si bien miramos hacia un dispositivo escénico posible, esperamos acotar allí múltiples posibilidades de recepción y experiencia, donde la tecnología colabore como un transmisor bidireccional. A la vez, indagamos en cómo esa comunicación nos permite comprender, desde nuevas perspectivas, nuestros objetos de estudio: la escena, el vestuario, el textil, el patrimonio, el cuerpo ausente.



Actividad: Entrelazamientos del cuerpo y la escena. Proceso de creación de "Textil-Sonoro". Fotografía: Alejandra Fuenzalida

El proceso de creación inició con el análisis artístico y técnico de las representaciones en las que se utilizaron estos trajes, para lo cual hemos buscado y recogido documentos existentes. Llegar a este punto no ha sido una trayectoria rectilínea, más bien ha resultado en una persecución de pistas, que en muchos casos llegaron a ser pistas falsas, laberintos y rutas sin salida. Aun así, hemos aquilatado importante información visual, material, testimonial, sonora y textual, además de objetos vestigios de la escena y de la presencia material de los otros trajes del personaje de Diana.

Esta información recolectada nos acerca hoy a la posibilidad de esta escena "reconstruida". Por medio de la reflexión sobre la mirada del espectador y del texto de "El perro del hortelano", pasamos a la indagación del cuerpo y la gestualidad del personaje que reconocemos en la fotografía. Este cuerpo/gesto de Diana se indaga desde el lenguaje audiovisual, buscando dar cuenta de la gestualidad de ese cuerpo vestido, –para efectos de la exploración, vestido con una maqueta

del volumen del traje en tela cruda-, indagamos planos de acción en concordancia con los planos y lentes apropiados para visualizar de diversos modos la escena: completa y abierta, recortando el cuerpo y su acción/interacción con objetos y planos de detalle para escenas específicas, con iluminación focalizada en el personaje u objeto según los encuadres y la composición. A partir de esta búsqueda, pretendemos configurar un lenguaje y guión para las escenas presenciales y virtuales, haciendo dialogar la materialización teatral, física, gestual y corporal, con el guión audiovisual. Los modos diversos de registro y relato audiovisual son constitutivos de esta obra, relevando una diversidad de experiencias posibles para el espectador.

Un momento relevante para el proceso ha sido el Foro de las Artes 2022. Realizamos una muestra al público del material recogido y los objetivos que perseguimos. En este punto, pensamos que dimos un paso: que hemos encontrado la forma del cuerpo que dio vida a ese vestuario y eso se expresa en la proyección del cuerpo/volumen del personaje en una maqueta de él, realizada en tela. Este lienzo blanco es el espacio físico, material, en el cual realizamos exploraciones, especulaciones en torno a dónde habita lo sonoro. Implica necesariamente vincular ese cuerpo al espacio que le rodea, el cual, como ya dijimos, es físico pero también virtual. Pensar lo sonoro en ambas espacialidades supone un nuevo encuentro con materiales de archivo y repensar el punto de partida inicial de “reconstruir” para poner en contacto el cuerpo y los espacios que hoy investigamos, en conjunto con el acontecimiento que tuvo lugar al momento



Vestuario de la obra *El Perro del Hortelano* 1962. Diseño Guillermo Nuñez. Fotografía: René Combeau. Archivo Fotográfico del Centro de Investigación y Patrimonio del Teatro Nacional Chileno

de la puesta en escena. Esta línea de investigación, de lo sonoro en el eje de la temporalidad, es el desafío que queda registrado en esta muestra del proceso.

Esta muestra contó con la participación activa del equipo de artistas que conforman el trabajo. Se trató de una experiencia de encuentro entre el equipo y los asistentes, a quienes se les invitó a recorrer el proceso de creación desarrollado. Esto implicó montar los materiales con los cuales estamos trabajando, abrir el espacio de búsqueda y exponer los hallazgos por nuestra parte. Y desde la perspectiva de los y las asistentes, intentamos que expresaran sus impresiones, imágenes, recuerdos, opiniones y preguntas. Ellos y ellas entraron en relación con el edificio teatral y su memoria escénica, adentrándose en nuestro sujeto de estudio y acompañándonos por un momento en la búsqueda del vestuario perdido y el cuerpo que lo habitó, que hoy permanecen en nuestro imaginario.

Ideas para hacer comparecer un textil sonoro

Diana “termina envuelta de pasión”. Diseño Autoral de Guillermo Núñez, para montaje “El Perro del Hortelano” de 1962.

Valentina San Juan Standen

Sabemos que los cuerpos de los intérpretes y sus voces pasan, las escenografías se desechan, las iluminaciones son efímeras, pero en las prácticas del Teatro Nacional Chileno es el vestuario el testigo que sobrevive, un valioso material que se constituye como “objeto de estudio” para dar cabida a una investigación que incrementa el aporte disciplinar por su especificidad en el estudio de las artes escénicas.

Reconstruir este tercer vestuario desaparecido, cuya presencia en nuestra memoria permanece a través del relato de su nunca retorno a Chile, nos permite relevar la importancia de un concepto de patrimonio aplicado al diseño escénico local. Pretendemos que responda a las

particularidades y especificidades propias del lenguaje de la escena y así promover y difundir el valor patrimonial del diseño teatral, a través de una experiencia de exhibición viva diseñada para que el público pueda integrar este patrimonio y sentirse parte de él.

Para esto nos embarcamos en una búsqueda incierta, activando distintas líneas investigativas propuestas desde el trabajo del/la diseñador/a escénico/a para poder reconstruir el vestuario perdido y con ello a su personaje que lo habita, Diana. Actualmente este vestuario habita más en el imaginario colectivo del mito construido en torno a él, que en un lugar físico o una materia textil concreta, como se presentó en la puesta en escena original.

Para la reconstrucción de la memoria perdida con este vestuario, hemos estudiado los otros vestuarios que conforman la colección de trajes de la obra de Guillermo Núñez para “El perro del hortelano”, y de este modo acercarnos a entender cuál es la parte que nos falta. Hemos ido llenando los vacíos, para hacerlo presente por medio de su ausencia. En el archivo del Teatro Nacional Chileno existen los otros vestuarios que utilizó Marés en este montaje, y a través de ellos decimos que “tenemos



Actividad: Entrelazamientos del cuerpo y la escena. Proceso de creación de “Textil-Sonoro”. Fotografía: Alejandra Fuenzalida

su cuerpo”, ya que Marés/Diana aún están contenidas indisolublemente en la materia y las proporciones de estos vestuarios.

Nuestra herramienta de creación ha sido generada a partir de la activación del archivo (del TNCH), mediado por las “tecnologías” para abrirlo y presentar al archivo como un dispositivo escénico performativo, que se actualiza desplegando las posibilidades de creación a partir de éste y, por tanto, la proyección de su contenido en el futuro, ensayando una permanencia en el tiempo.

Entrelazamientos

María Teresa Lobos Rubilar

En medio de la reflexión de múltiples documentos recogidos, queda clara una cosa: valoramos que la libertad plástica que Guillermo Núñez lleva a cabo en una propuesta alejada de los límites del gusto teatral de la época, se entiende hoy desde la perspectiva de la visualidad que instala el autor de la obra en una práctica desligada de compromisos formales con la representación. La mala crítica que obtuvo habla de una recepción que no comprendió el potencial liberador del imaginario que se plasmaba allí, en esos trajes surrealistas, que interactuaban con un texto del siglo de oro español (a propósito de conmemorar el nacimiento de Lope de Vega, los teatros universitarios incluyeron al dramaturgo en la programación anual). Pero esa interacción la realiza Núñez desde la modernidad de su propuesta plástica, abordando el texto clásico en un contexto en el que el mundo cultural y político en Chile se encontraba en una gran agitación en favor de procesos sociales revolucionarios.

El vestuario de “El perro del hortelano”, diseñado por Núñez, se regocija en las formas orgánicas, florales y frutales de organismos enrevesados que pueblan las superficies y los volúmenes de los trajes. Este juego plástico abre hoy pliegues y repliegues, nos permite pensar el barroco¹

¹ Pensar el Barroco desde la idea de Deleuze, quien nos aporta ideas para aproximar la propuesta de Núñez y esa libertad plástica que señalé: un desborde de lo material en el espacio, una materia que parece conciliarse con lo fluido y acercarse al organismo (Deleuze, G. (1989). *El Pliegue*, Leibniz y el Barroco. Barcelona: Paidós.).



Actividad: Entrelazamientos del cuerpo y la escena. Proceso de creación de "Textil-Sonoro". Fotografía: Alejandra Fuenzalida

y traerlo al presente para realizar múltiples ejercicios de indagación de visualidades y sonoridades. En especial, aquellas que nos conectan con la escena que debió acontecer en el escenario del Teatro Antonio Varas, cuando el espacio era más acotado que el actual, —que se abre en una amplia perspectiva—. El escenario del año '62 era más cuadrangular y centrípeto, encerrado en una embocadura arquitectónica que evidenciaba la "cuarta pared" propia del paradigma teatral realista.

No nos resultó difícil quedar atrapados en la fotografía que nos muestra la famosa escena del tercer acto, en la que Diana-Marés aparece en medio del área izquierda de la imagen y es posible comparar el volumen de su traje en relación con los demás personajes. Esta fotografía de la escena total, más otra tomada de medio cuerpo, son el único testimonio del traje que hoy no está y que es el centro de una mitología que diseñadores teatrales de la Universidad de Chile tenemos en nuestro imaginario: el traje viajó a Nueva York en una gira de repertorio del Instituto del Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH), donde fue muy bien valorado por la crítica. Tanto es así que fue dejado en el Museo del Traje de Nueva York.

En la fotografía de la escena que he señalado, el vestuario del Tercer Acto de Diana es el punto de mayor atracción visual de la escena, –y si sigo con Deleuze emulando la idea de la “ley de los pliegues”–, aquí es la “ley de las puntas” o “ley de los cachos” la que actúa haciéndolos explotar en todas las direcciones, como si proyectara en cachos la fuerza y la potencia sexual de una mujer que, a esas alturas de la trama, se encuentra apasionadamente enamorada. La superficie textil es el pliegue y el repliegue de la textura que se amplía al punto de proyectar tales rayos de fuerza erótica. Guillermo Núñez lo declaró como un principio de trabajo: tratar estas superficies en los personajes como expresión de potencia sexual o su inexistencia, como pasa con otros personajes que ya están fuera de las ligas amorosas. Además, Diana tiene una evolución en tres pasos como personaje: un vestuario para cada acto, un color que se intensifica y se satura hacia “una sinfonía de rojos”, el volumen crece y las formas se yerguen y se proyectan.

Hay humor en todo esto, hay chistes y chismes. Las paredes tienen ojos y oídos, las puertas hablan, dice el texto de Lope de Vega. Hay habladuría en este palacio, copuchas e intrigas que nos han divertido ahora en este ejercicio de espiritismo que estamos tratando de lograr para conectar los tiempos y los espacios.

Reconstrucción textil en el proyecto Textil Sonoro

Andrea Ortiz Díaz

En este proyecto, el textil es proporcionado por el recuerdo, por la idea de lo que fue una época, un vestuario, un diseño, un creador y una actriz; el vestuario, perdido o ausente, reaparece solo en una foto, de la cual hay que lograr rescatar sus formas, texturas, modo de construcción, costuras, telas, etc. Todas estas son interpretaciones, que se suman a los escasos recuerdos que hay de éste.

Es por esto que como equipo tuvimos que ir más allá, primero recreando el cuerpo de quien interpretó a Diana y usó este vestuario: la destacada actriz nacional Marés González. Esto implicó hacer una investigación rescatando las medidas de los vestuarios existentes usados por Marés en la misma obra, los cuales aún son conservados por el TNCH. De esta manera, al tomar las medidas de los otros trajes, pudimos tener las medidas exactas de la actriz en la época y así acercarnos a encontrar, al menos, la capa 0 de este vestuario ausente, que es el cuerpo.

El siguiente paso, la forma, el volumen, la silueta, las telas, etc., es una deducción que nos abre grandes posibilidades, ya que nuestra única prueba es la foto que nos permite imaginar este impresionante volumen y, a través de transformación de patrones, poder acercarnos a la forma original lo más posible. Solo nos queda confiar en nuestra mirada y criterio y esperar a ver el resultado.

En un ejercicio de mediación con el público, hemos propuesto traspasar la construcción de este pequeño universo teatral que es el vestuario ausente, en un modelo a escala pequeña, impreso y con indicaciones para su corte, pliegues y pegado. El propósito es lograr que cada visitante sea capaz de armar pieza por pieza y formar un volumen a partir de un plano, pudiendo finalmente compartir nuestro proceso de búsqueda: partimos de una foto bidimensional para generar un volumen y una forma. Así, con este proceso de construcción de vestido de papel, el visitante se lleva consigo un modelo para reconstruir y hacer presente el vestuario ausente. El equipo de trabajo está constituido por: María Teresa Lobos Rubilar, diseñadora teatral, académica del Departamento de Teatro y responsable de proyecto; Valentina San Juan Standen, diseñadora teatral y Coordinadora del Centro de Investigación y Patrimonio del Teatro Nacional Chileno; Andrea Ortiz Díaz, diseñadora teatral y realizadora audiovisual; Marcela Gueny Psijas, diseñadora teatral y realizadora audiovisual; Tomás Henríquez Murgas, actor y dramaturgo en el Teatro Nacional Chileno; Marcelo Lucero Leiva, actor e investigador en el Teatro Nacional Chileno; Gabriela Neira Reyes, intérprete de estudio corporal.



Actividad: Entrelazamientos del cuerpo y la escena. Proceso de creación de "Textil-Sonoro". Fotografía: Valentina San Juan

Cirka...

Artefacto cultural comunitario

Emociones para transformar

Jonny Labra

Organizarse es un placer

Sol y Lluvia

Es bello contar con un territorio donde explorar y experimentar el sentido de lo lúdico de la creación artística. Como músico, crecí entre la estética del barrio y los sonidos explosivos de la ciudad, e integrando Sol y Lluvia irrumpimos en la escena musical y social de este país con la energía positiva de experimentar y “de hacer lo que uno quiere hacer, aunque no se pueda presumiblemente hacer”, y siento que, tal vez, esa misma energía me ha hecho construir artefactos que posibiliten esa ruptura incansable de la experimentación.

Interrumpir lo cotidiano ha sido una fórmula intuitiva que he utilizado colectivamente para instalar contenidos, favoreciendo la gestación de diversidades, intentando vincular, dinamizar y dialogar con personas y proyectos que provoquen entre sí un impulso energético haciendo sentir su voz a través de distintos lenguajes para provocar cambios y acciones decisivas en los asuntos que importen a su propia comunidad.

El artefacto cultural comunitario se puede describir como una práctica artística que, en un mismo proyecto o actividad, involucra a artistas y a comunidades en

Jonny Labra Sepúlveda es músico y gestor cultural, fundador de la agrupación musical Sol y Lluvia. Diplomado en Gestión y Producción de Eventos Culturales de la Universidad Mayor, y Diplomado en Gestión Cultural de la Universidad de Chile. Ex Director del Centro Cultural de San Joaquín y actual Asesor de Contenidos y Programación de la Corporación Municipal de Cultura de San Joaquín. Vicepresidente de la Red de Centros Culturales Públicos de la Región Metropolitana de Santiago.

procesos creativos y de colaboración horizontal, bajo el alero de una instalación espacial transitoria capaz de transformar lugares y realidades desde la emocionalidad, abriendo un espacio-tiempo que responde a la ancestral idea del ágora y el fuego central.

Así entonces, hemos estado al lado de la animita, de los espacios por recuperar, de las balas, del almacén de la esquina, de las siempre noveles personas adultas mayores, de los parados entre miles de rayas y colores de los muros, entre la infantil sonrisa y la adusta mirada de la “gente grande”; hemos buscado desencadenar y jugar a la “alegría de hacer”, inspirados en que “actuar sobre la realidad y cambiarla, aunque sea un poquito, es la única manera de probar que la realidad es transformable” (Galeano, 2006), que no se puede medir bajo la lupa de una econometría enfocada en cantidades y productos, sino más bien en sentir las emociones y sensaciones en la piel bajo la convicción de descubrir nuevos indicadores de procesos creativos¹. O como indica Paulo Freire: “la concientización implica que, cuando el pueblo advierte que está siendo oprimido, también comprende que puede liberarse a sí mismo en la medida en que logre modificar la situación concreta en medio de la cual se percibe como oprimido” (Freire, 1974, 25).

He tenido la suerte de contar con un territorio específico, de casi cien mil habitantes, un lugar con clara vocación popular como la comuna de San Joaquín en Santiago de Chile, mi propio lugar de nacimiento, un asentamiento humano heredero de una permanente periferia con el arrastre natural de tensiones e irrupciones forjadas en la calle como terreno fértil. Aquí he enfocado mi quehacer en facilitar la instalación de un proceso de acción-educación artística contextual².

¹ “La emoción que funda lo social como la emoción que constituye el dominio de acciones en el que el otro es aceptado como un legítimo otro en la convivencia, es el amor” (Maturana, 1992, 24).

² “Un proceso cultural positivo, se basa esencialmente en esa capacidad de procesar esos conocimientos y de activarlos con un profundo sentido ético, que los pone al servicio del desarrollo de la comunidad y no al exclusivo servicio de nuestro bienestar personal. Los conocimientos se transforman en herramientas eficaces para el desarrollo cultural personal y social, cuando los usamos no tanto para servirnos de ellos para sobresalir de los demás, sino para servir a los demás a través de ellos.” Claudio di Girolamo: “Discursos cultura, educación y universidad”, *Revista Universum* No 20 Vol. 1: 297 - 308, 2005.



Actividad: Cirka...Artefacto cultural comunitario Emociones para transformar. Fotografía: Hans López

Uno de estos artefactos que comparto es “Cirka, juegos de elegir”, que instalamos a fines de 2018 luego de escuchar un inquieto sentir de la comunidad que en el 2019 estalla revolviendo el pasado y el futuro, haciendo crujir instituciones, hegemonías, lenguajes y dimensiones, centrando al fin el foco, el ojo y el oído en el barrio, mostrando su rostro escondido y urgente. Así, en medio de la hora histórica, este artefacto continuó su paso en ese mar de convulsiones constituidas, cayendo de improviso el 2020, con su noche negra de muerte colectiva, global y paralizante, que aún nos impele a auto-modelarnos la psiquis para recomponer el rito de reencontrarnos.

Cirka se instala, se mueve y sobrevive, se alimenta y defeca sus errores como un organismo vivo, que se transforma desde la realidad e invita a una conexión pantalla streaming y viceversa, enfocando sus objetivos en “Ritualidad comunitaria” (2018-2019), luego durante el estallido en “Cauce de emociones” (2019), y durante la pandemia en “Comunidad virtual” (2020).

Afortunadamente, hay artistas que viven lo comunitario en su interior, valorando emotivamente la sinergia social que producen sus obras, lo que ayuda al vínculo afectivo de mediación cultural y es un poderoso alimento para este tipo de artefactos. Sin empatía, no hay posibilidad de hacer juntos.

Descripción del artefacto cultural comunitario Cirka

Ritualidad Comunitaria 2018-2019

Con el concepto de Ritualidad Comunitaria recorrimos con Cirka diversos barrios en alianza con artistas, entre ellos la Banda Conmoción, integrada por profesores de música que mezclan danza, sonidos gitanos y carnavales nortinos; el músico Andres Feller, a través del sitar y la música hindú; el teatro interactivo de la Compañía Teatropolis Gentil; y la artista visual y muralista inspirada en la textilera latinoamericana, Juana Pérez. Ellos y ellas unidos a expresiones locales como el grupo musical indie Club Rucker; la cantante y compositora Jaas Newen; la Batucada de la Escuela Básica Fray Camilo Henríquez; el Taller de Danza de la Escuela Víctor Domingo Silva; y las compañías de Teatro Sol Naciente, El Paradero y Perro Viejo, que interactuaron y crearon de manera colectiva en cada lugar.

En Cirka no hay escenario central, solo espacios demarcados por color o mandalas en el piso, banderitas y luces en altura que se instalan en el espacio público, plaza, calle o galpón que la comunidad propone. Las abuelas con los niños y niñas elaboran una once colectiva para todos los asistentes a través de un taller de cocina popular, provocando el momento del ritual comunitario. Se realizan en paralelo acciones como El Puente de los Deseos (diagnóstico de intereses de los asistentes), Historias del Barrio y Puzzle de Memoria (ejercicio de patrimonio local), Mural Comunitario (obra visual comunitaria), Taller Infantil de Rap en Mapudungún (educación pluricultural) y Taller de Apreciación Sensorial (música).

Cauce de Emociones 2019

En medio del estallido social, con el objetivo de hacer fluir el “Cauce de Emociones”, Cirka recorrió nuevamente los barrios uniendo profesionales de la cultura, salud, educación y artistas, para contribuir a encauzar la contrariedad emocional que se estaba viviendo ante la situación de crisis y la unilateral e inédita declaración de guerra interna. Nuestro enfoque fue la familia, los niños y niñas, impactados espectadores de los acontecimientos.

Actividades lúdicas de escucha, contención y expresión creativa unidos a Juegos de Apego, Música, Danza, Talleres de Teatro, Pintado de Murales, Cuenta Cuentos del Barrio, Pizarras de Opinión y Votación Popular por los Derechos de la Niñez, que abrieron un espacio familiar en medio de la fuerte represión y convulsión social. El derecho más votado por los niños y niñas asistentes fue el derecho a tener una familia que los cuide, alimente y los quiera, seguido al derecho a recibir educación de calidad.

Comunidad Virtual 2020

Frente a una de las mayores crisis globales, declaramos rebelarnos contra la incertidumbre, la ansiedad y la apatía que provocó la pandemia. No podíamos sentirnos en bancarrota psíquica y decidimos ocupar las nuevas alternativas de lo virtual. Cirka buscó recomponer el tejido social, comunicándonos permanentemente con el mundo artístico local, a través de las plataformas virtuales, entregando ayuda directa en víveres y creando una bolsa de trabajo en medio de la soledad de las calles.

Cirka se transformó entonces en una permanente Feria Virtual *online*, en la que participaron artistas locales, nacionales, emprendedores culturales, escritores, artesanos, diseñadores, artistas gráficos, músicos, compañías de teatro y grupos musicales.

Cada día despegaba desde el Centro Cultural un equipo de “navegadores” (productores y técnicos) equipados para no contaminar ni contaminarse

y realizar las transmisiones vía *streaming*, una vez esterilizados por el “hombre cuaternario” (personal de sanitización). Viajaban a encontrarse con artistas y cultores, manteniendo una programación en línea que hiciera posible saber que estábamos presentes de manera telemática, buscando contenidos que nos permitieran entrar en las casas y en los corazones de las personas.

Memorable y emocionante fue el primer concierto en pandemia del maestro Roberto Bravo, interpretando a Violeta Parra y Víctor Jara, transmitido en directo desde su hogar por un “navegador” en nuestras plataformas web. Logramos unir de manera inédita a más de cien mil personas a través de una pantalla. Vale destacar también el ciclo de teatro “La Historia de Chile en escena”, que realizamos junto a la compañía de teatro nacional La Patogallina. Mostramos tres de sus obras en una semana a más de mil setecientos estudiantes, quienes junto a sus familias se reunieron cada mañana para visitar la historia de una manera crítica y reflexiva, compartiendo la experiencia en foros post función.



Actividad: Cirka...Artefacto cultural comunitario Emociones para transformar. Fotografía: Hans López

Esto es una síntesis, muy breve, que da cuenta de las transformaciones sociales, políticas y tecnológicas que han cambiado las relaciones personales y que nos han llevado a un presente de permanente crisis, el que se extenderá sin tiempo y que nos invita a diario a estar en alerta permanente. El artefacto cultural comunitario es una apuesta de creación artística que busca abordar la realidad desde el contexto cultural, social y político para producir nuevas experiencias y abrir fronteras a la experimentación. Es en realidad una opción política del hacer.

REFERENCIAS:

Freire, P. (1974). "Conscientization". *Cross Currents*, 24 (1), 23-28.

Galeano, E. (2006). *Ser como ellos y otros artículos*. Madrid: Editorial Siglo XXI.

Di Girolamo, C. (2005): "Discursos cultura, educación y universidad", *Revista Universum* No 20 Vol. 1: 297 - 308.

Maturana, H. (1992). *Emociones y Lenguaje en Educación y Política*. Santiago de Chile: Centro de Educación del Desarrollo (CEO) Ediciones Pedagógicas Chilenas.



Actividad: Cirka...Artefacto cultural comunitario Emociones para transformar. Fotografía: Hans López





Capítulo 3

EL EMPODERAMIENTO DE LO DIVERSO

Cuando me acuerdo que soy mujer

(Inspirado en Joe Brainard)

Coti Donoso

Coti Donoso. Psicóloga y Cineasta. Se inicia en el montaje cinematográfico desde 1996, editando más de una treintena de documentales para TV. Ha montado los documentales de Niños del Paraíso (1998), La última Huella (2001), Genoveva (2015) y Frontera (2020); y más de 20 premiados largometrajes documentales como Allende mi abuelo Allende (2015, ganador Cannes) o Tierra Sola (2017, ganador FIC Valdivia). El 2011 gana premio a mejor edición en el Festival Santiago Álvarez con el documental La Mudanza. El año 2016 estrena su ópera prima Cuando Respiro, obteniendo el premio Mejor Largometraje en Festival FESTIVER, Colombia y premio Mención SIGNIS de Festival FINCA, Buenos Aires. En 2017 publica su primer libro: El Otro Montaje, reflexiones en torno al montaje documental. Desde el año 2021 trabaja su último proyecto Llegará el silencio y me habré ido, documental de ensayo con temática fuertemente feminista y escribe su novela breve Vigilante. Desde 2005 es docente en la Carrera de Cine y TV de la Universidad de Chile.

Me acuerdo de más cosas de las que creía me acordaba. Me acuerdo que tenía alucinaciones cuando era muy chica pero me daba temor contarlo y lo olvidé hasta que unos veinte años después lo recordé.

Me acuerdo de cuando era niña y me sentaba con las piernas abiertas y no me daba cuenta hasta que me retaban. Me acuerdo que después miré fotos mías y se me veían los calzones y me avergonzaba. Hoy las veo y me enorgullezco.

Me acuerdo de las corridas en bicicleta buscando el lugar más arriesgado para hacer saltos. Yo era cobarde y el resto era capaz de hacer más piruetas que yo. Aún soy cobarde. Me acuerdo de cuando veíamos *La naranja mecánica* encerrados en la casa en invierno mientras afuera llovía. La vimos unas 10 veces y no me aburría.

Me acuerdo de cuando vi a mi papá llorar por primera y única vez. Fue cuando murió mi abuelo y estaba derrotado. Sentí que era uno más entre todos nosotros. Antes pensaba que nunca lo vería llorar. Me acuerdo que vi muchas veces a mi madre llorar, casi siempre por problemas y peleas con mi padre.

Me acuerdo que de adolescente acompañaba a mi madre a las primeras reuniones en contra de un tirano. Ese tirano había estado siempre, desde que yo podía recordarlo. Me acuerdo de cuando llegó el tirano, mi padre nos retiró de clases porque algo muy malo había pasado y nos enseñaron que lo que se hablaba en casa no podíamos repetirlo afuera.

Me acuerdo que mi padre tenía mucho miedo y mi madre era corajuda. Él nos castigaba si íbamos a marchar. Ella, nos acompañaba a escondidas. Cuando me acuerdo de ello, veo que nuestra vida ha estado tan llena de eso, que le llaman luchar. No sé por qué lo seguimos haciendo. Pero hay algo de tanta belleza en ello.

Me acuerdo que nunca pude hablar de sexo con mi madre.

Me acuerdo que mi madre nos llevaba a nadar a la laguna, llevábamos sándwich para el hambre. Había muchos árboles y se ponía frío con el viento. La única vez que he visto un muerto fuera de una urna fue en esa laguna, un niño se había ahogado. Pero años después vi cuerpos caídos en las aceras y adentro de buses verde oliva. Me acuerdo de que no quería ser madre pero luego me gustó tanto que no quería dejar de amamantar.

Me acuerdo que cuando tuve a mi niña me dio miedo porque iba a ser mujer. Me acuerdo que las mujeres de mi familia somos enteras pero llenas de conflictos. Me acuerdo que hace tan poco que mi hija creció y que ayer lloramos por una derrota electoral. Quizás todo lo narrado no es más que acordarse de que soy mujer.

(Extracto de texto para el documental *Llegará el silencio y me habré ido*, financiado en etapa de desarrollo por el Concurso CreArt 2020).



Fotograma del documental "Llegará el silencio y me habré ido" de la directora Coti Donoso. Estreno en 2024

Proceso Creativo

Ejercicio de Resistencia Capítulo II

Esto me produce alegría, pero no quiero que nadie se dé cuenta

Sara Lecaros

El proceso de investigación de este dispositivo escénico comprende diversas capas que no siempre fueron observadas a primera vista. Muchas veces trabajamos para generar materiales a partir de dinámicas claras y específicas, mientras que otras, encontramos elementos por causalidad o nos dejamos sorprender por las propuestas de nuestros colaboradores. De esta manera, retomamos la investigación a partir del movimiento corporal, para luego definir con palabras qué estábamos haciendo, qué lugares de nuestra memoria estábamos navegando y cuáles fueron más accesibles o difíciles de surcar, como cuando una vez no pudimos usar la sala que estaba inundada por la lluvia, entonces prendimos la estufa, hicimos té, comimos chocolate y dibujamos en un papel craft. Ese día evocamos nuestra infancia, ese día encontramos *ESTO ME PRODUCE ALEGRÍA, PERO NO QUIERO QUE NADIE SE DÉ CUENTA*.

Sara Lecaros Saitua, performer y creadora. Artista interdisciplinar con estudios en danza y música, aborda el desarrollo del cuerpo desde una perspectiva transdisciplinar y colaborativa, buscando generar nuevas metodologías para la creación e investigación, dirigiendo el proyecto Ejercicio de Resistencia, cuyo equipo lo completan: Amaru Toro, Daniela Muñoz, Celeste Sepúlveda López, Manuela Parraguez, Federico Palma, María Constanza Astorga y Ámbar Habib.

MANUELA

Comenzamos conectándonos con la infancia a través de juegos y dinámicas que nos permitieran visitar el estado propio de la niñez, con curiosidad, sin vergüenza, con ánimos de probar cosas nuevas y sin miedo a equivocarse. A través de un objeto personal de la infancia pudimos sostener de manera más tangible esta sensación, la cual además nos sirvió como insumo para la creación coreográfica y fue parte de la escena. Fue un proceso de introspección, de volver a conocerse, de ser quien soy, tanto en movimiento como en presencia escénica.

CELESTE

El proceso incluyó dinámicas que hacían aparecer una interpretación singular, así surgen seres que desde lo particular construyen atmósferas variadas.

La infancia y la danza comparten unas maneras de entrar en la vida. Corporalidades disponibles al juego. Cuerpos lúdicos. Descubrimos que entregarse al juego es una forma de resistir.

DANIELA

Recuerdo que escribí: vengo del caos, quedé parada aquí como si estuviera enterrada al suelo y no sé cómo, hay un paisaje a mi alrededor, entre sombras y neblina se diluye el bosque. Escucho pajaritos, escucho el río. De pronto, cambia el paisaje y estoy en la misma plaza que jugué hasta los diez años. Me llaman a lo lejos repetidamente; cuantas de mí que fueron a almorzar después de ese grito, a tomar once, a saludar a no sé quién, a dormir o lavarse la cara para salir otra vez.

FEDERICO

Fue un proceso que se va dando en conciencia con el cuerpo, porque al menos mi manera de ver la composición musical tiene que ver netamente con el cuerpo, desde el lugar en que voy sintiendo, dónde quiero ir, por dónde quiero llegar. Sin mucha claridad racional, pero con una



Actividad: Proceso Creativo Ejercicio de Resistencia Capítulo II. Esto me produce alegría, pero no quiero que nadie se dé cuenta. Fotografía: Ariel Dinamarca

guía intuitiva, atento a lo que se va presentando de forma placentera o no en la dimensión somática, al menos en este tipo de composición. Una búsqueda desde sonidos que tengan que ver con un inconsciente colectivo actual, por ejemplo, esos *samples* de reggaeton, y tirarlos desde un lugar anacrónico, post-apocalíptico, melancólico y emocional. Exploraciones urbanas dentro de un imaginario futurista, siempre inspirado en las percusiones y polirritmias que pueden ir apareciendo para que el cuerpo entre en contacto con el movimiento.

Lo mismo con los temas más *ambient*, en donde aparece una expresión con tonos melancólicos y oscuros. Esa composición busca mucho encontrarse en ese espacio, una cosa romántica y adolescente, con alusión a lo popular a través del reggaetón y lo ritualesco, a través de los patrones percusivos, oscuros, evocando la noche. Una dicotomía que busca darle unidad musical a ese tipo de experiencia dicotómica.

También fue creado a partir de la observación de las exploraciones de los *performers* y los videos del proceso creativo de la obra, entonces

me inspiré en la composición que fui viendo, con los movimientos que iban creando en la coreografía.

SARA

Estaba escuchando *Because* de Los Beatles, camino a ensayo y eureka, era perfecto para ese momento *random* que me salía por los poros, porque de pronto todo estaba muy serio, y muy claro, y yo no recordaba que fuera así mi niñez. ¿Cómo pedir a un otro que te entregue esa incertidumbre? ¿Cómo pedir a una otra que recuerde su pasado y te lo muestre? Un pasado borroso y claro, tuyo y reconstruido por otras voces. Fueron muy generosos.

AMARU

El trabajo con el objetivo me resultó tremendamente enriquecedor en cuanto al espacio que se le dio a la recuperación de material biográfico. Volver a conectar con la infancia, a través de un algo que fue muy tuyo, es tremendamente revelador a nivel de reconocimiento personal. Volver con el objeto fue como darle un soplo de vida a algo que ya se había camuflado con el paisaje del presente. Fue muy bonito reencontrarme con expresiones que me llamaron la atención en algún minuto de la vida y reconocer insistencias que se mantienen hasta el día de hoy.

ÁMBAR

La obra espera generar diferentes dinámicas para conectar con el espectador, esto significa que desde que el espectador entra al espacio de la función, se espera ir construyendo un estado o una atmósfera previa en la que se establezca el carácter propositivo de la obra y el modo interpelativo de los intérpretes hacia el público. Es por esto que, cuando el espectador se encuentra con el maniquí que contiene el código QR, es direccionado a una cápsula audiovisual, lo que significa que vamos a dejar de lado el programa de papel con la descripción de la obra para entregarle una experiencia visual y sonora, la cual expone las reminiscencias de la niñez como primera imagen antes de enfrentarse

a la obra. Por otro lado, para generar este primer impacto, en el proceso de grabación las directrices que se brindaron a los intérpretes eran una serie de juegos y dinámicas de niños, alterados de su temporalidad y su espacialidad natural en la composición. A su vez, utilizando el paisaje natural (cerro San Cristóbal) contenido por la ciudad que se presenta de fondo, para remarcar la idea de “reminiscencia de libertad” contrastando las posibilidades corporales y energéticas de la infancia en el paisaje natural y la presencia distante, pero rígida, de la ciudad y la adultez.

MARÍA CONSTANZA

Poblar retazos de un personaje siendo yo misma. Lucidez al descifrar la implicancia que involucra.

El estar es pura presencia, despierta curiosidades y transita por lugares de ocio e infancia.

Hablaron de reconocerse y pensé “prácticas de reconocimiento”.

Conglomerado de aventuras solapadas, conocemos las reglas más nunca lo que pasará realmente.

Llenar las cosas de una carga, o más bien, permitir al espectador que lo haga.

Ante todo una disposición e intención, el movimiento va por consecuencia.

*Sin miedo a equivocarse,
entregarnos al juego como una forma de resistir,
escucho pajaritos,
una búsqueda desde sonidos que tengan que ver con un inconsciente
colectivo actual,
reconstruido por otras voces,
volver con el objeto fue como darle un soplo de vida a algo que ya se
había camuflado con el paisaje del presente,
para remarcar la idea de “reminiscencia de libertad”,
conglomerado de aventuras solapadas.*

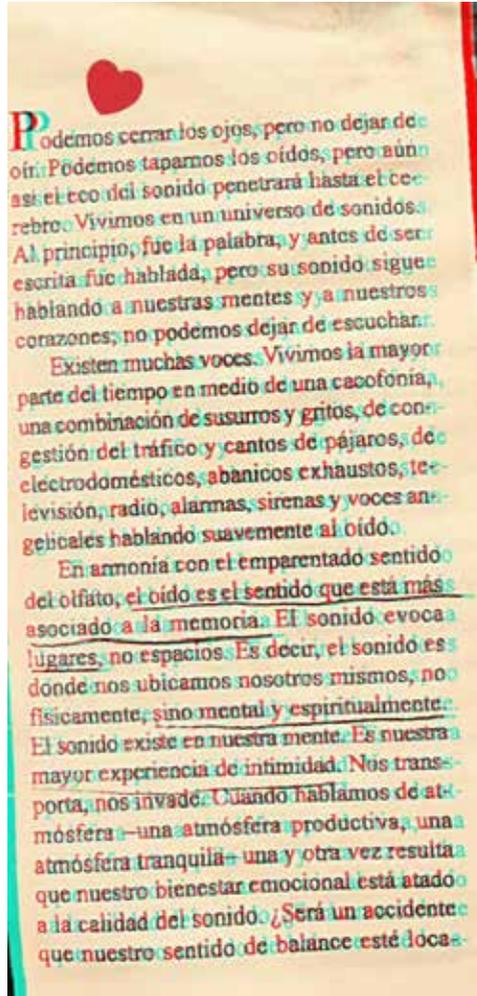


Actividad: Proceso Creativo Ejercicio de Resistencia Capítulo II. Esto me produce alegría, pero no quiero que nadie se dé cuenta. Fotografía: Ariel Dinamarca

DOS

¿Qué es esto?

Radioafectiva es una *performance* interdisciplinar que presenta un nuevo formato de vinculación, a partir de la musicalidad – tanto en su producción como de su expresión– de nuevos mitos y leyendas relacionados a la afectividad (en el amplio espectro), como lo fueron las historias de los boleros, baladas y salsas del siglo XX. A través de tecnologías más o menos actuales (contacto corporal sonoro –MIDs de Playtrónica–, uso de datashow en estética karaoke, microfónica y amplificación, loopera, etc.), se construye un repertorio radial que versa sobre confesiones, reflexiones, problematizaciones y anécdotas relacionales actuales en clave meme, viral, medial. Radioafectiva es un espacio experimental que apuesta por la educación de los afectos como estrategia para la transformación.



origen. Esto quiere decir que, **tanto a nivel técnico como performático y de investigación teórica, el equipo se hace parte sin distinguir expertiz. Esto, a modo de generar un espacio de trabajo horizontal que se proyecte en una puesta en escena cercana, abierta y con más pretensiones de conexión comunitaria que disciplinares.**

Ya avanzado el siglo XXI, después de un mayo feminista del 2018, y considerando los cuestionamientos sobre patrones tóxicos y dañinos a nivel relacional, como también la mayor visibilidad y puesta en cuestionamiento de problemáticas respectivas a la sexualidad, educación sexual e identidad de género, el propósito del proyecto se instala desde la necesidad de reescribir y reestructurar las maneras que tenemos de concebir la afectividad y las relaciones en un amplio espectro. A estas preguntas y efervescencias se sumaron un estallido social y posterior pandemia con sus respectivas cuarentenas, en las que nuestros cuerpos y formas de entender la relación entre sujetos se ha visto enormemente modificada. Radioafectiva busca responder muchas interrogantes, pero tiene una pregunta central: **¿Cómo suena (o re-suena) el amor hoy?**

Radio y el medio

El medio puede ser definido por aquel contenedor que permite un tipo particular de vitalidad, de relación en torno a afectos que mueven y aquietan. Pero también un medio es aquello que está en el entre de una relación como facilitador de ésta. Digamos, por ejemplo, que un microscopio media las imágenes con las cuales la ciencia levantará sus teorías. Tales imágenes son la percepción de un tipo de tecnología, que un cuerpo por sí solo no tiene la capacidad de percibir. Son traducciones que un cuerpo, un humano, puede entender. Lo mismo sucede en instancias cotidianas. El medio, más que ser una agencia por sí sola (no se descarta esa idea), es una condición, en la cual una cosa pone en relación a otras dos. Y en ello, la radio tiene mucho que ver. La radio, en su condición medial, pone en relación a un sinnúmero de participantes que se reúnen en un tema. Interesante es, justamente, que se le diga “tema”

a una canción. Claro. Tematiza, expresivamente, un sentir. Pero eso no es lo más interesante de la radio, bb; la radio, como tecnología, posibilita que otros medios –las canciones– puedan entrar en relación. Por medio de las canciones, tematizaciones musicales de un afecto, la gente se encuentra y puede vivir “afectivamente”, a través de la identificación o empatía con ello.

Por lo mismo, es que los medios proponen una forma particular de idea, una forma particular de afectarse, en la medida en que estos generan un sostén particular, que da cierta estética, y en la cual es posible desenvolverse afectivamente.

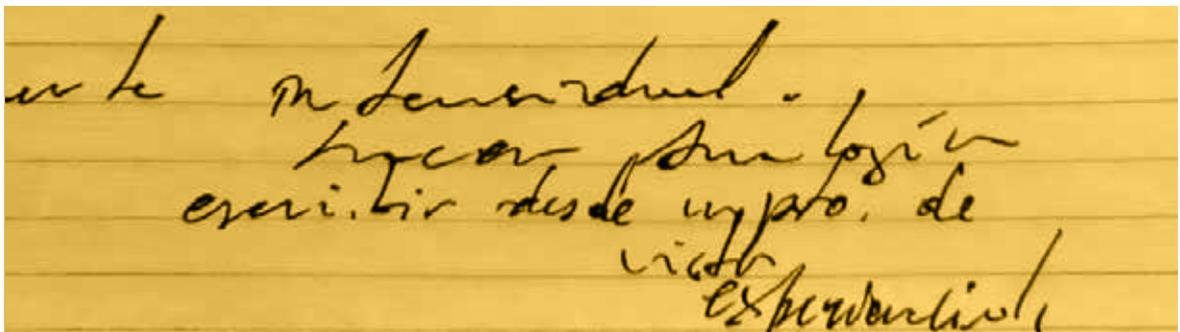
Escena 6, Muestra de proceso Radioafectiva

“(Entra un científico a escena acompañado de un técnico de la radio) Buenos. Buenos días. O no. En verdad, vamos con los días no más. Hoy. Justo hoy. Justo justo hoy conchetumare, nos toca hablar de la electricidad. Y claro, sin electricidad, no se me ocurre cómo la humanidad puede hacer todo lo que se le pare el hoyo, como por ejemplo, no sé, mandar whatsapp dando jugo a las cuatro de la mañana. ¿Les ha pasado? Si no les ha pasado, les va a pasar. Todo esto gracias a la electricidad. Ojo, que esto no es un invento de la humanidad, es un descubrimiento. Esas hueas son distintas. Inventar es que no exista en la naturaleza. Descubrir, es cachar que, por ejemplo, que te estaban cagando al frente de tu nariz todo este tiempo. ¿Se entiende? La electricidad se descubrió, como uno descubre a un hueón raja pelá con el manguaco colgando detrás de una cortina. En fin. Ahí está la maravilla de la electricidad...

*Para entender este fenómeno, hay que partir diciendo que no aparece sola. No. Para esto tienen que existir, deben existir, condenadamente dos polos opuestos. Porque, no sé si lo han escuchado antes pero los polos opuestos se atraen. No lo vean desde su panorama humanista moralista y destinado al fracaso. Por favor no. Yo creo que aquí hay much*s que siendo fach*s se han tirao a un hueon de pensamiento*

rojo. O más de algún* vegan* le han metido la lengua hasta el esófago a alguien que se acaba de comer una hamburguesa del Mc Donald's. ¡¿Ven?! Son polos opuestos que se atraen. Pero ojo. Ojo por favor. Esto es lo bonito. Todo esto funciona siempre y cuando haya distancia. Hay una teoría que dice que el tacto no es más que la sensación de repelencia con otros objetos, o cuerpos, o pieles lozanas que son humectadas con agua micelar todas las mañanas. Sin distancia no hay electricidad. Así que por ejemplo... Si usted es de esas personas que incluso van a cargar con la persona que ama, la huela va a terminar, redoble de tambores: colapsando. Por eso cuando usted junta los dos polos de una batería de 9v., la batería se va a calentar. Rico calentarse ¿o no? Bien rico. Pero si no logra distancia, la huela va a colapsar. Tarde o temprano, del calentón va a pasar al corto circuito. La cosa necesita aire. Aire. DISTANCIA. Si a usted le dicen que no la vayan a buscar al trabajo, no vaya. DISTANCIA. Si a usted le dicen que no lo quieren ver más... DISTANCIA. Corta tú, no tú, no tú, no tú... PAM! Corto Circuito...

Ya. Otra cosa que sucede es que al haber esta tensión entre dos polos, se genera un campo de atracción. A ver cómo les explico. Cuando uno anda solo, se siente solo, hediondo a poto, pero basta que alguien le eche un ojo y empiezan a aparecer todos esos electrones, jotes culiaos, a entrometerse. No soy yo... Es la ciencia. Y puta, si doña Ciencia lo dice... Hay que aceptar que le anden pellizcando la uva. Así es como mientras uno, se acuesta pensando en la clase, al otro polo le lleguen mensajes, memes, stickers... Stickers po wn! de otros electrones... Por eso, y aquí



es lo importante, Aspecto Nro. Tres de la Electricidad... SIEMPRE wn SIEMPRE, hay que trabajar con un Tierra. Cuando salgan de acá, vayan a ver un enchufe hembra. Tiene tres hoyitos. Algunos machos (enchufes, aliades cualidades), solo tienen dos. La fase y la tierra. El del medio, es la tierra. Con tres pirulines, va a funcionar todo bien, porque si hay un corto circuito, toda la carga eléctrica se deriva a una barra gigante de cobre donde se descarga todo, y no queda la cagá. Yo por ejemplo, me empoté y dejé a mi pirulín de al medio descuidado... o sea, no había nadie... nadie... Nadien! que me dijera "Amigo date cuenta"... Así es como se hizo un PUM, un Corto Circuito. ¡PORQUE NO TENÍA CABLE A TIERRA!
 ¿Ven? Es linda la electricidad... pero hay que tomar medidas de seguridad como... como no enamorarse wn, ¿Sabí? Si tengo un hij* le voy a poner neutrón... pa que no la atraiga ningún* ahueona*...
 (Saca su celular, comienza a mandar un audio)."

TRES

Motivaciones (sisomos)

y

Metodología (cómo le aemos)

"ENTREVISTADOR: ¿Cómo elegir a los actores?

ARIANE MNOUCHKINE : Tiene que ver con otra pregunta: ¿Qué te hace enamorarte?

Hay algo más ... Una llama, un coraje, una imaginación ... Bueno, es torpe como un pingüino, pero tiene algo. Es lo que te hace percibir a alguna persona. Y es bueno decir que son ellos quienes me dicen que les gustaría entrar. Y en ese momento, yo pienso: '¿Quiero pasar mi vida con esa persona?' Porque eso es lo que está siendo considerado en el Théâtre du Soleil. No vamos a tomar el actor sólo para hacer un papel en una pieza; 'La gente quiere comer con esa persona, ¿es que la gente tiene ganas de reír con esa persona ?, ¿qué va a suceder si, un día, nos quedamos

atrapados por tres días en un hotel sobre una montaña?, ¿quiero estar con esa persona en un barco que se está hundiendo?”

En épocas de crisis, la experiencia humana se trastoca y se redefine para poder afrontar aquella aniquilación del paradigma en el cual está inmersa. Cuesta zafarse de la idea de materialismo dialéctico propuesta por bb Hegel, si se piensa que las crisis reaparecen por causas y síntomas similares. Por supuesto que, dentro de esto, cada episteme se estudia a sí misma en aquella vivencia de la crisis. Sin embargo, aún sin tener que necesariamente haber leído sobre la teoría deleuziana, la experiencia humanista contemporánea es rizomática. Con ello, se quiere decir que las cosas se ven dentro de una trama que disipa el centro, las causas convergen en distintos aspectos de la experiencia, y algo que pareciera ser, por ejemplo “económico”, se desenvuelve como “climático”, “sanitario” e incluso “afectivo”. Desde aquel lugar, que Brian Massumi erigiría como la importancia de la política de los afectos, nace la proyección de explicar desde lo especulativo, narrativo y dialógico de una acción escénica compleja, la crisis y ramificación del amor, como experiencia que nos determina como seres humanos y, por la cual, aún no podemos sacarnos el humanismo, corazón.

La pregunta, sin embargo, no radica en la polisemia del amor, o su naturaleza, sino en la capacidad de registrarlo, recordarlo, llamarlo y ser afectados por su expresión desde la música. La pregunta que arriba al proceso de creación es específicamente: **¿Cómo suena el amor hoy?**

Analizando letras musicales en español, llegamos al hallazgo de que en la música chilena es difícil encontrar el relato de una historia, como sí aparece en el bolero peruano, en el son cubano y en la salsa del Caribe. Por ello, la representación lírica de la imagen del amor local, comienza a ser sujeto de investigación. Así como la voz, el sonar del amor es un fenómeno que expresa un cuerpo, pero que también se afecta por él. La particularidad de esto es que esta expresión no se aprisiona bajo

lo canónico de lo romántico, sino que se expande a lo decadente, lo saturado o lo excesivo. He ahí que, el estilo que contiene a aquella prosa poética, le otorgue la posibilidad de exaltar la propia emocionalidad y un deseo particular, no hacia la persona, sino hacia la propia experiencia amorosa. Preguntarse por el sonido del amor significa también cómo quiere hacerse sonar y, por ello, cómo se vive, determinando si en verdad la experiencia de lo amoroso es con un sujeto, o con la abstracción misma del amor.

El proceso se conforma estratégicamente desde la capa experiencial frente a las vivencias asociadas a lo amoroso, sin discriminar ni distinguir si aquel imaginario indaga en la categoría de lo romántico, lo sádico, lo irónico, lo erótico, interseccionalidades entre ellas o todas las anteriores. Cada experiencia es incorporada como una materialidad de insumos textuales, visuales y sonoros. Las categorías sirven justamente para poder darle un estilo, que puede cuajar con aquello que se reconoce auditivamente con ritmo o estilo musical. Por ello, dentro de los hallazgos, cada momento se “reconoce” a través de un tipo de música. Por ejemplo, para el momento en el que se relata el “amar el amor”, lo más idóneo en tanto auténtico (dada la experiencia de cada integrante del equipo) es un lo-fi hiphop.

Sobre las sesiones de trabajo

El principio de procedimiento, que pone como eje principal de la creación la propia vivencia de la temática, requiere que las sesiones devengan en dos tipos de modalidad. La primera es la recopilación experiencial, en la cual cada integrante debe hacerse cargo de explorar e indagar en su propio material biográfico, para poder compartirlo con el equipo. De esto, no es sólo la experiencia misma la que se expone, sino también, a partir de ello, imágenes o pequeños insumos literarios, referentes o reflexiones, que ayuden a generar cuadros escénicos. Luego de la sesión de recopilación experiencial, se genera un encargo, un desarrollo teatral, que conforme una acción que se prueba, ensaya y valora en la segunda

modalidad, de exploración del material. En ésta, se refrenda una escena, una letra de música, una imagen, o alguna planta de movimiento que sirva de base para la creación colectiva. Por ejemplo: para uno de los cuadros, una carta escrita por un* de l*s integrantes se convierte en canción, a la cual se suma un coro de baile que acompaña dicho material.

Sobre los materiales

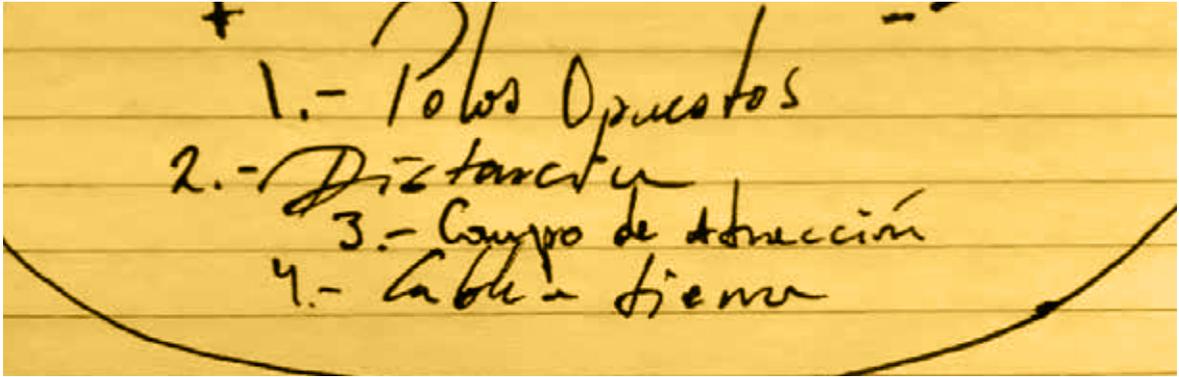
La potencialidad del material no radica en su genialidad, complejidad o densidad semántica, sino más bien en la posibilidad que tiene para ser jugada por más de una persona en tanto insumo comunitario. Puede distinguirse como primera materialidad el relato biográfico, que se encausa hacia un objetivo escénico. De nada sirve el cobre si no se le da forma y se utiliza, por ejemplo, para producir cable paralelo de conducción eléctrica. La materialidad que emana de ello se traduce, sobre todo, en imágenes, sonidos y acontecimientos de la cultura. Algo que esté presente en el imaginario vivo de una idiosincrasia particular como la chilena. Videos virales, frases recurrentes y algunas otras que navegan en el consciente colectivo, que suponen un reconocimiento por parte de un público general.

Sobre los encargos

Los encargos son el primer insumo material, del cual también aventuraban algo las primeras dos partes de este apartado. Los encargos son el ensamble y traducción de la experiencia, en un material disponible y



Actividad: Bitácora de proceso Radioafectiva. Fotografía: Nikolas Lagos



posible de escenificar. Por ello, el encargo tiene mayor complejidad o densidad que la capa de testimonio o material biográfico. El encargo propone delimitar, condensar o traducir la vivencia en algún insumo que promueva el juego o la expresión desde una o más disciplinas convocadas. Por ejemplo: de las experiencias derivadas de “maldecir el amor” nace una pequeña escena sobre el lenguaje como problema sintomático del amor. Sin embargo, al no ser una estructura clausurada, se puede intervenir para poder interactuar con temáticas como la diferencia entre las ciudades de provincia y de capital. Esto lleva a que el encargo signifique un punto de partida para la improvisación dentro de un formato de arte escénico que no se limita disciplinariamente.

Sobre la creación transdisciplinar

Al proponer investigaciones que enfatizan la importancia de las disciplinas, el proceso empieza a preguntar por aquello que se cree estrictamente atinente a una disciplina. Las artes mediales, por ejemplo, son una manifestación interdisciplinar, ya que, aun siendo “una disciplina” artística, su origen se halla en la convergencia de tecnología-ciencia-arte. Cuerpos –y corazones– que piensan y resuelven desde lugares determinados, se hacen preguntas que dislocan su posición. ¿Qué es estrictamente disciplinar? Quizá ello se puede responder desde el formato, desde el resultado, mas no desde el proceso. Un proceso propone justamente que aquellos cuerpos convocados desde lugares

particulares, puedan responder preguntas desde sitios que no son necesariamente su disciplina. ¿Cómo un cuerpo que trabaja desde la música responde a la pregunta sobre la escenificación del amor? En ello, por ejemplo, ciertos conceptos o estrategias, resuelven la escena desde un lugar enfocado en la tonalidad, en el ritmo o, por ejemplo, en la forma en que se camina para dar un pulso particular para la escena. Por ello es importante que el cuadro escénico también sea cantado o danzado. La escena da un marco para que otras disciplinas puedan desenvolverse, sin llegar a ser un repositorio de resultados, sino más bien, una vitrina de relaciones. Por ello, la importancia de la desjerarquización: tod*s trabajan desde una misma pregunta, énfasis creativo o encargo. Se resuelve de manera particular e individual, para que la relación hibride aquello y le pueda dar nueva forma, aun cuando finalmente se identifique dentro de una disciplina.



Actividad: Bitácora de proceso Radioafectiva. Fotografía: Nikolas Lagos

CUATRO

Manifiesto de los afectos o cómo los medios construyen nuestras ideas amorosas

Hoy son los memes, ayer fue la radio, cómo pretenden que yo, que lo crié de potrillo, clave en su pecho un cuchillo. Todo me sabe a alguna canción, todo me recuerda a ella. Cuánto de lo que siento, lo siento yo y/o lo sintieron para mí. Que me masticaron la comida, que Adorno, que la Industria Cultural, que el Reggaeton es misógino, que ponte así, echate acá, recuerda que ante todo el humano nace, crece, se enamora, se reproduce y muere. Que la responsabilidad afectiva, que la educación afectiva, que el poliamor, que el monoamor, que el 14 de febrero, me miró, no me miró.

¿Puede el teatro efectivamente preocuparse de lo afectivo? Cuando hablamos de cómo los medios construyen nuestras ideas amorosas, también hablamos de medios de producción, si, si somos un grupo consciente, materialista dialéctico marxista leninista po, si no hacemos las cosas solo por capricho, qué es esa wea, no, acá estamos haciendo arte, acá estamos haciendo en serio.

Pero si tuviera que decirte al oído, tantas cosas preciosas que estoy sintiendo por ti, te confesaría estas cosas:

Dicen que una obra es un hijo, pero ese hijo no es mío, nos cansamos de la autoría, de las personas que ven en un trabajo escénico una propiedad. Si la obra fuese una hija, yo pongo el útero, tú el espermio, otro el óvulo, la matrona, el babyshower, pero ese ser al nacer, en la muestra, hacia el público, NO ES MÍO. ¿Cómo vamos a hablar de amor en una absurda y repetida verticalidad productiva? No quiero ser un colectivo, no quiero ser la compañía, ni el director, solo quiero ser una

obra independiente de mis padres. Y como adolescente enamorado, me defino por lo que no soy.

Estoy chata de ir al teatro y que me reten, que me expliquen la mierda del mundo pero que no me ayuden a imaginar otro posible. Quiero cagarme de la risa, reflejarme, hablar del amor porque estoy rodeado de odio, quiero entenderme parte de la sociedad, de su presente, su pasado y su futuro. Quiero salir recargade como público, no quiero volver a casa con la pesadumbre de la soledad. Quiero ser ingenua y absurda, evidenciar mis incoherencias, funarme, librarme del *cringe*, permitir la fantasía, recortar un pedazo del horóscopo de Publimetro, hacerte un blog secreto, armar una playlist para llorar, poner un candado en el Puente del Arzobispo, mandarte un meme y escribirte "sisomos". Quiero ser una obra, pero también quiero ser tu mejor amigo, y que me mandes ese video volao a las 3 de la mañana, y que me mandes tu ubicación en tiempo real, quiero enamorarme de ti, mi actriz, mi técnica, mi pública.



Actividad: Bitácora de proceso Radioafectiva. Fotografías: Nikolas Lagos y Lirio

Claudia Vicuña. Coreógrafa e intérprete, en su carrera ha trabajado con la compañía de danza chilena La Vitrina y con las coreógrafas Elizabeth Rodríguez y Francisca Sazie, además de colaborar con otra/os artistas de la danza chilena y extranjera. Trabajó con las compañías La Provincia a cargo del destacado director Rodrigo Pérez y la cía. Grupo de Tiro dirigida por Néstor Cantillana. Co-directora e intérprete de las obras Blanco y Tethys (o algunas preguntas en torno al cuerpo y la naturaleza) junto al núcleo Blanco. Ganadora del Premio a las Artes Nacionales Altazor 2006 a Mejor Bailarina por la obra P.A.FI, distinguida con el Premio del Círculo de Críticos de Arte 2012 como mejor obra nacional y nominada al Premio a las Artes Nacionales Altazor 2012 por Lo que Puede un Cuerpo. Actualmente trabaja como artista independiente y académica de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Daniela Marini Salvatierra (Arica, Chile - 1974). Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual de la Universidad de Alcalá. Licenciada en Artes con mención en Danza y Profesora Especializada en Danza de la Facultad de Artes, Universidad de Chile. Desde 1992 desarrolla procesos de investigación y realización escénica, presentando su trabajo en Argentina, México, Brasil, Uruguay, Francia, España, Israel, Alemania y Chile. Desde 1996 practica la docencia, y en 2012 se integra como académica al Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Formas monstruosas

Claudia Vicuña
Daniela Marini

TETHYS (o algunas preguntas en torno al cuerpo y la naturaleza) es el resultado de un proceso de reflexión e investigación situada que vincula cuerpo, naturaleza, somática, imagen y sonoridad, entre otros conceptos, permitiéndonos explorar, gozar y reflexionar, como acciones inherentes a los procesos creativos.

Este trabajo surge de la necesidad de poner en valor la naturaleza como sustrato principal de la vida e ir, de esta manera, proponiendo un viraje hacia un modo diferente de vincularnos con nuestro entorno (naturaleza, sociedad, lx otrx).

La naturaleza y su contemplación nos interpela hacia un cambio de ciclo, demandando nuevas maneras de desarrollar la vida, modos que actualmente están fuera, o muy en los márgenes, del sistema en el que nos desenvolvemos.

Cuestiones tan simples como la colaboración, respeto, crecimiento, pausa, contemplación, distensión, son acciones contenidas en un nivel muy profundo en la naturaleza, y que como sociedades contemporáneas nos hemos o nos han sustraído en pro del llamado desarrollo y la modernidad.

Entonces, este proyecto surge de la insatisfacción con el estado actual de las cosas, y el creer firmemente que otra manera de vivir, por lo tanto de crecer, criar, crear, es posible.

Los últimos años y sus demandas globales y locales, contenidas en las manifestaciones del movimiento feminista, estallido social y pandemia, vienen a poner en crisis distintas cuestiones desde salud, economía, organización social, hasta el sistema educativo, productivo y de extracción de recursos, que hace que estas reflexiones aparezcan con fuerza y cierta popularidad en un contexto que necesita respuestas y cambios.

Ya no es sostenible, hace tiempo que no lo es, seguir como estamos, entonces, ¿qué hacemos?

Desde el cuerpo, el área que nos convoca, proponemos reflexionar y abrir la mirada a otros posibles que nos permitan virar hacia el crecimiento en colaboración y respeto con/por lx otrx, esperando aportar desde la experiencia estética a las reflexiones individuales y colectivas, compartiendo así las ideas de “producir conocimiento como un bien público” y “lo creativo desde una perspectiva crítica”.

TETHYS, bitácora de proceso.

Así como el mar de Tethys unía dos océanos, nuestros cuerpos unen dos reinos, el animal y el vegetal.

Si nuestro cuerpo contiene en su interior un medio ambiente externo, entonces pensarse como un paisaje no es un sinsentido alejado.

Somos paisajes, Eco y Soma.

I. Algunas derivas:

¿Somos paisaje? ¿Somos naturaleza?

Pasamos de “paisajes” a “naturaleza”.

Paisaje es el recorte que hace el hombre de algo expandido que está interrelacionado, cuya organización comprende otras lógicas.

¿Cómo es la naturaleza? No jerárquica, interrelacionada, colaborativa, expandida. Existe a pesar de, se manifiesta y persevera a pesar de, muta, puede autoproducir sus propias partes.

Nuestros cuerpos unen la percepción y la acción sensible de la naturaleza en, con, en torno a nosotrxs y ella, un “nosotrxs - ella” que no nos separa, cómo sería sumar naturaleza+nosotrxs.

¿Cómo trabajar, decir y articular corporalmente aquellos paisajes que somos?

¿Cómo trabajar, decir y articular corporalmente aquella naturaleza que somos?

Integramos naturaleza/cuerpo, afuera/adentro. Lo decimos, articulamos en silencio, en el borde, integrándonos en-con-en torno.

¿Dónde los encontramos/ubicamos en nuestros cuerpos?

Somos esos elementos, no los “tenemos”, somos la naturaleza y sus elementos, a su vez somos un elemento más de ella.

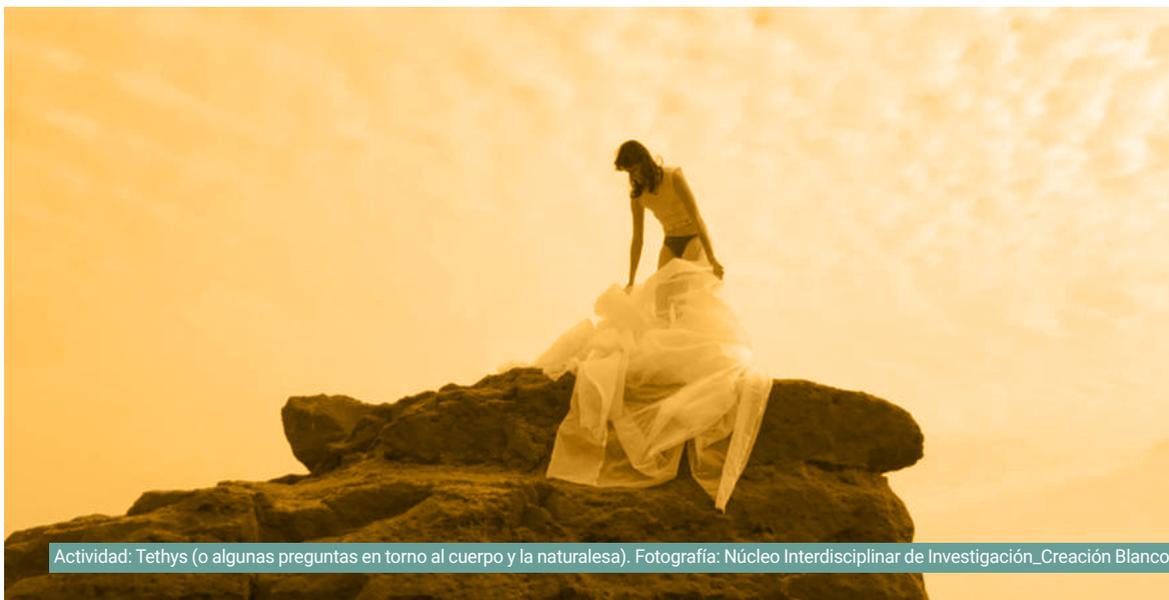
¿Cuántos cuerpos son/hay en un solo cuerpo?

Todos.

¿Cuántos paisajes contiene un cuerpo?

Un cuerpo contiene a la naturaleza entera, con todas sus fuerzas.

¿Cómo resuena la naturaleza en los cuerpos y en el registro audiovisual?



Actividad: Tethys (o algunas preguntas en torno al cuerpo y la naturaleza). Fotografía: Núcleo Interdisciplinar de Investigación_Creación Blanco

La naturaleza se expresa y SENSACIONAMOS desde, hacia, con ella. Dejar entrar la roca, el viento, el agua, a nuestros cuerpos, dejarnos mover por/con/en la naturaleza.

¿Cómo contiene estas relaciones el soporte audiovisual?

A través de la imagen, entre captar y proyectar, entre sensación y acción. Ofreciendo una imagen y un tiempo para que la mirada pasee, contemple, descanse.

¿Cómo llevar esas características al movimiento, a la obra?:

Integrándose en los ecosistemas, no estando al centro, cayendo en los bordes, fundiéndose en los espacios, sentirlos, escucharlos, percibirlos. Proponemos un trabajo que pueda leerse tal como se observa la naturaleza, donde cada elemento que la compone, con sus múltiples conexiones entre sí, abre un espacio sin jerarquías en el que es el observador quien decide cómo ir recorriendo con su mirada y otros sentidos lo que se presenta ante él, naturaleza de la cual al mismo tiempo forma parte. Relaciones entre naturaleza y cuerpo, tomando

como punto de partida los fundamentos de la eco-somática y la ecología no antropocentrista.

Percibir es un movimiento

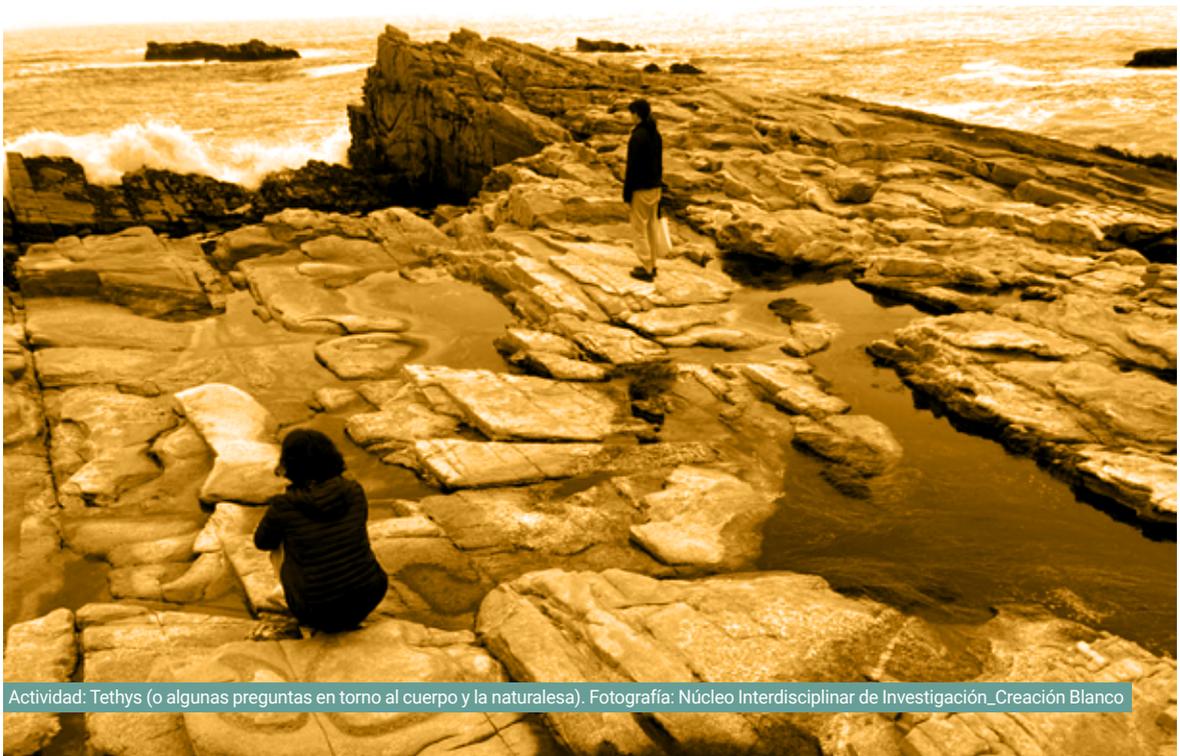
No hacemos Land Art

¿Qué es la Eco-somática para esta experiencia?:

Un modo de observar/percibir para generar el movimiento sensación-acción. PERCEPACCIÓN (término somático) donde la percepción es ya una acción.

“Sentir es siempre con-moverse” dice Marie Bardet.

“Seguir diferentes formulaciones de una pregunta que habita la paradoja: ¿cómo un movimiento hace imagen?, ¿cómo una imagen hace movimiento?”, se pregunta Marie Bardet.



Actividad: Tethys (o algunas preguntas en torno al cuerpo y la naturaleza). Fotografía: Núcleo Interdisciplinar de Investigación_Creación Blanco

II. Listas:

Lista de palabras que decimos mientras trabajamos:

roca	cámara	antropoceno
mar	mirada	plantoceno
piedra	viento	petras
arena	frío	colaboración
duna	sal	interrelación
faldas	piel	fractal
blanco	bosque	monstruoso
agua	lluvia	movimiento
minerales	elementos	vida
preguntas	estar	extensión
densidad	coreografía	ritmos
sonoridades	marcos	órganos
cuerpos	niebla	plantas
ecología	somática	experiencia

Lista de errores (o decisiones que abortamos al pasar de la idea a la acción):

Querer frasear, querer bailar, diseñar algo que ya está diseñado, centrarse en la mirada y lo que siento, mi impresión, hacer la naturaleza, ficcionar el viento, imaginar el agua, fingir estar en una roca, diseñar una metodología sin haber estado en el lugar, estudiar los elementos de la naturaleza sólo desde un libro, pensar que NO va a llover, querer salir aún con lluvia, esperar que la naturaleza se comporte según mi necesidad, esperar una nube, esperar a la niebla, anhelar una naturaleza salvaje en un puerto, recortar una zona de sacrificio para que se vea como un paisaje que no es.

Lista de palabras escritas en un mapa colectivo, a propósito del primer visionado abierto de TETHYS:

estar

olear arenoso

dejarse

renunciar a las expectativas

estado natural

detenerse

ficcionar dimensiones

cuerpo y naturaleza

cuerpo poético ¿aparece o desaparece?

acople con la naturaleza

¿danza?

el cuerpo se vuelve naturaleza cuando ralentiza su relación con ella

pasear/posar la mirada

¿cuál es el ritmo de la naturaleza?

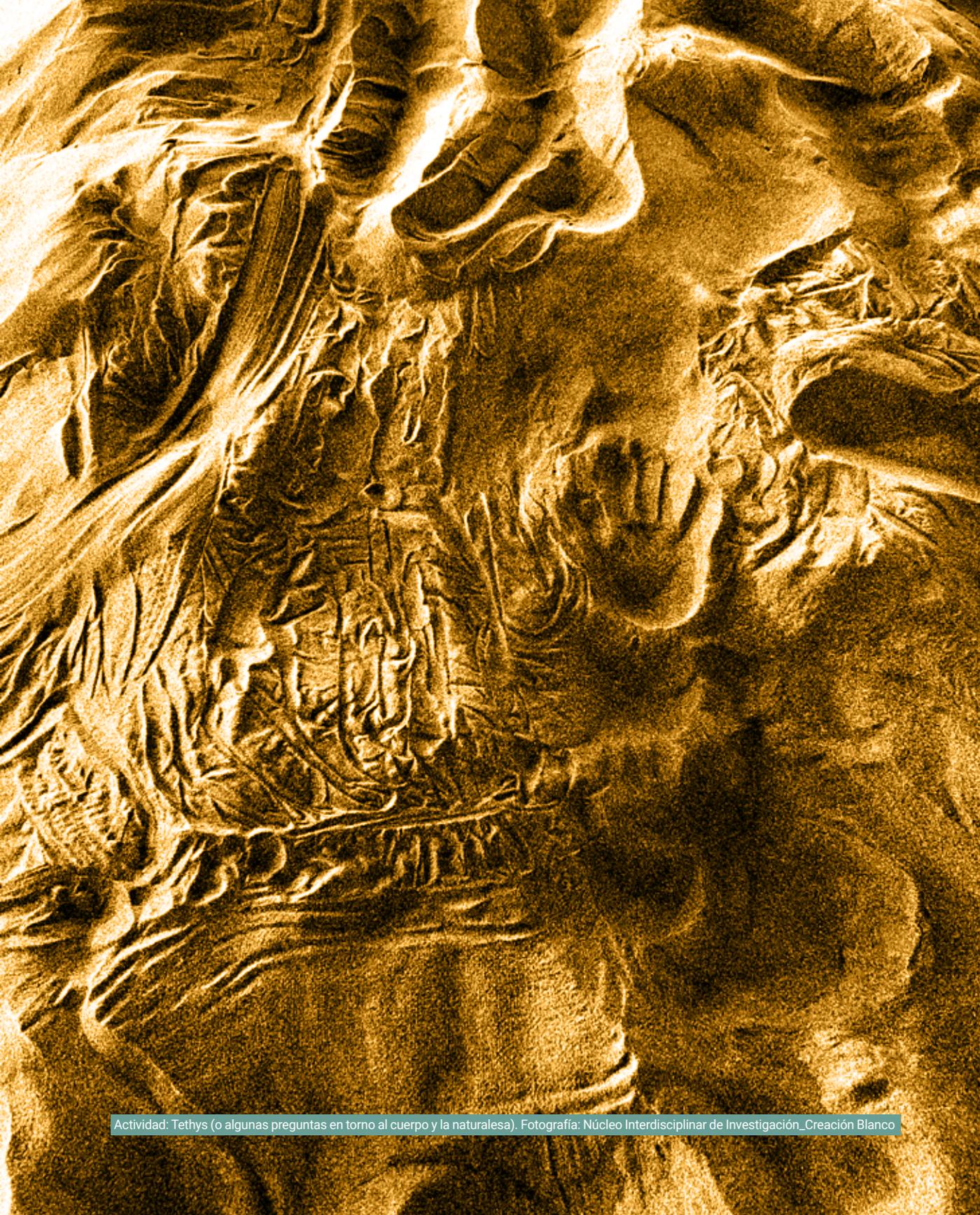
¿cómo encontrar la manera de perderse?

¿cómo entrar en la dimensión de la simpleza?

¿desde dónde emerge el movimiento?

¿cómo es un tiempo no humano?

contemplar



Actividad: Tethys (o algunas preguntas en torno al cuerpo y la naturaleza). Fotografía: Núcleo Interdisciplinar de Investigación_Creación Blanco

Retornar al contacto

Poly Rodríguez Sanhueza
Soledad Medina
Marta Núñez

Poly Rodríguez Sanhueza. Artista escénica desde las danzas, pedagoga e investigadora somática. Orienta su hacer en artes desde prácticas sensoriales y descoloniales. Académica del Departamento de Danza, Universidad de Chile.

Soledad Medina Tapia. Artista escénica, investigación y pedagogía en las artes del movimiento. Colabora en diversos proyectos escénicos interdisciplinarios tanto en creación, dirección e investigación con artistas nacionales e internacionales.

Marta Núñez Carmona. Artista e investigadora en diferentes campos de la experiencia artística-cultural y social, docente de artes escénicas y gestora cultural.

Retornar al contacto reúne procesos artísticos iniciados el 2020 como estrategia colectiva para dar continuidad a múltiples complicidades tensionadas por un contexto de aislamiento feroz, debido a las medidas adoptadas frente a la pandemia de COVID-19, donde el contacto era foco de vigilancia y terror. Desde esas tensiones, donde la vida no se escinde de las artes, retornamos a la experiencia del tacto como sustrato vital de nuestras prácticas y nos posicionamos en la piel con su cualidad de tocar y ser tocada, para co-crear desde una proximidad afectiva.

Los procesos artísticos que se materializan en obra, en los años 2021 y 2022, son F.A.S.E. 0, puesta en escena que, como propone la reseña, “encarna el fenómeno del Contacto Improvisación, una suerte de práctica política donde la performatividad pulsa a desjerarquizar los sentidos, subvertir las relaciones de fuerza e insistir en la potencia del encuentro”. Además de Estrategias para acercarnos o partituras de la proximidad, piezas audiovisuales originadas en una residencia en el desierto de Atacama, donde se generaron encuentros estelares, astrológicos, astronómicos, telúricos y andinos.

[OSCURIDAD]
[OSCURIDADES]
[OPACIDADES]

[SALAR PIEL]
[SER ANTENA]
[DESIERTOS]

[VACÍO LLENO]

Para la propuesta del Foro de las Artes “Ensayando (Im)posibles”, compartimos un taller llamado *Columna vertebral: corporeidad como agencia relacional*. En él se experimentó con un procedimiento de la obra F.A.S.E. 0: hacer de la columna vertebral, la piel y el tacto un sensor de contagios sensibles y propagaciones afectivas, tensionando percepciones antropocéntricas junto a sus binarismos y jerarquías. Así, propiciar un accionar en interdependencia, desde un espacio íntimo, a través del contacto y la imaginación como un “órgano de ficción” (Maillard, 2017). Las memorias embriológicas son espacios de (re) unión para nutrir otros encuentros.

Junto con el taller, se presenta un material audiovisual inédito como parte del registro de *Estrategias para acercarnos o partituras de la proximidad*, acompañado de un texto que expone parte del proceso.

Estrategias para acercarnos o partituras de la proximidad

Desde el vacío cósmico y sus desiertos entramados, danzas galácticas, multitemporales, partículas de materia tocándose, viviendo y muriendo; orientaciones hápticas para dejarnos sentir, orbitar, eclipsar y caer en agujeros infinitos de memorias vibrátiles e imantaciones afectivas.

*Cuando atiendo al habla de los volcanes,
me hablan de las muertes que han presenciado
¿Cuántos dolores acunan?
¿Cuánta crueldad soportan?
Tantas memorias, que se esculpen con agudeza.
Un pulsar, punzar que se deja sentir*

Extracto de “Caminar comenzó antes”, texto desde la residencia, Poly Rodríguez

Estrategias, realizada entre mayo y agosto del 2021, surge desde la residencia desarrollada en el desierto de Atacama, específicamente en Toconao, comunidad de Lickanantay. Es un viaje para constelar con el desierto y el vacío, que reúne a diversas creadoras/es, deseos y haceres. Pero esta residencia comenzó antes, quizás hace más de 10 años. Somos siete danzantes: Soledad Medina, Javiera Sanhueza, Kamille Gutiérrez, Camila Cavieres, Paz Marín, Camila Mora, Poly Rodríguez Sanhueza y Marta Núñez. Estamos conectadas por la práctica del Contacto Improvisación, la cual dispone al cuerpo del tacto en una permeabilidad infinita de encuentros. Al mismo tiempo, nos conecta una revuelta, que nos enciende un porvenir, que nos acuerpa hacia la reunión y la imaginación de seguir recuperando prácticas y luchas compartidas, donde el campo del contacto amplifica un umbral relacional. Conectadas epocalmente por un aislamiento feroz, por un encierro que deja a la dimensión corpórea en un descuido con apariencia de cuidado. Una paralización desconcertante que mes a mes agudizaba la inmovilidad, la voz del cuerpo casi imperceptible no encontraba sintonización, algo así como un hermetismo involuntario. Un momento donde habitamos el tele-trabajo, los tele-encuentros, las tele-celebraciones, las tele-discusiones, un Zoom que estaba en boom. Sin embargo, también habitamos prácticas telepáticas para así evadir el alza de la flexibilidad, innovación, producción y evolución. Igualmente lloramos, nos lloramos, en una cercanía mediatizada por la tecnología, donde nuestros globos oculares, acostumbrados a arder, encontraron la fuga para descansar. La amistad desde su intimidad cómplice, acunando dolores y pérdidas, nos sostuvo para fortalecer los cuestionamientos, emergencias y resistencias a una historicidad de violencias de larga data.

En este contexto se co-crea Estrategias para acercarnos o partituras de la proximidad: desde una rebeldía primate, furiosa en su ternura, para poner el cuerpo con sus saberes y quehaceres multisensoriales en acción. Así nos vinculamos con la astrología, con gestoras e integrantes de la comunidad Lickanantay y con personas del observatorio ALMA.



Actividad: Retornar al contacto. Fotografía: Gonzalo Robert

Estos vínculos arrojaron preguntas por nuestras ancestralidades y cosmovisiones, por las maneras de ponernos en contacto con ellas, por la imposibilidad de contactarlas debido a las herencias coloniales que sistemáticamente insisten en borrarlas. Nos preguntamos también por nuestras oscuridades, sombras, vacíos y memorias compartidas; así diseñamos rutas para abordar el proyecto.

El desierto de Atacama, una geografía que reúne astronomía, saberes andinos, violencias políticas y coloniales, permea y configura nuestro hacer. La práctica como investigación, da paso a la posibilidad de afinar la atención a ese presente multitemporal, y así ir confiando en la ritmicidad y los saberes que se van develando. Nos descomponemos y componemos en una territorialidad compartida, nos abrimos a la escucha mineral, a las voces silenciadas, al rugir del viento y de otras lenguas, al tiempo de los volcanes y de la vía láctea. Y nos preguntamos: ¿Qué no puede

ser captado - capturado por parámetros patriarcales, antropocéntricos y capitalocenos? Un deseo de re-sintonizarnos en una trama de fuerzas hacia una simpoiesis (Haraway, 2019).

Uniones de fuerzas de mareas gravitatorias, el desierto es un recuerdo agujereado del paso de una marea. Aún se escuchan detonaciones de ondas submarinas y se refleja en su horizonte esa añoranza que existió. Luego, una explosión de sequía.

Sentimos la expansión de nuestras profundas energías, destructivas, oscuras o quizás condensaciones de mucha luz, tal como un agujero negro flotando en el centro de cada galaxia.

Texto desde la residencia, Marta Nuñez



Actividad: Retomar al contacto. Fotografía: Soledad Medina

Para llevar a cabo este proyecto, se configuraron nodos a modo de boceto metodológico, una especie de constelación, dibujo estelar de un cuerpo vibrante, que conecte y acaricie algunos campos como la astronomía, astrología, cosmovisiones, memorias, violencias, danzas, luz y captación.

De este modo, nos adentramos a imaginar una geografía que no habitamos. Y nos preguntamos: ¿Cómo se construye un andar en otras territorialidades?, ¿qué tenemos en común? Estas preguntas que nos acompañaron en la configuración del proyecto y que fueron una brújula para habitar la incertidumbre.

*¿Cuánto cae de peso suspendido?
Y me preguntaba ¿qué cae? ¿Son los músculos de mi rostro?
¿Es mi mandíbula que se afloja?
¿Son mis carnes? ¿Mis deseos?
¿Es el retumbe de mis huesos lo primero que cae?
¿Qué es lo que cae cuando un cuerpo cae?*

Texto desde la residencia, Soledad Medina

Con-tacto con sabidurías andinas a través de la oralidad, múltiples voces y memorias burbujeantes en su aparecer. El universo es una burbuja en constante expansión. En la cosmovisión Lickanantay se distinguen constelaciones al observar las áreas oscuras dentro de la Vía Láctea, al mirar el cielo, miran los lugares sin luz y les da nombres propios.

Masa oscura. Densidad e inmensidad. Fragmento inconmensurable de lo que podemos imaginar existente.

En este sentido, lo invisible, lo incapturable, nos permite percibirnos como materia, donde se tensionan parámetros habituales que nos ofrecen la apertura a conectar con el universo, desde una extensión más allá de la mirada. Habitar otras conspiraciones.

Nos preguntamos: ¿cómo vincularnos con aquello que no podemos ver? ¿Cómo atender a aquello que no está bajo la supremacía de la mirada? ¿Cuáles son esas otras tramas silenciadas por las hegemonías? Así, generamos la práctica del Devenir antena, para re-sintonizarnos desde la cinestesia en materia que pueda percibir mineral, fósil, montaña, abuelas, fluctuación energética, desapariciones, sol, estrella, agujero.

*Fuerzas del sol
llamarada de voces antiguas
Ascender para tocar la sombra
Yo quisiera ser astro, estrella y explotar
¿Cuánta expansión se esparce en nuestras miradas?*

Texto desde la residencia, Soledad Medina

Cómo pedir permiso para habitar esas opacidades. Desde ahí nos preguntamos: ¿Cuáles son los rituales para esos accesos? Pregunta que es compañera de viaje, vital en el proyecto para intentar no sumar a la lista de apropiaciones culturales y extractivismos epistémicos. Interrogantes que –sin hallar respuesta– nos permitieron encontrar(nos) con cosmovisiones que nos conforman y con la fuerza para dejar sentir otras existencias e historias.

Horizontes de campos, de eventos que forman la ilusión de una imagen continua, eso es la realidad, una ficción que se constituye como una materia que viene de un pasado y que aspira a tener un futuro, en un tiempo humano.

La realidad de los cuerpos celestes será solo sostenerse desde sus deseos de eterno movimiento, de colisión, de implotar, de desgarrar a otros cuerpos por su expansión de energías deseantes, de una danza eterna de estirar y comprimir... gravedad.

Texto desde la residencia, Marta Nuñez

Crear desde una residencia es un proceso profundo, un gesto político, un implicarse en un suceder con. Enfrentarse de cara a cada una de las experiencias que nos vinculan o que se dejan aparecer. Colectividad acéfala, a la escucha sensible entre el tiempo humano y el tiempo del desierto y su cosmos.

Nuestras prácticas como modo de vida.

Organización para un posible derrumbe.

Organización como una manera de componer el presente.

Organización consciente de la finitud.

Partitura nos reúne en preguntas entre lo político y lo artístico, donde las corporeidades con sus afectos, imaginarios, memorias y hegemonías, son fuente de agitación.

*Tú transformas tus colores, yo mis humores
Tú eres parte de una constelación tentacular, densa y abigarrada; yo
también
Tú, ¿te alimentas? Yo me alimento de sustratos no solo por la boca
Tú eres un continuo de memorias, yo memorias en continua [trans]
formación*

Tú, te destrozan, yo soy trozos [des]trozados

Extracto de "Caminar comenzó antes", texto desde la residencia, Poly Rodríguez

*Te pienso como una especie que nos ayuda a entender que todas las
materias respiran.*

*// el peso de la roca sobre mi útero, sobre un espacio cavidad, me hace
extrañar, me hace decirle a la tierra, devuelvemela tierra, devuelvemela
tierra, devuelvemela tierra/*

Texto desde la residencia, Marta Núñez

Quiero morir enterrada

*Quiero vibrarnos hasta silenciar, como imposibilidad mineral
Quiero que me tragues y traigas esos abuelos diseños*

*Sra. Ada ¿dónde está el miedo?
El viento viene a buscarlo de vez en vez*

Extracto de "Caminar comenzó antes", texto desde la residencia, Poly Rodríguez

El proyecto en su totalidad reúne a diversas personas, con las cuales nos acuerpamos desde sentidos comunes: Soledad Medina, Javiera Sanhueza, Kamille Gutiérrez, Camila Cavieres, Paz Marín, Camila Mora, Andrés Eyzaguirre, Francisco Herrera, Gonzalo Robert, Hugo Navarro, Veronique Mondini, Tamara Figueroa, Demián Arancibia, Haii, Poly Rodríguez Sanhueza y Marta Núñez.

A más de un año de la realización del proyecto, seguimos insistiendo en poner el cuerpo en tiempos de urgencias socioambientales. "Estrategias para acercarnos o partituras para la proximidad" es una estrategia doliente y vital para la transformación.



ENSAYANDO (IM)POSIBLES

2022✿

Esta publicación compila textos críticos y bitácoras prácticas que abordan el estado actual de la creación artística en Chile. El Foro de las Artes 2022, actividad anual organizada por la Universidad de Chile, tuvo como línea temática “Ensayando (im)posibles” y se presentaron más de 40 actividades de diversas disciplinas artísticas, en donde se destaca la vuelta a la presencialidad y el contacto con las audiencias. Con el ejercicio de rehabilitar nuestros espacios públicos, las prácticas culturales han experimentado una serie de transformaciones producto del estallido social y el confinamiento sanitario, pero que hoy constituyen parte de su acervo. Sobre esas experiencias, las y los autores proponen inquietudes y provocaciones que han aparecido en el campo cultural del último tiempo. En esta obra se encuentran algunas de las voces de artistas, académicas y académicos de la Universidad de Chile que protagonizaron el Foro de las Artes 2022, así como también de quienes participaron en sus actividades, y han sido organizadas en los capítulos “El futuro constituido”, “La transformación presente” y “El empoderamiento de lo diverso”.