

LOS FUTUROS IMAGINADOS



FORO DE LAS ARTES
2016



UNIVERSIDAD
DE CHILE

FORO
DE LAS
ARTES

LOS FUTUROS IMAGINADOS

2019 ◆ ◆

EDITORES

FERNANDO GASPAR Y GUILLERMO JARPA.





UNIVERSIDAD DE CHILE

SEMINARIO INTERNACIONAL

LOS FUTUROS IMAGINADOS

e oct.

08, 09, 10 de o

FORO DE LAS ARTES 2019

CONFERENCIAS

Esta es Conferencia, Museo de Arte Contemporáneo, con Felipe Larraín.

www.forode[las]artes.uchile.cl

www.Parad[is]o.cl







LOS FUTUROS IMAGINADOS

2019

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

EDICIÓN: Fernando Gaspar y Guillermo Jarpa.

APOYO EDITORIAL: Francisco Vergara.

DE LOS TEXTOS: Alan Ibáñez, Aliwen, Ana Harcha, Andrés Morales, Antonia Castillo, Cristián Cisternas, Cristián Gómez, Emilia Pequeño, Federico Galende, Francisco Vargas Huaquimilla, Gonzálo Díaz, Jacques Leenhardt, Luis Horta, Luis Montes Rojas, Luis Orlandini, Marisol Facuse, Raiza Cavalcanti, Mauricio Barría, Mauricio Bravo, Natalia Calderon, Nuri Gutés, Eleonora Coloma, Pablo Cisternas, Paulina Mellado, Paulo Menezes, Rainer Krause, Ramón Griffero, Roger Bernat, Rolando Cori, Sean Moscoso, Felipe Weason, Silvio Lang, Verónica Ode, Erik Ciravegna.

DE LAS IMÁGENES: Granada colectiva, Francisco Vergara

DISEÑO EDITORIAL: Javiera Castro

IDENTIDAD GRÁFICA FORO DE LAS ARTES Y DE ESTA PUBLICACIÓN: Pablo Marchant

IMPRENTA: Servicios Gráficos J&C

ISBN: 978-956-19-1161-1.

UNIVERSIDAD DE CHILE

Rector, Prof. Ennio Vivaldi Véjar.

Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo

Vicerrector de Investigación y Desarrollo, Prof. Flavio Salazar Onfray

Dirección de Creación Artística

Director de Creación Artística: Fernando Gaspar A.

Esta publicación se editó en el marco del Foro de las Artes 2019 “Los Futuros Imaginados”, y fue desarrollada de manera colaborativa bajo la dirección del Departamento de Creación Artística de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo, y la Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones de la Universidad de Chile, junto a una serie de invitados del mundo académico, artístico, social, y teórico tanto de la universidad como de otras instituciones a nivel nacional e internacional.

CÓMO CITAR ESTE LIBRO: Gaspar, F.; Jarpa, G. (2020). *Los Futuros Imaginados*. Santiago: Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo.





CONTENIDOS

1. APERTURA
Flavio Salazar
Fernando Gaspar y Guillermo Jarpa
2. PRÓLOGO
I. Jacques Leenhardt
II. Roger Bernat
3. TEXTOS
 - a. **Capítulo 1:** *La historia en entredicho*
 - I. Ana Harcha
 - II. Federico Galende
 - III. Cristián Gómez-Moya
 - IV. Luis Horta
 - V. Mauricio Barría
 - VI. aliwen
 - VII. Silvio Lang
 - VIII. Rainer Krause
 - IX. Mauricio Bravo
 - b. **Capítulo 2:** *Posiciones artísticas en la intemperie*
 - I. Luis Montes Rojas
 - II. Gonzalo Díaz
 - III. Paulo Menezes
 - IV. Verónica Ode/Erik Ciravegna
 - V. Marisol Facuse/Raiza Cavalcanti
 - VI. Paulina Mellado
 - VII. Alan Ibáñez
 - VIII. Sean Moscoso/Felipe Weason
 - IX. Emilia Pequeño
 - X. Andrés Morales
 - XI. Francisco Vargas Huaquimilla
 - c. **Capítulo 3:** *Voces, comunidades, esperanzas. Opiniones y diálogos*
 - I. Antonia Castillo
 - II. Ramón Griffero
 - III. Luis Orlandini
 - IV. Eleonora Coloma/Nuri Gutiérrez
 - V. Rolando Cori
 - VI. Pablo Cisternas
 - VII. Cristián Cisternas

◇ ◇ APERTURA

PRESENTACIÓN

Contribuir al debate nacional desde el pensamiento crítico, pluralista y laico ha sido parte de la misión fundacional de la Universidad de Chile.

Sin embargo, en pocos momentos históricos, esta declaración toma una importancia fundamental como parte del compromiso con el país y de nuestra propia razón de ser la universidad pública más antigua del país.

Después de dos meses desde el estallido social más importante de las últimas décadas, el esfuerzo de la Universidad de Chile y de toda su comunidad por ponerse al servicio del país sigue intacto. El compromiso con los derechos humanos, la igualdad y la construcción de una sociedad profundamente democrática se fortalece. Es por esta razón que *Los Futuros Imaginados*, es un texto que entregamos para abrir caminos a un debate necesario respecto de nuestra sociedad presente y su futuro.

Este libro es fruto del esfuerzo y compromiso de intelectuales y creadores de las artes, la filosofía y las humanidades, nacionales e internacionales, quienes fueron convocados por nuestra Dirección de Creación Artística en el marco del Foro de las Artes 2019 a contribuir con la lectura de nuestro(s) futuro(s) imaginado(s), desde esa mirada que Federico Galende nos propone cuando se pregunta ¿qué es la crítica?: “la crítica es constitutivamente una distancia, y esta distancia se funda en una relación de sospecha con el medio”. Así, cada uno de los textos de *Los Futuros Imaginados* tienen esa necesaria distancia, pero a su vez el compromiso por develar y cuestionar lo que se tiene por verdad incuestionable desde las múltiples miradas de la creación artística.

Con mucha satisfacción les entregamos este libro, que es una de las innumerables muestras del compromiso de la Universidad de Chile y el rectorado del Prof. Ennio Vivaldi, de ser una institución presente y activa en el debate nacional y la construcción del futuro de nuestro país.

Flavio Salazar
Vicerrector de Investigación y Desarrollo.

Fernando Gaspar/Guillermo Jarpa

LOS FUTUROS DEL ARTE

Desde el 2018, discutimos en la Dirección de Creación Artística de la Universidad de Chile sobre las posibles líneas temáticas para el Foro de las Artes 2019. Habíamos desarrollado cuatro ediciones de un espacio que muestra la creación artística realizada en la universidad, entendida como una expresión más del conocimiento que se genera en la institución. Una forma de conocimiento que concentra un potencial político que es activado una vez que, en tanto saber teórico, práctico, metodológico y conceptual-simbólico (como “manera de representar la realidad”), entra en vínculo crítico con las fuerzas sociales. Por ende, cargan con una potencia cuya realidad, tanto en el acto de exhibir como en su posterior circulación como concepto y modo artístico, *emerge* cuando es tensada por el tejido social que lo integra.

En las ediciones anteriores del Foro de las Artes, abordamos problemáticas tales como la relevancia de la creación artística en su relación a la emergencia de conflictos en la sociedad, también respecto de la importancia de los discursos disidentes y disruptivos en un país que margina a comunidades como las y los creadores de pueblos originarios, resta importancia a las mujeres artistas, o relega a los jóvenes a lugares secundarios o anecdóticos de los debates públicos de alcance nacional.

En el proceso de discusiones sobre la línea temática, observamos cómo se buscaban respuestas a problemáticas tan amplias y complejas como el malestar en la contemporaneidad, la relevancia de la lucha por la

preservación del medio ambiente, la crisis de las identidades nacionales ante un incremento sostenido de las migraciones masivas en diferentes partes del mundo, la vinculación entre el arte y otras áreas del conocimiento. Las bienales, los festivales de cine, los encuentros escénicos, daban cuenta en muchas ocasiones de la creación artística y los artistas sumidos en la consternación, el desconcierto frente



// **FERNANDO GASPAR** es Doctor por la Escuela de Altos Estudios de Ciencias Sociales. Investigador especializado en políticas culturales. Actualmente es Director de Creación Artística de la Universidad de Chile.

// **GUILLERMO JARPA** realizador audiovisual de la Universidad de Chile. Investigador y gestor, a participado en proyectos de investigación sobre cine chileno, crítica de cine, cineclubismo, estudios visuales y gestión universitaria. Desde el 2013 es Coordinador de Creación Artística de la Universidad de Chile.

a los conflictos actuales, el relato incontinente de una distopía presagiada innumerables veces en la historia del arte occidental. En definitiva, observábamos un territorio muy amplio del ambiente artístico cubierto por el pesimismo, la perplejidad, la definición vacía o reiterativa de los pliegues que la complejidad del mundo del arte atraviesa junto a la humanidad. En su conjunto, teníamos un diagnóstico poco grato de muchas aproximaciones reflexivas hacia la situación del arte contemporáneo en algunos de los principales encuentros de arte, eventos para su exhibición o debate.

De esta manera surgió con fuerza nuestra intención de superar el presente y re-situarnos en ese espacio sugerente y distante del futuro. Así lo propusimos a los miembros del Comité académico que acompaña la elaboración de las principales líneas de trabajo del Foro de las Artes, quienes aceptaron con interés la línea temática de la edición del Foro 2019: “Los futuros imaginados” resultó de la reflexión conjunta, que nos permitiría abordar algunas obras o inquietudes creativas en torno a los desafíos de la tecnología, las formas contemporáneas que significaba la circulación de las obras, la capacidad de los artistas para imaginar el lugar que deberían ocupar las prácticas creativas en las comunidades futuras, y el lugar del arte —si lo había— en un futuro posible y deseado.

Los futuros imaginados, como línea de trabajo, también nos permitía revisar algunos procesos a lo largo del siglo XX y dar cuenta de qué había ocurrido con esos proyectos que proponían escenarios que se habían cumplido parcialmente, o simplemente no habían cuajado durante el paso histórico de su despliegue ideológico, quedando relegados a los márgenes del discurso oficial, ya sea como anecdotario o manifestación de una pulsión creativa específica a su tiempo y espacio.

El marco desde el cual hemos querido revisar esos procesos y proyectos, busca reposicionar una crítica que emerge desde ese tiempo y espacio, pero a la luz del momento actual: en tensión con una pretensión de *contemporaneidad* que nos permitiera observar agudamente el lugar de la creación artística en la universidad y su relación con las comunidades e instituciones que articulan ese campo cultural. De esta manera, también propusimos activar y movilizar las reflexiones y discusiones en el Seminario Internacional “Los Futuros Imaginados”, realizado en el Museo de Arte Contemporáneo los días martes 8, miércoles 9 y jueves 10 de Octubre. Este encuentro eran los inicios de las actividades del Foro 2019 el cual comenzaba la exhibición de obras el jueves 17.

El seminario del Foro de las Artes se había consolidado como uno de los espacios más significativos de la amplia serie de actividades que buscan problematizar los sentidos de la creación artística, interpelar las fronteras disciplinares y las prácticas contemporáneas en contraste con la tradición. En los seminarios del Foro invitamos tanto a artistas, como representantes de organizaciones sociales, colectivos, agrupaciones, para reunirlos a dialogar con críticos(as), investigadores(as) y creadores(as) de la universidad. En la edición 2019, algunas de las líneas de trabajo fueron: temporalidad y memoria en las artes escénicas, la incorporación de nuevas materialidades en el cine político latinoamericano, el arte indígena contemporáneo y los imaginarios del futuro, así como arte, feminismos y disidencias en la actualidad.

Reflexionar sobre los futuros del arte nos permitía imaginar o sugerir hipótesis respecto al lugar que los artistas podían ocupar en un escenario de permanente mutación. Lo que no avizoramos o atisbamos en ese momento, al igual que gran parte del país, era que la imaginación pronto iba ser desbordada por la realidad.

Fantasmas en casa central

La inauguración del Foro de las Artes 2019 se realizó el día jueves 17 de octubre, con la presentación de la obra de teatro inmersivo *Numax-Fagor-Plus*, del dramaturgo y director escénico Roger Bernat, invitado al Foro. La performance teatral, que combina uso de diapositivas, video y la interacción activa con el público para el desarrollo de la trama, resonó con el público y con la línea temática del Foro: a través de su operación escénica y performática, *Numax-Fagor-Plus* aborda los paralelismos históricos del cierre de dos fábricas de electrodomésticos con 35 años de diferencia (la barcelonesa Numax en 1979; la vasca Fagor en 2013), a través de los relatos históricos de los y las trabajadoras de ambas fábricas, que son puestas en voz y cuerpo a través de la intervención de la audiencia. Este ejercicio, que apelaba a construir fantasmagóricamente una imagen de *pueblo*, confirió un aura de conjuro a lo que sucedería el día siguiente: el 18 de octubre, fecha de inicio del llamado “estallido social” en Chile. Después de varios días de evasiones masivas convocadas por los estudiantes secundarios en diversas estaciones de Metro, ese viernes 18 la situación se tornó irreversible: la caldera que contenía las contradicciones y abusos del sistema chileno, explotó revelando el descontento acumulado que sospechábamos existía, pero que no logramos dimensionar en su escala y proporción.

Los acontecimientos se sucedieron vertiginosamente, el Foro de las Artes se había inaugurado la noche del 17 y mientras realizábamos al día siguiente un primer encuentro en torno a las problemáticas de la investigación y la educación artística junto a la especialista mexicana Natalia Calderón, en la Facultad de Filosofía y Humanidades, por redes sociales se difundían convocatorias diversas a marchas, concentraciones, y movilizaciones durante el día. También los incidentes se multiplicaban en diversas estaciones de metro, así como en diferentes lugares de la ciudad de Santiago y en el país.

El mismo 18 de octubre, además del susodicho encuentro en torno a la educación artística, ocurrieron en paralelo cuatro actividades programadas por la tarde en el Foro de las Artes: una lectura de poetas, profesores y profesoras en la Facultad de Filosofía y Humanidades; un concierto de diferentes académicos y estudiantes del Departamento de Música, que se realizó en el Teatro Municipal de San Joaquín; una muestra coreográfica que se presentó en el Teatro Municipal de Quilicura; y, en la misma Plaza Baquedano, epicentro de las movilizaciones en las semanas siguientes, tuvo lugar la inauguración de la muestra *Lawentuchefe* en el Museo de Química y Farmacia. Mientras aumentaban las expresiones de descontento y movilización social, los artistas que participaban del Foro de las Artes realizaban su trabajo en medio de un contexto sumamente cambiante con el paso de las horas.

Esa misma noche, terminadas las actividades del Foro de las Artes, constatamos la magnitud de lo que serían las siguientes semanas. El Presidente Sebastián Piñera había decretado Estado de Emergencia en la Región Metropolitana y el incremento de la movilización social iba acompañado de medidas represivas como no se habían visto desde la Dictadura. Se suspendieron las actividades nocturnas durante una semana, dando paso a un inédito toque de queda en democracia. Ese día comenzaba la movilización nacional más importante de los últimos cuarenta años, y la situación general del país nos obligó a suspender más de 20 actividades que estaban programadas, mientras re-articulábamos nuestros espacios, iniciativas y acciones en torno al nuevo panorama social que abrió octubre de 2019.

La situación del país en ese momento era delicada, con las primeras noticias sobre violaciones a los DDHH siendo difundidas en distintos medios, y la incertidumbre respecto al manejo político del país en ascenso: los

primeros días post 18/10 bien podrían resumirse bajo los conceptos de desconcierto y angustia. No obstante, frente a esta situación, la sociedad civil y las comunidades organizadas de distintos campos del mundo cultural y político, poco a poco comenzaron a organizarse bajo el llamado de la auto-gestión, levantando espacios de discusión y articulación bajo la forma de asamblea, cabildo u otra metodología de reunión, con la perspectiva de discutir las demandas sociales, canalizar el descontento y avanzar hacia propuestas concretas emanadas desde la ciudadanía. Estas experiencias permitieron reforzar una de las demandas centrales del movimiento: avanzar hacia la realización de una Asamblea Constituyente, que cambie la Constitución del año 1980 realizada en plena Dictadura y a la cual se atribuyen las causas de los problemas centrales identificados por el movimiento social.

Durante esos primeros días de movilizaciones públicas, se constataba la magnitud de los rezagos sociales, de los conflictos medioambientales, de las deudas históricas con los pueblos originarios, de las precarias condiciones de muchas y muchos chilenos. En esas primeras horas, los eventos se desarrollan vertiginosamente y la extrema violencia trastoca la vida en las principales capitales regionales imponiéndose el control de los toques de queda o el decreto de “estados de emergencia” por parte de las autoridades políticas. Como nunca cobra sentido un absurdo léxico: entramos en un verdadero periodo de emergencia de un caudal inagotable de demandas, de prácticas represivas, de crisis política y de legitimidad transversales, comenzando por la autoridad máxima, de expresiones ciudadanas, de creaciones emergentes, de expresiones urbanas. Las instituciones, ¿a caso todas?, eran sometidas a un juicio lapidario por parte de la inmensa mayoría de la población.

El arte acompaña y expresa su vitalidad desde muchos espacios de resistencia. Desde la tarde misma del 18 de octubre, resurgen sonoridades de protestas que abren una rica memoria de gritos, cánticos y proclamas que travestidos o evidentes, se utilizan en distintas acciones sociales. Los Prisioneros, Víctor Jara, Inti-Illimani y un largo etcétera volvieron a sonar una y otra vez en marchas, reuniones, encuentros, eventos y esta vez no reproduciéndose en Spotify o Youtube, desde los celulares o las tabletas, los computadores o los autos.

Caceroleos de fondo, con las puertas cerradas de los museos, se consolidan y diversifican lugares del arte como la intervención urbana, el con-

cierto masivo improvisado (se trate de anónimos desde un balcón frente al Parque Forestal, como de artistas desde las escaleras de la Biblioteca Nacional entonando “El baile de los que sobran”, uno de los himnos de Los Prisioneros de la banda sonora del octubre chileno) y claro, el eterno retorno del arte contemporáneo a la performance, la cual tiene expresiones muy vigorosas como el trabajo de colectivos feministas como la Yeguada Latinoamericana y Lastesis. El baile tradicional, la lógica del pasacalle, la murga, la procesión, se reivindican, se recuperan y resignifican de la cultura tradicional que lucha por reposicionarse desde hace unos años para superar la caricatura del huaso chileno y el ataque del modelo neoliberal a la pluridentidad que recorre el territorio.

Resulta alentador constatar que en el proceso de movilización social, la ciudadanía se mostró muy activa, deseosa de participar políticamente fuera de los límites de los partidos o las instituciones. Fue a partir de este ánimo, que nos propusimos realizar una publicación que diera espacio a las y los creadores que participaron en el Foro 2019 (o en ediciones anteriores), a desplegar su mirada en torno a lo que ocurría en Chile y los sentidos que cobraba el arte. La invitación era a expresarse a través de las palabras o imágenes, si no habían podido mostrar su trabajo al público; a complementar la exhibición de sus obras o ponencias con textos críticos, que interpelaran desde sus reflexiones y prácticas artísticas el álgido momento histórico que se vivía, y se sigue viviendo en Chile. En ese sentido, nos pareció necesario reunir en un texto un conjunto de reflexiones y expresiones, tanto teóricas como artísticas y de opinión, sobre el estatuto del arte en tiempos de crisis social, con una mirada crítica que articule un pensamiento colectivo desde la universidad. En la misma línea, buscamos hacer una publicación que permitiera dejar registro textual y visual de las experiencias artísticas y las reflexiones teóricas, que le han dado forma y fondo al Foro de las Artes durante su devenir. En esa perspectiva, el estallido social impulsó una reflexión impostergable que cuestiona y tensa los argumentos y preceptos sobre la función social del arte, a la luz de un proceso histórico de movilización que atestigua nuevas definiciones en torno al estatuto ontológico y epistemológico de lo artístico: nuevos modos de comprensión, producción y difusión de la creación artística, con sentido público. Esto acompañado de la generación de nuevas formas críticas, que imaginen las posibilidades del futuro desde la eclosión.

La voz de la creación artística

La publicación que presentamos es fruto de esas disquisiciones, elaboradas y discutidas desde las primeras ediciones del Foro de las Artes y ahora resignificadas desde la urgencia de establecer más diálogos y reflexiones en torno a los nuevos acontecimientos en Chile. El libro permanece en una tensión dialogante con la línea temática “Los Futuros Imaginados”, en tanto discurre entre los fantasmas del pasado —que todavía viven entre nosotros—, y las esperanzas del futuro que emergieron a través de las grietas que el estallido abrió.

La obra reúne una diversidad de textos muy sugerente, surgida al calor de un periodo de urgencia como fue el de los primeros días de diciembre, por ello, los autores hacen referencia a “40”, “50” o “60 días” desde el “estallido social”, desplegando un sentido de temporalidad que contextualiza a la vez que manifiesta la rapidez con que iban sucediendo los acontecimientos. Hay textos que son teóricos, reflexivos, de opinión, literarios, visuales, entre diferentes tipologías creativas y puntos de vista.

A modo de prólogo, hemos incluido dos textos de los invitados internacionales que inauguraron tanto el seminario internacional “Los Futuros Imaginados”, como el Foro de las Artes 2019 en su exhibición de obras. El primer texto “El futuro del arte en el mundo contemporáneo. Después del paréntesis modernista” es la conferencia con la que Jacques Leenhardt inauguró el seminario. Leído en perspectiva, el texto entrega una visión de marco, desde la transformación cultural y social de los conceptos de *arte* y *exposición*, interrogando el papel de los y las artistas en un mundo futuro donde las barreras entre lo masivo y lo político, han desdibujado lo “contemporáneo” en lo “artístico”. En paralelo, y advirtiendo una mirada global sobre los fenómenos de protesta social, Roger Bernat nos regala un texto estructurado como “lecciones recibidas” (*ergo* su título) a partir de su experiencia como creador catalán al fragor de las movilizaciones independentistas en Catalunya, en diálogo con su visita en el marco del Foro de las Artes, como un artista extranjero que le tocó vivir los primeros días de la movilización nacional más grande desde el fin de la Dictadura. Así, teje una suerte de diálogo que ilustra las similitudes, diferencias y contradicciones propias del momento histórico contemporáneo, donde la imaginación crítica pareciera ser tanto una respuesta como un escape a la violencia intrínseca a su práctica.

El cuerpo de la obra, está dividida en tres partes que organizan su lectura,

acompañados de textos poéticos que refuerzan sentidos y afectos, conformando un cuadro donde razón y emoción se interpelan constantemente.

La primera parte, *La historia en entredicho*, está compuesta por textos teórico-reflexivos, que analizan críticamente la relación entre creación artística y manifestación social, o bien elaboran marcos teóricos, históricos o conceptuales para entender el lugar de las artes en el proceso de movilización social, y sus respectivas potencialidades creadoras. Componen este apartado textos como el de Federico Galende, quien propone una lectura del arte del estallido desde la noción de un hacer sin artistas, o bien, como indica Cristián Gómez-Moya, “un no-arte en el anverso de la institución”. También, compone el capítulo lecturas in-disciplinadas desde el extranjero de artistas e investigadoras que han participado en el Foro, como Silvio Lang, director escénico argentino que desde la performance (procedimiento artístico protagonista de la movilización, en distintas partes del mundo), reflexiona sobre el lugar del cuerpo insurrecto en la imaginación artística del pueblo; o Natalia Calderón, invitada al Foro 2019 quien también elabora una tesis desde la insurrección disciplinaria que la educación artística es capaz de conjurar en tanto acción política: expansión de la imaginación como liberación del sujeto y fomento de la organización social creativa.

En el segundo apartado, *Posiciones artísticas en la intemperie*, los textos ahondan en descripciones, reflexiones y variaciones sobre y/o desde experiencias creativas y artísticas, que fueron exhibidas o bien no pudieron ser presentadas en el Foro de las Artes 2019, con el objetivo de interpelar o complementar dichas experiencias. En este apartado se despliegan trabajos como el de Luis Montes Rojas, quien escribe a propósito de su exposición “Contra la razón”, cuya inauguración estaba programada para el 23 de octubre y que no pudo ser abierta al público, hasta el 14 de diciembre. De igual manera se muestran los trabajos más recientes de Gonzalo Díaz, en su muestra “Notizen”, que se inauguró el 28 de noviembre en la Galería D21. Esta segunda parte entrega valiosas reflexiones de Paulina Mellado, Verónica Ode, Marisol Facuse y Raiza Cavalcanti, entre otras y otros creadores e investigadoras.

Finalmente el tercer apartado, *Voces, comunidades, esperanzas. Opiniones y diálogos*, presenta textos que desde diversos formatos -diálogos, columnas, etc.- abordan distintos puntos de vistas, reflexiones generales y opiniones varias, analizando el fenómeno de la creación artística a la luz

del estallido social y proponiendo miradas a futuro sobre la actividad creativa en el Chile que nos aguarda. En este capítulo tenemos textos en forma de diálogos, como el de Eleonora Coloma y Nuri Gutés, o el ejercicio de debate presentado por Rolando Cori, junto con opiniones de distintas veredas de la Universidad, como el de Antonia Castillo, dirigente estudiantil de la Facultad de Artes.

Desear el presente, vivir el futuro

El futuro imaginado para algunos se acercó al presente: en abril 2020 se realizará el plebiscito que permitirá el cambio de la Constitución de 1980, elaborada en Dictadura por un reducido grupo de juristas fieles al régimen cívico-militar. La participación masiva de la población en ese proceso será un triunfo de la movilización social de octubre. Los cambios en mayor o menor medida comenzaron y el proceso de transformaciones dependerá de múltiples factores. De igual manera, los retazos de un futuro distópico también se insinuaron, aquel donde reinaba el descontrol, las lógicas de abuso y represión de los territorios sin Estado, de las instituciones de poder sin legitimidad. Este escenario imaginario, donde chocan visiones contrapuestas pero simultáneas, configuran el derrotero de un proceso que obliga a posicionarse en un entramado cuya correlación de fuerzas, tanto a nivel político como cultural, podrían determinar el sino de un país cuya capacidad de soñar le ha sido arrebatada una y otra vez.

La Universidad de Chile, al igual que las principales instituciones del país, también ha sido parte del proceso de reflexión sobre los cambios que deben implementarse en nuestra sociedad. En cuanto a la creación artística, el movimiento social obliga a preguntarnos sobre la relevancia que adquiere nuestra vinculación con espacios y organizaciones comunitarias; nos invita a seguir profundizando las transformaciones en curso respecto de la equidad interna, la igualdad de trato respecto de todos y todas las integrantes de su comunidad. Nos obliga a mirarnos a nosotros mismos, a buscar las contradicciones y paradojas que delinear nuestra organización social; nuestro lugar en un mundo cambiante, donde lo perpetuo pareciera ser siempre fugaz y la Historia transcurre intempestivamente, envolviéndonos en un manto de tensa incertidumbre. En esta confluencia existencial, la imaginación creativa demanda un sitio cuyas expresiones artísticas son el verbo de su tenacidad.

La creación artística es más necesaria que nunca. Fue la comunidad artística la primera en reaccionar ante el nombramiento de un ministro de cultura que había cuestionado la relevancia del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Fueron las integrantes del colectivo Lastesis quienes con su trabajo de tiempo atrás supieron, a través de su propuesta artística y reflexiva, crear un himno combativo para las mujeres de Chile, el cual ha logrado reverberar a nivel mundial con “Un violador en tu camino”. Fue el Núcleo Arte, Política y Comunidad, integrado por académicos, egresados, artistas de la Universidad de Chile y externos quienes trabajaron en años recientes en el proyecto “Comisión Ortúzar, acciones en torno al legado de una/la refundación” el cual generó intervenciones en el espacio público, una obra o instalación escénica y diversas instancias de debate, reflexión y acción en torno a la Constitución de 1980, su permanencia y su relevancia para sostener el modelo de sociedad que tiene a Chile tan indignado. Han sido las y los realizadores audiovisuales quienes a través de sus personajes, sujetos indignados y marginalizados de los sueños que les fueron prometidos, han situado un pensamiento crítico en torno a quienes somos cuando nos enfrentamos a la alteridad. Ha sido la comunidad artística, visual y medial, quienes, a través de propuestas curatoriales levantadas gracias al músculo que entrega la colaboración generosa, han posicionado discursos críticos que interpelan al poder, a la vez que desdibujan las convenciones de sus lenguajes. Han sido las intérpretes y compositoras musicales, muchas de ellas trabajando en escuelas e instituciones públicas, quienes inspiran a imaginar el mundo a través de la vibración de sonidos que auguran otros futuros. Si algo ha demostrado la movilización popular y ciudadana, es que la potencialidad de la imaginación reside en la fuerza de lo comunitario.

Las artes, y las prácticas creativas generan espacios que construyen comunidades, que inducen a tener miradas críticas sobre la realidad, que aúnan voluntades políticas desde lo lúdico, lo experimental, lo provocativo, lo explosivo y lo afectivo. Su condición de posibilidad es tanto pregunta como respuesta; es documento, testimonio y manifiesto; fortaleza y fragilidad. Es la presencia de lo ausente que nos recuerda el sentido de nuestra lucha: la que se ha tomado la imaginación creativa del presente como bandera de un mundo mejor.

◇◇ PRÓLOGO

Jacques Leenhardt

EL FUTURO DEL ARTE EN EL MUNDO CONTEM- PORÁNEO. DESPUÉS DEL PARÉNTESIS MODERNISTA¹

Quien observe el actual mundo del arte, sus exposiciones, sus artistas, sus eventos, se confronta a menudo a una sensación de perplejidad.

Demasiado habituado a la secuencia que construye la historia del arte, que va desde el Renacimiento hasta los modernos y a las vanguardias, el espectador no encuentra fácilmente

las palabras para describir lo que ve. Después de la gran cantidad de ismos: romanticismo, realismo, impresionismo, fovismo, expresionismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, abstracto-expresionismo, neo-geo, entre tantos otros, no sabemos cómo nombrar la explosión creativa actual. Ninguna noción parece capaz de dar cuenta de esta diversidad creativa.

Con el objetivo de aclarar esta situación, propongo en primer lugar abordar la cuestión menos en términos de características estéticas, como lo hace la historia del arte como historia de los ismos y más en términos de las relaciones que la creación mantiene con sus públicos.



// **JACQUES LEENHARDT** es Director de Estudios de la École des Hautes Études en Sciences Sociales (París, Francia). Entre 1977 y 1981 fue miembro del Secretariado Ejecutivo del Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA), nombre que tuvo el MSSA durante la época de dictadura funcionando desde el exilio. Sus temas de investigación son arte y literatura, particularmente en América Latina. Estudia estas diferentes formas de creación desde el ángulo de su inserción en el imaginario estético, social y político: cómo los estructuran y deshacen, cómo producen efectos y cómo reaccionan ante ellos quienes se enfrentan.

¹ Texto traducido del francés por Marisol Facuse y Roberto Aceituno.

Una rápida mirada histórica nos permitirá distinguir un extenso período en el que las diferentes formas de arte se desarrollan al servicio de poderes económicos y simbólicos tales como la realeza, la Iglesia y la burguesía, los cuales, bajo la dirección de la Academia, dictaban los códigos y legitimaban las obras.

Una transformación mayor de sistema tuvo lugar en los años sesenta del siglo XIX, abriendo aquello que denominaré el *paréntesis*



modernista, durante el cual las producciones artísticas tendieron a autonomizarse de su dependencia económica y simbólica para tener valor en sí, independientemente de todo mensaje que no estuviera ligado a los elementos constitutivos del cuadro, creando así las condiciones para el nacimiento de un mercado organizado en torno a los museos, galerías y la crítica de arte, como instancias de consagración y agentes de difusión comercial.

La segunda parte del siglo XX vio el fin de ese sistema en el marco de la mundialización acelerada de las imágenes, de las mercancías y de las personas, donde las Bienales, los remates de obras y las fundaciones tendieron a sustituir a los actores del período precedente esbozando un modelo alternativo de relación con los públicos y de comercialización de las obras. Ciertos museos se mundializan como lo hacen ciertas galerías y otras ponen el acento en una

nueva relación con los públicos, buscando, como el nuevo edificio del Tate Modern (The Switch House), crear un espacio híbrido entre el museo tal como la modernidad lo había perfeccionado y el centro comercial y lugar de encuentro.

Para ayudar en la comprensión de lo que está en juego en estas transformaciones evocadas de manera muy general, he escogido un momento y un objeto simbólico fuerte: la aparición del *ready made* de Marcel Duchamp.

Sabemos que el *ready made* es un objeto producido industrialmente mas presentado por un artista “como” un objeto de arte, es decir, en las condiciones tradicionales de un cuadro de maestro o de una escultura antigua. El artista no pretende haberlo hecho, él solamente lo ha escogido, firmado y presentado. Este gesto rompe con la extensa tradición que hacía del “oficio” pacientemente adquirido de un Maestro en el seno de un taller, una de las características esenciales del artista, que inscribía en

la gran familia de los artistas que transitaba desde el artesano medieval hasta el artista moderno.

Para que un objeto industrial pueda ser presentado “como” un objeto de arte bajo el nombre de *ready made*, dos transformaciones históricas deben haber hecho efecto: la industrialización del cotidiano y la emergencia de un público nuevo para el cual este objeto podrá tener sentido y obtener su aprobación.

La industrialización de los objetos manufacturados en el curso del siglo XIX trajo consigo el fin del artesanado, de los gremios y de las sociedades de apoyo mutuo, que habían —durante siglos— asegurado la transmisión de un saber-hacer artístico. Estas transformaciones afectan igualmente el modo de producción de los bienes llamados “intelectuales” y “artísticos”. La mecanización de las imprentas y de la edición gracias a las máquinas a vapor y después a las rotativas, afecta el trabajo de los escritores y la propia creación literaria.

Mientras la actividad artística se familiariza con la producción de masas, ella intenta —al mismo tiempo— resistir a la presión de la lógica productivista buscando sacar ventajas e inventando formas que le sean singulares. Por ejemplo, plegándose a la lógica secuencial del folletín, Balzac deja la lógica de las expectativas del público penetrar la literatura como hará Eugène Sue y más tarde Zola, reivindicando para sí aquello que llama el “mercado democrático”. Explotando ingeniosamente las emociones y los gustos del público que ellos contribuyen a transformar y a crear, estos escritores afirman su nueva legitimidad apoyándose en el juicio de las masas cuya lectura los nutre.

En el dominio de las artes visuales asistimos a transformaciones no menos radicales. La invención de la fotografía ofrece a un amplio público imágenes hasta entonces reservadas a algunos privilegiados. Estas entran directamente en concurrencia con el trabajo de los artistas pintores y propician la emergencia de nuevas profesiones como fotógrafo o publicista, las que a menudo son practicadas por antiguos pintores que desde cierto momento se quedan sin trabajo. Desde su aparición la fotografía entra en concurrencia con la pintura, tal como testimonia Baudelaire y los análisis de Walter Benjamin en su ensayo sobre la “reproductibilidad técnica” de las obras de arte. André Malraux anticipa igualmente las consecuencias profetizando el advenimiento de lo que

llama “El Museo Imaginario”². El autor anuncia así el advenimiento de un espacio mental en el cual todas las obras de todas las épocas y de todas las culturas pueden coexistir, porque gracias a sus reproducciones fotográficas multiplicadas en los libros, han sido arrancadas de los marcos culturales donde producían originariamente sus significaciones.

La desmultiplicación de las reproducciones y la transformación de los cuadros (pinturas) en simples imágenes, rompió con el privilegio del que gozaban los pintores y los grabadores de ser los únicos que representaban visualmente el mundo. Millones de imágenes invaden el espacio imaginario público sin exigencias de producción ni normas de percepción. Así, con el fin de preservar su razón de ser y el honor de su profesión, los artistas pintores comenzaron poco a poco a construir un nuevo sistema de legitimación de su trabajo. Ellos lo hacen definiendo su producto, el cuadro, por aquello que le es específico: el cuadro como espacio autónomo, lugar de expresión de una ética ligada al trabajo de la forma propia del cuadro.

En la tradición pre-modernista los cuadros se daban a conocer al público en espacios específicos. Pintura o fresco, eran vistos en el marco social e institucional: la iglesia, el palacio del principado y después del siglo XVII, el interior burgués. Esos espacios, sometidos a reglas estrictas de comportamiento y a códigos de interpretación, constituían el contexto en el cual esas obras de arte eran vistas y comprendidas.

Con el giro del fin del siglo XVIII y la baja de los poderes eclesiásticos y monárquicos, el museo sustituye, como objeto arquitectural y espacio privilegiado del arte, a las iglesias y a los antiguos palacios. Adoptando la forma del templo griego clásico, los arquitectos de la institución museal se apropian de la legitimidad de la Antigüedad al tiempo que ofrecen modalidades de percepción nuevas. En sus salas neutras concebidas para recibir esas obras que fueron arrancadas de su contexto funcional (iglesia, palacio), el museo producía condiciones que las separaban/arrancaban de los antiguos poderes de los cuales éstas eran aún el símbolo. Desde ese punto de vista, el dispositivo museal ejerce sobre la percepción de las obras el mismo proceso de separación y autonomización que su reproducción en los libros.

² André Malraux (1947), *Le Musée imaginaire*. Paris: Gallimard.

Uno y otro vuelven las obras abstractas y autónomas.

Estas transformaciones de las condiciones materiales de exposición afectarán evidentemente las reglas de producción de las obras, su manera de legitimarse ante los ojos de sus públicos y los valores que les son atribuidos. Sobre estos diferentes aspectos, el *paréntesis modernista*, ha aportado una respuesta específica. Es necesario sin duda preservarse de la idea de que toda creación artística se vio unificada de una sola vez bajo estos nuevos parámetros. Hablaremos más bien de una tendencia fuerte, que reconoceremos como *modernista*, que coexistirá durante un siglo con otras maneras de producir, mirar, valorizar el arte, pero que por su importancia y su coherencia amerita ser analizada.

El crítico americano Clement Greenberg (1909-1994) es sin duda quien ha dado a la posición modernista su expresión más radical. Sin olvidar las críticas que le han sido dirigidas por el exclusivismo de su teoría, se reconoce en su enfoque el esfuerzo propiamente modernista por despejar la especificidad del arte, la misma que los artistas gustaban defender a fin de preservar su campo de competencia y de actividad.

Olvidando voluntariamente el cubismo y dejando de lado de manera más o menos consciente las tendencias realistas, Greenberg hace de la pintura un arte que tiene conciencia de sí mismo, conciencia crítica de sí, que lo conduce a la celebración de la sola *planeidad* del cuadro. Rechazando la “trampa figurativa”, actitud clásicamente platónica, la pintura se presenta en Greenberg como crítica del cuadro y de sus características formales. Esta autocrítica, totalmente cezariana, de la pintura, especie de purificación ascética, conduce lógicamente al artista a un examen crítico de la historia del arte de la cual él hace parte.

Una concepción tan radical del cuadro tendrá evidentemente efectos sobre las condiciones materiales de su exposición. Brian O’Doherty ha analizado estas consecuencias³, mostrando en el espacio blanco, aseptizado de la galería —The White Cube— una radicalización de lo que ofrece el museo cuando muestra las obras de arte arrancadas del mundo social y político de su producción y de su exposición tradicional.

³ Brian O’Doherty (2008), *White cube. L’espace de la galerie et de son idéologie*. Zurich: JRP Ringier ; Paris: La Maison Rouge. También ver: Hélène Trespeuch, “Quelques réflexions autour du *White Cube* de Brian O’Doherty”, *exPosition*, 25 de Septiembre de 2017, <http://www.revue-exposition.com/index.php/articles3/trespeuch-reflexions-white-cube-doherty/%20>

La concentración de todas las energías artísticas sobre el objeto “cuadro” ha dado lugar por otro lado, a investigaciones sistemáticas sobre las formas de la visualidad. El pintor Maurice Denis tenía por costumbre decir a sus estudiantes, en París alrededor de 1905: “recordar que un cuadro,

—antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier anécdota— es esencialmente una superficie plana recubierta de colores ensamblados en un cierto orden”.⁴ Este aforismo define lo que busca el observador modernista tal como lo concebirá más tarde Clement Greenberg. Éste debe aprender a olvidar la anécdota, las referencias a la realidad del mundo, la perspectiva, en fin, todo el sistema de representación desplegado por los artistas en el Renacimiento.

Que este apego a los puros aspectos formales del cuadro constituya un esfuerzo al cual tanto el artista como el amateur deban atenerse, es lo que el apóstrofe imperativo de Maurice Denis subraya: “recordar que...” una orden como esa habría sido impensable en los siglos precedentes. En adelante, la obra de arte deberá ser concebida y apreciada fuera de toda referencia narrativa, simbólica, religiosa o incluso descriptiva.

Para que tal credo pueda ser afirmado y virar a ser la regla de oro del sistema modernista del arte, hace falta que sea adoptado por todo un medio —y no solamente por algunos artistas vanguardistas—, el cual está constituido por un universo profesional múltiple que incluye galerías, museos, críticos, artistas y públicos. Este conjunto de actores forma la caja de resonancia del arte modernista y al mismo tiempo constituyen la base social de su legitimidad. Todos reconocen que las cualidades estéticas, críticas y autorreferenciales de las obras son primordiales y las únicas susceptibles de legitimar una obra. En este proceso, el discurso de los críticos juega un rol determinante. Es la comunión de esta red de actores en sus valores modernistas lo que legitima las obras, tanto en el plano estético como comercial.

La radicalidad de este elitismo ascético contribuyó a ir alejando diferentes tipos de público, aún más numerosos que la multiplicación de los museos que convocaban a gente poco informada y les invitaban a consumir los refinados productos de la actividad artística.

Es a fines de los años 60 que se puede datar el estancamiento de la hegemonía modernista y la tentativa de sustituirla por nuevas maneras de construir la relación del arte con el público. Se trató de establecer una nueva escena artística, tanto en el plano de la estética de las obras (Tras-vanguardista, pop art, *neo-geo*, etc.), cuanto de los lugares de aparición del arte (el *loft*, los edificios industriales abandonados, el supermercado) y finalmente de los rituales (el

⁴ Maurice Denis en *Art et Critique*, París, 1890.

dispositivo de la exposición). Favorecida por este gran alboroto, nuevas preocupaciones vinieron a sustituir a la sola fascinación formal: hicieron su aparición las temáticas sociales, religiosas, y ecológicas. Los artistas retornaron a prácticas inmediatamente accesibles al público, lo que modifica la relación de éste con el arte contemporáneo. Los asuntos cotidianos, que no tenían carta de ciudadanía en el mundo etéreo del arte modernista, después de haber resplandecido en los días de los pintores holandeses —de los Le Nain y de Courbet—, vuelven a ocupar el primer plano. Esta apertura a las cuestiones de la vida cotidiana, tiene como efecto legitimar la opinión de todos. Cada uno comienza a tener una voz, mientras que antes sólo los especialistas poseían la legitimidad requerida para expresarse sobre el valor del trabajo artístico modernista. Así, se inaugura una nueva fase de esta relación entre arte y público, donde la obra de arte está preocupada por sensibilizar a un público y a dirigirse a él bajo un modo sensible, con el fin de que se vuelva *su* público.

Diversas teorías han reflexionado sobre esta dimensión *relacional* del arte contemporáneo. “El contexto social y las interacciones humanas componen el *arte relacional*”, escribe Nicolas Bourriaud, destacando la convergencia de las preocupaciones de unos y otros. Por su parte, Paul Ardenne recuerda que la primera cualidad de lo que él denomina “arte contextual” es su fuerte *relación a la realidad*. Frente a esta declaración, medimos la distancia que se estableció respecto al período modernista. Los artistas del arte contemporáneo buscan religarse con el mundo, con sus preguntas, sus imágenes, sus fantasías. La dimensión estética sigue siendo un aspecto importante de su trabajo artístico, pero subordinado a la voluntad de establecer un lazo sensible y un acuerdo con el público, en un marco saturado de preocupaciones con la actualidad. A menudo, el camino para alcanzar esta sensibilidad anónima pasa paradójicamente por una expresión profundamente subjetiva que, sin embargo, no tiene nada de repliegue narcisista. La subjetividad del artista es la voz que se encarna para convocar al que se volverá su público. Expresa un deseo de compartir y de construir, en un diálogo frágil, las condiciones de legitimidad del acto artístico.

Desde este punto de vista, aquel arte supone a la vez compartir y valorizar la experiencia compartida, buscar la proximidad social y su construcción. Más que crear una situación donde el público esté confrontado a la trascendencia de la obra, a su verticalidad impresionante y a la experiencia de encontrarse con ella —que justifica lo que se paga por su

precio— los artistas *contextuales* intentan establecer una relación más democrática y horizontal. Lo hacen, sin duda, porque han experimentado violentamente el golpe de incompreensión que se instauró entre el arte y sus públicos, intentando luchar contra la lógica de exclusión que suele resultar del elitismo modernista.

Si es que el museo, y su forma hiperbólica, el cubo blanco, correspondían perfectamente a la ceremonia modernista del arte, a estas nuevas obras y al público que puede darle existencia, le es necesario igualmente un espacio adecuado, un espacio de encuentro que yo denomino: *la exposición*.

La *exposición* de arte contemporáneo expone obras, pero también, expone a sus visitantes a múltiples encuentros, cuestionamientos y puntos de vista. Hay en esta efervescencia un tanto confusa, donde cada artista adopta simultáneamente diversos estilos, algo que se acerca un poco a la lectura de una novela. Ahí también se está confrontado a una multiplicidad de acontecimientos, personajes y de ideas, de la que es necesario extraer una sustancia para sí. Porque la novela es un espacio experimental, tanto para el novelista como para el lector que viene a visitarlo a través de su obra. Así como la novela acompaña desde la era democrática la construcción simbólica y social del ciudadano, podemos pensar que la exposición constituye una forma de arte privilegiada en la época de la democratización del arte. Digo bien: una *forma de arte* y no una *manera de mostrar del arte*. La *exposición*, a mi modo de ver, es una “forma simbólica”, en el sentido en que Panofsky hablaba de la perspectiva como forma simbólica.

Debido a su dispositivo espacial, a la autonomía que conserva ahí todo objeto, a la imposibilidad de construir un discurso que incluya todos los elementos expuestos, a la pluralidad de “correspondencias” que favorece, la *exposición* hace aparecer una verdad esencial: la historia del arte, como la historia humana, no constituye una objetividad a la cual el espectador se encontraría confrontado. Estas historias tan variadas que remueven el arte contemporáneo —migración, ecología, identidad de género— constituyen un campo abierto, donde el espectador es invitado a construir por sí mismo su propia historia. No su propia historia del arte (o de la literatura) —eso es asunto de los conservadores de museo o de historiadores de la literatura— sino su propia historia en el arte, al interior del mundo del arte y de la historia, a través de los medios tan diversos que son puestos en obra por los artistas.



La *exposición* es una ocasión para reapropiarse de las obras de arte (esta memoria artística conservada en los museos), para un visitante a quien le serían dados los medios para fabricar su historia mediante la mediación simbólica de las diferentes formas de arte existentes. El visitante desde entonces ya no está frente al espectáculo de una historia unificada del arte, que se despliega como en un mundo separado, organizado por la consciencia trascendental del universalismo, sino que está confrontado a las huellas de la actividad humana a partir de las cuales debe —y puede— construir su lugar propio en la historia.

Arrancando la obra de arte del museo para ponerla en *exposición*, la evolución democrática, lejos todavía de encontrarse acabada, ha roto con la clausura que caracteriza el templo museal. Ya podemos constatar que el museo se abre y, sobre todo, que espacios difícilmente sacralizables (edificios industriales abandonados, lofts, etc.) sirven cada vez más como lugares de exposición. Lo que permiten estos lugares, que acompañan una suerte de escenografía revolucionaria, sería la renovación de aquello que el artista catalán Antoni Tapiès llamaba “el juego de saber mirar”.

Siguiendo los preceptos de Baudelaire, Tapiès quiere volver a enseñarnos a construir, por nosotros mismos, la *exposición* y el mundo que en ella se abre. Tomamos una obra de Tapiès: *Silla* y seguimos los preceptos del pintor catalán. Si bien esta vieja silla no parece gran cosa, piensen en todo el universo que hay en ella:

- las manos y el sudor de quien ha tallado esa madera;
- el árbol robusto del que fue extraída;
- la energía vital de este árbol en el bosque;
- la densidad de los árboles al borde de la montaña;
- el trabajo cariñoso del artesano que la construyó;
- el placer de quien la ha comprado;
- los cansancios que ha ahorrado;
- los dolores y las alegrías que han reposado ahí;
- el gran salón, o el pobre comedor de la periferia, que la acogen.

Y Tapiès concluye: “todo, absolutamente todo, representa la vida y su importancia”⁴.

Es lo que produce la *exposición*: Observen, miren profundamente, ya que, mediante su presencia y su mirada, ustedes participan. Y déjense llevar por todo lo que hace resonar en ustedes su mirada.

El nuevo estatus de la obra hace de ella una emanación de la situación, a la que le otorga una forma estética y cuya excelencia consiste en hacer eco de las preocupaciones del público. El objetivo no es entonces tanto la enunciación de una verdad, sino un gesto que permite que una adecuación se produzca a *posteriori*, legitimando los propósitos y confiriéndoles una resonancia social. La relación que se establece en torno a este tipo de obra desconcierta a quienes están acostumbrados a una relación de contemplación tradicional; y ha favorecido, en cambio, la curiosidad de nuevos públicos, en su mayoría distantes o ajenos a la tradición modernista, pero que encuentran en estas obras a la vez un eco de sus preocupaciones, pero también modalidades artísticas que los conmueven por su simplicidad, su carácter lúdico o la familiaridad con los lenguajes que circulan en los medios de masas. Estas circunstancias establecen un régimen de experiencias compartidas que caracteriza este nuevo tipo de arte contemporáneo. Implicando nuevos públicos, mediante estrategias ligadas en particular a la circulación de imágenes en los medios audiovisuales o en medios como *Instagram*, las nuevas *exposiciones* han ampliado considerablemente la esfera del arte contemporáneo.

Evidentemente, esta ampliación no está exenta de peligros. La invasión de la esfera artística por parte de los lenguajes de los medios de masas amenaza por su parte su especificidad, como fue el caso en el origen de la reacción modernista.

⁴ Antoni Tapiès (1974), *La pratique de l'art*, París: Gallimard.

La producción artística contemporánea se sostiene sobre una delgada línea. Si no se tiene cuidado con ello, el arte que acepta sumergirse en las problemáticas y los lenguajes contemporáneos corre el riesgo de no ofrecer finalmente sino una actividad más o menos lúdica de acompañamiento del ecosistema mediático y del consumo. Este alineamiento corre el riesgo de hacer al arte perder su especificidad y fundirse en la uniformización galopante que atraviesa nuestra época.

Conscientes de estos peligros, los mejores artistas sabrán sin duda transitar por esta delgada línea.

Post scriptum:

“El futuro del arte en el mundo contemporáneo: Después del paréntesis modernista” fue una conferencia pronunciada el 8 de Octubre de 2019, en la inauguración del Seminario “Los futuros imaginados” del Foro de las Artes en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile.

En las salas contiguas del Museo Nacional de Bellas Artes, se preparaba la exposición “El Tercer paisaje”, bajo la curatoría de Catalina Valdés y Enrique Rivera, en el marco de la 14 Bial de Artes Mediales.

Como escribe Gilles Clément, en el origen de este concepto, la idea de *Tercer paisaje* tiene relación con “Tercer estado” y no con “Tercer Mundo”. Se trata de un concepto con una fuerte connotación política, que designa una voluntad de afirmación sin retorno ni al poder, ni a la sumisión al poder, consideradas alternativas estériles.

Oponiendo la exposición en los museos como dos dispositivos con implicaciones epistémicas profundamente diferentes, destaqué la singularidad del acto de “exponer” en el arte contemporáneo, como expresión del descentramiento de la mirada y redescubrimiento del mundo partiendo de sus márgenes. La exposición crea una tercera relación.

El movimiento social no actúa de otra manera: exige una redefinición de las relaciones de poder y de su centralidad, siempre fantaseado y siempre renacido como una aspiración insuperable.

París, 21 de diciembre de 2019.

Roger Bernat

LECCIONES RECIBIDAS

Dos días después de mi llegada a Santiago para participar en el Foro de las Artes 2019, cuya línea temática era “Los Futuros imaginados”, Sebastián Piñera decretó el Estado de Sitio. Desde la ventana del hotel veía las revueltas en la avenida Bernardo O'Higgins y en el televisor las que estaban sucediendo en la plaza Urquinaona de Barcelona que se desarrollaban simultáneamente, en Santiago por la tarde y en mi ciudad en plena noche. Con el pasar de los días, las revueltas en Cataluña fueron menguando, mientras en Santiago persistían. Fue inevitable comparar ambos escenarios y extraer algunas conclusiones:

Primera lección:

Se puede “volver al futuro” como hacían en la película de Zemeckis o, como podemos hacer ahora, acercándonos a la ciudad de Brasilia, que no deja de ser la asfaltada demostración de cómo el pasado imaginó el futuro. Ir al futuro, sin embargo, por mucho que una cierta idea de progreso nos haya entrenado a ello, es imposible. La revuelta no cree en el futuro, tampoco cree en el tiempo porque uno de los efectos de cualquier movimiento es detener el tiempo histórico. No en balde los sublevados de la Comuna de París lanzaban piedras a los relojes que colgaban de fachadas y campanarios: sabían que solo deteniendo la Historia su difusa reivindicación tenía posibilidades de realizarse. Y es precisamente en esa agónica suspensión del tiempo —porque, como dice la canción, todos temen que tarde o temprano el reloj vuelva a marcar las horas— donde se operan los cambios. Aquellos que quizás más tarde se

plasmaban en una nueva Constitución, en un aumento de sueldo, en una rebaja de la jornada laboral o en una nueva bandera. Cambios que, cuando vuelve a funcionar el reloj, saben inevitablemente a derrota. La diferencia que había entre las dos revueltas, la de Chile y la de Cataluña, es que la primera nacía sin objetivos claros (la bajada de las tarifas del transporte no era más que una excusa) y lo úni-

co que pretendía era marcar una discontinuidad en el inevitable transcurrir del tiempo. La segunda anhelaba acelerar la llegada de un futuro. No se trataba de poner en jaque el orden instituido sino de cambiarlo por otro, el orden quizás más eficiente, quizás más justo pero, orden al fin y al cabo de un nuevo estado-nación llamado Cataluña.

Segunda lección:

La primera víctima de la revuelta fue el trabajo. El tiempo marca su compás en horas de trabajo y solo deteniéndolo puede llegarse a detener la vida cotidiana. Cerraron las universidades, se detuvieron las fábricas, se inmovilizaron los trenes. En esos momentos se revelaba que incluso nuestras horas de ocio eran tiempo de trabajo: cerraron los cines, los museos, teatros y restaurantes, los actores dejaron de actuar. Lo único que no se detuvo fueron las pantallas. Éramos capaces de emanciparnos de muchas cosas, pero no de todas. Si en ese momento la sociedad se hubiera dividido entre los que trabajaban y los que no lo hacían, de un lado hubieran estado las fuerzas de seguridad del Estado junto con la prensa y la clase política, y del otro los demás. De hecho, si en la calle la batalla radicaba en saber quién controlaría el espacio público, mientras camarógrafos y cronistas daban cuenta de ello, en las pantallas la batalla se libraba ya no entre fuerzas sino entre relatos. En Chile el juego de antagonismos estaba claro: por un lado estaba el discurso oficial amplificado por los medios de formación de masas, como acostumbraba a llamarlos Agustín García Calvo, y por el otro el de los ciudadanos anónimos que eran entrevistados en *prime time* por las grandes cadenas que, junto con los medios independientes más o menos virales o infundados, ofrecían un relato que nada tenía que ver con el oficial. En Cataluña la confrontación era mucho más insidiosa porque no se producía entre medios oficiales y medios independientes, no enfrentaba la *verdad* al *rumor* sino que confrontaba dos verdades, la españolista y la catalanista, habiendo quedado el discurso independiente relegado al lugar subalterno al que está condenado por la cultura *mainstream*.

Tercera lección:

Tras la muerte de Ian Curtis, Joy Division, la que quizás fuera la banda más influyente de la Inglaterra de finales de los 70, quedó descabezada. Tras unas semanas de zozobra, el resto de integrantes de la banda formó New Order. El declive de un régimen desembocó en otro régimen. El caos, la ausencia de un régimen, es una condición transitoria que solo encuentra acomodo cuando somos capaces de nombrar un nuevo



// **ROGER BERNAT** (Barcelona, 1968) es dramaturgo y director teatral. Graduado en dirección y dramaturgia por el Institut de Teatre de Barcelona con el premio extraordinario de 1996. Funda y dirige General Elèctrica junto a Tomás Aragay. Su obra recibe premios de la Crítica de Catalunya. En 2008 empieza a crear espectáculos en los que el público ocupa el escenario y se convierte en protagonista. Sus espectáculos han sido traducidos a una treintena de idiomas y en 2017 fue distinguido con el Premi Sebastià Gasch d'Arts Parateatrals.

dispositivo que nos gobierne: el New Order. Quizás no haya *realmente* un nuevo orden pero al menos hay que *nombrarlo*. Como ha apuntado Boris Groys, aquello que sobrevive a la destrucción es la imagen de la destrucción. Y esa imagen, siendo una narración, se emparenta mucho mejor que la realidad a los referentes del pasado que han llegado hasta nuestros días en forma de mito. La narración periodística y rabiosamente actual se pone a dialogar con la épica de la Historia. Ejemplo de ello sería el caso de la Revolución Francesa que encontró en la Roma Imperial la imagen que modelaba su caótico proceso. Una imagen y un relato que no solo legitimarían unas acciones sino que apuntalarían el nuevo orden. En el caso de Chile, el grafiti que rezaba: “El neoliberalismo nació y murió en Chile” narra en clave geopolítica una posible continuidad entre el régimen de Allende y la revuelta de Octubre, y de paso dibujaba un arco de continuidad entre el período de Pinochet y el de Piñera. En Cataluña los referentes se buscaron en la independencia de Kosovo o en los referéndums de Québec y Escocia, demasiado cercanos, demasiado antiheroicos.

Cuarta lección:

En el chat de los vecinos del barrio Vaticano Chico, una mujer pedía auxilio. Estaba sola, llevaba tres días sin salir a la calle y no sabía dónde conseguir víveres. A apenas unos metros de allí, miles de personas ondeaban banderas, entonaban himnos y devolvían bombas lacrimógenas a la policía. Probablemente esa mujer también estuviera sola los meses anteriores a las manifestaciones pero ante el estallido de celebración colectiva su posición en la comunidad se hacía insoportable. La revuelta y el carnaval invierten el orden jerárquico de la sociedad, y al mismo tiempo acentúan las diferencias en las pautas de comportamiento de los individuos. La colectividad exige participación y los individuos que se muestran reticentes, cuando no son arrastrados a la calle, son castigados con el aislamiento. En ese sentido, la revuelta funciona como otros movimientos de masas que, aun siendo integradores, festivos y comunitarios, son de corazón cruel. Las prácticas reivindicativas heterogéneas, a veces lideradas por mujeres, tendían en Chile a mitigar la lógica tendencialmente fascista de la desinhibición. La entrega gratuita de comida, el ofrecimiento de cuidados a cargo de grupos de doctoras y veterinarias, o la profusión de bandas musicales en la retaguardia de la manifestación eran puertas de entrada para todos aquellos que por determinación o costumbre compartían el descontento pero recelaban de la aglomeración. En Cataluña la mecánica de la inclusión había segui-

do los mecanismos formales del *flashmob*: se pedía a los manifestantes que llevaran camisetas del mismo color o que dibujaran con sus cuerpos una determinada forma en el mapa de Barcelona. Tardaron varios meses en aparecer los primeros carteles personales, irónicos o simplemente ocurrentes que, junto con iniciativas como las chilenas, abrían la puerta a todo tipo de subjetividades.

Quinta lección:

El día 17 de octubre, el día antes del estallido popular, empezamos con bastante retraso la función teatral que habíamos venido a presentar en el Foro de las Artes. Había algunos espectadores que habían tomado el Metro y no habían logrado bajarse en la estación de la Universidad de Chile porque había sido cerrada. Paola Lattus, actriz de la pieza, también había llegado con retraso a nuestra cita porque había querido participar en las manifestaciones espontáneas en los andenes del Metro. Sin embargo, cuando el salón de la Universidad estuvo lleno, se dio comienzo a la representación de *Numax-Fagor-plus*, que básicamente invitaba al público a repetir dos asambleas de trabajadores, una ocurrida en Barcelona en 1979 y otra en Mondragón en 2014. Tras la esforzada colectivización de los discursos obreros de ayer y hoy, los espectadores acababan cantando “La Internacional” como en un karaoke. Fue al día siguiente cuando lo que había sido una protesta contra el aumento del billete de Metro se convirtió en una revuelta. A diferencia del discurso proletario que todos teníamos en la cabeza tras la *performance*, en esta protesta no había reivindicaciones. Ni sindicatos, ni partidos de izquierda abanderaban las marchas. Era una revuelta tal y como yo las había estudiado en los libros de historia. En 1835 unos toros mansos propiciaron que, tras la corrida, una turba de barceloneses descontentos, después de destruir el tendido, arrasara monumentos y quemara conventos. La revuelta, entonces y ahora, no tenía sueños o aspiraciones. En Santiago no se trataba de tener un Metro asequible, una jubilación digna o sanidad para todos, se trataba de tenerlo TODO. Y si no iban a tenerlo TODO no tendrían NADA, e hicieron arder el metro, los supermercados y el futuro entero. El Metro, la jubilación o la sanidad eran el precio que tenía que pagar el sistema para que siguiera girando la rueda, para que siguiéramos dispuestos a sufrir el horror de la vida cotidiana. En Cataluña, sin embargo, la movilización había sido liderada por unos partidos políticos que, al tener una agenda estructuralmente continuista y unos intereses de inconfesable linaje, habían traicionado la genuina voluntad de cambio de los manifestantes.



Sexta lección:

Lanzarse a la calle y concentrarse en un determinado lugar, marchar en una sola dirección o permanecer inmóviles en un mismo punto son las singulares formas de la protesta masiva. Por unos momentos, la calle deja de ser el escenario en el que todos comparten diferentes direcciones y objetivos para convertirse en la escenografía del espectáculo de la movilización. Las entradas reales o los desfiles militares eran una manera de escenificar un determinado orden: el poder circulaba sin obstáculos por el centro de las avenidas mientras los habitantes permanecían inmóviles mirando hacia el centro, como si estuvieran a ambos lados de un río de aguas purificadoras. Pero en la movilización ciudadana ese orden se invierte. Son los manifestantes que se concentran mientras las fuerzas de seguridad, no sin fricción, se mantienen a los lados. Es esa concentración en un espacio reducido, junto con el dilatado tiempo de “estacionamiento”, lo que convierte la movilización en la plusvalía de un colectivo. El número en cambio, más que legitimar la reivindicación, blindo los cuerpos de los movilizados, los protege de quedar a merced de grupos más numerosos y de validar su discurso por la *performance* del martirio. En el caso catalán, aunque el número de manifestantes ha sido siempre enorme, cuando se trató de manifestaciones espontáneas



con intención de alterar el orden económico del país, disminuyó dramáticamente el número de manifestantes y sus cuerpos quedaron a merced de las porras, la detención y el juicio. Lo que diferenció las movilizaciones chilenas de las catalanas fue que las primeras no persiguieron concretamente nada, y por tanto nada tenían que perder; las catalanas, sin embargo, al perseguir la idea de una patria justa y próspera no podían permitirse ser arbitrarias y violentas sin poner en peligro la idea misma que perseguían.

Séptima lección:

En Chile ardieron estaciones de Metro, vallas publicitarias y supermercados, murieron accidental o premeditadamente decenas de personas y cientos perdieron la visión de un ojo. En Cataluña ardieron containers y volaron macetas y una o dos personas perdieron un ojo a causa de los proyectiles de la policía. Sin embargo, en las calles de Santiago podía leerse: “Violencia es un sueldo de 300€” (solo recuerdo el equivalente en euros). En Barcelona los medios de comunicación se llenaron de planiferas aterrorizadas por la ola de violencia que asolaba de ciudad: los comerciantes estaban perdiendo dinero y los turistas habían empezado a cancelar sus reservas. Cuando la violencia estructural queda ocultada

por la violencia ocasional que es, al fin y al cabo, el ornamento de la protesta, se acaba toda posibilidad de revuelta.

Epílogo:

La fotógrafa Pamela Albarracín me regaló una de esas camisetas que ha hecho Francesc Morales en las que, debajo de un arcoiris, puede leerse: NO POH NIÑA. Me la puse y fuimos a unirnos a la bullanga de Plaza Italia (Dignidad rima con Caridad y con Oportunidad, no le pongan ese nombre a la plaza). Allí me acerqué a un hombre con barba y pelo largos que llevaba una mochila llena de cervezas frescas. También en la revuelta hay quien tiene sed y unas lucas en el bolsillo y quien tiene necesidad y encuentra oportunidad de negocio. Al cabo de unos minutos, cuando ya casi había terminado la lata, el vendedor volvió hacia mí y, mirando el lema de la camiseta me preguntó pensativo: “¿Pero usted no votó que NO en el plebiscito, verdad?” No, yo no era chileno, estaba de paso en Santiago y, efectivamente, no había votado que NO en el plebiscito del 88. El vendedor se disculpó por la pulla, me agradeció haber venido de tan lejos para solidarizar con la lucha y se marchó. Yo me quedé pensando que un Rubio será siempre un Rubio.



◇ ◇ TEXTOS

CAPITULO 1.

La historia en entredicho



Ana Harcha

EN ESTE PAÍS: DESDE EL 18 DE OCTUBRE

Van 53 días
 53 días
 Del guante puesto de revés
 53 días
 De no sé cuántas marchas
 De no sé cuántas manifestaciones
 De no sé cuántas asambleas
 Milicos en las calles durante 9 de esos 53 días
 53 días
 De 20, 30, 40, de no sé cuántos muertxs
 De no sé cuántos detenidxs
 De no sé cuántos golpeadx
 De no sé cuántos baleadx
 De no sé cuántos violadx
 De no sé cuántos abusadx
 De no sé cuántos desaparecidxs
 De no sé cuántos mutiladx
 De más de 350 tuertxs
 De 1 ciego absoluto
 De 1 ciega absoluta



// **ANA HARCHA** es performer, investigadora y creadora escénica. Actualmente es académica del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Ha desarrollado su trabajo dentro y fuera de Chile, hibridando paulatinamente la relación entre creación e investigación. Actualmente trabaja junto a artistas de circo en Santiago de Chile en diversos proyectos que buscan activar territorios fronterizos entre los sentidos y prácticas de la disciplina circense. Obtuvo el Premio Altazor a Mejor Dramaturgia por su obra *Kinder* (escrita en co-autoría con Francisca Bernardi) en el año 2003. Además de docencia, lleva adelante el proyecto *Trama Lana: 1000 y 1 días de (des) tejido colectivo*, junto al Núcleo de Investigación y Creación: Arte, Política y Comunidad.

Van 53 días
 53 días
 Del guante puesto de revés
 Hay estatuas re-dibujadas
 Hay estatuas re-corporeizadas
 Hay estatuas re-significadas
 Hay estatuas decapitadas

¿Cuántos días más durará la batalla?
 ¿Cuántas marchas más durará la batalla?
 ¿Cuántos pasos más?
 ¿Cuántos gritos?
 ¿Cuántas balas?
 ¿Cuántos bailes?
 ¿Caerán algo más que las estatuas que representan el linaje de clase que hoy gobierna, reprime, tortura y mata?
 ¿De qué depende?

De mantenernos en la calle, dicen.
 De mantenernos en la calle, proponen.
 De mantenernos en la calle, corean.
 De mantenernos en la calle, gritan.
 De mantenernos en la calle.
 Caminando.
 Bailando.
 Conversando.
 Marchando.
 Ayudando.
 Quejándonos.
 Exigiendo.
 Llorando.
 Proponiendo.
 Transformando.
 Subvirtiendo.
 Paralizando.
 Tocando.
 Sonando.
 Riendo.

Movilizando.
 Escribiendo.
 Cantando.
 Aguantando.
 Denunciando.
 Defendiendo.
 Tramando.
 Colaborando.
 Pensando.
 Representando.
 Resistiendo.
 Revelando.
 Rebelando.
 Actuando.

¿Hasta cuándo?

¿Hasta cuándo?

¿Hasta que no resistamos más muertos?
 ¿Hasta que caiga algo más que las estatuas?

Van 53 días
 Las cabezas a ratos
 Apenas pueden pensar
 Apenas pueden entender
 Lo que está pasando
 ¿Qué está pasando?

*Es tremendo, dicen.
 Es un antes y un después, dicen.*

¿Qué es?
 Lo vemos
 Pero al mismo tiempo
 No lo vemos
 No es lo mismo de siempre

¿Qué es?
 Lo sabemos
 Pero al mismo tiempo
 No lo sabemos
 ¿Qué es?
 Es la vida emergiendo
 Por todas partes
 Con todas las potencias de su experiencia
 El horror
 El amor
 La ternura
 La solidaridad
 La violencia
 Las preguntas
 La unión
 La pugna fatal
 La legítima desobediencia
 La hipotecada obediencia
 La banalidad del mal
 El erotismo de la creatividad colectiva
 La inteligencia que emerge de la necesidad
 La belleza que explota
 De lxs cuerpxs
 Anclados a un sentido

*Prefiero el caos
 A una realidad tan charcha (Redolés)
 Se lee por todas partes
 En las páginas de historia
 Que se escriben en las calles
 En los muros
 Paredes
 Carteles
 Pancartas*

Van 53 días
 En el día 12, los pacos quemaron un pedazo del cerro *Huelén*
 con sus lacrimógenas criminales
 Hay testigos

Hay vitales testigos

Levántense espíritus del *apu*
Contágniennos de valor
De sabiduría
De amor
De relación vital
Con *todo lo vivo*
Con *todo lo muerto*

Van 53 días
Pachakuti, llaman los pueblos andinos a la transformación radical
de todo
al cambio general del orden
a una gran inversión
a un *abajo* que se vuelve *arriba*
a un *arriba* que se vuelve *abajo*

¿Hasta cuándo durará este *Pachakuti*?

¿Cómo seremos después de este *Pachakuti*?

¿Cómo estamos siendo en este *Pachakuti*?

(escrito estos días, en medio de todo, inspirada por todo,
traspasada por todo, Huemulita Pitrufrkén/Ana Harcha Cortés)
11 de diciembre de 2019.



Federico Galende

PUEBLO, ARTE, SUBLEVACIÓN

La lógica del neoliberalismo (lo dice Wendy Brown en su último libro, *El pueblo sin atributos*) no es la del león o el jaguar, es la de la termita: se mete por los poros, cala los huesos, ovula. Modela gerencialmente las viejas terminologías del pensamiento —con sus arsenales de “innovación”, “mérito”, “masa crítica”, “liderazgo”, etc.—, reduce progresivamente los Estados a pequeñas empresas auditoriadas por el Banco Mundial, el FMI y las grandes corporaciones y convierte a millones de hombres y mujeres en gestores privados de una vida redefinida en términos de capital humano.

Perfectamente se la puede pensar (me refiero a esta lógica neoliberal) como cierre del relato moderno y consumación de la revolución burguesa. Esto precisamente en virtud de que la burguesía advino a la modernidad con una revolución inconclusa: liberado su régimen de acumulación de los obstáculos que le imponía el modo de producción feudal, se encontró de inmediato con los obstáculos que a ese mismo régimen le impuso la regulación política de la economía y el debate democrático sobre el proceso de toma de decisiones.

Sabemos los resultados: la voracidad de esta lógica destruyó todas las instituciones y convirtió la fuerza de la ley en una simple ley de la fuerza.

Pero a la vez puso en escena un asunto que compete a los pueblos y al arte y que tiene que ver con el problema actual de las sublevaciones.

Este asunto, tocado recientemente por Judith Butler y Athena Athanasiou en un libro titulado *Lo performativo en lo político*, es el de la desposesión. Si este término remite por un lado al progresivo despojo de las habilidades de cada quien para ejercer algún tipo de control sobre su vida —empobrece a las mayorías, expropia sus recursos, funda un régimen de desigualdad intensiva—, crea involuntariamente por



// **FEDERICO GALENDE** es filósofo, ensayista y escritor. Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte en la Universidad de Chile. Es investigador y académico del Departamento de Teoría de las Artes de la Universidad de Chile y ha dictado seminarios en la Universidad de Duke, North Carolina y en la Universidad de Aberdeen, entre otras. Tiene numerosos libros y artículos publicados, entre los que destacan las publicaciones *Rancière: una introducción* (2012), *La oreja de los hombres* (2005) e *Historia de mis pies* (2019). Publicó el libro *Filtraciones: conversaciones sobre arte en Chile* (2007).

el otro las bases para la emergencia anónima de las multitudes.

Esta irrupción se desplaza del relato de la revolución al de las sublevaciones, derriba algunos de los mitos centrales de la modernidad —el de la autogénesis del cuerpo, el de la posición nodal del sujeto, el del prestigio de la distancia crítica— y redefine la lucha en la línea de una confrontación entre el partido del *uno* —el del orden categorial, el de la creatividad individual, el de la filosofía como pensamiento organizado— y el partido del *múltiple* —es decir, el del momento creativo que escriben en su inmanencia los cuerpos que se sitúan más acá o más allá de los puestos de control.

El contrapunto entre el relato de la revolución y la reaparición de las sublevaciones, la confrontación entre el partido del *uno* y el partido del *múltiple*, no puede prescindir de un mínimo análisis en torno a dos posiciones con las que el arte tiene todo que ver: la de la crítica y la de la performance.

¿Qué es la crítica? La crítica es constitutivamente una distancia, y esta distancia se funda en una relación de sospecha con el medio. Simone Weil recuerda en uno de sus libros que “medio” deriva de “médium”, una palabra que proviene de las tradiciones teosóficas o antroposóficas —de las filosofías espiritistas— y que remite a todo aquello que hace hablar a los otros a través de sí. En realidad, no importa mucho si el medio es una imagen, un texto o un código amasado por el idioma televisivo. Es pasible de sospecha por el solo hecho de hablar por los otros.

Pero esto que, desde la distancia, sospecha del medio que habla por el otro —figura sobre la que se fundó tanto el juicio estético en la época de Kant, como la técnica de distanciamiento reelaborada por Brecht en el contexto de las vanguardias rusas— daría la impresión de estar erosionado también. El propio movimiento feminista— por dar uno entre muchos ejemplos —lo puso en juego cuando llamó a la construcción de un mundo que derribara los *discursos amos*. Dicho en otros términos, la distancia crítica corre por estos días el riesgo de funcionar como un discurso amo, esto es, como una idea que organiza desde la distancia que mantiene con el mundo de la vida la propia vida de los cuerpos que se someten a la regulación de esta idea.

Entonces decimos “apareció el pueblo”, “despertó Chile”, “las multitudes están en las calles”. Y lo que ayer era distancia crítica se convierte, en virtud de su exterioridad, en un discurso inaudible. Ahora es ruido, como lo

era hasta hace unos días la palabra de la mujer oprimida, del trabajador endeudado, de la campesina pobre o el estudiante sin causas. Este ruido no responde —sin embargo— a lo que enuncia un determinado amo, sino al revés: responde al amo en calidad de discurso.

Por eso decía más arriba que —dada esta situación— el arte queda como mínimo obligado a manifestarse sobre esta tensión entre la sospecha encarnada en la crítica por parte del pensador público —doctor de la ley, distante amo del pensamiento— y la escritura colectiva de un instante creativo no precedido por ningún texto. Cuando esto sucede, estamos entonces en el excepcional momento de la política, porque la política no es la organización de los cuerpos respecto a la jerarquía de una idea, es la idea escrita en la inmanencia de los cuerpos que definen autónomamente sus maneras de estar juntos.

Estallidos, revueltas, sublevaciones: lo que ocurre hoy en Chile, con sus multitudes tapizando las plazas y avanzando sobre los palacios, habilita una palabra que mantiene un litigio con el clásico concepto de crítica. Esta palabra, plenamente ligada a la paradoja de la desposesión, es *performance*. Pero ¿qué es una performance? No es el reclamo de una distancia que reflexiona sobre los medios, sino una potencia corporal-colectiva que se despliega experimentalmente y se corrobora a sí misma en el acto de desplegarse. Hace su momento, diseña su tiempo, nace de sí misma y no se subordina a ningún texto o guion que la explique. Se sirve colectivamente la sensibilidad en su plato.

Y lo que con esto exhibe es que una zona del procedimiento crítico —como lo prueban hoy nuestros claustros y nuestras universidades— se enredó en una dinámica que es propia del teatro y el parasitismo de una democracia representativa firmada de puño y letra por el partido de los ricos. La historia del teatro, digamos que desde la tragedia griega hasta los dramas isabelinos y más allá, es la historia de una institución moral. Esta institución moral no consistió en otra cosa que en subsumir la libertad de los cuerpos a los dictados del texto o el guion, como sugiere Erika Fischer-Lichte en su libro sobre *Estéticas de lo performativo*.

Esto es lo que parece poner hoy en cuestión el instante creativo de las multitudes: la escritura colectiva de un texto que no se sostiene ya en la distancia del pensamiento crítico, sino que más bien siembra —como lo hace el arte en su perpetua destrucción/construcción de nuevas

comunidades entre los materiales, de nuevas comunidades sensibles— el escándalo de la multiplicidad en la serenidad de la idea organizada.

Pero la unidad no es solo la forma de una filosofía, es también la plaza en la que se pone el sol mientras juegan los niños o el monumento al prócer que abrevia la expropiación de las capacidades de los cualquiera. De ahí que cuando es el pueblo el que irrumpe, nos quedemos por ese mismo acto huérfanos de su esencia o de su sustancia. Podemos dar testimonio de su momento, huidizo y lúdico, instante creador que pone en suspenso las jerarquías que había naturalizado la consciencia y arrebató un menudrugo de tiempo a la repetida sintaxis de la historia. Pero apenas eso.

Es el motivo por el que este tiempo —el de los pueblos, el de las multitudes, el de un arte que se despliega como instante creador sin un afuera que lo regule o lo determine— no pertenece a la invención de un futuro que deba ser conquistado o a la memoria de un pasado que contará con el imperativo de una pócima redentora. Es un tiempo en sí, un comunismo instantáneo sin pastores y sin promesas que se acoraza con la idea que está en su despliegue y deposita en el pensamiento la pregunta por las maneras en que se anudan y desanudan los cuerpos, los textos, las imágenes y las voces sobre la superficie de un obrar en común.

El pueblo no es una unidad —no es ni una horda ni un cuerpo que hace cuerpo consigo mismo, por mencionar solo algunas de las definiciones despectivas con que tendió a rotularlo, a izquierda y derecha, una parte del pensamiento moderno—; es una resta que encarna, en tanto resta, una potencia que destituye el poder de los nombres, la presión de la idea y la capacidad de las categorías del pensamiento para definir las cosas. Es decir, es una fuerza heterónoma al orden del pensamiento. En este sentido, sería justo pensarlo simplemente como un escándalo, como estallido de una inesperada multiplicidad en el seno de nuestras ideas organizadas.

El suyo, como lo estamos viendo, es un momento desordenado, gozoso y sucio —como el de los niños—, pero que resiste precisamente por esto el poder de la idea que busca subordinarlo una vez más al dictado del guion o del texto. Ahora son cuerpos que se revelan delante de su propia gramática mientras se expanden trazando anudamientos libres sobre su superficie pensante y en común. Es la forma del arte que ningún arte precede, un comunismo de las inteligencias que se multiplica en su resta y hace del hacer artístico un *hacer sin artista*.

Cristián Gómez-Moya

FUEGO Y MARCO

En una decisión radical, la de impedir la permanencia de la obra, la artista chilena Valentina Cruz terminó encendiendo fuego a la frágil tina escultórica que, en 1972, exhibió en el Museo Nacional de Bellas Artes bajo el título *La muerte de Marat*. El interés que ha concitado la muerte del cronista jacobino de la revolución, en su trágico final, ha sido fuente mítica para la pintura imperial-napoleónica tanto como para las vanguardias históricas. La prosa del editor del *L'Ami du Peuple*, mientras sufría las escaras dérmicas provocadas por la política oligárquica, advertía del desastre que se produciría una vez asentada la burguesía, cuya democracia terminaría atentando contra las propias formas de Asamblea Constituyente. El fotograma de Antonin Artaud representando al mismo Marat en la película *Napoléon* de Abel Gance de 1927, fue impreso en el reverso del *Protocolo 3 (Acuerdos de Mayo)*, extraño documento visual de Gonzalo Díaz y Justo Pastor Mellado en 1984, en el que reza la historiografía del suceso: “En 1793 el asesinato de un hombre público cometido por una mujer en el lugar elegido que más conoce: el silencio tranquilo y privado del hogar, donde cualquiera puede cambiar de peluca y desnudarse,

donde se cocina el pensamiento que transforma la derrota en victoria de la actuación pública”. *La mort de Marat*, la pintura de Jacques-Louis David en 1793, que se recrea en la película de Gance, y que terminará reproducida en el ya mencionado *Protocolo 3*, nos ha permitido aprender, precisamente, sobre esa farsa inmanente que cobra un acontecimiento histórico al ser transformado en imagen. Pero también la pintura de David nos advierte de la extraña imbricación del espacio privado en el espacio público, o mejor dicho, del espacio irrepresentable que separa el interior del exterior, como si de una invisible

piel se tratara: anverso y reverso son así la doble faz de la política en la que, sumergido el pueblo, pareciera existir un adentro y un afuera.

La tina de papel de diario y alambre expuesta en el museo fue llevada afuera del edificio para ser quemada en la calle. No se encendió allí por el simple hecho burócrata de evitar incendiar el patrimonio, se quemó afuera para injertar la obra en el espacio público de la hoguera política en aquel momento, la que, en cualquier caso, sería mucho menos abrasiva que la que se vendría un año después, con el golpe de Estado en 1973. Como consumación anticipada de una vanguardia por venir, esa vanguardia terminó siendo un bombardeo, y es por ello que ambas nociones se juntan en ese punto, toda vez que la vanguardia ha sido la guerra contra la República.

Se ha dicho que el acontecimiento supera toda obra de arte, y que las vanguardias fueron superadas entonces por el acontecimiento mismo de la guerra. Es este, precisamente, el argumento que fortaleció la crítica de quienes rebatieron la tesis de las vanguardias artísticas con el acontecimiento del Golpe, como el fin anticipado e indeseado de todas ellas —las de la Avanzada repartiendo leche y travistiendo cuerpos, entre otras acciones que se mezclaron con la visualidad, la poética y los videos experimentales a finales de los setenta y comienzos de los ochenta—.

A treinta años de la disputa por la inscripción de las vanguardias y los modernismos fundados en la actualización política del arte, la politización y estetización de la plaza adquiere hoy el viejo legado de la *polis* y la *poiesis*, y al mismo tiempo parece extinguir todo análisis estético de formación académica —dicho en clave benjaminiana, ya no cabría la reflexión y el pensamiento, solo habría conocimiento a modo de relámpago—. Nadie podría cultivarse en las claves del arte, la visualidad o la estética, sin antes incorporarse al *sensorium* que exige la calle en cualquier epicentro o zona cero, sin antes respirar el gas emanado de ignotos suministros químicos o sin antes husmear entre las piedras y escombros que separan la humareda de caucho y poliéster de las escaramuzas policiales. ¿Qué pensamiento sin-pensamiento sería posible, entonces, cuando el mismo estallido se volvió una experiencia, una acción sin-obra?

La informe plaza supera toda obra posible, es lo suficientemente ominosa como para interrumpir todo tipo de narrativa que, en el decir de las vanguardias, supusiera una estética perceptual en la conformación de la realidad y sus objetos. Esta condición de extrañamiento que hace de su



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

acontecimiento histórico la sensación de un final acaecido es, precisamente, el quiebre del progreso. Su acontecimiento es, además, como si su escritura, su archivo y su preservación se inscribiera en un continuo presente: ahora mismo, pues al tiempo que se inscribe resuena la calle y se llega, así, al final del día que comienza mañana, como una *presentificación* de lo mismo que ocurrirá al atardecer: de ello trata el fin de la razón práctica y estética. En efecto, esta forma de perpetuidad sería fiel a ese largo devenir de una historia del fin que, ya se sabe, concurrió con Nietzsche y Hegel, con Kojève y Bell, con Fukuyama, Danto, Baudrillard, y también con Badiou e incluso hoy con Rancière. Pero esta historia humanista de tantos nombres-hombres está, aquí, lejos de ello. Más bien se nos presenta en torno a una fuerza instituyente que no busca un pensamiento y cuyo único devenir es estar afuera.

Es también parte de ese lado exterior, consumado día a día en la calle, el espacio vacante que dejó el museo. La denominada crítica institucional canceló *in extenso* toda posibilidad de pensar en el museo sin hacer de este el foco de toda crítica. La obra, se sabe después del *ready-made*, que no contiene su valor en la artísticidad de la obra, sino que su canon se mide por la institución que la acoge. La frontera que separó el arte de la modernidad del no-arte fue, en este caso, el museo y como museo nos ha hecho preservar los valores que gobiernan su espacialidad interior. Pero en ello se jugaría otra cosa quizá más reveladora, la que tuvo en la distinción del marco la existencia de la obra, como si la verdad de una obra se consumara en el *parergon* que hizo del afuera su interior. Se entiende, es una discusión postestructuralista que avanzó hacia la escritura como metahistoria. Pues bien, dicha discusión, en el ámbito local, ha atravesado gran parte de la crítica en el arte de los últimos treinta años, con Richard, Oyarzún y Mellado, con Thayer y Valderrama. Pero con ellos no solo ingresó el asunto del marco a la discusión sobre arte y política, también quedó sin destino la discusión que hoy obliga a pensar el no-arte dentro del arte. Ese no-arte, el de la crítica institucional sin museos, pero ávida de marcos, es el que encierra como *parerga* la imagen del estallido; esto es, lo que desde un anonimato ha buscado otorgar dignidad a la imagen —digamos, en un margen fuera del arte: el del museo de la dignidad—. Como si toda capucha, pañuelo, bandera, toda canción, movimiento y cuerpo, toda serigrafía, stencil, gigantografía montada en mil gráficas, fuese el lado antitético de ese museo que terminó diluido sigilosa y desvergonzadamente detrás de sus exposiciones canceladas.

La historia del día que Chile se acabó parece, entonces, una vuelta al *sensorium* político y social en que ya no es posible el arte, y sí, en cambio, un no-arte en el anverso de la institución. Su calle, piel vuelta al revés, no es otra cosa que el mismo cuerpo con sus entrañas a la vista, con sus escaras que ahora quieren ser vistas como la vida instituyente. En este marco, lo que se vuelve inquietante, sin embargo, por ocupar el inconsciente político de la crítica, es la reconciliación del no-arte con las claves de un humanismo del fin. Siguiendo las antinomias entre hombre y naturaleza, escritura y barbarie, revolución y vandalismo, policía y política, en este estallido de imágenes se alberga una esperanza, como si detrás del deseo de marco perviviera la confianza sobre un humanismo que todavía es posible completar y recuperar con el no-arte. Empero, el marco de distinción no es sino un *continuum* del humanismo, una vía ilustrada hacia ese claro en el que, en medio de la destrucción, logra asomarse el lenguaje del fin, y en cuyo horizonte se halla nuevamente esa pregunta epistolar y autorizada por el fin del arte.

Con todo, cabrá saber si estas imágenes concurrirán a poblar el archivo del estallido o quedarán como el acontecimiento informe de una hoguera que se consumió sobre sí misma.

// Referencias



Díaz, Gonzalo y Justo Pastor Mellado (1984). *Acuerdos de Mayo / Protocolo 3*, [documento impreso]: Santiago.

Oyarzún, Pablo (1999). "Arte en Chile, de veinte, treinta años", en *Arte, Visualidad e Historia*, Editorial La Blanca Montaña, Santiago, pp. 191-238: Santiago.

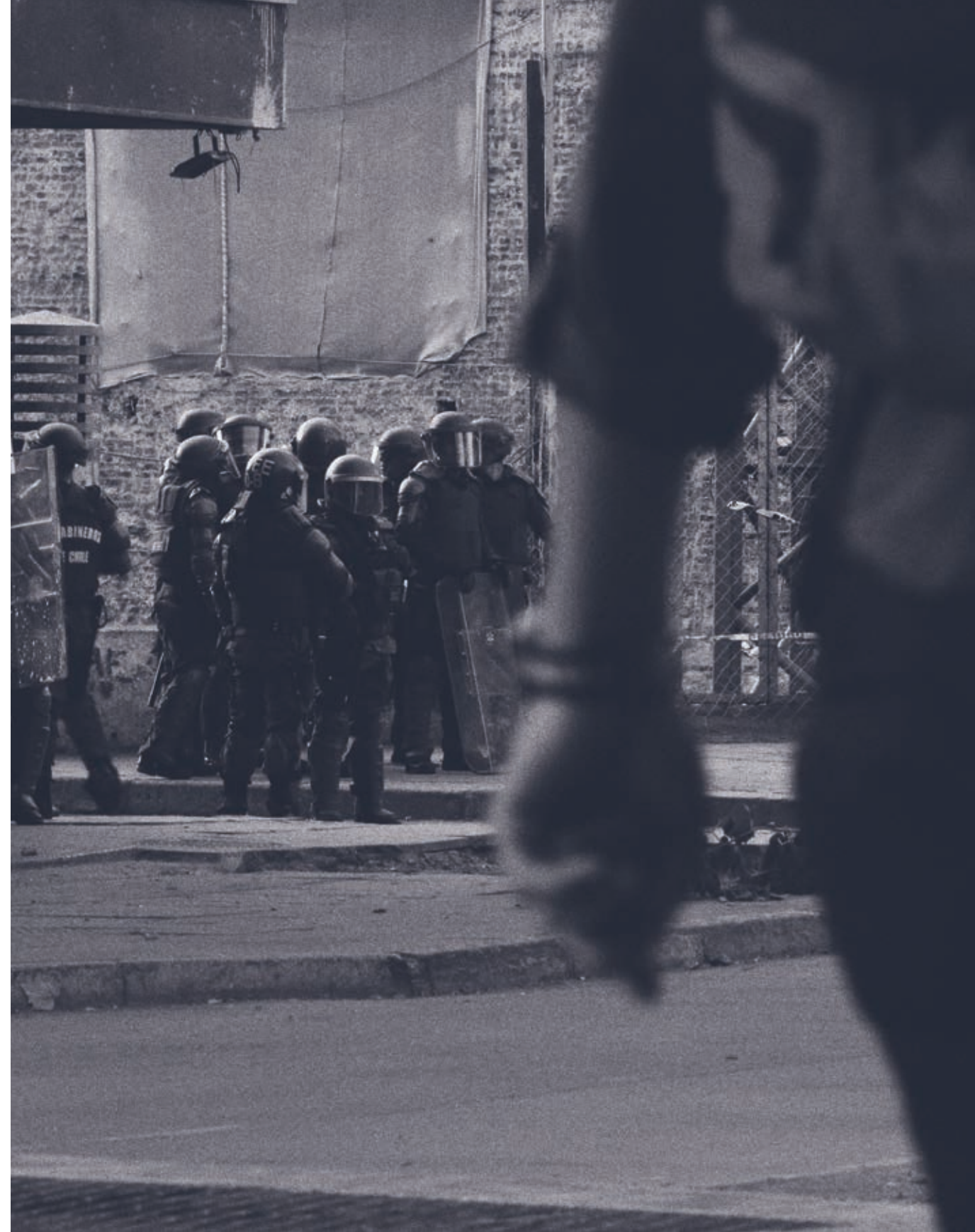
Richard, Nelly (2007). *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Ediciones Metales Pesados, [versión original: *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973*, Melbourne, Art & Text, 1986]: Santiago.

Novoa, Soledad (2009). "Nociones sobre lo conceptual/nociones sobre lo experimental: Chile años 1960/70", en Cristina Freire y Ana Longoni (orgs.), *Conceitualismos do Sul/Conceptualismos del Sur*, Annablume editora, pp. 315-326: Sao Paulo.

Thayer, Willy (2003). "El Golpe como consumación de la vanguardia", en revista *Extremoccidente*, núm. 2, pp. 54-58.

Valderrama, Miguel (2008). *Modernismos historiográficos. Artes visuales, post-dictadura y vanguardias*, Palinodia: Santiago.

VV.AA (2008). *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Transform/Traficantes de Sueños: Madrid



Luis Horta

LA PROTESTA REGISTRADA: PATRIMONIO AUDIOVISUAL E HISTORIOGRAFÍA EN EL SIGLO XXI

El actual proceso político chileno, que a la fecha suma más de 50 días de protestas sociales, es el único en toda la historia de nuestro país que ha sido registrado profusamente en soportes audiovisuales. Principalmente se trata de registros *amateur*, creados espontáneamente desde el interior de la propia comunidad con cámaras portátiles y celulares, puestos en acceso generalmente

por redes sociales. Se trata de registros que en muchos casos denuncian la violencia represiva del Estado, pero también documentando marchas, manifestaciones, actos performáticos y situaciones cotidianas de las protestas, en duraciones que no superan los 3 minutos. Un invisible *collage* de piezas audiovisuales digitales, cuyas narrativas están relatando en tiempo presente la utopía de la sociedad civil por un trato justo y equitativo en un modelo regido por el mercado. Esta conciencia de los sujetos respecto al presente, a la par propone un futuro incierto para los archivos que lo documentan, donde posiblemente gran parte de ellos terminarán irremediablemente desapareciendo, eliminados de sitios de internet o inutilizables en algún respaldo doméstico: la fragilidad de los soportes digitales hace preponderante repensar las formas de conservación de nuestro patrimonio audiovisual en todas sus diversidades.



// **LUIS HORTA** es Cineasta con especialidad en Post Producción de la Escuela de Cine Universidad Arcis, Chile, y con estudios de especialización en restauración cinematográfica en la Universidad Nacional Autónoma de México UNAM. Actualmente es Coordinador de la Cineteca de la Universidad de Chile. Ha publicado "Por qué filmamos lo que filmamos" (2013), "Identidad y memoria, rescate y recuperación de materiales fotoquímicos" en "Diarios de rodaje" (2015) y "Artistas en la industria. Los orígenes del cine sonoro chileno" (2019), entre otros trabajos.

Las fuentes documentales de la historiografía, los archivos, sugieren la captura de una huella de tiempo en una materialidad específica. Palabras, sonidos, imágenes y objetos serán administrados para construir, en base a ellos, una *realidad* que en su narración dispondrá una configuración del pasado. En rigor, se trata de subjetividades que permitirían comprender la relación entre sujetos y su comunidad,

a partir de los saberes contenidos en esta materialidad. Así, cuando conservamos un archivo, en rigor estamos conservando los conocimientos que éste alberga.

Las movilizaciones sociales han iniciado un momento de rearticulación en la sociedad chilena, resignificando las formas de hacer institucionalidad. Por ello, cabe preguntarse respecto a la narración historiográfica de este proceso, cuyas huellas son los miles de registros audiovisuales que, debido a la fragilidad de su soporte, podrían eliminar la microhistoria del cual se construye este relato, permeando la condición de aquello que entendemos como Patrimonio Audiovisual. Lo que se supone "es heredado", en este caso tiene la noción de desaparición a partir del mismo momento en que es elaborado, ya que la imagen digital fluctúa entre lo perenne, lo efímero y lo manipulable. Próximos a convertirnos en antepasados, las futuras generaciones verán restringidas las fuentes documentales que permitan comprender las subjetividades de hoy, inhibidos por la ausencia de procesos de conservación y salvaguarda del audiovisual digital.

Repensar las prácticas políticas de los archivos locales resulta un nuevo desafío ante la infinidad de registros *amateur* existentes, cuya rebeldía y espontaneidad obliga a replantearse qué se entiende por "obra audiovisual". La cadena de circulación creada desde el interior de las mismas comunidades, no ha necesitado de instituciones mediadoras para ser eficaces en la relación existente entre imagen y públicos. Con ello, resulta pertinente preguntarse respecto a las prácticas de conservación para los archivos en este proceso social, respuestas que solo pueden surgir al reestructurar las políticas públicas destinadas a la conservación y preservación de nuestro patrimonio audiovisual. En rigor, se trata de pensar los procedimientos en que los saberes serán heredados, entendiendo que los archivos digitales son una fuente de acceso a las subjetividades de nuestro presente.

Hoy, más que en ningún otro proceso político chileno, el relato audiovisual de un individuo permite comprender y reconstruir la historia de nuestra cultura sin la figura de la "autoría" tradicional. Las narrativas historiográficas demandarán que una cineteca del siglo XXI sea un productor de *sentido* a partir de los archivos que conserva, ya no para almacenar y administrar enciclopédicamente los objetos, sino para pensar activamente los presentes.

Los hoy nebulosos límites de una “obra audiovisual” debiesen también incorporar al resguardo de sitios web, registros *amateurs*, videos virales y un sinfín de nuevos lenguajes, para lo que se necesita infraestructura, profesionales, ideas innovadoras y principalmente voluntades políticas que garanticen el resguardo del capital cultural de las comunidades. Será pertinente articular macromodelos de conservación de la totalidad del audiovisual digital producido en el país, camino en el cual juegan un rol preponderante las instituciones universitarias estatales, quienes poseen la figura dual de públicas y autónomas, garantizando que estos procesos no queden expuestos a intereses de otro tipo que no sean exclusivamente los del conocimiento y la extensión cultural, para lo cual también se hace fundamental revisar la relación que existe entre arte y educación bajo las políticas estatales actualmente en curso.

La profusión de imágenes digitales significa una importante oportunidad para comprender que los archivos audiovisuales y cinetecas del siglo XXI deben ejercer su rol desde el interior de las sociedades. Si la esfera pública se conforma con el acceso a los registros, es deber de las instituciones abocadas profesionalmente a la conservación, incidir en las metodologías que permitan la sobrevivencia de las imágenes fuera de las oscilaciones del mercado *streaming*, la inmediatez de las descargas o el mero consumo. Se trata de finalidades distintas, donde la difusión no aplica los mismos criterios que el campo de la conservación. De acuerdo a esto, resulta urgente establecer marcos regulatorios que sean eficaces en la conservación de la diversidad de nuestro audiovisual, sea éste el pequeño registro de una manifestación, o una gran película comercial. Se trata de una instancia precisa para obligarnos a repensar la necesidad de resguardar nuevas fuentes documentales, lenguajes contemporáneos que hablan de la posición de la gente frente a un orden social que rechaza, y para lo cual emergen nuevas formas de abordar el patrimonio audiovisual. La sociedad, que parece haber articulado sus propias redes comunicantes en las cuales instala formas de expresión y denuncia, ha entrado en disputa con la hegemonía de una “cultura oficial” verticalista, demostrado en la apropiación del espacio público. Así, la producción de narrativas de este proceso social derivará en futuros puntos de vista curatoriales, entendidos esencialmente como acciones políticas que instalarán prácticas de conservación y preservación para sentar las bases de los futuros estudios culturales.



Mauricio Barría

PERFORMAR LA URGENCIA

*Un tornado arrasó a mi ciudad y a mi jardín primitivo
un tornado arrasó a tu ciudad y a tu jardín primitivo*

(Sumo)

Pensar la urgencia

Es mucho lo que ha sucedido en este breve lapso de tiempo (40 días). Lo que en un primer momento se tradujo sorpresa o quedar pasmado, hoy comienza a devenir en una amalgama de sensaciones y afectos: inquietud, intranquilidad, miedo, una extensa pena, pero por sobre todo RABIA. Hemos sido afectados; en el sentido estricto hemos sido tocados por lo que sucede, pues eso que ha sucedido, antes nos ha sucedido, lo hemos descubierto haciéndonos algo, golpeándonos, manoseándonos, la experiencia se ha vertido en su primaria y radical originalidad: como pura afección. Hay algo que se ha roto, que es precisamente la otra concisa credulidad sobre la que asentábamos nuestra forma de estar en el mundo, en la que mi subjetividad reinaba sobre el acontecer esperable de las cosas: la cotidianidad. Pero este resquebrajamiento ha dejado al desnudo algo al mismo tiempo cercano y distante: el lugar abismante de los sentidos antes de todo principio configurador. Quedar pasmado, perplejo, atónito o asombrado significa quedar abiertos al mundo desde su radical aparecer sensible, previo a cualquier principio normalizador de la realidad. Los sentidos se nos despliegan en su potencia pre-fenomenológica, en el desborde del vértigo o del extravío. No es que los sentidos se hayan abierto (como si de las puertas de la percepción se tratara) más bien es el mundo el que se ha abierto en canal enrostrándonos su

urgencia de aparecer, su demanda/su clamor de ser sentido: la realidad (que estaba ya ahí hace mucho) nos vomita su propia urgencia de aparecer.

Precisamente porque los sentidos son algo que nos pasa —y no meramente una operación o un vehículo del conocimiento—, es que afectarse significa también quedar abiertos al aparecer del mundo, a través de la sensibilidad.



// **MAURICIO BARRÍA** es dramaturgo y teórico del teatro. Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile, casa de estudios de donde es Director de Posgrado de la Facultad de Artes. Investigador en el área de performance, dramaturgia contemporánea y teatro chileno, ha publicado cerca de una veintena de artículos en revistas de Chile, Brasil y Estados Unidos. El 2014 gana el Fondo Juvenal Hernández y publica *Intermitencias. Ensayos sobre performance, teatro y visualidad* en la Editorial Universitaria.

Me interesa esta puntualización, pues no quiero aquí referir al llamado giro afectivo o a una política de la emoción tan en boga últimamente. Propongo quedarnos un rato antes, quedarnos en eso mismo que decimos cuando decimos algo me ha tocado, en eso que significa el poder de la tactilidad, del contacto, del contagio, porque lo que nos toca en el afecto no es un suceso, no es una representación o eso que llamamos mundo, sino —como lo dice Sergio Rojas¹— es el planeta en el sentido de eso que estaba ahí desde hace rato y que reclama su venir en presencia.

Por ello, pensar no es siempre solo un representar. Se piensa lo que nos estremece y pensar es también un estremecerse. Pensar situadamente es pensar los afectos, más todavía “cuando el ejercicio de cierta política —necropolítica— cercena estos afectos” como nos insiste Ileana Diéguez, los afectos se politizan transformando el dolor en potencia movilizadora (192)². Un pensamiento del estremecimiento es primero una práctica corporal, una performatividad.

Hacía tiempo que muchos intelectuales ya habían referido al malestar como una condición de nuestra contemporaneidad. Ya muchos nos habíamos percatado cómo emergía una ciudadanía que temía cada vez menos manifestar su malestar antes las condiciones que la provocaban. Hace apenas unos meses, en un texto leído en febrero de este año en México, llamaba la atención de que esta nueva situación epocal podría sintetizarse en que el malestar había devenido urgencia, y la urgencia ya no era una categoría del discurso, sino del cuerpo. Una condición de urgencia se apoderaba de la ciudadanía, por lo que ya no era el tiempo de los discursos sino (el) de poner el cuerpo en acción desatando otra forma de circulación de los saberes y contra-poderes más asociada a un flujo pulsional o a la producción de afectos y presencia que a la construcción de conceptos o signos, entonces resistencias e insistencias en y desde los cuerpos. Sin embargo, este diagnóstico no solo se cumplió, sino que rebasó toda posibilidad imaginable. Durante estos 40 días (como los del diluvio) el cuerpo de cada uno de nosotros es el que se ha vuelto protagonista, jugando un

rol decisivo: en la marcha, en la primera línea, en el grito y el golpe a la cacerola: el cuerpo es el que de pronto se toma el lugar que antes tenía el discurso. Así, lo que en el tiempo de la normalidad era concebido como algo especial o extra-cotidiano (caminar por el medio de la Alameda a las 2 de la tarde sin autos y sin que nadie te diga qué debes o no hacer), hoy son el cada hora, y cada momento de un día. Es como si viviéramos

¹ Rojas, Sergio, “Bajo el mundo hay un planeta” en [cuatro treintaitres] Revista 2, año 2. DAV Facultad de Artes: 2019 pp. 37-47.

² Diéguez, Ileana, “La performatividad de los afectos” en Perrée Caroline & Diéguez, Ileana, *Cuerpos memorables*, México CEMCA: 2018.

en una extensa y a veces agobiante performance que como tal, no busca purgar el malestar pues su asunto es producir una y otra vez, incesantemente la urgencia.

La urgencia

En este contexto la idea misma de urgencia se ha tornado problemática, pues la urgencia como la que describo aquí (no correspondería) no apelaría ni a un modo mercantil de las relaciones sociales en la que el ciudadano como un cliente exige “soluciones ahora”, pero cuyo horizonte de solución es el despliegue infinito de un deseo sin objeto, ni tampoco apelaría al horizonte utópico de una demanda políticamente programada como la de un proceso revolucionario moderno. Tal vez, el punto aquí es entender que la urgencia no correspondería a una categoría histórica, sino más bien sería el nombre de un síntoma o la forma que adquiere un síntoma social, que cabría entenderlo más cerca de eso que Williams llama “estructura de sentimiento”.

La urgencia es un tono epocal, una cuestión que radica en los afectos antes que a nivel del sentido o del significado. La urgencia es urgente porque nos pasa, no porque la definamos o sea disponible narrativamente. La urgencia es el nombre de eso que nos interpela energéticamente frente a la violencia obscena del Estado, frente a la constante sordera del poder que indignifica nuestras vidas y la de nuestros vecinos. Pero un nombre es un acto, entonces la urgencia sería un modo de habitar el tiempo presente, que fractura los modos instrumentales y acelerados de la temporalidad mercantil, la cronometría disciplinaria de la vida mercantilizada. A pesar de que la palabra urgencia pareciera indicar lo contrario, *este tono temporal*, no se asemeja ni a la rapidez ni a la inmediatez, tal como lo hemos experimentado en estos días se asemeja más a una intensa dilatación contenida, como una explosión en cámara lenta que no termina de extinguirse, como la energía de un movimiento telúrico. De hecho, hay algo telúrico en este movimiento social impulsado por una fuerza cuya direccionalidad es así de imprevisible como activa incluso en su calma. Esta forma de habitar el tiempo en el que se nos devuelve el tiempo de algún modo, en el que volvemos a hacernos de nuestro tiempo es a la vez la recuperación de los lugares: vivimos paisajes temporales inéditos que debemos seguir pensando. Lo claro es que este modo de estar en el tiempo connota desde ya una forma de disidencia, una forma de resistencia al tiempo hegemónico del capital.

Por eso mismo es importante saber sobre qué nos queremos enfocar cuando pensamos la noción de performatividad. O nos quedamos con la idea abstracta de un flujo tan incesante como insensible, o entendemos que lo que se juega en lo performativo es una reflexión de cómo los cuerpos están en el tiempo, un modo en el que los cuerpos devienen su propia duración, y es en esa experiencia —en sentido estricto experiencia— en que los cuerpos se encuentran como tales. ¿Qué es habitar mi cuerpo sino habitar la demora de mis pulsiones o la inmediatez de mis dolores? Es decir, el cuerpo no es simplemente una superficie de afectaciones o sobre la que recae la afección, el cuerpo es el suceder mismo de la afección en lo que ya no es posible diferenciar el territorio de su acontecimiento. Esto es performar la urgencia, producir un paisaje temporal de resistencia.

Desde este punto de vista la performance nos hace presente la duración de la experiencia o, en otras palabras, carga de presencia el presente. Esto sucede cuando el cuerpo se pone en el tiempo, esto es, cuando aparece su radical condición temporal, cuando nos percatamos que está en el tiempo (así como en el espacio) y que el tiempo lo configura cada vez como cuerpo en un espacio.

El cuerpo está en el tiempo cuando aparece su fragilidad, su radical fragilidad, su finitud. A esto llamamos el ex-ponerse del cuerpo.

De este modo, la performance nos hace presente el tiempo de un percibir en la percepción misma del evento, en el suceder del proceso mismo. Es ahí que el cuerpo aparece como presencia, entonces como demora y con ello crítica los modos instrumentales de la percepción, que suelen habitar en la velocidad y en la indiferencia de lo que no se toca, de lo que evitamos tocar. La performance propone una teoría práctica sobre el cuerpo, porque nos hace presente la tactilidad del mundo, esto es que algo importa, sobre algo pongo mi atención. Pero no porque ejecuta acciones, antes realiza una demora en la que el cuerpo se presencia y el presente se presencia, pero también la memoria se presencia³.

³ Poner atención, que algo me importe, que el mundo recobre tactilidad supone una manera de estar en el tiempo en la que el tiempo ya no es el efecto de una afección subjetiva, sino que es la afección misma que me toca, que las cosas me toquen significa que me conmueven (me estremecen), pero no en un sentido psicológico, el afecto es por sobre todo un modo de la política, en que se presencia lo político.

Performar la urgencia

En estas imágenes pongo atención en dos acciones memorables sobre una “misma” cosa. La ya ultra y velozmente publicitada “Un violador en tu camino” del Colectivo

Lastesis, y la “Gloriosa” de La Yeguada Latinoamericana. Dos acciones en contextos diversos, la primera en medio de esta urgencia, la segunda hace un poco más de un año en medio de otra urgencia, o más bien, de una revuelta que deseaba poner en cuerpo la urgencia. Y, sin embargo, los modos de apropiar los espacios son diversos, en cuanto son diversas las formas de administrar el tiempo. La primera responde a la urgencia bajo esta idea de cuerpo emplazado, cuerpo que toma posición y emplaza, interpelando a los otros cuerpos que han mantenido silencio o a los cuerpos que han perpetrado y siguen ejerciendo violencia sobre las mujeres: el cuerpo patriarcal, el macho policía. En la segunda, la estrategia temporal se despliega en un recorrido, en un trazado que se toma su tiempo, que no se deja interrumpir, ni siquiera por el paso de los autos. Cuerpos que se exponen y al tomarse el tiempo de su exposición develan la operación objetualizadora de la mirada patriarcal, que ávidamente intenta capturar con sus camaritas de celular, algún trofeo visual, algún pedazo de carne para llevar. La acción realiza con extrema crudeza el deseo de dominio de esta mirada patriarcal. No consiste tan solo en representar un repertorio semiótico de signos travestidos paródicamente: un modo de caminar, la cola de caballo o el mostrar el trasero. El poder de esta acción radica en que realiza el sueño masculino despojándole al ojo patriarcal el poder de la decisión. Es tal la evidencia de la acción, tal su crudeza, que deja de significar, se torna pura presencia, se carga de presencia, es decir, de realidad⁴. La irrupción momentánea de este real, desactiva esa especie de defensa o carcaza semiótica que envuelve como una tela de araña los actos del poderoso, que los encubren o justifican de algún modo y permiten la circulación de esa violencia de forma impune (pues la naturalizan semióticamente), la convierten en síntoma. El acoso verbal contra las mujeres es un buen ejemplo, así como lo que murmuran en secreto cómplice dos hombres cuando ven la acción: “son todas yeguas y por eso merecen... lo que merecen”. La acción interrumpe momentáneamente el flujo del poder de la mirada patriarcal, pero claro, no lo destruye⁵.

⁴ Se recomienda ver el registro de esta acción en https://www.youtube.com/watch?v=x2-TMvMePIw&has_verified=1

⁵ Es significativo de cómo funciona esta complicitad semiótica en el modo en que la TV ha cubierto el impacto de la acción de Lastesis: siempre omitiendo de que la denuncia va en primera instancia hacia los carabineros.

La confirmación de su horrenda eficiencia, el hecho de que tales murmuraciones pueden pasar al acto en cualquier momento, lo demuestran las violaciones a niñas y mujeres ocurridas en los cuarteles policiales o la obligación a desnudarse y hacer sentadillas ante la mirada morbosa del captor que han sucedido en estos días. Es de esto que trata la primera de las acciones citadas.





Performance colectivo Lastesis "Un violador en tu camino". Registro Colectivo Registro Callejero.

Aquí la evidencia es la que se torna banal. Ya no hay síntoma que develar, la violencia ha sido explícita y, sin embargo, celosamente ocultada/callada. El ejercicio de la acción entonces se dirige ahora a la denuncia directa a los perpetradores, a un aquí y ahora concretos, pero otra vez bajo una figura paródica que permite el distanciamiento necesario para asegurar una perdurabilidad más allá de ese aquí y ahora. La acción juega refiriendo indirectamente, sutilmente, a una variedad de referentes que en la lógica patriarcal son asignaciones o reparticiones femeninas: el baile en grupo como si fuese un club de Zumba o un grupo de fitness de fin de semana. Recuerda a cierta publicidad del primer gobierno de Sebastián Piñera y su campaña "Elige vivir sano". El juego del fraseo como una especie de porra desnaturalizada y siniestra, en la que de pronto comienza a resonar la melodía del grito de marcha: la rítmica del voceo de una marcha. Sin duda, hay en esta acción una serie de signos que

⁶ Colectivo Registro Callejero (2019), Performance colectivo Las Tesis "Un violador en tu camino". Recuperado de <https://interferencia.cl/articulos/las-mujeres-chilenas-detras-de-la-performance-un-violador-en-tu-camino>

nos sería posible descifrar, la referencia a la sentadilla por ejemplo, alusión directa a la violencia policíaca. Pero algo queda en deuda. La realidad de este gesto rompe la referencialidad, dejando de ser un representante de algo, más bien es la resonancia de la violencia habitada en la

privacidad de la comisaría que ahora se proyecta en el espacio público. Los gestos de este baile macabro y al mismo tiempo estremecedor no significan algo, HACEN algo. Ante lo que esta acción hace el aparatage semiótico se torna irrelevante, no interesa tanto lo que significa, o el trabajo sobre un lenguaje cuanto lo que la acción logra hacer con nosotros. Y qué hace. Produce un presente con presencia, un presente cargado de real, en el que explota cualquier forma de representación ante el venir de la presencia. Algunos han llamado esto producción de presencia, la que deseo entender aquí como un traer a los sentidos la densidad de las cosas, la opacidad del mundo. Traer a los sentidos es un traer la atención, un giro a poner la atención sobre el acto de la violencia patriarcal,

⁷ Ver registro de la acción del 25 de noviembre: <https://www.youtube.com/watch?v=aB7r6hdo3W4>

la violencia del macho violador que hoy es el paco. Poner la atención, es recobrar la tactilidad de la experiencia, es poner el cuerpo⁶.

aliwen

#RENUNCIAPIÑERA. ARTE CHILENO URGENTE DURANTE ESTADO DE EXCEPCIÓN¹

El estallido aún en desarrollo que comenzó en Chile durante octubre de 2019, también llamado «La Revolución de los 30 Pesos» o «La Revolución de Octubre», es un movimiento civil espontáneo y multitudinario que se desprende de las protestas organizadas por estudiantes secundarios. La fuente del malestar de les estudiantes es la misma que la de todes les chilenes: la creciente precarización de la vida —especialmente para la clase obrera y para el lumpenproletariado— bajo el modelo socio-económico neoliberal, donde la privatización de las necesidades básicas como la educación, la pensión, la salud y el transporte, sumada la complacencia del aparato político hacia la oligarquía empresarial, someten al pueblo chileno a condiciones cada vez más adversas. La gota que derramó el vaso fue un alza en el costo del Metro de \$30 pesos chilenos (CLP) a partir del 6 de octubre, escalando el pasaje regular a unos \$830 CLP en horario punta; un costo insostenible para varios núcleos familiares considerando que el sueldo mínimo legal en Chile es de \$301.000 CLP². Les estudiantes secundarios articularon una *evasión* multitudinaria del pasaje haciendo un llamado a saltar por encima de los torniquetes como horda durante ciertos horarios del día y en ciertas estaciones estratégicas, planificando aquellas jornadas de evasión a través de los chat de juegos de rol en línea y también en redes sociales.



La tensión escaló severamente durante la semana del lunes 14 de octubre, cuando la respuesta del gobierno ante las persistentes evasiones masivas fue ordenar a Carabineros y Fuerzas Especiales incrementar la vigilancia y represión: cerraban entradas de las estaciones impidiendo a pasajeros entrar o salir; agentes del «orden» agredían con violencia a jóvenes y adultos identificadxs como

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

evasores; se cerraron estaciones completas, se ordenó que los trenes no se detuvieran en las estaciones comprometidas por la acción civil³ y se cortaba sin justificación el funcionamiento de los metros (sobre todo en las líneas hacia el conurbano). Estas medidas provocadoras avivaron las protestas sociales: manifestantes derribaron los cercos de las estaciones para continuar evadiendo en masa, algunos destruyendo incluso los torniquetes de ingreso desde el día jueves 17.

La creciente represión que recibió el movimiento social eclosionó con una jornada de manifestaciones y barricadas en las arterias principales y en las periferias de la capital el viernes 18, lo que llevó al presidente derechista Sebastián Piñera a declarar Estado de Excepción Constitucional de tipo Estado de Emergencia en ciertas zonas territoriales del país; lo cual no ocurría desde el período dictatorial. La constitución vigente, aprobada durante la dictadura cívico-militar, permite una suspensión de

las libertades civiles debido a una «grave alteración del orden público, daño o peligro para la seguridad nacional», puntualmente restringe los derechos al libre tránsito y a la reunión además del resguardo del orden público bajo los designios institucionales del presidente, en este caso liberando a los militares armados a la esfera pública.

Sumando a las medidas anti-democráticas del dictador S. Piñera —considerando la libertad de reunión y de la demostración civil como precondiciones para la política—, también se instauró la medida del toque de queda entre el sábado 19 y el sábado 26 de octubre, implicando que tode ciudadane debía ingresar a un recinto privado entre tal hora de la tarde y de la mañana; de lo contrario, arriesgábamos ser procesades o acribillades por las fuerzas del orden. No obstante, el valiente movimiento social a lo largo del país no dejó de cuestionar estas medidas mediante la estrategia del «cacerolazo» (o protesta sonora no-violenta golpeando ollas de cocina en la vía pública), así como concentraciones y marchas en epicentros como la Plaza de la Dignidad⁴ y la Plaza Ñuñoa, que desplegaban gráfica, graffiti y un sinnúmero de barricadas en diferentes puntos del centro y la periferia de varias ciudades.

¹ Una versión de este texto fue publicada por el blog *Terremoto de México*.

² Hemos de considerar el que un gran número de personas en el país, incluyendo quien escribe, no trabajamos bajo la figura de un contrato y muchas veces nuestro sueldo es significativamente menor a esta cifra. Movilizar tan solo a una persona durante la semana hábil en metro —una vez durante horario valle y la segunda durante horario punta— implica bajo esta lógica unos \$ 1.580 CLP diarios y \$ 7.900 CLP semanales, o sea \$ 31.600 CLP mensuales. Esta cifra responde a más del 10% de un salario mínimo legal mensual, y debemos agregar que la mayoría de los trabajadores son el sustento de más de una persona y que varios deben gastar más de este monto en transporte diario hacia su recinto de trabajo debido a su lugar de residencia; sobre todo cuando viven en la periferia y deben arribar al centro ciudadano para poder laburar.

³ Sin embargo, manifestantes decidieron arriesgarse y sentarse a los costados de los rieles del metro, así obligaban la detención de los carros y lograban subirse adentro.

⁴ Anteriormente conocida como Plaza Baquedano, el nombre de esta plaza fue cambiado por el movimiento social en una acción cibernética en la que el nombre fue actualizado en todas las aplicaciones, páginas y sistemas de internet en donde esto fuese posible, el lunes 11 de noviembre.

A.C.A. 23 de octubre de 2019.
 Respuesta al No + (C.A.D.A.),
 acción de arte/protesta, Avenida
 Libertador Bernardo O'Higgins
 (Alameda), Santiago, Chile.



C.A.D.A. Circa septiembre 1983.
 No +, acción de arte, ribera del
 río Mapocho al costado del
 puente Los Carros, Santiago, Chile.
 Cortesía Lotty Rosenfeld.



A pesar de la efervescencia de la movilización y la confusión general sobre la situación-país, como directiva de Arte Contemporáneo Asociación Gremial (A.C.A.) declaramos el sábado 19 de octubre explicitando: «rechazamos la violencia y represión al movimiento [civil] que ha salido a protestar por esta insostenible situación de múltiples abusos, y nos oponemos firmemente al estado de emergencia, la militarización de la esfera pública, al toque de queda y a cualquier medida que comprometa la democracia, de la misma manera que repudiamos la eventualidad de un futuro estado de excepción en el país.»

El miércoles 23 de octubre, convocamos a través de miembros y de las redes sociales de A.C.A. a juntarse en el Parque Bustamante al alero de

las movilizaciones que inundaban las calles todos aquellos días de estado de emergencia para realizar una acción artística colectiva. Habíamos preparado aproximadamente 100 carteles que incluían la consigna «NO +» con suficiente espacio en el margen derecho para que cualquiera que asistiera a la actividad —respondiendo a la convocatoria o como transeúnte, curioso o cómplice al movimiento— completara la consigna con el calificativo o imagen que gustasen: «NO + Abusos», «NO + ACRE», «NO + Falsa Democracia», «NO + Indiferencia», «NO + Milicos Torturadores», «NO + Miseria» «NO + Orden y Patria», «NO + [Sangre]». Posteriormente marchamos cruzando la Plaza de la Dignidad y realizamos una nueva estación abierta de carteles «NO +» para protestar justo al inicio de la Av. Libertador Bernardo O'Higgins, donde concurrieron aún más protestantes. La jornada culminó marchando hacia la Plaza de Armas, donde el campo de la cultura y las artes convocó una concentración a las 14:30 para cantar, a modo de protesta, la canción «El derecho de vivir en paz» del famoso cantautor y asesinado político chileno Víctor Jara. Nuevamente como A.C.A. repetimos un taller de carteles en el portal sur del Cerro Santa Lucía dentro del contexto de la marcha convocada para el martes 29 de octubre, esta vez sin una consigna predeterminada.

El viernes 25 de octubre, A.C.A. convocó a una Asamblea Extraordinaria Ampliada que se llevó a cabo en el edificio de Balmaceda Arte Joven desde las 10:30 hrs. En esta instancia se discutieron varias problemáticas relacionadas con la crisis política, sumado el rol de las artes y la cultura en la construcción de un nuevo proyecto constituyente para el país. Entre las distintas iniciativas que emergieron de esta instancia, se creó la Comisión Acciones de Movilización, la cual inició inmediatamente después de aquella reunión con una serie de intervenciones a monumentos en el espacio público con rollos de tela cruda para recubrirlos. Como parte de la marcha multitudinaria que se realizó aquel día —conocida posteriormente como «La marcha más grande de Chile»—, la comisión se desplazó por diferentes puntos del centro de la metrópolis protegidos de la represión policial gracias a los más de 1.2 millones de manifestantes. La comisión hizo un recorrido por los siguientes monumentos en el siguiente orden, entelándolos completa o parcialmente: a) *Monumento a José Manuel Balmaceda*, b) *Monumento a Rubén Darío*, c) *Unidos en la gloria y en la muerte*, d) *Columna conmemorativa del centenario de la ciudad de Santiago*, y, d) *La fuente de Neptuno*. La estética de cubrir aquellas figuras humanas no sólo apelaba a una deslegitimación del poder institucional que representa la lógica del monumento público y la

concepción patriarcal de los cuerpos binarios del prócer histórico masculino y la ninfa femenina bajo el arbitrio del imaginario de la mitología europea, sino que también era una referencia macabra a los cadáveres cuando son tapados en la escena de un crimen o en la morgue. Estas intervenciones llamaban el interés de manifestantes, quienes se acercaban a tomarse fotografías con los monumentos entelados los cuales bautizaron popularmente como los «amortajados».



Comisión Acciones de Movilización A.C.A. Viernes 25 de octubre de 2019 «Marcha más grande de Chile». [Sin título] (Conocidos popularmente como *Amortajados*), acción de arte/protesta, intervención en el Monumento a José Manuel Balmaceda (1949) de Samuel Román en frente de la Plaza de la Dignidad [Baquedano], Santiago, Chile. Registro Jaime Dames.

⁵ Miembro del Grupo C.A.D.A. y también miembro fundante de A.C.A.

dado en 2009 con una proyección sobre la fachada del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, este grupo es compuesto por el dúo de hermanos Andrea y Octavio Gana, sumando posteriormente el apoyo del productor Marco Martínez. El colectivo toma como referencia el trabajo de diferentes artistas chilenos quienes han empleado como soporte la vía pública para diferentes activaciones. Una de ellas es Lotty Rosenfeld⁵, quien lleva un trabajo sostenido y riguroso que inicia en 1979 (durante la dictadura cívico-militar) momento cuando decide cruzar las líneas segmentadas de la calzada del tránsito, desacatando los códigos del orden al transformar esta señalética de un signo «-» a un signo «+». Luego de efectuada la primera de estas intervenciones con cruces sobre la calle Los Militares en diciembre de aquel año, ella pasaría a proyectar registro de la acción sobre la calle

Manquehue; tendencia productiva que podemos ver actualizada en diferentes puntos de la carrera de la artista, incluyendo con una proyección sobre el edificio de la Bolsa de Comercio de Santiago titulada *Estadio Chile I* (2009). También podemos constatar el referente de Patrick Hamilton, artista crítico del período de transición democrática quien— mediante el empleo de la captura fotográfica y el collage— realiza una serie de intervenciones sobre hitos arquitectónicos y monumentos de la ciudad de Santiago desde 1997.

El trabajo de Delight Lab obtiene una marcada tendencia hacia el activismo artístico tras el asesinato del weichafe (guerrero/resistente) mapuche Camilo Catrillanca en Temuco, el 14 de noviembre de 2018. A la noche siguiente de su asesinato político, tras una intensa jornada de movilizaciones a lo largo del país, el colectivo proyectó el rostro del weichafe sobre algunos edificios en plena Plaza de la Dignidad sumado el verso «QUE SU ROSTRO CUBRA EL HORIZONTE» escrito por el poeta Raúl Zurita. Durante las primeras jornadas del estado de emergencia declarada por el dictador Sebastián Piñera, este colectivo realizó una nueva serie de proyecciones en la fachada de la emblemática Torre Telefónica al costado de la Plaza de la Dignidad. A través de sus redes emitieron: «[Delight Lab] declara su apoyo a las justas demandas sociales y rechaza la declaración del Estado de Emergencia y la presencia de militares armados en las calles.» Cabe mencionar que este edificio, desde su inauguración en el año 1996, es un hito dentro del discurso desarrollista neoliberal impulsado por el empresariado durante la transición democrática.

- 1.- El sábado 19 de octubre, primer día de toque de queda, el colectivo proyectó la palabra «DIGNIDAD» sobre la Torre Telefónica.
- 2.- El domingo 20 el colectivo enfatiza el llamado por la «DIGNIDAD!!».
- 3.- El lunes 21, en colaboración con el diseñador Werner Fett se realiza una intervención en dos partes: «NO ESTAMOS EN GUERRA! / ESTAMOS UNID@S!»⁶ en respuesta al dictador S. Piñera quien declaró que las fuerzas armadas se encontraban en guerra con un enemigo interno.
- 4.- El martes 22 de octubre, el colectivo decide increpar el llamado del escudo nacional a la soberanía a manos de la razón o de la fuerza, mediante la siguiente consigna: «¿Dónde está la RAZÓN?»

⁶ Tanto el colectivo lumínico como el diseñador W. Fett decidieron incluir el ícono de un puño alzado el cual se percibiera de manera ambigua en términos sexo-genéricos.

- 5.- El miércoles 23, el colectivo rinde homenaje a los primeros cinco asesinados políticos de esta dictadura los cuales contaban con querellas abiertas buscando justicia por sus vidas, parafraseando el verso de R. Zurita empleado con anterioridad

tras el asesinato del weichafe C. Catrillanca: «QUE SUS ROSTROS CUBRAN EL HORIZONTE / Romario Veloz / Alex Nuñez [sic] / Kevin Gómez / Manuel Rebolledo / José M. Uribe»⁷.



Delight Lab. 25 de octubre de 2019. [Sin título], intervención lumínica sobre la Torre Telefónica, Plaza de la Dignidad [Baquedano], Santiago, Chile. Registro Gonzalo Donoso.

⁷ En la actualidad, la lista de asesinados por la brutalidad de las fuerzas del orden en Chile durante esta última movilización social escala a 24 personas confirmadas, mientras muchos otros casos de fallecidos en extrañas circunstancias siguen siendo investigados.

⁸ En la madrugada del lunes 21 de octubre, el Instituto Nacional de Derechos Humanos denunció que un grupo de tres adultos y un menor de edad fueron «crucificados» suspendidos a una antena utilizando esposas en este recinto.

6.- El jueves 24, el colectivo rinde homenaje a una serie de intervenciones realizadas entre 1979 y 1981 por el artista Alfredo Jaar durante la dictadura, conocidas como *Estudios sobre la felicidad*. Delight Lab hacen una pregunta abierta, tanto al pueblo chileno como al dictador S. Piñera: «¿QUÉ ENTIENDE UD. POR / DEMOCRACIA?»

7.- El viernes 25, última noche de toque de queda, el colectivo alude a la consigna sobre el despertar de Chile que circulaba por todas las protestas de octubre: «CHILE DESPERTÓ / POR UN NUEVO PAÍS». Testimonio de este despertar es la insistencia de las fuerzas del orden en disparar balines a los ojos de chilenos, llevando un total 232 casos registrados de pérdidas de visión ocular debido a laceraciones perpetradas por estas instituciones.

Dentro de las acciones artísticas efectuadas en estado de excepción, el arte corporal y la performance fueron medios privilegiados por varios artistas; muchos de ellos in-

teresados en la dimensión sexo-genérica que subyacía a la opresión de las fuerzas armadas y de la desigualdad en Chile. Sumada a la provocación, la brutalidad en la fuerza para reprimir y detener a protestantes y el descubrimiento de organismos de derechos humanos de diferentes centros ilícitos de tortura en lugares como la estación de metro Baquedano y 43ª Comisaría de Carabineros⁸ en Peñalolén, la violencia político-sexual y la violación fue otra manera en la que las corruptas fuerzas del orden buscaron amedrentar a manifestantes y transeúntes, en específico a mujeres y a disidencias sexuales. Hasta la fecha, el Instituto Nacional de Derechos Humanos registra un total de 79 querellas por violencia sexual, de las cuales 4 in-

cluyen violaciones. Muchas de las mujeres y disidencias que han sido violentadas sexualmente —mediante amenazas, desnudamiento, humillaciones, «sentadillas», tocaciones, vejaciones y violaciones— deben quedar en anonimato para no ser revictimizadas por la tortura vivida. Sin embargo, algunas mujeres como las periodistas del diario *La Estrella de Arica*, Estefani Carrasco y Patricia Torres, dieron valeroso testimonio de las vejaciones vividas el 23 de octubre para impulsar el que este tipo de gravísimos crímenes de lesa humanidad no vuelvan a ocurrir. De igual manera, el estudiante de medicina abiertamente homosexual Josué Maureira denunció públicamente ante los medios de comunicación cómo fue brutalmente golpeado y violado por una macana de servicio por un carabinero en la 51ª Comisaría de Carabineros de Pedro Aguirre Cerda en la madrugada del 22 de octubre.

Yeguada latinoamericana (dir. Cheril Linett). 20-25 de octubre de 2019. Estado de rebeldía, performance colectiva en el contexto de distintas movilizaciones sociales, Santiago, Chile. Registro Lorna Remmele





Yeguada latinoamericana (dir. Cheril Linett). 20-25 de octubre de 2019. Estado de rebeldía, performance colectiva en el contexto de distintas movilizaciones sociales, Santiago, Chile. Registro Lorna Remmele

La performancera chilena Cheril Linett emplea el arte corporal para cuestionar los abusos del poder hegemónico, proponiendo estrategias de emancipación transfeminista mediante el deseo. Desarrollando un esquema de experimentación e investigación corporal de tipo artaudiana que denomina como la «bestia lúbrica», la artista ha realizado una serie de ejercicios individuales y colaborativos que culminaron en una performance colectiva titulada *yeguada latinoamericana*⁹. Esta performance ha causado revuelo en el campo local a través de una serie de intervenciones públicas con cuerpos feminizados (biológicos y disidentes) en distintas ceremonias marciales y religiosas y también establecimientos institucionales del país. Tanto el comienzo de aquella indagación sobre el imaginario animal de la «yegua» y la desobediencia civil a través del elemento de la cola de pelo sintético que se desprende del coxis, como en el devenir de la performance *yeguada latinoamericana* y las problemáticas sobre símbolos patrios, la sororidad de los cuerpos feminizados y violencia de género que se desprenden de aquella, C. Linett activa espacios de cruce entre arte, activismo, danza, disidencia, trans/feminismo, fotografía, teatro, medios y performance: un espacio de cuestionamiento crítico sobre el estadio de la acción corporal, la institucionalidad y los lindes entre arte y política en el Chile contemporáneo.

⁹ Yo misma he accionado como parte de la colectividad desde 2018.



Yeguada latinoamericana (dir. Cheril Linett). 30 de octubre de 2019. Orden y patria II, performance colectiva en el contexto de distintas movilizaciones sociales, Santiago, Chile. Registro Lorna Remmele.

«¡Estado de rebeldía!» fue la consigna con la que la colectividad de la *yeguada latinoamericana* salió a protestar en aquellos días de estado de excepción. En la primera jornada de acciones, el domingo 20 de octubre, la *yeguada* salió a la calle a protestar vistiendo ropa negra como señal de luto por las vidas de manifestantes asesinados, alzando el puño izquierdo y exhibiendo una cola de caballo que caía por entremedio de sus glúteos. Activaban la postura que llamamos «posición de guerra» para enfrentar el amedrentamiento de carabineros y militares armados con gases lacrimógenos y rifles de balines y de balas. Por internet comenzó a viralizarse una imagen de la colectiva montada sobre un autobús incendiado en la calle Vicuña Mackenna en la proximidad de la Plaza de la Dignidad, el cual habría sido incinerado presuntamente por manifestantes si bien han surgido acusaciones de montaje hacia las empresas de buses desde la sociedad civil. En la segunda jornada de movilizaciones, el martes 22, la *yeguada* se activa durante las protestas que se ejercían por fuera de la Torre Telefónica, esta vez incorporando bengalas y también la «capucha» o balaclava que ayuda a protestantes de primera línea, que contienen la represión de los carros policiales, a ocultar su identidad y a protegerse de gases lacrimógenos. En una tercera jornada de activaciones, el viernes 25, la *yeguada* volvió a la calle utilizando las colas de caballo sumado un vestido color rosado que aludía a las nociones

convencionales de feminidad en asociación con la debilidad. Además, se efectuó un stencil con pintura vial color rosado sobre diferentes puntos del centro de la ciudad con la consigna «Estado de Rebeldía», posteriormente realizando una versión de la «posición de guerra» recostándose sobre la calzada. El primero de estos stencil se realizó por fuera del edificio del Archivo Nacional —un importante punto de encuentro para las protestas feministas durante dictadura hacia 1983—, los próximos dos por fuera de la entrada norte del Cerro Santa Lucía y fuera de la Pontificia Universidad Católica de Chile, finalmente haciendo un último rayado en la Plaza de la Dignidad. Estas tres jornadas de acciones en la esfera pública conforman una obra de título *Estado de rebeldía*.

A pocos días de finalizado el estado de excepción, la *yeguada* volvió a activar en el espacio público: esta vez increpando directamente a Carabineros de Chile por las sostenidas agresiones sexuales y violaciones que perpetúan en contextos de represión civil. La *yeguada* portaba coronas de flores que deletreaban cada una de las letras de la palabra «VIOLADORES», alzándose el vestido negro por encima de la cabeza en un gesto de anonimato y violencia, exhibiendo también senos y genitales al bajarse la ropa interior por los muslos. Mientras varias compañeras quedaban arrodilladas en gesto de sometimiento a cada extremo, las portadoras de las coronas quedaban al medio de la composición corporal recostadas sobre el piso con la espalda hacia el suelo. La *yeguada* llevó esta acción a la Plaza de la Dignidad, y también descendió hasta el metro Baquedano clausurado, el cual fue utilizado como centro ilícito de torturas por carabineros y militares. Activaron esta acción en el *Monumento a los Mártires de Carabineros de Chile* (1989), y también por fuera de la 1ª Comisaría de Carabineros de Santiago: esta última en cuya fachada dejaron instaladas las coronas de flores. Los carabineros están en constante tensión con la *yeguada*, desde antes de esta acción y durante su accionar en el espacio público, especialmente resentidos por la visibilidad que adquirió esta última acción en medios de comunicación y redes sociales. Después de accionar en el espacio público, muchas veces carabineros nos arrestaron o intentaron seguirnos a nuestros domicilios, especialmente interesados en amedrentar a C. Linett. El viernes 8 de noviembre, la performancera sumada su pareja, otra amistad y un transeúnte recibieron una golpiza con elementos contundentes por un grupo el cual presentaba rasgos de pertenecer a la extrema derecha justo fuera de su domicilio y centro de operaciones de la *yeguada*. Esto aún no acaba.



Silvio Lang

IMAGINACIÓN DE LA INSURRECCIÓN

Un momento republicano es una relación de fuerzas. Una lucha. De los que gobiernan y de los que no quieren ser gobernados. Es la disputa del miedo entre el gobierno de los ricos y el pueblo de los pobres. ¿Quiénes tienen miedo? ¿Los pobres a los ricos con su monopolio de la violencia? ¿O los ricos a los pobres que se sublevan por el interés común? La re-pública no es el gobierno de los ricos. La re-pública es la potencia del pueblo de los pobres ejerciendo la cosa pública: instituyendo formas de vida, creando derechos de existencia. La República Argentina no se constituye sobre un desierto. El genocidio del Estado roquista no está saldado. Ese antagonismo retumba en nuestros cuerpos hasta hoy. Nacimos acá, estamos mezcladxs. El dispositivo de gobierno y sus criterios son los mismos del siglo XIX: rédito, acumulación, conquista, Dios, poder y Estado. ¿Cómo preparamos nuestros cuerpos para defendernos de esa expropiación energética y material continua? ¿Qué fuerzas incorporamos para crear vidas insurrectas? O SE ACABA LA OLIGARQUÍA O SE ACABA LA VIDA, reza una consigna revolucionaria mapuche.



// **SILVIO LANG** es director escénico y se dedica a la investigación teórica, la enseñanza y colaboraciones artísticas en danza contemporánea, performance, dramaturgia y teatro. Ha sido docente de diversos espacios independientes e instituciones culturales y universitarias de Argentina y de Latinoamérica. Creó y coordinó el Programa de Formación de Dirección y Creación Escénica de la Escuela de Arte y Oficios del Teatro Argentino de La Plata. Fue productor y colaborador académico del Programa Lectura Mundi de la Universidad Nacional de San Martín. Participa del colectivo de activismo cultural Escena Política; el colectivo feminista Las Insumisas de las Finanzas y el colectivo de investigación militante Lobo Suelto. Coordina la Escuela de Técnicas Colectivas y la Organización Grupal de Investigaciones Escénicas - ORGIE.

Terminé de escribir esta sinopsis para la performance *Insurrección*, el 15 de octubre. 3 días antes del estallido de la *insurrección* en Chile. *Insurrección* fue una intervención performática con la obra escultórica e instalación *Rep(ú)blica*, del artista argentino Alexis Minkiewicz, que inauguró el Museo de Arte Contemporáneo de La Boca, Buenos Aires. Con lxs performers —Rodolfo Opazo, Nehuen Zapata, Lucia Amico, Jaguar Dorado y Alan Borsin—, además, de haber compartido con ellxs otras experiencias investigativas, me interesaba que pueda reconocerse en ellxs sus corporalidades amerindias: mapuches y guaraníes.

Exponer, en el blanco del museo contemporáneo, en un barrio en proceso de gentrificación, la racialización que funda nuestras repúblicas latinoamericanas, axiomatizadas en el mercado mundial. Vérnolas con la razón de la negritud y sus mezclas. Más íntimamente necesitaba resonar con la materialidad de la ternura del cuerpo mapuche de mi abuela materna y la sensualidad de su hijo, Favio, mi tío marrón, que lo mataron por maricón en un liceo militar de La Pampa. Mi abuela y Favio no pudieron defenderse de la humillación, las palizas y el crimen de odio. Y la historia de mi vida se juega en la bilis que tragué y en la bilis que escupí para que no me encierren afuera o me maten.

Con lxs performers, y Maria Landeta en la colaboración artística, trabajamos a partir de técnicas diversas de ataque y defensa, o gestos improbables, que podían volverse defensivos, y sus posibles proliferaciones o virtuales. Pensamos con el libro de Elsa Dorlin: *Defenderse. Una filosofía de la violencia*. La hipótesis de que la idea paranoica del Estado y la acumulación originaria del capitalismo no sólo nos ha expropiado tierras, fuerza de trabajo, energía libidinal, capacidad reproductiva, imaginación creadora, derechos de existencia, sino, también, la violencia corporal y discursiva así como el derecho al uso e invención de las armas que necesitamos para defendernos de esa expropiación continua. Plantear la cuestión de la violencia, entonces, nos parece imprescindible, para cualquiera de nuestras vidas tuteladas por la extorsión neoliberal. Pese a la cual, resistimos, deseamos y nos fuimos fabulando y creando otras formas de vida.

Hacer pasar elementos insurreccionales en los cuerpos existentes; fogonear una insurrección; preparar los cuerpos en la defensa colectiva de axiomas y derechos existenciales nuevos; desprogramar los cuerpos organizados para enlazar con la potencia sin fondo; ritualizar la incorporación de fuerzas combativas; sacarse el miedo. Estos fueron algunos de los criterios performativos que ocupamos para fabricar la escena con el público. Luego de casi 50 minutos de cuerpos en *Insurgencias Afectivas* y vulnerabilizados a la corporalidad de lxs espectadorxs, agitados por el álbum “El futuro es tumba”, de Agustín Genaud, lxs performers se embadurnaban sus cuerpos con miel líquida y se alían a lxs espectadorxs para ser lamidos. Una res-pública sensualizada que asume y se re-encanta con sus materialidades de la tierra y pieles amerindias.

El antecedente de esta performance había sido un taller de creación per-

formática que coordiné en febrero de 2019, en PLANTA de investigación & creación transversales, Buenos Aires, que también nombré Insurrección. En aquel taller planteamos un par de cosas. Principalmente, que la formación escénica no es invariante. Ni las técnicas ni los conceptos son ajenos ni inocentes del presente. Actores, actrices, performers, bailarinxs, activistas se forman y se piensan en un medio compuesto de intensidades colindantes y en tensión. ¿Cuáles son esas intensidades hoy y con qué nociones y procedimientos vamos a explorarlas? ¿Cuál es la caja de herramientas y cuáles son las estrategias actuales con las que intensificamos nuestra potencia de actuar y afectamos la esfera pública? ¿Qué prácticas inventamos para conectar las intensidades y desligarnos de la obviedad normalizante del presente que nos impide actuar? ¿Cómo producimos actualidad insurreccional y multiplicidad común? Contra la vida rufianizada que produce cuerpos aterrados de sentir, condenados a la realidad de las pantallas, despotenciados del desafío de querer vivir, amar, pensar y luchar son las acciones performáticas que con-fabulan otros escenarios.

La irrupción de la Insurrección en Chile funciona como una pantalla en el fondo de nuestra cotidianeidad de argentinxs. Una refracción de contrastes que nos hace ver el primer plano, sin obnubilarnos. Las imágenes que nos llegan vía nuevos medios de comunicación de Instagram y los whatsapps de lxs amigxs no son las mismas que nuestra Insurrección argentina en el 2001. Hay una telaraña que puede tramar las dos insurrecciones y otras, también, pero no son las mismas.

En Santiago de Chile, unas pibas se juntan a entrenar salto de vallas para saltar luego molinetes del metro. Un movimiento estudiantil inventa las “evasiones masivas” como una coreografía corporal-política donde el espacio público se vuelve manada, adrenalina colectiva, baile de saltarinxs, fiesta de la dicha que provoca instaurar lo legítimo sin legalidad. Es decir experimentar en el cuerpo la democracia, la “anarquía coronada” que desea nuevas formas de vida. Al chorro de agua antidisturbios de los camiones de los pacos lxs pibxs la convierten en una pista de ducha y techno. Las fiestas de la insurrección se entrenan. Porque para salir del orden conquistado hay que salirse del sí mismo ya colonizado. Las amas de casa espetan admoniciones a los pacos en la cara. Los pacos no pueden con ellas porque intuyen que son las nietas de las brujas que no pudieron quemar; sus madres —locas del desierto— que los van a enterrar. La historia se endiaba en la insurrección. “La alegría de no ser paco”, se vuelve un afecto subjetivante de la masa y un nuevo poder. Porque los pacos en

Chile encarnan el organigrama de la crueldad. Cualquier persona estalla en largos discursos frente a los pacos, como en agones de persuasión trágicos. El habla interna de la “servidumbre voluntaria”, de pronto, articula sus contra-razones de la explotación. Es pura elocuencia del dolor del pueblo que hace de la esfera pública un espectáculo del cómo vivir. Una chica se trepa a un poste de luz de la calle para destruir la cámara de vigilancia. Otrxs pibxs profanan los monumentos de los conquistadores. Los barroquizan con banderas, consignas, amuletos, fotografías... Hacen de los monumentos altares populares de la insurrección. Una horda en manifestación deviene máquina colectiva de demolición para tirar abajo con sogas los monumentos del genocidio chileno. Un pibe corre, a máxima velocidad y precisión de gimnasta o hiphoper, zigzagueando por las calles, evadiendo, así, las motocicletas de los pacos que lo persiguen. El graffiti “No era depresión. Era neoliberalismo”, se vuelve afecto y visión libertaria del síntoma, desde el cual podemos crear nuestros futuros posibles. Los flaites se encapuchan. Se organizan en líneas de defensa de las masas que se manifiestan. Todas las fibras corporales de los jóvenes pobres chilenos, sus resistencias respiratorias a lo peor, la fuerza del odio y la bilis de estigmatización acumuladas se activan para destruir el pavimento y producir piedras que se pasan unos a otros para defenderse de los pacos drogados y recuperar la calle. Las pibas se desidentifican y se encapuchan con ellos, también. Un joven militar se planta y dice que “No”, que no va a ir a reprimir al pueblo chileno. El pueblo mapuche declara la intensificación de su lucha y se alía a la lucha del pueblo chileno. Se comprende, ahora, que se trata del mismo tipo de expropiación la que padecen.

La imagen que ofrece el gobierno chileno son más de 250 pibxs con los ojos reventados. Perdieron la vista por la represión planificada. 250/300 ciegos son parte de los trofeos de las fuerzas de seguridad del Estado-Empresa de Chile. “¡Disparen a los ojos!”, grita un paco jefe. Saben dónde disparar. Los ojos son blanco simbólico: un “signo de la crueldad” que se inscribe en los cuerpos como un marcaje para el ganado que se quiere domesticar y comercializar con sus vidas. En los ojos se crean las visiones, las imágenes del futuro que se ha secuestrado. Porque lxs cabrxs chixs y su movimiento estudiantil han despertado al pueblo chileno y han con-fabulado otras visiones de sí mismxs. En la insurrección han trazado otras “danzas-calles”. Nos hacen ver que necesitamos crear otras imaginaciones pragmáticas de la desobediencia para nuestras insurrecciones.

10 de diciembre de 2019, Buenos Aires.

Rainer Krause

ACERCA DE LA CONSTRUCCIÓN DE ESPACIOS ESTÉTICOS EN LAS MANIFESTACIONES ACTUALES

En las primeras dos semanas después del 18 de octubre, en las manifestaciones autoconvocadas los participantes expresaron su descontento principalmente sonoro: cacerolazos, pitos, bocinazos, instrumentos musicales, aplausos a mano, cantos, etc. Estos sonidos, fuertemente rítmicos, tienen una importante función de cohesión de los grupos de manifestantes, unir las diferentes demandas sociales en una dinámica sincronizada, complementaria y potenciadora. Los sonidos envuelven a los participantes, están omnipresentes al interior de la manifestación, construyendo un espacio sonoro en común donde los manifestantes son participantes y oyentes al mismo momento.

Este “bloque” de una textura compacta, altamente diferenciada en su estructura (por sus múltiples fuentes no afinadas, no exactamente sincronizadas y de diferentes direcciones), se proyecta también hacia afuera, a su entorno, a un posible “público” no participante. Los cantos rítmicos de frases cortas rimadas que acompañan periódicamente este bloque sonoro constante, desde una cierta distancia son poco entendibles, pues no corresponden a una lógica comunicativa tradicional sino a la intención de afirmar presencia.



// **RAINER KRAUSE** estudió pintura en la Escuela Superior de Artes Plásticas y Música en Bremen, Alemania. Desde 1985 ha expuesto sus proyectos individuales en Alemania, Chile, España y Canadá. Desde 1987 vive y trabaja en Santiago de Chile como artista plástico y sonoro, siendo uno de los propulsores de las investigaciones acerca del patrimonio sonoro y las investigaciones sobre artefactos digitales y análogos.

En el marco de las movilizaciones sociales, los manifestantes empezaron —al parecer espontáneamente— a construir espacios estéticos cambiantes, en respuesta a las situaciones específicas por afrontar.

En las primeras dos semanas después del 18 de octubre, en las manifestaciones autoconvocadas los participantes expresaron su descontento principalmente sonoro: cacerolazos, pitos, bocinazos, instrumentos musicales, aplausos a mano, cantos, etc. Estos sonidos, fuertemente rítmicos, tienen una importante función de cohesión de los grupos de manifestantes, unir las diferentes demandas sociales en una dinámica sincronizada, complementaria y potenciadora. Los sonidos envuelven a los participantes, están omnipresentes al interior de la manifestación, construyendo un espacio sonoro en común donde los manifestantes son participantes y oyentes al mismo momento.

Por su estructura entonces, el oyente lo percibe corporalmente, adecuando su movimiento al polirritmo circundante, fortalecer la identificación común y, por lo tanto, con menos intento de descifrar un mensaje codificado (por ejemplos de los gritos o cantos). Un ejemplo específico son los “metalazos” frente al edificio Telefónica en la Plaza



Fotografía: Metalazo, Plaza de la Dignidad, Santiago, 14-11-2019 (Rainer Krause)



Video: <https://vimeo.com/377772324>

Italia rebautizada por el pueblo como “de la dignidad”. Después de pocos días del inicio de las manifestaciones, este edificio fue blindado con planchas de hierro en todo su ancho por la Av. Providencia. Fuera de que estas planchas lisas sirven como soporte de graffiti, afiches y murales, también sirven como superficie vibrante a través del golpe periódico con piedras y otros objetos. Varias decenas de manifestantes golpean rítmicamente las planchas lo que provoca un ruido ensordecedor, cambiando la altura del punto de golpe y provocando así cambios sonoros. Con este acto, el espacio directamente frente al edificio es marcado, una marca “transparente” que permite percibir la realidad atrás de la marca: el edificio de una multinacional sustentadora del actual modelo económico injusto y fraudulento.

Otra forma de marcar la realidad puede ser contrariamente la ausencia de sonido. El primero de noviembre se realizó una marcha de mujeres en silencio, o sea, sin cacerolazo, sin cantos, sin consignas, además vestidas de negro. En el momento de posicionarse frente a una patrulla de carabineros, en absoluto silencio, quietas y con los ojos fijos en los del frente, el video documental solamente emite los sonidos de las cámaras fotográficas que registran el evento, dejando en claro que no se trata de un video sin banda sonora. Aquí la realidad está marcada en su sentido político (tanto en su dimensión emergente como histórica), a través de la transparencia del silencio: traspasando el silencio se percibe —corporalmente— las violaciones a los derechos humanos.

El 25 de octubre el estallido político-social llegó a un punto culminante. La manifestación de más de 1.200.000 personas en Santiago (y varios cientos de miles en otras ciudades de Chile) indicó que a partir de este momento no hay vuelta atrás. Un video filmado desde un helicóptero de los carabineros muestra la inmensidad de la presencia de nuevos actores en la escena política del país. El vuelo encima de la Alameda hasta la Plaza Italia muestra una realidad indesmentible que obligó a la Intendencia de Santiago a confirmar la magnitud de la manifestación, y eso, aunque en el video (y videos similares de la prensa) muestra apenas a los manifestantes como puntos microscópicos. La tensión entre estos minúsculos individuos y la vasta superficie que ocupan en la ciudad, otorga a este video su característica impresionante.



Video: Video: <https://www.youtube.com/watch?v=9F309DG2vOQ>



Fotografía: Manifestación Mujeres de Luto frente a carabineros, Alameda, Santiago, 1-11-2019 (<https://www.youtube.com/watch?v=9F309DG2vOQ>)

No obstante, el sonido del video no registra una abrumadora masa sonora de un millón de personas. Lo que se escucha es únicamente el sonido mecánico de las aspas del propio helicóptero. Aquí queda en evidencia, que espacios sonoros y espacios visuales no son congruentes, más aún, cuando los espacios están registrados y son emitidos posteriormente por medios audiovisuales, especialmente por la televisión y las redes sociales.

Llama la atención que después de esta manifestación gigantesca entraron nuevas estrategias de construcción de espacios perceptivos en las manifestaciones. Se puede observar un vuelco hacia lo visual, lo que



Fotografía: Manifestación, Santiago, 25-10-2019. (<https://www.dw.com/es/casi-un-mill%C3%B3n-de-personas-se-manifestaron-en-santiago-de-chile/a-50996232>)



Video: <https://www.youtube.com/watch?v=O5ZaXj4frwQ>

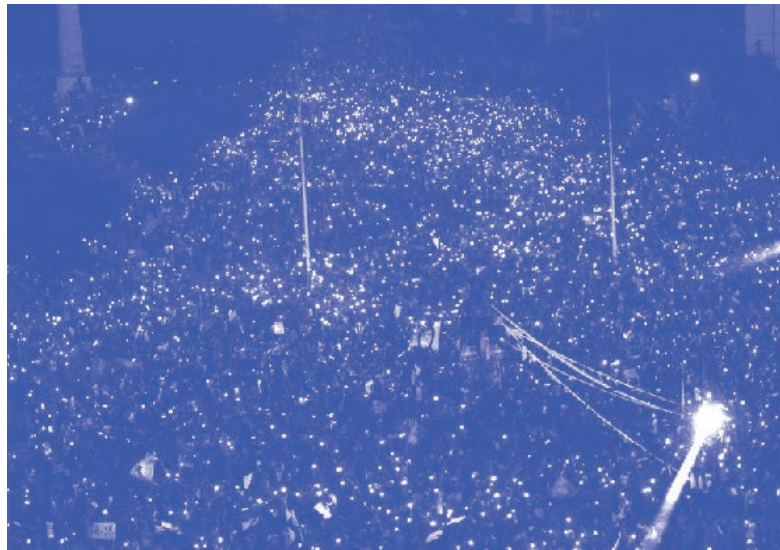
aumentó la eficiencia comunicativa de las imágenes de las manifestaciones en los medios. Los medios de comunicación necesitan imágenes, pues el sonido es bastante volátil y requiere el registro desde adentro del suceso, ubicación que los periodistas evitan: demasiada realidad de cerca. Además, el sonido de la manifestación entorpece el omnipresente comentario del periodista o locutor, pues comparte el mismo canal de percepción (auditiva) y restaría así autoridad al orador.

Al contrario, las imágenes se transmiten como fondo que ilustran (rara vez relativizan) el discurso medial hablado. Para mantener presencia en los medios entonces hay que construir imágenes fuertes y convincentes. No solamente el aumento de presencia de lienzos grandes, —pancartas individuales, hechas a mano, sobre soporte precario como cartón de embalaje ya había casi desde el principio de las manifestaciones—, banderas gremiales o de asociaciones sociales y figuras de gran tamaño mostraron una mayor organización coordinada previa para mostrar presencia masiva. Hasta los periodistas de la televisión no pudieron ignorar el impacto que les produjo cuando por primera vez los cientos de manifestante de la Plaza Dignidad encendieron las linternas de sus celulares: una velatón digital que por su estructura formal y material (luz digital) conecta inmediatamente una forma de recordatorio tradicional con la situación actual del país.

Sin duda, el espacio estético de mayor eficacia, construido por y en las

manifestaciones, es la resignificación de los monumentos patrióticos, distribuidos por las ciudades en todo Chile. La decapitación de las estatuas de militares hombres como Pedro de Valdivia, Arturo Prat o Cornelio Saavedra deja en evidencia —en todos los medios de comunicación— la función ideológica de estos artefactos metálicos situados en plazas públicas, y que la presencia de estos no se basa en un consenso general. Se debe recordar que estas acciones contra la hegemonía simbólica no son nuevas en Chile. En los primeros años después de la Dictadura, fueron intervenidos varios de estos guardianes militares, aunque prontamente restaurados. Eso sí, en estos años dichas acciones en los medios de comunicación no se nombraron como vandalismo, sino como acciones terroristas.

Fotografía: Recorte del diario La Nación, 15-5-1991 (Rainer Krause)



Fotografía: Velatón digital, Plaza de la Dignidad, Santiago, 8-11-2019. (<https://elcomercio.pe/mundo/latinoamerica/protestas-en-chile-manifestantes-toman-la-plaza-italia-en-la-tercera-marcha-mas-grande-de-chile-fotos-sebastian-pinera-noticia/?foto=5>)



Natalia Calderón

¡INDISCIPLINAR(NOS) EN EL ARTE, HASTA QUE INVESTIGAR VALGA LA PENA!

Nuestra obediencia me avergüenza

Marina Garcés

Llegué a Chile por primera vez en octubre de 2019 al filo de los primeros levantamientos por el descontento social, político y económico: el hartazgo. No había estado antes en este país, conocía únicamente lo que se escuchaba desde México y el extranjero: por un lado lo que compartían las y los exiliados, gente generalmente con un posicionamiento político de izquierdas, que añora su país al mismo tiempo que es crítico/a con el gobierno; por otro lado, lo que los medios de comunicación se han esforzado en difundir: el supuesto desarrollo que Chile ha logrado en los últimos años, el nivel de vida más alto de Latinoamérica, elogiando el proyecto económico neoliberal del que Chile ha sido el laboratorio durante y después de la dictadura.

Durante mi estancia encontré un país insatisfecho, rabioso. La gente con la que conviví no dejaba pasar ocasión sin hablar de temas políticos. Expresaba su descontento a través de fuertes críticas. Desde el punto de vista de la educación y el arte –los campos en los que me desenvuelvo– pude participar de nutridos debates que, con mucha claridad, buscaban la implicación política de los agentes involucrados: las y los

artistas, el profesorado y alumnado, las instituciones públicas y privadas, y el Estado. Y es que como dijo Boaventura Santos de Sousa: “La educación tiene un potencial brutal. La misión de la educación es expandir la subjetividad para crear sujetos capaces de compartir futuros a pesar de que los pasados no sean compartidos” (De Sousa, 4 de nov. 2019, conferencia, Universidad de Barcelona). Mi acercamiento al arte, la educa-

ción y la investigación ha sido desde poner en valor la producción de conocimiento. Me he dedicado a investigar qué otros conocimientos se imaginan, cultivan e iluminan de manera conjunta, es decir, en común en las prácticas artísticas; cómo lo hacen y qué consecuencias tienen para las estructuras u ordenamientos del arte y de la universidad, “... asumir que la investigación artística es el pliegue que emerge entre las capas homogeneizantes de la ciencia y la academia, para quebrar los conocimientos asumidos y desconfiar de las ideas naturalizadas tanto en las artes como en la Universidad” (Calderón y Hernández, 2019, p. 90). Y a partir de esto, afirmar que “la investigación artística se gesta en la construcción de un espacio común y disruptivo para conocimientos reflexivos que produzcan una revolución, es decir, un nuevo nosotros” (idem.). Y es que los dualismos cartesianos que dividen razón y emoción, teoría y práctica, etc., nos han marcado profundamente en nuestro hacer y pensar. La supuesta libertad artística se siente amenazada cuando desvelamos su carácter común, y esta libertad debe ser negociada desde valores éticos, metodológicos y epistemológicos para convivir con otros campos. Y por otro lado cuando cuestionamos el mundo académico a través de otros saberes: emotivos, afectivos, transicionales, inestables, intuitivos, se desacreditan nuevas posibles formas de aprendizaje y conocimiento.

De este cuestionamiento ha germinado el concepto de *indisciplina* como una provocación desestabilizante hacia los órdenes naturalizados del pensamiento y la producción de conocimiento. Esta noción se vuelve especialmente problemática si tenemos en cuenta las metodologías disciplinadas y disciplinarias que las ciencias nos han impuesto como formas únicas de investigación. Hemos aprendido y permitido que el método científico monopolice la validación a través de la especialización, lo que ha terminado por generar una riesgosa homogenización de los saberes.

La iniciativa de explorar lo indisciplinario pretende cuestionar nuestros propios marcos de entendimiento, nuestras estructuras de significación y de aprendizaje. A partir de este primer y profundo cuestionamiento, podremos entender por qué la investigación indisciplinada no se encierra en los márgenes de lo teórico, lo académico o lo epistemológico, sino que, al cuestionar nuestros propios marcos de significación, intenta comprenderse desde la complejidad de lo pedagógico, lo metodológico, lo político, lo ontológico y lo ético, al mismo tiempo que desde lo sensible, lo comprometido, lo vulnerable y lo íntimo. Y es entonces cuando nos permite situarnos en la inestabilidad de *poner el cuerpo* que no



// **NATALIA CALDERÓN** es Doctora en Artes y Educación de la Universidad de Barcelona, España. Realizó una estancia de investigación doctoral en la University of the Arts Helsinki en Finlandia. Actualmente es investigadora en el Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana donde coordina el Seminario Permanente de Investigación Artística (SPIA) e imparte docencia en la Facultad de Artes Plásticas de la misma universidad. Publicó junto a Fernando Hernández *La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*.

es individual sino forzosamente social, un tejido conjunto. Es decir que en la investigación indisciplinada, lo artístico no se comprende como una creación en solitario, sino como un apunte, una intervención, una modificación en los códigos culturales previos (Bourriaud, 2004). Una intervención que no solo interfiere en los sistemas simbólicos o de representación, sino que trastoca la realidad (Rancière, 2005). Lo mismo que sucede con la investigación. En la tarea investigativa estamos recolectando ideas, pensamientos y teorías que otros y otras han desarrollado; las sumamos y las intervenimos hacia construir “nuevas” reflexiones. Así, recordamos dos aspectos fundamentales del conocimiento: uno, que no es exclusivo de la mente o la cabeza sino que al igual que el arte nos atraviesa todo el cuerpo, nos transforma y nos conforma de una manera o de otra. Y dos, que nuestro cuerpo a su vez está atravesado por otros cuerpos; según Marina Garcés, es un *cuerpo continuado*¹. Podemos argumentar entonces que los conocimientos indisciplinados son cultivados a través de intervenciones y alianzas culturales entre cuerpos continuados, sociales y políticos.

Bastaría recuperar el concepto de los cuerpos dóciles (Foucault, 2000) para alarmarnos de nuestra propia obediencia, y recordar que la disciplina que aprendemos, incorporamos y reproducimos nunca es neutral. Sobre todo en un contexto como el latinoamericano, y en específico el chileno actual, la disciplina –ya sea académica, artística o militar– reproduce estos cuerpos dóciles de los que nos hablaba Foucault y otros muchos autores y autoras que lo han retomado. La disciplina endurece y, diría Rancière, embrutece (2003, p.79). Es por eso que es urgente emancipar la investigación hacia nuevas formas de organización que vinculen los saberes académicos y artísticos con la vida misma y el sentido común. Situarnos en lo desconocido (Atkinson, 2011) para aprender nuevas formas de imaginar y de pensar, de hacer y, finalmente, de ser.

Agradezco la invitación que me hicieron para venir a Chile con la intención de debatir en torno a la investigación artística por la reciente publicación del libro *La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y la universidad* que escribí en coautoría con Fernando Hernández. Una de las preguntas que plantea dicha publicación es: ¿Qué pasa cuando lo artístico se infiltra en la universidad y quiebra los preceptos de lo que habíamos entendido por investigación? Cuando esta pregunta se encontró con las demandas sociales del enardecido



Fotografía: Oleg Yasinsky /
Desinformémonos.
Las paredes hablan.
Día 38 de la revuelta popular.
Santiago de Chile.

se ha perdido el vínculo entre la vida y lo vivible. En el contexto de la universidad y del arte, debemos imaginar nuevas formas de organizarnos para pensar a través del cuerpo una universidad y una educación artística dignas. Como dice este cartel que formó parte de las protestas de octubre de 2019, debemos luchar hasta que valga la pena vivir.

contexto chileno, se transformó en: ¿Qué pasa con lo artístico y lo académico cuando afuera de las aulas las/los estudiantes y los/las profesoras están viviendo condiciones invivibles? Marina Garcés en su libro *Un mundo común*, desarrolla la idea de lo invivible como algo que nos atañe directamente, un punto de contacto entre las diferencias, un compromiso que no es partidista, no es opcional, y que no puedes evadir. En lo vivible y lo invivible nos encontramos comprometidas, comprometidos.

Si el arte puede contribuir en algo a las condiciones sociopolíticas por las que estamos atravesando en América Latina, es en extrañarnos del cotidiano, de lo normalizado, de lo consensuado y de lo disciplinario. Lo artístico puede conformar miradas y sensibilidades que desconozcan estos ordenamientos, que no los expliquen o justifiquen, sino que nos emancipen hacia una distribución más digna, hacia imaginar vidas vivibles. Aunque esta afirmación pareciera una tautología, hoy en día

¹ “Pero ¿y si los cuerpos no están ni juntos ni separados sino que nos sitúan en otra lógica relacional que no hemos sabido pensar? Más allá de la dualidad unidad/separación los cuerpos, se continúan” (Garcés, 2013, p. 30).

// Referencias



Atkinson, D. (2011). *Art, equality and learning: pedagogies against the state*. Rotterdam: Sense.

Bourriaud, N. (2004). *Postproducción: La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Calderón García, N., & Hernández y Hernández, F. (2019). *La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*. Barcelona: Ediciones Octaedro, S.L.

Foucault, M. (2000). *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI.

Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

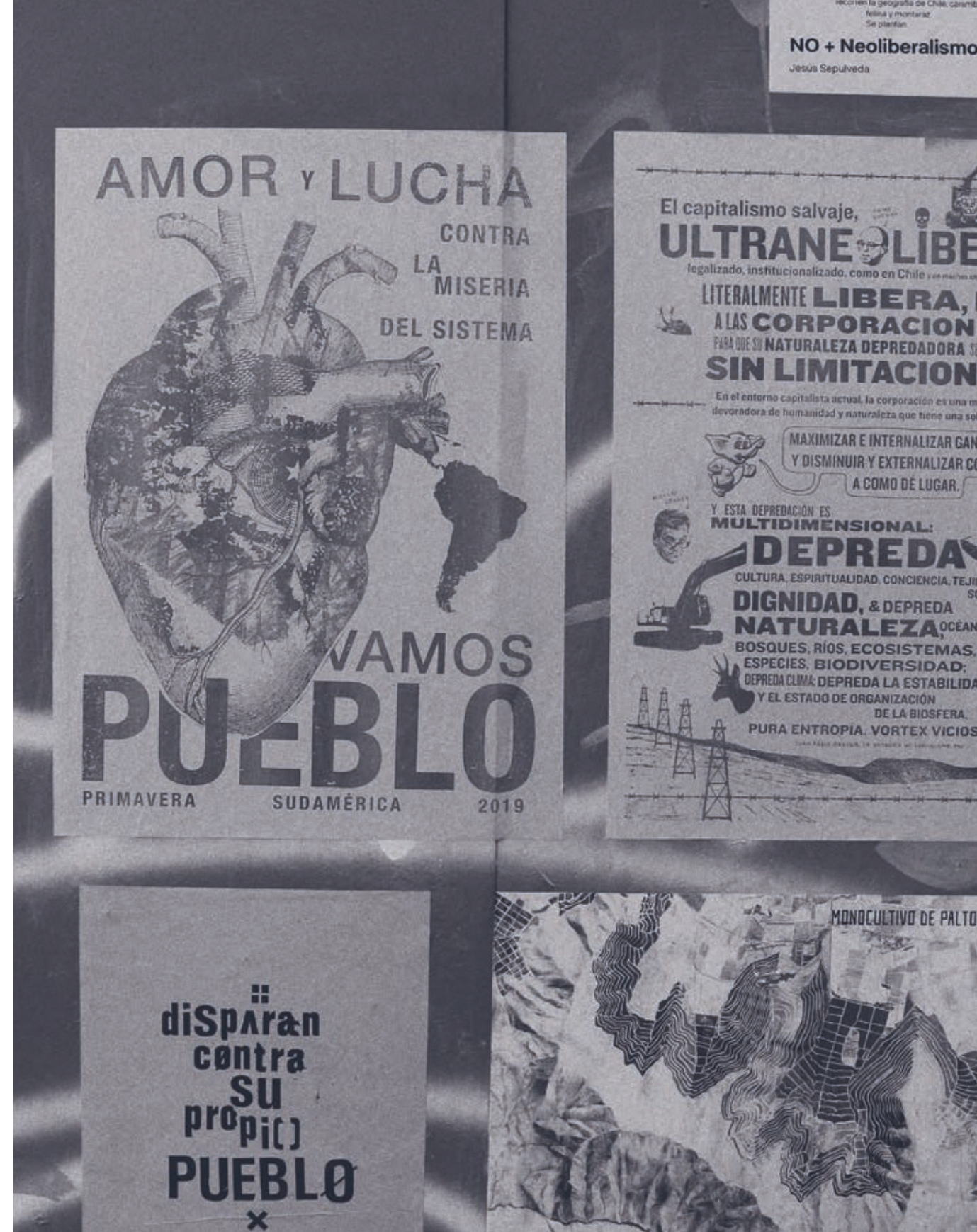
Garcés, M. (2017). *Nueva ilustración radical*. Barcelona: Anagrama.

Rancière, J. (2003). *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona: Laertes.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Bellaterra (Cerdanyola del Vallès): Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

De Sousa Santos, B. (2019) *Educar entre el miedo y la esperanza*. Conferencia Internacional de Investigación en Educación, Universidad de Barcelona, 4 de noviembre 2019.

Yasinsky, O. (25 de octubre, 2019) *Las paredes hablan. Día 38 de la revuelta popular*. Santiago de Chile, Desinformémonos, Facebook. (<https://www.facebook.com/Desinformemonos/photos/pcb.3290017437706592/3290013924373610/?type=3&theater> consultado 2 de noviembre 2019.)



Mauricio Bravo

ENTRE BANDERAS DESAPARECIDAS Y UN MUNDO POR VENIR

Ha llegado el momento de ponerse a precisar, no solo lo que ha sucedido en nombre de la modernidad en el pasado (interés de alguna manera primordial), sino sobre todo lo que va a poder significar esa palabra en el futuro.

Bruno Latour, *Investigación sobre los modos de existencia*

Hablar de acontecimiento que aún no dejan de ocurrir no solo nubla nuestra posibilidad de análisis, sino que también impide ensayar hipótesis que permitan señalar su sentido y prefigurar su futura significación. Tomando estos factores en cuenta, en este breve escrito intentaré leer la coyuntura actual pensando la misma en términos clínicos, es decir, leyendo el evento como un conjunto de síntomas que cifran la emergencia de un nuevo país y establecen la necesidad y la demanda de un mundo por venir. De igual manera, el rol del arte respecto a la demanda que nos impone el deseo de una nueva realidad lo pensaré en cuanto a cómo el arte puede ser un campo de exploración que permita la elaboración de un futuro posible.

Para entrar en tan complejo problema quisiera citar en primera instancia una frase del filósofo Sergio Rojas en una entrevista reciente de Francisca Palma: “Chile tocó fondo”. Esta idea o imagen me parece relevante o fundamental porque logra precisar en pocas palabras la magnitud de la crisis, insinuando al mismo tiempo los múltiples alcances del acontecimiento, pues hace referencia al

cruce de un umbral crítico desde el cual no existe ninguna posibilidad de continuar en lo mismo. Siguiendo el enunciado de Rojas, las movilizaciones iniciadas el 18 de octubre nos indicarían que en el Chile de hoy las cosas no dan para más, que no pueden seguir siendo como han sido hasta hora, que todos los posibles se

han extinguido o acabado y que, por ende, no existe ninguna posibilidad de volver atrás.

Este punto de no retorno sería lo que marcaría la diferencia de las actuales movilizaciones con el ciclo de movilizaciones que la precede, en cuanto aquellas habrían demandado cambios parciales, pero no la transformación total del sistema. Este deseo de un orden radicalmente distinto –y es lo que me parece de suma importancia– se expresaría a nivel de la ciudadanía como una *voluntad de cambiarlo todo*. De allí también la fuerte sensación de que hay que hacer todo de nuevo, de la necesidad de partir de cero o, como lo dijo un entrecorriente “violentista”, de “destruirlo todo para que se vuelva a hacer bien”.

Esta voluntad de otro mundo, encarnada en la petición de una asamblea constituyente para la escritura de una nueva carta fundamental, desde mi punto de vista desborda la particularidad de las demandas. No es mi intención restarle importancia a los problemas y conflictos que ha enunciado la ciudadanía, los cuales me parecen infinitamente pertinentes. Sin embargo, me interesa apuntar que el deseo de cambiarlo todo tiene una potencia instituyente que trasciende dichas demandas y que, por ende, nos obliga a pensar de un modo absolutamente distinto los destinos y sentidos que abre esta movilización en particular.

Si bien para gran parte de los analistas de oposición y de gobierno lo medular del conflicto radica en una crisis del modelo neoliberal chileno, lo cual implicaría que la mera reducción de su agresividad económica resolvería todos los problemas que actualmente enfrenta el país, a mi modo de ver un ajuste humanista del modelo no será suficiente. El malestar que alcanza a un 70 % de la población y que se ha manifestado durante ya casi dos meses ha caminado progresivamente hacia un cuestionamiento general de los modos y las maneras de vida, como también del mundo y realidad social que fomenta y produce la gubernamentalidad neoliberal. En la entrevista ya citada, Rojas lo expresa del siguiente modo:

En el malestar tiene lugar un sentimiento de insatisfacción que no logra ser traducida a necesidad, y por lo tanto no puede ser satisfecha por el consumo. El malestar es un sentimiento de insatisfacción ante la forma en que he solucionado mi vida, entonces no tiene que ver con carencias particulares de determinados objetos o necesidades puntuales que no logran ser satisfechas.



// **MAURICIO BRAVO** es académico del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile. Artista visual, teórico del arte y gestor cultural. Licenciado en Artes Plásticas de la Universidad de Chile, diplomado en gestión de la Universidad ARCIS y Doctor (c) de la Universidad Politécnica de Valencia, España. Ha participado en cerca de cuarenta exposiciones realizadas en Chile, así como en espacios de Alemania, España, Argentina, Brasil, Perú, Ecuador, Paraguay y México.

Mirada desde este punto de vista, la insatisfacción que se siente en Chile es, parodiando a Freud, el malestar de lo viviente en el capital, es decir, se origina en la terrible sensación de sinsentido o falta total de futuro que provoca existir en mundos donde la política, la cultura, la naturaleza y la vida en general están subordinadas y sometidas a las lógicas predatorias del mercado bajo el capitalismo.

Este problema no es solo local, sino global. La crisis chilena –de allí su eventual dimensión histórica– se constituye en el signo más nítido y monumental del agotamiento y el colapso de la idea del mercado como matriz de la sociedad que prevalece en el globo. Con esto quiero decir que si Chile tocó fondo, lo que llega a su fin no es solo la idea infame de los Chicago Boys de hacer de la economía un sistema de gobierno, sino que lo que toca fondo es Occidente en su totalidad. Pues, detrás de la voluntad de cambiarlo todo, lo que se trasluce o emerge o desliza silenciosamente es la urgencia de elaborar un sistema mundo no suicida, una perspectiva de nuestra vida en el planeta que ya no esté regida por una voluntad ciega de modernización; voluntad que, a estas alturas, ya no puede entregar garantías políticas que aseguren una vida digna de ser vivida para las generaciones futuras.

En efecto, la crítica al orden patriarcal, la defensa de los pueblos indígenas, la exigencia de una perspectiva no instrumental del planeta e incluso la irrupción de una alianza política con lo animal encarnada en la figura del perro Negro Matapacos, son indicadores de que lo iniciado el 18 de octubre posee una escala y una magnitud de contenido o mensaje que cuestiona la matriz antropocéntrica que ha determinado los modos de relacionamiento entre los humanos, así como entre estos y los ecosistemas que habitan. Esta crisis, que afecta profundamente lo que somos, pero también compromete de forma radical tanto lo que podremos llegar a ser como el conjunto de condiciones físicas de lugar donde esa existencia podrá llevarse a cabo, nos pone una exigencia que supera con creces los cambios legislativos o económicos, los que solo se manifiestan como una tarea inicial. En realidad, lo que Chile ha puesto en la mesa a nivel planetario es la necesidad de crear un nuevo tipo de relación con el dinero, la economía o las realidades financieras que no destruya lo social ni tampoco suspenda nuestro vínculo con el mundo.

Bruno Latour en una entrevista de Dosan Cotoras titulada *En las ruinas de la modernidad* explica que el capitalismo nunca será subvertido, pues no está hecho para eso; el capitalismo será aspirado hacia abajo por un número de alternativas en todo el mundo, quizá porque ya no haya un planeta para el capitalismo. Este diagnóstico del sociólogo de la ciencia francés está en el centro de nuestra movilización porque cada día tomamos más consciencia de que ya no quedan tierras para el emplazamiento de las economías avanzadas y porque, junto a esta toma de consciencia, también comenzamos a darnos cuenta de que cada día quedan menos personas o cuerpos disponibles o subordinables para el capitalismo. Si el orden dominante, siguiendo al autor, no fue hecho para ser transformado o subvertido, hay que trabajar incansablemente para su pronto o próximo hundimiento. Nada se puede esperar de los dioses del mercado y menos aún se pueden cifrar esperanzas de ser integrados con menos desventaja o mayor participación en su teología política.

En *Investigación sobre los modos de existencia. Una antropología de los modernos*, el mismo Latour afirma lo siguiente:

Se ha obligado al mundo entero a mudarse a “la Economía”, de la que ahora sabemos que es solo una utopía o, más precisamente, una distopía, algo así como el opio del pueblo; ahora se nos pide que nos mudemos súbitamente con armas y petates a esta nueva morada de la “ecología”, alabada como una vivienda más habitable y más durable pero que, por el momento, solo tiene la forma y la sustancia de la morada de la Economía que tenemos tanta prisa por abandonar (37-38).

Por tanto, lo único que podemos hacer es afrontar que la tarea que nos corresponde como sociedad es ensayar modelos de vida en común y en la Tierra que contemplen una proyección real en el futuro.

En este escenario nuevo o recién asumido, el arte no está en mejores condiciones de ofrecer perspectiva que la política o la cultura en general. Siendo el modelo por excelencia de las dinámicas de regulación del capitalismo en su fase posfordista, el arte ha sido una de las áreas de producción más integradas por el mercado global. De hecho, las prácticas de los artistas no solo coinciden en muchos aspectos con las ideologías del capital humano y del sí mismo empresarial, sino que, enfáticamente, los artistas se han sentido identificados o seducidos por la figura mítica del emprendedor y su consecuente ética exitista e individualista.

En el contexto local, la situación no ha sido muy distinta. Desde fines de los noventa la escena chilena se rinde a los cantos de sirena que pregonan su progresiva integración planetaria o internacionalización. Los actores culturales de ese entonces estaban confiados en que los programas de apoyo del gobierno y las iniciativas de industrializar el sector decantarían en un proceso efectivo de internacionalización: por primera vez entraríamos masivamente al mercado curatorial planetario y Chile haría su propio aporte a la construcción de los imaginarios críticos globales.

Las instituciones educativas privadas y públicas no quedaron exentas de este afán por participar del proceso de mundialización. Paulatinamente hemos sido testigos de cómo han interiorizado y hecho propios los cánones estéticos y los estándares de calidad, profesionalismo y contenido que exige la academia global. Esta adopción de un paradigma que niega en muchos aspectos la realidad cultural del país o solo admite los contenidos que le son funcionales ha tenido como consecuencia la pérdida gradual de la autonomía crítica, con una repercusión en el arte como ámbito de quehacer educativo sometido a los paradigma tecnocrático y científico.

A casi dos décadas de su implementación, el proyecto de internacionalización o globalización de las artes chilenas no ha generado buenos resultados. No solo porque un mínimo de artista en casi veinte años ha logrado permear con éxito los mercados globales, sino porque estos han tendido a privilegiar a creadores que tienen el capital cultural, económico y social que les permite emprender una carrera consistente en medios del primer mundo, contribuyendo, de este modo, a la exclusión de imaginarios pertenecientes a grupos medios y bajos. Por último, el mito de una globalización cultural ya nos ha mostrado su dimensión ficticia. No se trata tanto de que el intercambio simbólico no sea armónico, como no lo son los flujos financieros que lo sostienen. A estas alturas, nos damos cuenta de que la replicación del modelo de integración planetaria de los Chicago Boys en el campo artístico se ha constituido en el dispositivo idóneo para lograr la disolución de nuestra autonomía simbólica, con la consiguiente despolitización programada de nuestros diagramas culturales; despolitización que las movilizaciones han tendido a revertir, con insospechados ecos que atestiguan de un malestar humano globalizado.

No es el lugar para profundizar en estos temas, pero me parece que establecer en términos muy generales lo que ha implicado el proceso de neoliberalización de las artes chilenas es necesario para comprender por qué la escena local, de igual manera que el país, tocó fondo. Por ello, no es extraño que la institucionalidad artística y todos sus actores se manifiesten pasmados o atónitos frente a demandas que les exigen la transformación radical de sus modos de hacer, sus formas de hablar y de escribir, sus políticas de exposición, las jerarquías que determinan sus lógicas de consagración, sus relaciones con lo social y la revisión profunda del significado de su concepto.

Sin embargo, el imperativo de cambiarlo todo no puede ser resuelto exclusivamente a través de la implementación atolondrada de duplas críticas como son las de “arte / política”, “arte / activismo”, “arte / movilización”, “arte / democracia”, “arte / neoliberalismo”, etc. Sin invalidar estos automatismos propios del arte local, cuestiono la propensión a ver en la movilización la oportunidad de instalar itinerarios críticos que conviertan las demandas y el malestar de la ciudadanía en temas, pues esto implicaría definitivamente no leer la complejidad y el carácter inédito de los acontecimientos sociales que mantienen al país sumido en la revuelta y la insurrección.

Como lo planteo en la primera parte de este escrito, nuestra coyuntura actual desborda el marco de un cambio local. La crisis por la que estamos pasando trasciende el perfil abusivo y definitivamente inhumano del modelo neoliberal chileno. Si bien es evidente que se manifiesta a través de signos que comprometen en lo medular nuestros derechos a una vida digna, su magnitud es otra: la movilización llega a poner en cuestión los que somos y, en particular, el conjunto de saberes y poderes que han sostenido hasta ahora dicha ontología. La crisis, por ende, es vivida por todos como una demanda de alteración y mutación de los modos de nuestro ser en el mundo. Por ello es difícil salir de este momento haciendo ajustes entre conceptos cuya potencia inventiva de mundo, para muchos teóricos, está hace rato agotada.

Por ejemplo, el tiempo de la movilización es otro, es una temporalidad plana sin ser homogénea; en su agitada o convulsionada manera de ser, esta temporalidad no mira lo pasado como algo a superar ni al presente como mera contingencia; para ella, el futuro no está marcado por las ficciones de progreso ni crecimiento. El tiempo de la marcha y de lo

que marcha no es moderno ni posmoderno, yo diría que se abre hacia una experiencia en la cual los acontecimientos ya no obedecen a una lógica lineal o de superposición temporal, sino que se vivencian desde la inmediatez intensificada de su dimensión afirmativa o constituyente. En la marcha, lo que fuimos antes de ser colonizados se actualiza y potencia en las luchas del presente, pero, al mismo tiempo, se prefiguran dinámicas de territorialización que escapan de los códigos del capital global. Tal vez, como lo dice Latour, nunca fuimos modernos y este sea el mensaje que la movilización expresa a través de banderas que no representan, sino que presentan una nación por venir.

El arte, repito, no está preparado para afrontar un cambio o giro tan profundo. Pensar cuál es el arte que debe realizar un país que aún no existe y que tal vez nunca llegue a existir no es algo fácil, mientras que figurarse una práctica artística que no esté anclada en lo humano como centro hegemónico de la significación y el sentido desborda lo imaginable. Si “ha llegado el momento de ponerse a precisar, no solo lo que ha sucedido en nombre de la modernidad en el pasado (...), sino sobre todo lo que va a poder significar esa palabra en el futuro”, como señala Latour en la entrevista referida. Para mí, en lo particular, nuestra revolución y su voluntad de cambiarlo todo instala al interior del campo artístico local una demanda equivalente: nos pide en cierta manera empezar de nuevo, captar la potencia constituyente de este nuevo materialismo y su mito fundacional.

En fin, el arte deberá entrar en relación con nuevos actores políticos, sociales y culturales que, esta vez, ya lo sabemos, no son solo sujetos, sino entidades múltiples, divergentes y ontológicamente plurales. El agua, los escudos, los perros, los rayos láser, las barricadas, las palabras, las bicicletas, las pantallas, las piedras, las imágenes, los monumentos, etc. son algunos de ellos. El resto se irá sumando en el tiempo por venir.

// Referencias



Cotoras, Dosan. “En las ruinas de la modernidad: una entrevista con Bruno Latour”. *Sistemas sociales* (canal). 30 de julio de 2015. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=vN25HUTicJE>.

Latour, Bruno. (2013) *Investigación sobre los modos de existencia. Una antropología de los modernos*. Buenos Aires: Paidós.

Palma, Francisca. “Sergio Rojas: colapsa en Chile la idea del mercado como matriz de la sociedad”. *Noticias Universidad de Chile* (en línea). 21 de noviembre de 2019. Disponible en: <https://www.uchile.cl/noticias/159437/entrevista-a-sergio-rojas-sobre-estallido-social>.

CAPÍTULO 2.

Posiciones artísticas en la intemperie



Luis Montes Rojas

CONTRA LA RAZÓN: EL ARTE CONTEMPORÁNEO COMO RECUPERACIÓN DE LO PÚBLICO

La demanda social que hemos presenciado por estos días en Chile responde, por sobre todo, a una acumulación de inequidades. Y es que el malestar no sólo proviene de quienes han sido relegados a los estratos más pobres y cuya situación es más extrema, sino que ese descon-

tento nace de una creciente desigualdad que es transversal y se expresa a través de demandas directas y contingentes, muchas referidas a la repartición de los frutos del crecimiento económico, sean estas las pensiones, los salarios, así como la reivindicación de los derechos básicos como salud y educación.

Sin embargo, también hemos visto la expresión de demandas que no provienen exclusivamente de la distribución económica, sino más bien de una sentida voluntad de participación. Si hay algo en lo que el proyecto neoliberal es eficiente es en la horadación de los mecanismos de fortalecimiento de lazos sociales mediante la consolidación del valor de lo individual, donde el valor de la persona singular prima por sobre la construcción colectiva. Y esta cuestión se manifiesta en la protesta, que en su propia expresión deja en claro la voluntad de constituirse en comunidad pero evidenciando también

tras ese deseo una carencia, algo que falta y que aún se encuentra en proceso. Pero, ¿cómo se puede construir comunidad desde sujetos que hemos sido formados en el puro individualismo y la competencia? ¿Es posible romper las estructuras donde hemos moldeado nuestros comportamientos y valores? El proyecto de recomposición del colectivo debe partir de la supresión de la desconfianza respecto del "otro", esa distancia impuesta por una lógica de enfren-



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



tamiento y antagonismo que desde la perspectiva neoliberal debiese ser el punto de partida para todo desarrollo, pero después de 46 años de ejercicio sabemos que solo lubrica las prácticas que desarticulan el tejido social hasta lograr instalar el germen de la más activa descomposición.

Asistimos a un estallido que es síntoma y voluntad de transformación al mismo tiempo. Y en ese sentido es que los signos colectivos se han venido abajo. El arte monumental, aquel que se aloja en la ciudad y que pretende ser representación de una voluntad nacional, se está desmoronando. Y no sólo aquellos monumentos que han sido erigidos durante estos últimos 46 años y que podrían ser leídos como representación del espíritu del sistema que nos gobierna, sino también aquellos que fueron fruto de ese otro Chile, ese país que dejó de ser el 11 de septiembre de 1973. Ese país que se vanaglorió de presidentes democráticos y de generales heroicos, pero que en estos días dejaron de ser prohombres para pasar a ser material de barricada o pizarrón de sentidas demandas.

Esa manifestación sobre los símbolos, esa desafectación, puede y debe ser leída como una crisis de representación en el mismo sentido en que ésta ha afectado a la democracia misma. No hay acuerdo respecto de los valores que hemos encarnado en las estatuas, ha dejado de prevalecer una



mirada histórica hegemónica respecto de los acontecimientos del pasado así como se ha transformado radicalmente el uso que se había dado para determinados espacios públicos que han sido reclamados por la protesta social. En definitiva, se ha puesto en jaque un acuerdo tácito respecto de lo que creíamos común, de lo que nos transforma en comunidad.

Entonces sólo queda por preguntarse, ¿es que esa comunidad alguna vez existió? ¿Son esos monumentos fruto del acuerdo armonioso de una sociedad que debía encontrarse en ellos? Vemos a nuestros héroes sobre los pedestales y en éstos, los relatos acerca de nuestra historia. En definitiva, la concreción material de los valores pretendidamente comunes. Y es que hace algún tiempo no cabría duda alguna respecto de signos transversales que parecían incuestionables, y nadie se habría atrevido a siquiera imaginar el derribo de una estatua de O'Higgins o Prat. Pero esto ha ocurrido dentro de una serie de acontecimientos que demuestran una distancia inconmensurable entre ciudadano y los símbolos públicos que le son propios a una comunidad, y que muy por el contrario debieran ser señales de acuerdo y cobijo conformando en la ciudad un espacio común, admitido y consensuado, signos fundamentales de la propia identidad. No olvidemos que los monumentos son levantamientos que, tomando como origen la historia, proyectan discursos hacia el futuro relevando valores que pretenden ser luz para los ciudadanos, de tal manera de asegurar la pervivencia de la sociedad toda, señalando los modelos en los cuales debemos reflejarnos. Si eso que parece primordial para la ordenación social queda en entredicho,

cabe preguntarse cómo hemos de recomponer los lazos en virtud de nuevos acuerdos que comportarán, necesariamente, otros valores, otras historias, otros relatos.

Desde mi perspectiva, la exigencia de la revuelta no es la destitución de todo el orden anterior. En primer término, porque la violencia iconoclasta no responde necesariamente a motivos determinados por la razón, no son acciones articuladas desde la política, la historia o la estética. El accionar de la masa en medio del levantamiento —de suyo violento y caótico— empieza y termina en sí mismo y no necesita de razones que lo sostengan. Y en segundo lugar, porque esta desafectación de lo común es, al mismo tiempo, síntoma y voluntad de superación. Sabemos de la degradación de la institución y su escasa valoración ante los ojos de la ciudadanía, pero en vez de pedir la abolición del Estado se han levantado fuertes exigencias a que éste cumpla con un papel que debe ser, al mismo tiempo, rector, generador y benefactor: un Estado solidario basado en el restablecimiento de la participación y la democracia.

Puede ser posible, entonces, que la exigencia hacia el arte no sea solo constituirse en plataforma y altavoz de la demanda, sino como potencial articulador de los espacios públicos mediante la constitución de signos que colaboren en esa transversalidad, que sean coincidentes con la voluntad de participación y que sean capaces de contribuir a una urgencia de identificación que ya se ha hecho sentir con meridiana fuerza. Y es que la desafectación respecto del patrimonio no es sino fruto de un persistente descuido en la formación de los ciudadanos, quienes en su gran mayoría no se ven representados en estos signos por una distancia en la que hemos persistido de forma constante.

Pero el arte contemporáneo ya abre otras posibilidades. No sólo el campo de origen para obras destinadas al espacio público que aborden la historia o la memoria desde una perspectiva horizontal y dialogante, sino también como productor de lenguajes a partir de los discursos monumentales ya instituidos. Sabemos que todo monumento es la proposición de una perspectiva unívoca acerca de la historia que determina la memoria colectiva y, por ende, las relaciones de identidad, pero el arte contemporáneo tiene permitido manipular esos lenguajes y explorar significados posibles. Abrir el abanico de sentidos, especialmente cuando comprendemos que el arte del pasado es capital disponible para el arte del presente, pero fundamentalmente cuando entendemos lo contem-

poráneo en tanto exigencia de reflexividad en un enérgico compromiso sobre los acontecimientos de hoy, encarnados en la propia cotidianidad.

Ese es el espacio donde se proyectó la inclusión de la exposición “Contra la razón” en el Foro de las Artes. Bajo el rótulo de “Los futuros imaginados” y la dimensión que esta perspectiva imponía, llevó a pensar en la forma en que se cristalizan esas voluntades, especialmente comprendiendo que la política es el instrumento de construcción de la utopía. Muchas veces el monumento ha sido el instrumento que materializa los sueños que se ocultan tras los discursos políticos, pero ¿qué ocurre cuando la sociedad ha abandonado lo político, como se planteaba antes del 18 de octubre? Y después, cuando ya acontece la manifestación social, ¿cuál es el papel del arte cuando esa sociedad exige drásticas transformaciones como han refrendado los últimos acontecimientos? Desde ahí que *los futuros imaginados* imponen pensar en la dimensión de lo posible. Primero, develando que lo político estaba ahí, detrás de la belleza de los monumentos, de esos símbolos públicos que parecían destinados a engalanar las ciudades en una distancia que los hacía intocables. Pero segundo, destituyendo esa lejanía al proponer la monumentalidad dispuesta a nuevas lecturas, descendida ahora del pedestal.

Y es que en dos perspectivas distintas, una material y otra simbólica, la destitución de los fueros que ostentaban esos símbolos ya estaba aconteciendo: mientras en la ciudad se derrumbaban y pintaban estatuas en medio de la revuelta callejera, dentro de la Sala Matta se depone el pedestal como *parergon*, en tanto objeto que media y coloca al héroe en un tiempo distante del presente y protegido de los acontecimientos. Se propician así nuevas rutas para la interpretación y la emergencia de los sentidos. De cualquier forma, ambas vías alteran la habitud con que se desarrollaba el vínculo entre ciudadano y monumento.

“Contra la razón” es una invitación a través de la proposición de nuevas lecturas. Nuevos relatos surgidos desde pequeños fragmentos o trozos olvidados de historia, de detalles escondidos sobre los pedestales, de casualidades que permiten la generación de nuevas imágenes. En definitiva, una voluntad de hacer colectivos los signos que alguna vez fueron privados.



Gonzalo Díaz

NOTIZEN. AFORISMOS, ENUNCIADOS Y APUNTES OBJETUALES

Notizen es una palabra alemana que significa “apuntes”, “notas”, “bosquejos” y cuya forma singular puede formar las palabras *Notizblock*, “block para apuntes”; *Notizbuch*, “libreta, libro de apuntes”, con el agregado de *Kalender*, “agenda”, y *Notizheft*, que significa “cuaderno de apuntes”. Para el oído de un hispanohablante, el significante retiene, desvía y demora un tanto el despliegue de sus sentidos gráficos y literarios.

Se reúnen y se muestran en Galería D21, bajo ese título —*Notizen*— una docena de obras producidas entre 2017 y 2019, que aunque muestran diferentes formulaciones materiales y objetuales de tipo aforístico, todas comparten la misma matriz de pensamiento y el mismo cuño del imaginario. Una de ellas —*Civitas Dei*—, que precisamente demora como remanente su versión objetual desde 2010, comparte la autoría de su actual enunciación con el joven artista Carlos Vidal.

Hay algo, sin embargo, a lo que no podría dejar de referirme. Esos ruidos rítmicos y metálicos de ollas, sartenes y cacerolas que se armonizan y contrapuntean con bocinas y sirenas de distinto timbre e intensidad, que se dejan escuchar cerca y muy lejos del taller en el que escribo esta presentación, estableciendo con ese rango de amplias dimensiones un profundo paisaje comprimido que empieza a dejar salir a la luz del

sol la “ira del pueblo”. O los vándalos y terroristas somos todos, hayamos o no puesto un pie en la calle, o están peinados a la gomina y a la sombra, al interior de palacio. Esta emergencia impensada e inimaginable en su insistente persistencia no constituye, por cierto, un ensayo, un apunte o un bosquejo de la historia, sino que significa la expresión popular y callejera más impor-

tante de los movimientos sociales de los últimos 40 años. Entre esos ruidos y esa tensión social que deja en cinco días la ciudad devastada y al arte reducido al silencio, surge la imagen del Ángel de la Historia, con un demonio esta vez, ardiendo amarrado a sus espaldas, dejando las palabras abuso, muerte, defenestración, incendio, sistemas despóticos, fracturas, ruina, corrupción, abismos anárquicos girando en el aire contaminado.

En este contexto de máxima asimetría entre el silencioso espacio privado del taller y el fulgor bullanguero de la calle que arde, la obra se repliega, o más exactamente, es replegada sobre sí misma, en el invierno concentrado de su propio lenguaje. Sería, entonces, octubre el mes más cruel.

El autor mantiene la esperanza de que estas obras conformen proposiciones tan claras y evidentes que sean admitidas sin demostración. (Él) quisiera que fueran como cada uno de los principios fundamentales e indemostrables sobre los que se construye una teoría, en fin, (él) anhela que la superficie de sus respectivas materialidades constituyan proposiciones cuya verdad sea admitida sin pruebas para servir de base en ulteriores razonamientos. De todos modos queda suspendido en este aire, en la atmósfera de *Notizen*, la antigua pretensión del autor relativa a que la constitución de la obra se ajuste y obedezca a la operación aritmética sobre un número, por ejemplo aquella que se grafica mediante la notación 7^3 , cifra que debe leerse “siete elevado a tres” y cuyo resultado es la lejana e inesperada cifra de 343, tercera potencia de 7. Esta figura aritmética y su grafía exponencial propone un modelo de construcción que permitiría que una imagen o un objeto pueda ser la *potencia de sentido* de otra imagen o de otro objeto. O que una imagen u objeto pueda *ser elevado* a la potencia de sentido de otra imagen u objeto. Fantasías de producción que permiten vencer, al menos en forma aparente, la pulsión de muerte que en el arte siempre ronda por el cielo de los procesos productivos.

Otra pauta común de estas obras que aspiran a la categoría de enunciados es la formulación dialéctica que muestran todas ellas, en cuanto se estructuran material y objetualmente en una relación, si no de opuestos, al menos de cosas lejanas, no habitualmente limítrofes ni probablemente contactadas. El “funcionamiento” de las obras al momento de ser puestas al arbitrio espectador o al rango de enjuiciamiento podría formularse como “he aquí esto que es como esto (otro)”, o “he aquí esto,



// GONZALO DÍAZ estudió Bellas Artes en la Universidad de Chile. Actualmente es profesor del Taller de Pintura en la Facultad de Artes. Su obra ha participado, entre otras instancias de relevancia, en las Bienales internacionales de Sao Paulo, La Habana, Venecia, Sidney, Shanghai y en Documenta 12. Su trabajo artístico y su labor docente en la Universidad de Chile son referente fundamental para el estudio del desarrollo de las artes visuales chilenas. En el año 2003 le fue otorgado el Premio Nacional de Arte.

que es esto otro". Pero tal vez el rasgo que aún con más propiedad la contextura de estas obras, además de compartir todas ellas los significados que encierra el nombre de la muestra, sea el carácter provisional que comparten todas por igual, como si no alcanzaran a expandir el acto de enunciación hacia un entramado ficcional de cierta permanencia, a causa de la precariedad de los materiales y objetos puestos en juego y por la geometría de sus respectivas disposiciones, operaciones y procedimientos que definen la relación de estos pequeños ensayos objetuales con una temporalidad muy acotada.

Gonzalo Díaz Santiago, 19, 20, 21, 22 y 23 de octubre, 2019

p. 121: *El Mito de la Caverna*; palabra Metáfora fundida en bronce, resortes, yunque, trípode con sistema de iluminación y espejo cóncavo, dispositivo para oscilación de la palabra Metáfora. 2018

p. 122 arriba: *Realismo socialista*; letras mayúsculas de bronce enmarcadas en molduras lacadas negras. Medidas variables, 2019.

p. 122 abajo: *Madre, esto no es el Paraíso*; serigrafía sobre marina pintada al óleo con marco dorado. 90 x 117 cm., 2018.

p. 123: *El Soberano*; nivel de manguera, plomada y manuscrición sobre el muro. Medidas variables, 2016.

p. 124 arriba: *El Fin de la Historia* (detalle); piedra escoria flotando en recipiente de plástico con agua, dispositivo electrónico cronómetro. Medidas variables, 2016.

p. 124 abajo: *La Novia Muerta. En el Centenario de la Revolución Bolchevique*; fotografía, retroproyección de video y audio. Medidas variables, 2017.

p. 125: *La República*; mesa de arrimo, hoz y martillo fundidos en bronce, Código Penal de la República de Chile, dispositivo de proyección de video. Medias variables, 2018.

p. 126: vista general de la muestra *Notizen*, en Galería D21 de Santiago.

p. 127: *Civitas Dei*; neón, estructura de hierro, tierra, gasa. 43 x 300 x 100 cm. 2019.

Todos los registros fotográficos corresponden a Jorge Brantmayer.









Paulo Menezes

EL FUTURO DE LAS ARTES VISUALES¹

Debo decir que en los últimos años mi visita a los museos se estaba volviendo aburrida y fastidiosa. Cuando iba a visitar un museo con obras de arte establecidas, modernas o clásicas, el carácter informativo histórico superó la expectativa, siempre vinculada a las artes contemporáneas (y por qué no decir, al cine), para ver o experimentar algo nuevo y diferente. Por supuesto, esta es una perspectiva relativamente anacrónica porque la primacía de lo NUEVO, en el arte contemporáneo, ya ha encontrado su lugar en el pasado y en el vacío de criterios anteriormente más sólidos de lo que podría entenderse como arte en cierto sentido: clásico, moderno o contemporáneo. Estas fronteras, ya disueltas hace mucho tiempo, crearon dos caminos antitéticos: un "ahora todo es posible" se enfrentó con un "eterno rehacer de lo mismo". Las artes parecían haber llegado a un punto muerto donde nada más parecía suceder.

En el caso de las artes audiovisuales, incluido el cine, el camino fue similar: su entrada en museos y exposiciones de arte contemporáneo fue abrumadora y al mismo tiempo algo domesticadora. ¿Cómo no recordar aquí las obras de Nam June Paik, creador del videoarte? ¿O de un Bill Viola? Artistas que trajeron a los museos algo que en ese momento era difícil de conceptualizar, trayendo a ellos un movimiento distinto de las

premisas de las artes contemporáneas. O de un Christo que, para sacar el arte de los límites del museo, ha envuelto grandes monumentos de la historia, como el Arco del Triunfo y el Pont Neuf en París, o el edificio del Reichstag en Berlín, arrojándolos cada vez más en medio de la gente y de las calles.

Hoy en día, cualquier exposición de arte contemporáneo tendrá, además de pinturas e instalaciones, innumerables salas dedicadas al cine y al videoarte. Esto crea un gran problema. La

temporalidad de apreciación de estas formas artísticas no es la misma. Y las películas parecen ser cada vez más largas. Las personas que pasan no parecen dispuestas a pasar 50 minutos viendo imágenes en bancos de madera incómodos. Simplemente no se quedan. Si las imágenes son más cortas, menos de 10 minutos, el público parece estar interesado en quedarse y mirarlas. Aun así, hasta hace poco, parecía que lo que vimos, con nobles excepciones, era solamente un rehacer infinito de lo mismo.

Aquí llego a lo que creo que está en el corazón de lo que podría ser un arte para el futuro. La mayoría de estas experiencias artísticas propusieron un espectador relativamente pasivo, un espectador visual que no tuvo una participación efectiva en el trabajo artístico.

Aquí es donde creo que uno puede vislumbrar lo que podría ser el arte del futuro. Puedo resumirlo en una sola palabra: **interacción**.

En un mundo ya lleno de imágenes en todas partes, lleno de nuevas formas de ver televisión, como la inaugurada por Netflix, lleno de teléfonos que hacen de todo y casi nunca llaman, lleno de numerosos sitios que proporcionan interacciones de todos los tipos, desde chats para todos los fines hasta el extraño y no menos significativo sitio ruso Chatroulette, que conecta a las personas de una manera completamente aleatoria, me parece que a las artes y el cine, su futuro está directamente relacionado con estas nuevas formas de interacción que ya se han apoderado irreversiblemente de la vida cotidiana de las personas.

Una muestra significativa de esta perspectiva la encontré en la exposición del mexicano Rafael Lozano-Hemmer en el Museo de Arte Contemporáneo de Montreal en julio de 2018. Prácticamente todas sus obras le piden al espectador que participe, en una interacción sin la cual las obras simplemente no existirían. Recuerdo particularmente algunos trabajos.

El primero, justo en la entrada, *Pulse Spiral* (2008), donde innumerables luces descienden del techo para formar una enorme lámpara de araña, y debajo de ellos dos manetas perdidas en el centro del salón. El artista invitó a las personas a sostener esas manetas. Después de unos segundos, los latidos del corazón del espectador empezaron a encender las luces sobre él, mientras se escucha el mismo latido en los altavoces. Un minuto después, este pulso particular, en luz y sonido, se sumó a todos



// **PAULO MENEZES** es Doctor en Sociología de la Universidad de Sao Paulo, donde actualmente es profesor de Imagen y Sociología del Cine en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas. También es profesor invitado de la Escuela de Altos Estudios de París, de la Universidad Nacional de Cuyo en Argentina y de la Universidad de Chile. Es autor de numerosos artículos sobre artes, cine y cine documental, destacando los libros *La Trama de las imágenes* y *En la media luz: Cine y sexualidad en la década de 1970*.

¹ Ponencia Foro de las Artes, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 9 de Octubre de 2019.

los demás que habían sido grabados allí por interacciones anteriores, formando una sinfonía audiovisual curiosa y simbólica del ritmo vital de aquellos para quienes el trabajo fue pensado, sus espectadores. Después de este primer experimento analógico, el artista se desarrolló en otros experimentos más virtuales.

Un segundo trabajo me llamó la atención, *Airborne Newcast* (2013). Uno entra en una sala con noticias periodísticas proyectadas en una pared. Un banco, en la pared opuesta, permite al espectador sentarse y leer las noticias. Algunas noticias son bastante antiguas, lo que deja al espectador intrigado. Cuando se levanta y, para salir de la sala, pasa frente a las noticias proyectadas, todo cambia. Aquí tiene lugar el trabajo y la interacción. La sombra proyectada del espectador en la pared hace que las letras y las palabras de las noticias comiencen a fundirse en humo, evaporando todo el texto donde va el humo. Esta curiosa interacción parece resaltar la inmaterialidad de las noticias sobre el mundo en que vivimos y, como resultado, la inmaterialidad del mundo en que vivimos y que, en principio, las noticias deberían materializar. Llena de ambigüedad, esta instalación parece recordar nuestra posición en un mundo cada vez más inmaterial, impregnado de virtualidades en todas partes.

Una última instalación, *Zoom Pavilion* (2015), reproduce imágenes capturadas instantáneamente por sensores de movimiento, articuladas y proyectadas en las paredes y el techo de la sala de exposición, como un instrumento de búsqueda de personas y reconocimiento de rostros popularizado en televisión por la serie estadounidense “Persona de interés” (2011). Aquí, todos los participantes que ingresan a la sala comienzan a interactuar con su propia imagen y la de los demás, en una búsqueda incesante de sí mismos, invirtiendo la perspectiva de una búsqueda facial donde uno siempre busca que se conozca a otro. Aquí, con cada nuevo movimiento, las cámaras se acercan y replantean a los participantes en su lógica de investigación, con fecha, hora, posicionamiento, etc., como en un eterno timeline. Este trabajo, sin la interacción de los participantes simplemente no existiría, porque si sus cámaras no capturaran nada, solo proyectarían imágenes vacías en las paredes. Esta instalación es, sin duda, la esencia de la discusión sobre los futuros del arte, la interacción como la fuerza impulsora de la producción artística audiovisual en general.

El recorrido de estos tres trabajos ilustra bien un camino que se está volviendo cada vez más claro: la interacción aún analógica, la interacción

visual y la desmaterialización del mundo y, finalmente, en este mundo desmaterializado e hipervigilado, la pérdida de la materialidad de nosotros y la búsqueda incesante de redescubrirnos a nosotros mismos.

Como material para el futuro, el cine y el audiovisual todavía están, en mi opinión, un paso atrás. Curiosamente, aquí veo un doble camino si se descubre que crea una bifurcación entre las posibilidades instrumentales y temáticas de un cine del futuro.

Primero, abordemos el tema de la interacción. Por razones técnicas, pensar en la interacción en el cine apunta a problemas bastante complejos. En 1967, la película *Kinoautomat*, dirigida por Raduz Cincera, se proyectó en el pabellón Czech de la Expo de Montreal. Considerado por algunos como la primera experiencia de cine interactivo, las experiencias comerciales resultantes no tuvieron éxito ya que la elección de las posibles rutas de la historia por medio de botones que el espectador debería presionar, hizo que esta interactividad fuera muy precaria.

Una película bastante reciente de Netflix, *Bandersnatch*, ha revivido esta perspectiva. Mientras se ve la película, a veces aparecen debajo de la pantalla dos opciones para la elección de ruta del espectador. El espectador tiene 10 segundos para hacer la elección binaria para que la película se mueva en esta u otra dirección. Algunas de estas opciones son a menudo ingenuas y no tienen nada que ver con los destinos de la historia: la elección entre dos tipos de cereales para el desayuno o dos canciones para escuchar, por ejemplo. En otras ocasiones, las elecciones realmente cambian las posibilidades de la historia. El problema es que en muchos de estos momentos, las elecciones no son realmente elecciones. Por ejemplo, al elegir la muerte del protagonista, la historia sigue un poco y se detiene y obliga al espectador a regresar al punto de partida y optar por la muerte del otro personaje. En varias ocasiones esto ocurre, aparentemente mostrando que hay una historia estándar a seguir que no permite muchos cambios significativos. Esto muestra un patrón de interacción muy bajo, pero apunta a la posibilidad de desplegarse en un cine que ya no se basa exclusivamente en salas de proyección de películas físicas. Pero, por supuesto, filmar innumerables posibilidades para dirigir la acción de una película requeriría una cantidad inimaginable de horas de filmación para abordar todas estas posibilidades. Puede ser algo en lo que pensar para las salas de cine, pero me parece más una opción que refuerza el aislamiento de los espectadores en su mundo de apreciación privada e individual.

La otra perspectiva me parece más seductora. A partir de los años 2000, hubo un renacimiento significativo del cine documental en todas partes. Es sorprendente, en el caso brasileño, que un tipo de cine que básicamente solo se podía ver en festivales de cine o proyecciones en cine-clubes y más raramente en sesiones especiales de televisión, haya ingresado al mundo de los cines, sin mencionar las abrumadoras descargas para ver los documentales en las computadoras. Si hace no mucho los documentales más exitosos alcanzaron el resultado irrisorio de 50,000 espectadores, ahora más de un millón de personas los ven en cines, canales de televisión por cable y descargas de Internet. Es un fenómeno que parece ser una respuesta a la inmaterialidad excesiva del mundo y de las relaciones personales y sociales, la excesiva ficcionalización de la experiencia cotidiana, el surrealismo inimaginable de nuestras relaciones político-institucionales. De alguna manera se podría decir que los brasileños carecen de realidad y una forma de tratar de rescatarla es el consumo muy elevado de películas documentales.

Esto nos lleva al último punto de esta presentación: el cine del futuro en términos de Brasil.

Como todos saben, Brasil atraviesa uno de los momentos más difíciles de su historia, acercándose a lo que fue el país durante la dictadura civil-militar (1964-1984). La diferencia fundamental, que no es despreciable, es que ahora se está instituyendo mediante una elección, que eligió a un ex militar, un gobierno autoritario y un destructor de formas y prácticas que son sensibles a cualquier democracia. Los efectos de esto ya se sienten en solo nueve meses de gobierno. La estrategia es simple y efectiva. Retirar dinero y cualquier financiamiento que no esté de acuerdo con la agenda oficial y la "buena moral". Tomemos, por ejemplo, el recorte radical en la financiación de universidades e investigación en términos generales. Esto está asociado con la propuesta, pero con abundantes fondos públicos, de la creación de escuelas militares en los ciclos de educación básica. Las escuelas existentes pueden optar por militarizarse. En 16 de los 26 estados brasileños, algunas escuelas han elegido este camino. Se designó personal militar para puestos clave en todas las áreas, incluidas las de cultura. Un militar dirige la Cinemateca Brasileña. Otro la Agencia Nacional de Cine. Otro el Instituto de reforma agraria. Brasil fue el último país del mundo en tener una "comisión de la verdad" creada solamente en 2014, 30 años después del final de la dictadura civil-militar, con su trabajo ya terminado. La Comisión sucesora, responsa-

ble de reconocer los crímenes de estado y localizar a los asesinados por la dictadura ha cambiado sus miembros y está encabezada por un militar y un miembro del partido del presidente, ambos defensores de la dictadura y la tortura. Esto solo para dar un ejemplo de cómo van las cosas.

En términos culturales, numerosas exposiciones están siendo canceladas o censuradas. Una exposición del tema LGBT+ se cerró después de su inauguración en Rio Grande do Sul. El alcalde de Porto Alegre, también en Rio Grande do Sul, impidió una exhibición en el Ayuntamiento de caricaturas donde había algunas del propio Presidente. El alcalde de Río de Janeiro, en la Bienal Internacional del Libro, retiró un cómic que mostraba un beso homoafectivo. La justicia no lo dejó y el libro se agotó en ventas. Un seminario titulado "Los caminos del pensamiento" tuvo su presupuesto cancelado una semana antes de su apertura. Finalmente, una película sobre un guerrillero brasileño, Marighela, lista y editada, no pudo estrenar por la cancelación de los cines. Todo esto sin mencionar el asesinato de Marielle Franco, concejal de la ciudad de Río de Janeiro y defensora de las causas LGBT, hace un año y sin el descubrimiento de sus autores intelectuales, y la tétrica celebración posterior de la derecha brasileña rompiendo el letrero de calle hecho en su honor entre otros actos de barbarie. Brasil ha sido tomado por una derecha troglodita que ya no se avergüenza de su propia ignorancia o de su defensa de la tortura y la dictadura, como lo hizo el Presidente al alabar a Pinochet y exaltar el asesinato del padre de Michelle Bachelet.

Estos son solo algunos ejemplos de lo que está sucediendo en Brasil. Huelga decir lo que esto significa para las universidades brasileñas, las artes y el cine, que intentarán sobrevivir sin fuentes de financiación y con una fuerte censura en los próximos años. En el caso de las universidades se pretende finalizar los cursos de humanidades y artes.

Por el contrario, esta semana podemos estar experimentando uno de los últimos estertores de nuestro pasado democrático con algunas películas que acaban de estrenarse y que han escapado de esta política de exterminio.

Dos películas, que desafortunadamente aún no he visto, revierten el cine desesperado que pobló la cinematografía en los años 2000 en adelante, con la producción de películas distópicas que mostraron en bruto la forma exasperante en que las élites y la burguesía reaccionaria de Brasil,

trata y maltrata a las clases populares y desposeídas, como en las películas de Sergio Bianchi. Esto en un país de 50 millones de personas debajo de la línea de pobreza.

Ahora Bacurau (Kleber Mendonça Filho) y *The Cannibal Club* (Guto Parente) cambian esta perspectiva en otra dirección. En el primero, los habitantes de una aldea en el noreste del país reaccionan violentamente al ataque de extraterrestres psicópatas. El segundo, más elocuente, ofrece una presentación sangrienta de la lucha de clases a través de una pareja fetichista que literalmente come a sus empleados como una barbacoa junto a la piscina. Ambos terminan con la revuelta y la victoria de los desposeídos, lo que nunca sucedió en el cine distópico.

Si esta será la nota clave de los próximos años, el tiempo lo dirá, ya que en Brasil, que no está acostumbrado a compartir soluciones radicales, —desde nuestra independencia, llevada a cabo por el emperador que permaneció aquí, hijo del rey, o la creación de nuestra república como resultado de un golpe militar—, es mucho más probable que veamos una revuelta en la dimensión simbólica que no encuentra el pilar para su realización política o en cualquier otra dimensión social. En Brasil, por extraño que parezca, preferimos guardar nuestra violencia para actos de dimensión personal, como el asesinato sistemático de gays y lesbianas o la práctica habitual del feminicidio.



Verónica Ode/ Erik Ciravegna

ETERNO COTIDIANO.¹ LA FOTOGRAFÍA EXPERIMENTAL COMO MEDIO DE RESCATE DE OBJETOS DESECHADOS EN EL ESPACIO URBANO: ENVASES ENCONTRADOS EN LAS CALLES DE SANTIAGO

Este artículo presenta el proceso y los resultados de “Eterno Cotidiano”, un proyecto de investigación y creación en el cruce entre diseño y artes visuales, que se desarrolló durante 2017 y 2018 en Santiago de Chile, con el objetivo de resignificar los desechos tirados en el espacio urbano y transformarlos, a través de la experimentación con emulsiones fotosensibles, de basura a soporte fotográfico no convencional. El proceso de creación consistió en la realización de una serie de “volúmenes fotográficos” de carácter escultórico, median-

te la aplicación de una emulsión de gelatinobromuro de plata (Namias, 1924; Glafkides, 1953) en la superficie de los envases encontrados en la ciudad, para obtener imágenes sobre estos, y así convertir objetos de uso cotidiano, transitorio y efímero, en obras provocativamente memorables y potencialmente eternas. Conceptualmente, la propuesta artística se originó a partir de la observación del impacto medioambiental del packaging y el estado de abandono del territorio urbano: el desecho es una “huella” de la actividad humana (Doménech Quesada, 2007), testigo cultural y social de nuestro tiempo, de la sobreproducción y sobreconsumo de la sociedad contemporánea.

¹ “Eterno Cotidiano” es un proyecto de investigación y creación en el cruce disciplinar entre diseño y fotografía, que busca resignificar los desechos encontrados en el espacio urbano (en particular, los envases) y convertirlos, a través de la experimentación con emulsiones fotosensibles, en soportes fotográficos no convencionales. Una versión de este escrito fue expuesto en el Congreso IDEA’19 en Cuenca, Ecuador; y publicado en formato artículo en Tsantsa Revista de Investigaciones Artísticas, (7), 117-123, Facultad de Arte, Universidad de Cuenca, Ecuador. Eterno Cotidiano iba a ser inaugurado el día 18 de octubre, en la Galería La Cava de la Municipalidad de Santiago, en el marco del Foro de las Artes 2019.

Muchos artistas y diseñadores han tomado conciencia de esta realidad, del progresivo deterioro del entorno y han enfocado sus prácticas hacia el rescate de la basura, para utilizarla como material para obras o proyectos, y así provocar una reacción en la audiencia. Marcel Duchamp fue el precursor a inicios del siglo XX del llamado *found art* (arte encontrado) u *objet trouvé* (objeto encontrado): sus *readymades* apuntan a dignificar y eternalizar objetos cotidianos, normalmente no considerados artísticos, atribuyéndoles de manera provocativa estatus de obra (Iversen, 2004).



Entre los artistas y diseñadores contemporáneos que han utilizado los desechos como material para sus creaciones, se pueden mencionar: el colectivo madrileño Basurama; Lucía Egaña Rojas y Manuel Bozzo, con “desBASURAMENT”; el fotógrafo y artista visual Daniel Canogar, con “Vortices”; Justin Gignac, con “NY Garbage”; el artista portugués Bordalo II, con sus esculturas realizadas con basura y materiales reciclados. En Chile, dentro de las artes escénicas, destaca el colectivo artístico Onironauta con “Basuraleza”, propuesta de teatro de objetos y marionetas, que utiliza como elementos escenográficos materiales de desecho. Dentro del mundo del diseño, se puede citar también la empresa italiana Seletti con su línea de loza y utensilios de cocina en materiales durables (p.ej. cerámica) pero con estética de objetos desechables (vasos, platos, envases y otros contenedores).



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

Materiales y métodos

El proceso de producción de obra se estableció desde un recorrido de exploración dentro de Santiago, donde se ocupó la fotografía como instru-

mento de observación y etnografía visual (Collier y Collier, 1967); dicho recorrido permitió identificar y reconocer las distintas condiciones de los barrios de la ciudad, para así destacar el impacto de los envases tirados en el espacio urbano. Se documentó el estado de la situación, mediante tres tipos de fotografías: un plano general del objeto en la vía pública, para mostrar dónde fue encontrado (Figura 1), un primer plano y una toma cenital del mismo objeto, para ilustrar en qué condición fue encontrado. Las fotografías fueron construidas a partir del análisis del contexto específico y cada toma se basó en el estado experiencial en el cual se enfrentó cada situación.

Dentro de la exploración de la ciudad, que se dio a modo de deriva, inspirada en el movimiento situacionista (Perniola, 2008), se detectaron algunos envases representativos de cada lugar. De las 32 comunas de Santiago, se recorrieron 28 de estas, rescatando 44 objetos en total. Dichos objetos, luego de ser fotografiados y catalogados, fueron rescatados para ser llevados al laboratorio y sometidos a limpieza, neutralización, sensibilización química y su consiguiente transformación en soportes no convencionales, para positivar en ellos, las fotografías tomadas en los mismos lugares donde fueron encontrados.

Figura 2. Producción de obra: envase intervenido.



El proceso de laboratorio inició con la aplicación de pigmento blanco a cada packaging, para neutralizar la identidad de la marca y el producto anteriormente contenido, lo que pone en valor el objeto como forma y lo convierte, en algunas ocasiones, en referente e ícono de la situación en la cual se detectó, evidenciando la transformación provocada por las acciones inherentes al contexto (seres humanos, animales, vehículos, intemperie, entre otros).

La siguiente etapa consistió en la preparación de una emulsión de gelatinobromuro de plata y su aplicación en las superficies de los envases rescatados, con el propósito de convertirlas en fotosensibles y luego obtener imágenes sobre ellas (Figura 2). Esta fase evidenció dificultades, tanto en la sensibilización química como en el proceso de revelado, en relación con las diferentes materialidades de los objetos (en particular, algunos envases plásticos) y con la dimensión reducida de algunas superficies para sensibilizar, que no permitieron lograr imágenes claras.

En términos de producción de obra, además de los volúmenes fotográficos obtenidos, resultaron también estéticamente significativos los envases neutralizados en blanco. En ambos casos, se realizaron tomas que ponen en valor la experiencia estética que genera cada caso, al distanciar el producto original y atribuir un valor propio a la imagen por sobre el referente. Tanto los objetos en sí mismos como sus fotografías se consideraron un resultado relevante para el proceso de investigación y creación, como también las pruebas de sensibilidad de la fotoemulsión, en papel de algodón, que fueron incluidas en el cuerpo de obra.

Resultados

A partir de los 44 envases rescatados, el proceso de creación de obra permitió obtener 8 volúmenes fotográficos y 36 objetos neutralizados en blanco; a esto se suman las 44 fotografías de todos los objetos neutralizados en blanco antes del proceso de sensibilización química y 17 imágenes obtenidas de las pruebas con la fotoemulsión en papel de algodón.

Además de las obras realizadas, el proyecto cuenta también con material fotográfico que constituye un respaldo del proceso y documentación relevante de la metodología ocupada para el desarrollo del trabajo. El registro de los recorridos por las comunas de Santiago, junto con las

tomas de los envases en cada uno de sus estados (condición en que fueron encontrados en el espacio urbano; en laboratorio, antes y después de ser neutralizados, fotosensibilizados y positivados) fueron utilizados para complementar la información de cada objeto y generar una ficha de análisis y catalogación (Figura 3).



Figura 3. Ficha de análisis y catalogación.

La información recopilada por cada envase consideró: fecha del registro; lugar (comuna de Santiago, barrio y calle específica donde se encontró el envase); contexto (circunstancia en que fue encontrado); características (marca, tipología de producto, tipología de estructura, materialidad del envase); condición (posición del objeto en el espacio y modificaciones estructurales); reconocimiento (nivel de identificación del producto: su marca, estructura y materialidad). En cada ficha se incluyeron 5 imágenes que explican las fases del proceso de intervención de cada objeto.

En cuanto a la difusión de los resultados del proyecto, se consideró: una publicación con la reproducción de las obras y la documentación del proceso; material visual para presentar el trabajo en espacios físicos y virtuales, a nivel académico (ponencias y clases) y artístico (exposiciones y circulación de obra).

Discusión

Desde el punto de vista de la reflexión final, este proceso de creación, tanto en su desarrollo como en su resultado, conduce a destacar dos aspectos principales. Por un lado, la “vocación alquímica” de la experimentación con emulsiones (de proceso químico fotográfico a alquímico artístico) se materializa en el rescate de un objeto cotidiano (*packaging*), de bajo costo, corta vida útil y fuerte impacto en su entorno, y su transformación en un objeto de arte, con un cambio en su valoración, estatus e identidad. Por otro lado, la aplicación misma de la emulsión en la superficie de los objetos, concreta el acto propio de “dejar una huella”, es decir, la huella del artista, cuya gestualidad es única e irrepetible. Este gesto refuerza la dimensión simbólica del trabajo, que pretende sensibilizar al espectador sobre la “huella” que cada desecho deja en el lugar donde se tira y, viceversa, aquella que cada lugar deja sobre el mismo desecho. De esta manera, se genera una acción de sensibilización social sobre las emergencias medioambientales, así como la responsabilidad de los diseñadores hacia estas mismas emergencias (Ciravegna, 2007).

Por último, se valora el productivo cruce disciplinar del proyecto, que vincula la investigación en diseño (Laurel, 2003) con la creación en artes visuales, en particular la fotografía, en todas sus dimensiones y funciones, tanto a nivel de práctica como de lenguaje (Sontag, 1973; Dubois, 1986; Barthes, 1990; Flusser, 2001). Además de apoyar como instrumento de observación el análisis de un contexto y la representación de su sistema de objetos, la fotografía es un agente de transformación en el proceso de producción de obra, al permitir la dignificación, resignificación y eternalización de dichos objetos. A partir de la sistematización de los métodos, técnicas e instrumentos desarrollados para el proyecto, se genera un modelo de trabajo replicable en otros proyectos de creación artística y diseño, así como en otras áreas disciplinares.

Agradecimientos

El proyecto fue financiado por el “Concurso CreArt: Fondo de Creación Artística 2016” de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo-VID de la Universidad de Chile.

// Referencias



Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós.

Ciravegna, E. (2007). *Progetto e responsabilità sociale*. En: Bucchetti, V. (ed.). *Packaging contro.verso*. Milán: Edizioni Dativo, pp. 18-21.

Collier, J. y Collier M. (1967). *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*. New Mexico: UNM Press.

Doménech Quesada, J. L. (2007). *Huella ecológica y desarrollo sostenible*. Madrid, AENOR (Asociación Española de Normalización y Certificación).

Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona, Paidós.

Flusser, V. (2001). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Editorial Síntesis.

Glaflkides, P. (1953). *Química Fotográfica*. Barcelona, Omega. Iversen, M. (2004). Readymade, Found Object, Photograph. *Art Journal*, 63 (2), pp. 44-57. doi: 10.1080/00043249.2004.10791125

Laurel, B. (2003). *Design Research. Methods and Perspectives*. Cambridge, Mass: MIT Press.

Namias, R. (1924). *Química Fotográfica*. Madrid, España: Baily-Bailliere. Perniola, M. (2008). *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid, Acuarela Libros.

Sontag, S. (1973). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Sudamericana.



Marisol Facuse/Raíza Cavalcanti

MUSEO Y REVUELTA: REPERCUSIONES DEL ESTALLIDO SOCIAL EN LAS INSTITUCIONES DE LA CULTURA EN CHILE

Corría la tarde del viernes 18 de octubre, las autoras de este artículo salían del Museo Nacional de Bellas Artes donde habían participado en la mesa de cierre del encuentro Conference *Transformations 2019*.¹ En ese momento nos costó dimensionar que asistíamos a una incipiente revolución social anunciada por una ciudad convulsionada. Intentamos dar un sentido a este escenario de ruptura con la normalidad al tiempo en que buscábamos una forma de sortear las

dificultades para regresar a nuestros hogares. Las profundas transformaciones sociales y culturales que habían sido el objeto de nuestro debate algunas horas antes, ya estaban en marcha.

Los días que siguieron a este 18 de octubre fueron duros y tensos para el país. Fue decretado Estado de Emergencia y toque de queda. Militares en las calles. La furia popular se hizo más patente y los conflictos empezaron a escalar. Surgieron las primeras noticias de asesinados y asesinadas, desaparecidos y desaparecidas, allanados y allanadas, heridos y heridas, violadas y violados, más de 300 personas perdieron sus ojos.² En adelante, el conflicto llegó al punto de no retorno. La ciudadanía estaba llamada a participar junto a las y los jóvenes de lo que ahora se cons-

tituía como un conflicto total del país. Ya no era más una protesta por el alza del valor de los pasajes. Pasó a ser el cuestionamiento total del modelo económico y social que fundamenta el Estado Chileno. Pasó a ser la exigencia por participación política y ciudadana para refundar el país. Pasó a ser una lucha por la dignidad y por cambiar la vida. En este contexto de revuelta social que vive el país, las instituciones culturales como museos y centros encuentran una oportunidad histórica excepcional para repensar su relación con la sociedad, sus funciones sociales y su vínculo con las comunidades y públicos. Junto a toda la

ciudadanía, están llamados a colaborar en el momento de reflexión social y replanteamiento del país abierto por la actual contingencia. Muchas instituciones culturales chilenas comprendieron el llamado y se están implicando activamente en la construcción democrática ciudadana que el momento exige.

Estas instituciones están respondiendo a la cuestión que el gestor cultural Jorge Melguizo pertinentemente puso en evidencia en la conferencia “El Museo Situado. Convivir con el Problema”, en el marco del Encuentro *El Museo Reimaginado* realizado en Oaxaca en 2019: ¿Cómo son y dónde están los museos del presente? Actuando en la contingencia y con la contingencia, están realizando no sólo la producción de memoria, la elaboración del discurso histórico y/o la protección del patrimonio ciudadano. Están co-construyendo el momento presente y la historia junto a las/los protagonistas principales: las y los ciudadanos chilenos y extranjeros que actúan, viven, sienten, elaboran, reflexionan y reaccionan al actual momento.



Un ejemplo de actividad que logró gran repercusión en el mundo de

// **MARISOL FACUSE** es socióloga, titulada en la Universidad de Concepción (1998), Magíster Filosofía de la Universidad de Concepción (2003) Master en Sociología del Arte y el Imaginario (Universidad Pierre Mendès) y Doctora en Sociología del Arte y la Cultura (Universidad Pierre Mendès). Se desempeña como profesora asistente del Departamento de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile. Sus principales investigaciones se han ocupado de las relaciones entre arte y política, las artes escénicas (música y teatro) y las culturas populares.

// **RAÍZA CAVALCANTI** es Doctora en Sociología e investigadora independiente en el área de las artes visuales. También es periodista y cientista social. En su trayectoria, ha mezclado el trabajo académico con la experiencia profesional en el campo del arte, práctica que generó investigaciones sobre arte contemporáneo y sus implicaciones políticas. Trabajó en la 31ª edición de la Bienal de São Paulo como supervisora del área educativa. Vive y trabaja entre Brasil y Santiago de Chile.

la cultura fue la organización del Cabildo Cultural Ciudadano, convocado por más de 30 instituciones y organizaciones no gubernamentales, ocurrido el 31 de octubre. El Museo Precolombino fue el lugar originalmente elegido para la realización del encuentro, sin embargo la gran convocatoria alcanzada trasladó el cabildo al Centro Cultural Matucana 100. Acudieron más de dos mil personas al encuentro que también contó con presentaciones musicales. Representantes del Museo Precolombino, del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, del Centro Cultural La Moneda y otras cinco organizaciones civiles y universitarias están trabajando para digitalizar y sistematizar las demandas y propuestas recogidas. La actividad fue un importante espacio

¹ Encuentro científico de investigadores/as y actores de la sociedad civil sobre cambio climático y cambios ambientales en las sociedades contemporáneas (<http://transformations2019.org/en/>)

² Según informe del Instituto Nacional de Derechos Humanos (INDH), actualizado el seis de diciembre de 2019, 352 personas sufrieron pérdida o daño ocular grave de un total de 3.449 personas heridas (de las cuales 1.983 sufrieron lesiones por disparos). El informe también presenta que más de 1.338 denunciaron vulneraciones, entre ellas uso excesivo de fuerza en la detención, tortura y violaciones.

de discusión que puede proyectar estas reflexiones más allá de los muros de las instituciones culturales participantes (o no) de ella.

Desde los museos, las actividades realizadas y las maneras de hacer frente al momento actual varían según la estructura, la talla y lo que podríamos llamar los “niveles de institucionalización” de las instituciones culturales. Algunos ejemplos como el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, han propiciado un diálogo activo con las comunidades y barrios de su entorno a partir de la realización de cabildos y asambleas que han convocado a distintos grupos sociales en sus espacios, reanudando un proyecto de vinculación con el barrio iniciado hace algunos años. Se trata de acciones que reúnen a las y los vecinos del sector, además de profesionales de la cultura. También realiza actividades culturales como la “Brigada Fotográfica MSSA”, en la cual se propuso un recorrido por las calles para registrar los grafitis y los dibujos que llenan los muros de la ciudad en ese momento.

Otros espacios, como la corporación cultural Balmaceda Arte Joven, optó por abrir sus puertas a diversas actividades en todas las regiones donde está presente. Una de estas actividades fue el Cabildo Joven, realizado en la sede de Los Lagos que contó con la participación de más de 100 personas. El mismo centro realizó también el evento “Más fuertes y más unidos”, jornadas de conversación que incluía charlas sobre el proceso constitucional y conciertos en beneficio de los bomberos. Recientemente, en el marco del segundo encuentro “Artivistas”, realizado junto a otras organizaciones culturales no gubernamentales como Beca Migrante, abrigó un encuentro para discutir, en el marco del estallido social, las transformaciones provocadas por la llegada de comunidades migrantes en los espacios culturales.

En ese contexto, los y las participantes de la conversación (incluyendo las autoras de este artículo) dialogaron sobre la participación migrante en la vida cultural del país, tanto en la producción, como en la programación y en el acceso a los espacios culturales. Inevitablemente, la conversación abordó la necesidad de replantearse las categorías y fronteras de los espacios culturales, haciendo partícipes de la producción y toma de decisiones en el ámbito cultural a las y los artistas migrantes, más allá de todo paternalismo y prácticas de exotización y folclorización. Otras iniciativas problematizaron la relación entre arte y migración, como es el caso de los cabildos organizados por el Museo de la Memoria en articulación con redes migrantes del barrio Yungay.

De manera paralela algunas instituciones culturales optaron por cerrar sus puertas por temor a ver dañadas sus colecciones al encontrarse situadas en los lugares neurálgicos de la protesta. Esto no significó necesariamente un corte con el actual momento que atraviesa el país pues como sabemos museos y centros culturales, por su carácter monumental, participan quieran o no de la vida social y simbólica de la ciudad. Ello las expone a miradas, reacciones, tránsitos imprevisibles y usos sociales variados pudiendo ser escenario de conversatorios, encuentros, performances, al tiempo que son interpelados a través de intervenciones que cuestionan su aura elitista y su lugar de panteón del arte legítimo (ver foto de grafiti en exterior del MAC).

En cualquier caso la mayoría de las instituciones culturales ha demostrado interés por mantener un vínculo con sus públicos y comunidades en acuerdo al actual contexto. Así el Museo de Bellas Artes (MNBA) ha propuesto una encuesta a sus seguidores en las redes sociales buscando responder a la cuestión de: “¿Cuál es el rol de los museos de arte en el contexto actual?” ante lo cual recibió una serie de respuestas críticas y propuestas de acción (ver imagen).



Figura 1. Fuente: Museo Nacional de Bellas Artes

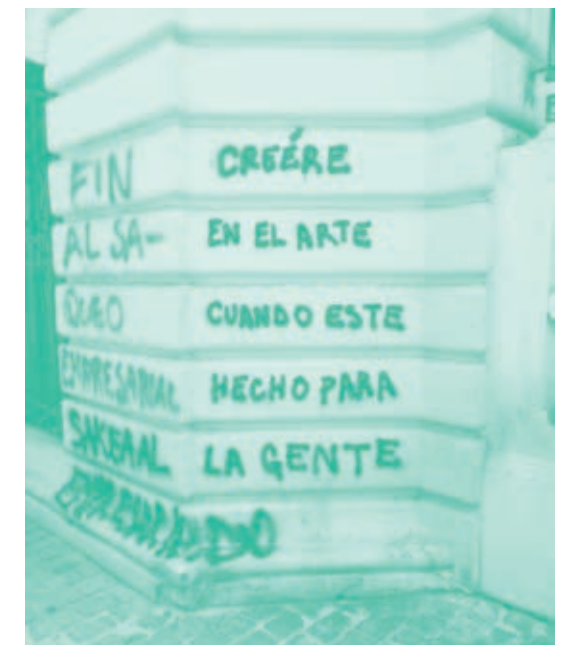


Figura 2. Fuente: Raíza Cavalcanti (2019)

Figura 3. Fuente:
Raíza Cavalcanti (2019)



Al mismo tiempo el museo ha participado en acciones organizadas por otros organismos culturales como los “Diálogos en la Vereda” co-organizados con Cultura Mapocho. Por otro lado, las trabajadoras organizadas, tanto del MNBA como del Museo de Arte Contemporáneo (MAC), realizaron la performance “Un violador en tu camino” en el frontis de las dos instituciones, a la cual acudió un importante número de personas. En el ámbito de la organización política, los y las trabajadoras de las dos instituciones se declararon en paro desde los primeros días del estallido social y realizaron, en el MNBA, a fines de noviembre, un encuentro autoconvocado con artistas que participan en las exposiciones y agentes de otras instituciones culturales para reflexionar colectivamente sobre el rol del museo en el actual contexto.

Es importante destacar igualmente que durante este período el MNBA publicó en su página de Facebook un extracto de la Declaración de Córdoba (2017) firmada en el contexto de la 18ª Conferencia Internacional para la Nueva Museología (actualmente integrada al ICOM). La publicación invitaba a la reflexión pública sobre el rol de los museos en el actual contexto nacional, pero también funcionó como un posicionamiento

institucional del MNBA en que se entiende como un espacio de intervención social, una perspectiva que puede interpretarse como cercana a la de la museología crítica propuesta por el MINOM (Movimiento Internacional por la Nueva Museología).

Estas reacciones de los museos ante la revuelta social nos abren hacia una reflexión más general sobre las transformaciones en el ámbito de la cultura en Chile, considerando que estas instituciones sustentan y reproducen imaginarios de nación y narrativas legitimadoras sobre arte, memoria e historia. La perspectiva del museo crítico como en el ejemplo mencionado más arriba abre nuevas posibilidades a las instituciones culturales para repensar sus funciones sociales y sus fronteras a la luz del actual movimiento político-social en Chile.

Otro caso importante a destacar es el del Museo Histórico Nacional. Los trabajadores de esta institución se han posicionado contra la construcción de la Galería de la Democracia, considerando que las vulneraciones a los derechos humanos bajo el actual gobierno invalidan tal iniciativa. En un documento emanado de los trabajadores y trabajadoras de este museo destacan que “este estallido social ha propiciado que la ciudadanía redefina su vinculación y apropiación con el patrimonio, posibilitando con ello la reescritura de la historia y hacer justicia desde un ámbito simbólico” (Declaración Trabajadores Movilizados Museo Histórico Nacional, 2019). En este sentido, el documento saluda la decisión del museo de retirar la placa conmemorativa de la restauración del edificio que hacía referencia al período de la dictadura.

El documento señala también que “el museo tiene un rol fundamental en la comprensión e interpretación de esa coyuntura histórica, por lo que es prioritario facilitar los espacios para la reflexión y el diálogo entre diferentes actores sociales en el marco de respeto ciudadano” (Declaración Trabajadores Movilizados Museo Histórico Nacional, 2019). Bajo esa afirmación, declara una vez más que la imposición de una Galería de la Democracia no es el espacio propicio para ello. En este punto es importante mencionar la participación del museo en los cabildos barriales de Plaza de Armas, abriendo la institución a la realización de diálogos ciudadanos. El proceso de vinculación con el barrio y las y los vecinos que se establece es interesante de observar, considerando que este museo es también una institución pública nacional con “alto nivel de institucionalidad”. El documento del manifiesto de los trabajadores del MNH y la

realización de los cabildos son también muestra de un replanteamiento del rol del museo como representante del patrimonio legítimo de la sociedad chilena, buscando alternativas de (co)participación en conjunto con otros actores en la construcción de narrativas históricas y de procesos de transformación social.

En el marco de la mesa de cierre de *Conference Transformations 2019*, propusimos una reflexión sobre los museos y sus transformaciones justo antes del desencadenamiento de los acontecimientos que hemos conocido en los últimos meses. En este contexto buscábamos abrir un debate acerca de los cambios en las instituciones y sus posibilidades para devenir “museos del futuro”. En dicha oportunidad, nos interrogamos acerca de ¿cómo los museos pueden asumirse como un espacio transformador y en transformación? Al momento de presentar esa reflexión no imaginamos que al salir de la sala de conferencias encontraríamos los primeros atisbos de una revuelta social que transformaría el orden buscando inaugurar una nueva normalidad, más justa y vivible para todos y todas. La fuerza de este estallido interpela a todas las instituciones de la sociedad incluyendo las de la cultura, abriendo para ellas nuevas proyecciones y formas de relacionarse con la actualidad. La historia dirá si estas respuestas se convertirán en cambios estructurales duraderos en términos de cómo concebir las colecciones, exhibiciones, políticas de mediación, co-gestión y pluriparticipación institucional. Pero sin duda, el estallido social en Chile nos ha enseñado a todes en la práctica y de manera contundente que el museo del futuro será aquél que sea capaz de participar activamente en el presente.

// Referencias



Declaración Trabajadores Movilizados Museo Histórico Nacional (2019). Museo Histórico Nacional. Santiago, Chile.

Meiguizo, J. (2019). *El Museo Situado. Convivir con el Problema*. Conferencia Museo Reimaginado. Oaxaca, México.

MINOM (2017). *Declaración de Córdoba. La Museología que no sirve para la vida no sirve para nada*. XVIII Conferencia Internacional de MINOM-ICOM, Córdoba, Argentina.



Figura 4. Fuente: Raíza Cavalcanti (2019)

Paulina Mellado

DECISIONES COMPARTIDAS

Decisiones Compartidas es una propuesta coreográfica de la Cía. Pe Mellado estrenada el día 3 de octubre de 2019, en la sala Santa Elena y que iba a formar parte de las muestras artísticas en el Foro de las Artes de la Universidad de Chile, a fines de octubre del mismo año.

Esta agrupación existe desde el año 2000 y su trabajo se ha materializado en diversas coreografías, como *Lugar del deseo*, *Pequeño Hombrecito*, *La Bailarina*, entre otras. Su conformación se genera a partir del encuentro de actores y bailarines con historias disciplinares de formación diferenciadas por una tradición académica a veces arbitrariamente delimitada. Desde una experiencia de autocritica de hábitos y procedimientos de aproximación corporal, logró montar un eje de trabajo dominado por la interpelación de prácticas corporales que se convirtieron en sujeto de un tipo de investigación artística que incorpora las diversas retóricas relacionales que están implícitas en las corporalidades individuales.

Decisiones Compartidas es un tipo de obra-proceso que se viene realizando desde el año 2017. Obra y proceso significa poder fijar momentos de retención crítica en que se anudan propuestas de obra (piezas) que se combinan con experiencias de inscripción del cuerpo en la larga duración de los malestares sociales, corporales, pero que poseen un efecto en las propias condiciones de la producción coreográfica.



// **PAULINA MELLADO** es directora, coreógrafa y docente, con estudios de danza en Chile. Fue directora de la Compañía de Danza de Balmaceda Arte Joven y desde 1991 hasta la fecha imparte docencia en Escuelas de Teatro y Danza en distintas instituciones. Desde el 2000 administra el espacio cultural Sala Santa Elena 1332 y es Directora del Centro de Investigación y Estudios Coreográficos CIEC. Ha sido invitada a bailar sus coreografías a Salvador de Bahía, Paraty, Caracas, Lyon, Madrid, Uruguay y Corea. Actualmente es académica asociada del Departamento de Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

La compañía, en esta larga duración ha aprendido a demorarse; es decir, a construir ficciones metodológicas que redundan en la toma de tiempo necesario para la investigación y la puesta en práctica de proyectos que toman en cuenta tres aspectos: la experiencia corporal respecto de sí misma; la experiencia corporal en el seno de la institución-arte y, finalmente, la experiencia corporal sometida a la represión punitiva de las instituciones de

financiación. La articulación de estas tres experiencias es un asunto clave en la disponibilidad metodológica de la compañía, ya que se ve obligada a reconocer y combinar lógicas muy distintas, que implican asumir diferentes tácticas de funcionamiento en el ámbito de cada experiencia. De este modo, la compañía existe y persiste en una continuidad afectada por las amenazas de discontinuidad catastrófica. En este sentido, es una compañía que asume como parte de su trabajo la dimensión de la amenaza institucional.

Lo anterior señala condiciones para un tipo de persistencia en la que se está constantemente haciendo el trabajo analítico de superar los efectos de las discriminaciones oficiales por la vía de censuras encubiertas, a través de las cuales se pone en duda un tipo de trayectoria y de experiencia formal que busca ser aniquilada por secretaría. Resulta obvio que sostener una práctica artística bajo estas amenazas produce crisis que afectan las condiciones de producción de obra y de resistencia psíquica personal.

Las crisis internas que estas y otras situaciones generan, como parte de un proceso en que se comprime y distorsiona la percepción de los tiempos, son las que mueven los proyectos por el solo deseo de producir obra, contando como parte del proceso un tipo de fragilidad que sabe resguardarse de la frustración, del rechazo o de la negación.

La gran experiencia de la compañía ha sido hacerse parte de un tipo de soledad formal donde la creación se convierte en una especie de "todo o nada", porque lo que se juega es el valor de la persistencia en el límite de la resistibilidad de los cuerpos, en la tensión de lo que se es y de lo que se cree ser.

La insistencia como condición de estar en el mundo del arte, con sus reglas y restricciones, con su perversa arquitectura de transferencias, les ha permitido reaccionar frente al dolor, la vulnerabilidad y la indefensión, ya que son experiencias que se repiten y adquieren expansión desde el diagrama de historias personales, que teniendo al grupo como espacio de producción intersubjetiva, pueden establecer conexiones entre el individuo y la historia general de los grupos humanos que hacen parte de la prosa del mundo.

Los trabajos de la Cía. Pe Mellado comienzan con una pregunta por el carácter de los propios modos de producción, que tienen que ver con el

cuerpo y su subjetividad; es decir, del cuerpo como subjetividad, porque construye sus ficciones coreográficas desde los lugares en que el propio cuerpo habita, anclados en su propia estructura, pero como soporte de un encuadre conceptual que produce las instancias de distanciamiento al interior de tramas que estratifican las experiencias afectivas, en cuya tectónica tiene lugar el movimiento de un cuerpo y de su relación con “el otro” (lo otro y los otros). Este es el modo de trabajo que pone en juego la posición de la mirada que reconoce la institución de un cuerpo, restituyendo la imagen del cuerpo como institución.

Decisiones Compartidas moviliza desde la partida las propias tradiciones del grupo debido a una experiencia coreográfica anterior (*Diana*), en la que los límites entre el espectador y el intérprete se ponen en crisis de representación. La propuesta actual plantea diluir los encuadres formales de una cultura coreográfica en que el espectador y el intérprete están en campos contrarios. La ficción que la sostiene es la de una negociación problemática, que afecta la propia noción de un “dentro de la obra”, que pone en crisis la propia asignación de lugares en territorios delimitados, produciendo un tipo de relación en que ambos son sujetos de un mismo territorio, sometidos a compresiones simbólicas diferenciadas, pero que generan un pacto de convivencia basado en el respeto de las masas gestuales y la renuncia a un vitalismo expresivo cuya ostentación aniquila las diferencias.

Sabiendo de antemano que el problema está puesto en cómo lograr una participación responsable, en la que el espectador sabe que en algún momento la condición que define la sesión coreográfica, se suspende.

El proceso, desde temprano, pone en cuestión a los intérpretes. Una vez más serán ellos los que darán la dirección de la puesta en escena. Entonces se hablará de ejes arcaicos, que ya están dispuestos en la biografía corporal, como un diagrama que produce la visibilidad de su propia materialidad.

Los ejes están puestos en la mirada y en la pregunta sobre *¿qué espectador imaginas que serías?*

En *Decisiones Compartidas* el tiempo hizo lo suyo, porque impuso un ritmo que permitió modular la ansiedad de los intérpretes, remodelando la escena. De este modo hizo entender la proporción de intensidad

justa para que el otro, el espectador, se asumiera como una posibilidad de estar, en un entorno escénico en el que logra generar un espacio contenido por todos los que están en ese territorio, en el curso de un ejercicio de creación de redes en que espectadores e intérpretes puedan sostenerse. El máximo logro de esta propuesta escénica-coreográfica, es cuando el intérprete queda fuera y puede mirar lo que allí (dentro) tiene lugar. El intérprete puso algo en la escena y el espectador ha sido capaz de tomarlo, hacerlo propio y tejer un “entre”, desplegando en ese gesto una dimensión de identificación sensible.

Lo que pareciera ser un acto de mediación, en definitiva no lo es, porque lo que importa es que sigue siendo un hecho artístico, en la medida que lo que se pone en cuestión es la mirada del otro; que señala que uno existe porque existe el otro. El punto es que cuando lo dejamos existir, devolviendo su mirada, para a su vez, existir nosotros.

Alan Ibáñez

DECRETO DEL PAISAJE (EN PRESENTE POSITIVO)

NO somos DISCURSO	SI/SOMOS MATRÍZ	SI/SOMOS HACER
NO somos LO LINEAL	SI/SOMOS RED	APARECER A LA OTRA
NO somos RAZÓN	SI/SOMOS CONEXIÓN	SI/SOMOS HACER
NO somos CABEZA	SI/SOMOS COLABORACIÓN	APARECER AL OTRO
NO somos VERTICALIDAD	SI/SOMOS SENTIR	
NO somos PADRE	SI/SOMOS EXPERIENCIA	SI/SOMOS AFECTOS
NO somos DIOS		SI/SOMOS
NO somos GOBERNADOR	SI/SOMOS TOCAR	REPONSABILIDAD AFECTIVA
NO somos LA ESPERA	SI/SOMOS PIEL	SI/SOMOS RESPETO
NO somos EL DISCURSO	SI/SOMOS CUERPO	SI/SOMOS JUSTICIA
NO somos SENTIDO	SI/SOMOS CUERPA	SI/SOMOS EMPATÍA
NO somos LA VERDAD	SI/SOMOS BOCA	SI/SOMOS ANIMALES
NO somos EL PODER	SI/SOMOS OJOS	SI/SOMOS PLANTAS



// **ALAN IBÁÑEZ** es Licenciado en Artes con mención en Danza y Magíster en Dirección Teatral de la Universidad de Chile. Junto a su compañía de danza y teatro Borromeo Cía, ganó tres premios en el Festival de Primavera Teatro 2015 con la obra *Una en mí maté, todas querían ser reinas*. En el marco del Foro de las Artes 2019, realizó junto a Paula Hofmann y Comunidad Escénica, el workshop *Compartir un habitar, que se desprende de su investigación sobre El estado del espacio*.

NO somos VIOLENCIA
NO somos FRONTERAS
NO somos TIEMPO
NO somos EL PASADO
NO somos EL FUTURO

NO somos FLOJERA
NO somos EL MAL GUSTO
NO somos OSCURIDAD

NO somos LO INDIVIDUAL
NO somos LO ESTÁTICO
NO somos LA PANTALLA
NO somos EL CUADRADO
NO somos LA IMAGEN

NO somos VALORACIÓN
NO somos JUICIO

NO somos DIOS
NO somos PADRE
NO somos HOMBRE
NO somos PATRIARCADO

SI/SOMOS NATURALEZA
SI/SOMOS COLORES
SI/SOMOS MATERIALIDAD

SI/SOMOS ROSTRO
SI/SOMOS BRAZO
SI/SOMOS PIERNA
SI/SOMOS ANO
SI/SOMOS OREJA
SI/SOMOS VAGINA
SI/SOMOS RIÑONES
SI/SOMOS CEJA
SI/SOMOS PENE
SI/SOMOS ESPALDA
SI/SOMOS PELVIS
SI/SOMOS SENSUALIDAD
SI/SOMOS PIE
SI/SOMOS DEDOS
SI/SOMOS MANOS
SI/SOMOS ABRAZOS
SI/SOMOS ÓRGANOS
SI/SOMOS TEJIDOS

SI/SOMOS CARIÑO
SI/SOMOS TERNURA
SI/SOMOS LO AMOROSO
SI/SOMOS MIRARNOS
SI/SOMOS ESCUCHARNOS
SI/SOMOS COLECTIVO
SI/SOMOS COMUNIDAD
SI/SOMOS ECOSISTEMA
SI/SOMOS LO RITUAL
SI/SOMOS ARTE
SI/SOMOS HUMANIZAR
SI/SOMOS SENSIBILIZAR
SI/SOMOS COMPARTIR
SI/SOMOS COLABORACIÓN
SI/SOMOS AMAR
SI/SOMOS UNO MISMO
SI/SOMOS LA ALTERIDAD

SI/SOMOS POESÍA
SI/SOMOS GEOMETRÍA

SI/SOMOS HUMANOS
SI/SOMOS MARCIANOS
SI/SOMOS INSECTOS
SI/SOMOS LO DIFERENTE
SI/SOMOS LO MÚLTIPLE
SI/SOMOS LO MULTIDISCIPLINAR
SI/SOMOS LO INTERDISCIPLINAR
SI/SOMOS LAS REDES
SI/SOMOS COMUNIDAD
SI/SOMOS ORGANIZACIÓN
SI/SOMOS LO ORGÁNICO

SI/SOMOS PRESENTE
SI/SOMOS LO VIVO
SI/SOMOS AQUÍ
SI/SOMOS AHORA
SI/SOMOS LO QUE NOS SUCEDE
SI/SOMOS LO QUE NOS OCURRE
SI/SOMOS TU Y YO
SI/SOMOS AMBOS
SI/SOMOS AQUELLO QUE SE TRATA DE AMBOS
SI/SOMOS TRANSFORMACIÓN
SI/SOMOS TRANSMUTACIÓN

SI/SOMOS MAGIA
SI/SOMOS ENERGÍA
SI/SOMOS ECOSISTEMA
SI/SOMOS COMUNIDAD
SI/SOMOS MADRE TIERRA
SI/SOMOS LO FEMENINO
SI/SOMOS LO MASCULINO
SI/SOMOS LO SENSIBLE
SI/SOMOS LA BELLEZA
SI/SOMOS EQUILIBRIO
SI/SOMOS GEOMETRÍA

SI/SOMOS LAS TECNOLOGÍAS
SI/SOMOS HACER

SI/SOMOS ESPACIO	SI/SOMOS CUERPO	SI/SOMOS LO SIMPLE	SI/SOMOS TRANSMUTACIÓN	SI/SOMOS AL ORIGEN	
SI/SOMOS RITMO	EN MOVIMIENTO	SI/SOMOS LO COMPLEJO	SI/SOMOS FUEGO	SI/SOMOS NUESTROS	
SI/SOMOS RELACIÓN	SI/SOMOS VIBRACIÓN	SI/SOMOS HABITAR	SI/SOMOS TIERRA	ANTEPASADOS	
SI/SOMOS COMPOSICIÓN	SI/SOMOS CORAZÓN	SI/SOMOS HABITARSE	SI/SOMOS SOL	SI/SOMOS RECONECTAR	
SI/SOMOS HACER	SI/SOMOS ELECTRICIDAD	SI/SOMOS LA CALMA	SI/SOMOS ESTRELLAS	SI/SOMOS LA ESFERA	
SI/SOMOS CREAR	SI/SOMOS MAGNETISMO	SI/SOMOS AUTOGOBERNARSE	SI/SOMOS CONSTELACIONES	SI/SOMOS EL ESPIRAL	SI/SOMOS VULNERABLES
SI/SOMOS CREACIÓN	SI/SOMOS CONEXIÓN	SI/SOMOS ACOMPAÑARNOS	SI/SOMOS AGUJEROS NEGROS	SI/SOMOS LO CIRCULAR	SI/SOMOS AMOR.
SI/SOMOS CREATIVIDAD	SI/SOMOS IRRADIACIÓN	SI/SOMOS HERMANDAD	SI/SOMOS GRAVEDAD	SI/SOMOS DAR	
SI/SOMOS PENSAMIENTOS	SI/SOMOS ESTAR JUNTOS	SI/SOMOS CONTENCIÓN	SI/SOMOS UNIVERSO	SI/SOMOS RECIBIR	
SI/SOMOS FILOSOFÍA	SI/SOMOS LO MACRO	SI/SOMOS ATENCIÓN	SI/SOMOS ESPACIO	SI/SOMOS INTERCAMBIO	
SI/SOMOS LO ESTÉTICO	SI/SOMOS LO MICRO	SI/SOMOS DIGNIDAD	SI/SOMOS MATERIALIDAD	SI/SOMOS	
SI/SOMOS DUDAS	SI/SOMOS CELULAS	SI/SOMOS HUMANIZAR	SI/SOMOS ENERGÍA	AUTOSUSTENTABILIDAD	
SI/SOMOS CAOS	SI/SOMOS ÁTOMOS	SI/SOMOS VALORARNOS	SI/SOMOS ALGUIMIA	SI/SOMOS REGENERACIÓN	
	SI/SOMOS TU	SI/SOMOS EDUCARNOS	SI/SOMOS LO SAGRADO		
	SI/SOMOS YO			SI/SOMOS LO NUEVO	
SI/SOMOS NIÑAS	SI/SOMOS A TI	SI/SOMOS EVOLUCIÓN			
SI/SOMOS NIÑOS	SI/SOMOS A MI	SI/SOMOS REVOLUCIÓN			
SI/SOMOS IMAGINACIÓN	SI/SOMOS EL	SI/SOMOS CRISIS			
SI/SOMOS JUGAR	SI/SOMOS A EL	SI/SOMOS CAMBIO			
SI/SOMOS RIESGO	SI/SOMOS ELLA	SI/SOMOS MOVIMIENTO			
SI/SOMOS REIR	SI/SOMOS A ELLA	SI/SOMOS TRANSFORMACIÓN			
SI/SOMOS BAILAR	SI/SOMOS A ALGUIEN	SI/SOMOS RITUAL			
SI/SOMOS CANTAR	SI/SOMOS ALGUNES	SI/SOMOS TRIBU			
SI/SOMOS MÚSICA	SI/SOMOS ALTERIDAD	SI/SOMOS HORIZONTALIDAD			
SI/SOMOS VOZ		SI/SOMOS AFECTOS			
SI/SOMOS SONAR		SI/SOMOS COMPARTIR			
SI/SOMOS PULSO	SI/SOMOS LO HUMANO	SI/SOMOS COLABORACIÓN			
SI/SOMOS CORAZÓN	SI/SOMOS LO ANIMAL	SI/SOMOS ANIMALIDAD			
SI/SOMOS ABRIRSE	SI/SOMOS LO NATURAL	SI/SOMOS INTUICIÓN			
SI/SOMOS SOLTAR	SI/SOMOS FRUTA	SI/SOMOS EXISTENCIA			
SI/SOMOS BOTAR	SI/SOMOS ALIMENTO	SI/SOMOS ESPÍRITU			
SI/SOMOS LLORAR	SI/SOMOS AGUA	SI/SOMOS EL MISTERIO			
SI/SOMOS FLUIDOS	SI/SOMOS RÍO	SI/SOMOS EL TODO			
SI/SOMOS OLORES	SI/SOMOS MAR				
SI/SOMOS PELOS	SI/SOMOS LUNA				
SI/SOMOS MATERIALIDAD	SI/SOMOS SOL				
	SI/SOMOS LUZ				
SI/SOMOS AGUA	SI/SOMOS LA VITALIDAD				
SI/SOMOS OXÍGENO	SI/SOMOS CONSCIENCIA				
SI/SOMOS AIRE					
SI/SOMOS MOVIMIENTO	SI/SOMOS LA RAÍZ				

Sean Moscoso/ Felipe Weason

SHAPE TENTACLES



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



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

Emilia Pequeño

VEINTICUATRO DE NOVIEMBRE

*en mi patria he de llevar
todo el cuerpo hecho pupila
(g.m.)*

habrá algo peor en el horizonte
y no podremos verlo

treintaiocho días que son el mismo horror
replicándose en los ojos vaciados
gargantas rasposas
sirenas disparos arcadas
cuerpo sobre cuerpo
la cuchara de palo se rompe

comenzó antes del fuego
no recuerdo cómo
mentiría si dijera una fecha
una efeméride para los libros de historia

quizá el primer desaparecido
la inmigrante muerta a golpes
el peñi asesinado
comenzó antes del fuego
la memoria se hace agua



// **EMILIA PEQUEÑO ROESSLER** es licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad de Chile y profesora. Ha ganado el Premio Roberto Bolaño (2018) y una mención honrosa en los Juegos Literarios Gabriela Mistral (2017). Fue becaria del Fondo del Libro y la Lectura (2017) y de la Fundación Pablo Neruda (2018). En 2018 publicó la *Plaquette Yesca* por la nanoeditorial Exnudodeglobo. Actualmente forma parte del colectivo Frank Ocean.

caudal que se trenza
y no llega a destino

un dique de hormigón se yergue cuando pregunto
y la pregunta es un río de sal
que moja cada grieta aunque pequeña

tacho los días del calendario
el silencio cicatriza en la herida
los vidrios se enquistan
no hay palabra posible

comenzó antes del fuego
a tullirse mi calma
si tuviera una cara en que pensar
cuando hablo de los muertos
le ofrendaría mis rodillas
mis pómulos y pestañas
las vidas no caben en números
ni en las cuencas de los ojos

puedo decir a veces con certeza
creceremos como la yedra que trepa las murallas
como el musgo por la orilla de las piedras

Andrés Morales

NOCTURNO
DE SANTIAGO¹

El cielo cae a trozos en todas las ciudades,
el mismo cielo verde o gris, el mismo cielo
que cubre de temores rompiendo cerraduras
espiando, derribando muros y ventanas
abriendo cada puerta sin pudor, sin pausa.

El viento prevalece y quiebra geometrías
extrañamente ajeno a formas y figuras;
traspasa las esquinas, las nubes, cada plaza
sin cesar, insomne, en su sigilo plano.

Nadie está en las calles ni patios, ni en los parques,
nadie compadece al juicio de la noche.

Pero la noche irrita, perturba, ya domina
las grandes avenidas, los cruces, los paseos.

El cielo ha desnudado vergüenzas y placeres.
El viento no consuela, ni cura, no da tregua.

En todas las ciudades parece que la muerte
abrió su pozo negro de cólera y azufre



// **ANDRÉS MORALES** nació en Santiago de Chile en 1962. Es Licenciado en Literatura por La Universidad de Chile y Doctor en Filosofía y Letras. Ha publicado veintinueve libros de poesía, desde *Por islas extrañas* (1982) hasta *Escrito* (2012). Recibió el Premio Pablo Neruda 2001 y el Premio Andrés Bello 2014. Su obra se ha traducida a 15 idiomas. Es Profesor Titular en la Universidad de Chile. Miembro de la Academia Chilena de la Lengua y de la Academia de las Buenas Letras de Madrid, España. "Nocturno de Santiago" pertenece al poemario *Tránsfugo*, de su próxima publicación.

¹ Texto traducido por Víctor Lobos.

y poco queda entonces para la noche
sola dueña ya del mar, del monte, de
los ríos: hoja de cuchillo vibrante y
afilada en la memoria inquieta de la
ciudad vacía.

Justo a medianoche se escuchan
ruidos sordos como si mil gusanos
cruzaran el jardín o todas esas ratas,
heridas por el hambre, salieran de
sus huecos helados de silencio.

No son las alimañas, ni búhos,
no son cuervos:
parece que es el quieto temblor de parturientas
o el canto de mujeres que van al sacrificio,
o el rechinar de dientes de un niño en la batalla.

Es el habitante, el ciudadano, el hombre
que reptaba lentamente recuperando alientos
tras reinos y dominios perdidos o ya muertos.

Es el propietario, el amo, el inquilino,
el dueño de las formas, el hábil arquitecto,
el único que sabe cómo ahuyentar la noche,
cómo espantar al viento, al cielo, hasta los ángeles
que caen a millares sobre las sucias calles.

El orden se condensa, se alinea, ya se impone
y nada queda fuera del círculo perfecto.

El viento cesa lento hasta volverse negro.

Ha llegado el plano, el mapa de lo exacto
desentrañando selvas, distribuyendo el aire:

Ha regresado el índice que cruza tempestades
y guarda en su soberbia el miedo de los dioses.

Esta ciudad se alegra en su desgracia cierta,
esta ciudad se viste en medio del desierto,
esta ciudad se cubre los ojos y enmudece
cuando los pájaros emprenden su vuelo a la deriva.

Recrea carnavales, despierta a los difuntos,
describe dos mil saltos sobre las cordilleras.

Esta ciudad agónica de ritmos que no baila
y de frases aprendidas en una lengua muerta.

¿Tendrá un final feliz, habrá de recordar
el tacto de los árboles, el fresco olor a noche?

Parece que se ha muerto esta ciudad alegre.

Parece que no existe esta ciudad ajena.

Parece que recuerda sus años más secretos
y cierra ya sus muros en una mueca insomne.

El campanario anuncia una mañana en ascuas
y una tarde lenta de lluvias de otro tiempo.

Monótonos en días, en horas, en minutos
los segundos muerden su pasado inquieto.
Aquí no pasa nada, ni el tiempo nos consume.

Aquí no existe Dios, ni el cielo lo presiente.

Aquí se hunde el sueño en una despedida
de voces y palabras que nunca dicen nada.

Santiago no recuerda su nombre ni sus pasos.

La atroz provincia duerme en una pesadilla
de torres que se tuercen y calles sin sentido.

La vil memoria escribe en la montaña sola:

Santiago ya no existe, Santiago no ha existido.

Esto que vivimos es otro sueño ajeno.

Y nada de invocar ese dolor de muertos,
de pálidos semblantes en esas fotos viejas.
Nada de rasgar las vestiduras propias
en señal de lutos ajenos que no acaban.

Santiago no ha llorado ni llora por su suerte,
esta ciudad se rinde al arquitecto infame
que habrá de derrumbar hasta sus cimientos.

Esta ciudad se rinde ante la voz de mando
que aún la desentraña, la humilla, la deshonra.

Nada de llorar o de entonar un canto
fúnebre y sereno,
como si todo fuese nada.

En medio de la plaza recuerdo a los que entonces
callaron ante el amo de todas las desgracias.

El cielo cae a trozos, es un decir, y cae:

El mismo cielo verde o gris, el mismo cielo
y la ciudad se esconde, escapa, se desangra
y la ciudad apaga sus luces y enmudece.

La Cordillera cae sobre la ciudad dormida.

La Cordillera toda entierra su delirio.

Las piedras atraviesan los cuerpos, las ventanas
y cada plaza estalla en un inmenso yermo.

Nadie se da cuenta de muerte tan callada,
nadie se arrepiente, ni llora, no blasfema.

La ciudad se hunde y cae en el vacío
del tiempo y los fantasmas, del odio y el olvido.

The sky falls to pieces in every city,
the same green or grey sky, the same sky
that fills with fears breaking locks,
spying, blowing down windows and walls,
opening each door without shame, without pause.

The wind prevails and breaks geometries
strangely foreign to figures and shapes;
goes unabated through corners, clouds,
every square, sleepless, in its flat stealth.

No one's in the streets, neither in the courtyards or the parks,
no one pities the judgement of the night.

But the night annoys, disturbs, now holds sway
over the great avenues, the crossroads, the boulevards.

The sky has stripped shames and pleasures.
The wind doesn't comfort neither heal, nor give respite.

In every city it seems like death
has opened its black pit of sulphur and rage
and little is left then for the lone night
now taking over the sea, the rivers, the hill:

knife blade pulsating and sharp
in the restless memory of the empty city.
Just at midnight muffled noises are heard
as if a thousand maggots crossed the garden
or all those rats, hurt by hunger,
went out of their frozen holes of silence.

They are not the vermin neither the owls, nor the crows:
it feels like the quiet quivering of women in labour
or the song of those who go to the sacrificial stone,
or the teeth grinding of a child in the battle.

It is the dweller, the citizen, the man
crawling slowly and restoring his breath
after kingdoms and dominions lost or already dead.

It is the owner, the master, the landlord,
the possessor of shapes, the skilled architect,
the only one who knows how to chase the night away,
how to scare away the wind, the sky, even the angels
falling by millions over the filthy streets.

The order thickens, lines itself up, it prevails now
and nothing is left outside the perfect circle.

Slow relents the wind until it becomes black.

The blueprint has arrived, the map of the exact
untangling jungles, spreading the air out:

The index that passes through the storm is back
and keeps the fear of the gods in its pride.

This city rejoices in its sure affliction,
this city dresses itself in the middle of the desert.
this city covers its eyes and falls silent
when the birds fly out adrift.

Reenacts carnivals, wakes up the dead, traces
two thousand leaps over the mountain ranges.

This city agonizing of rhythms that it doesn't dance
and of phrases learned in a dead language.

Will it have a happy ending, will it remember
the touch of the trees, the fresh smell of night?

It seems to have died this merry city.

It seems there is no such alien city.

It seems it remembers its most secret years
and now shuts its walls in a sleepless face.

The bellfry announces a morning on tenterhooks
and a slow afternoon of rains from another time.

Monotonous in days, in hours, in minutes
seconds bite their restless past.
Nothing happens here, time doesn't eat us away.

There's no God here, nor the sky has a feeling of Him.

Here dream sinks in a farewell
of voices and words that never say anything.

Santiago doesn't remember its name neither its steps.

The awful province sleeps in a nightmare
of twisting towers and senseless streets.

The vile memory writes in the lone mountain:

Santiago doesn't exist anymore, Santiago hasn't existed.

This we're living through is another alien dream.

And don't even dare conjuring that grief of death,
of pale countenances in those old pictures.
Don't go tearing your robes as a sign
of other people's endless mourning.

Santiago hasn't cried nor cries for its fate,
this city surrenders to the vile architect
who will raze it down to its foundations.

This city surrenders to the commanding voice
that even now unravels it, humiliates it, disgraces it.

Don't go crying or intoning a song
funereal and serene,
as if everything was nothing.

In the middle of the square I remember those who then
kept silence before the master of all misfortunes.

The sky falls to pieces, is a figure of speech, and it falls:

The same green or grey sky, the same sky
and the city hides, escapes, bleeds to death
and the city turns off its lights and falls silent.

The Cordillera falls over the sleeping city.

The whole Cordillera buries its raving.

Stones pierce the bodies, the windows
and every square explodes in a vast wasteland.

No one becomes aware of such a quiet death,
no one regrets, neither cries nor swears.

The city sinks and falls into the void
of time and the ghosts of hatred and oblivion.

Francisco Vargas Huaquimilla

PURRUN

Ahí en el final de mi baile nada vi,
Nuestra sangre antigua
se reflejó en los cielos esa tarde.

Ya no habían ojos,
habían aves buscando mi rostro.

Nos repartieron por trozos en los campos,
Sólo quise para mi final las piernas
En ellas las raíces de mis reinos.

Nací en las danzas de la muerte
Cuando nos torturaban
sonaba la música de filos
Íbamos a bailar sin cabezas
en los campos sin amor.

Cuando nos torturaban la tela en el rostro
Hacía la noche.

Antes de los cercos
Púas / caballos / espadas y rifles
El hambre avisaba en los sueños
Sus incendios.

Un caballo envilecido corría
Todo encendido de los linajes desaparecidos.



// FRANCISCO VARGAS HUAQUIMILLA también conocido como Kutral. Poeta, artista visual y performer mapuche residente en Valdivia. Ha publicado *Factory* (2016), *La edad de los árboles* (2017) y *Mallmapu* (2019).

En 50 cordilleras ardió de la misma forma tu boca,
No era el mar ese golpe,
Tu lengua era tierra quemada

El beso que diste no era mar,
Era la textura de la flama
sobre el cielo boca arriba.
Todo era caer en el filo de la noche,
Caer en una tierra donde al bailar pierdo esta lengua.

¿Qué se siente tirana desértica
en baile de lenguas ardientes hacia abajo?

Huayno apretado
Zampoñas y cumbia

Giro de gallinas y rodeo mortal,
Entorpecidas por huaso duro
En arrebató corralero.

Huichaleftu. Ül y pasos en el bosque
Serpenteante volcánica desde la garganta
Que vibra
en ebria canción.

¿Qué se siente en el rito de buscar
La danza del hijo
en el vientre muerto?
Todo era caer en el filo de la noche.

La estrella en fuga era tu mano,
Cruzaste la cordillera siguiendo una estela de sangre,
Tengo este veneno de contagio por la fiesta
Que inicio en el siglo donde partieron el mar
Y mi otra boca.

CAPITULO 3.

*Voces, comunidades, esperanzas.
Opiniones y diálogos*



Antonia Castillo

LAS ESQUIRLAS DEL ESTALLIDO

Camino por Santiago y veo sus paredes intervenidas a través de serigrafías, stencil, rayados y murales, los que en forma de rastros visibilizan el pasar de los(as/es) manifestantes en su protestar. De esta manera la catarsis social que vemos en las calles se proyecta también en sus paredes, donde texturas, colores y técnicas se apoderan de los muros que separan el mundo público de lo privado, compartiendo banderas de lucha y expresando malestares en cada intervención.

El acto de intervenir materialmente un espacio implica dejar un rastro propio y, por lo tanto, su accionar produce un vínculo entre el(la/le) autor y el soporte utilizado. En este sentido el soporte más usado a lo largo del estallido social han sido las calles, las mismas que han albergado nuestro protestar y las que a través de cada intervención se ven resignificadas por sus autores. El rayado, abarcando sus diversas técnicas y medios, se instala en las paredes no sólo como la expresión de una idea, sino como la intención de que un determinado mensaje sea leído por espectadores, quienes a su vez reaccionan y ven interrumpido su habitual transitar por la ciudad. De esta manera, al ser la calle el soporte de las intervenciones plásticas realizadas por la misma gente que la frecuenta, la ciudad se comporta ya no sólo como el espacio que reúne físicamente a las personas que habitan el perímetro, sino como un soporte que permite interactuar a los(as/es) transeúntes a través de ideas acerca de la sociedad que buscamos construir.

Con el estallido y sus protestas vemos a un pueblo que interviene su ciudad, tiñendo sus piletas, realizando performance, tocando instrumentos, bailando, cambiando el nombre de lugares, rayando sus paredes y proyectando imágenes y consignas en fachadas emblemáticas. De esta manera

plasmamos nuestras demandas y pensamientos en la ciudad a través de nuestros cuerpos, vislumbrando así cuán políticos son estos y su accionar, sacando las artes a las calles y siendo conscientes de la capacidad que estas tienen para expresar,

transmitir y dialogar comunitariamente.

Frente a una movilización que dice no tener líderes claros se vuelven las artes un importante medio de expresión de las demandas ciudadanas, y la calle se presenta como su único soporte, un espacio donde la creatividad, las técnicas y los medios abundan, y a la cual todos(as/es) nos podemos aproximar.

Camino por las calles de Santiago y percibo a un pueblo que se hace parte de su territorio, que interviene y decide sobre su patrimonio y que utiliza las artes a través del cuerpo para comunicar. Una vez más la calle nos mostró que el círculo formal de las artes y el patrimonio en Chile no dialoga con la comunidad, que está obsoleto, y que si bien las puertas de los museos están abiertas sus muros son aún demasiado gruesos como para ser atravesados por la población.

Chile despertó, ¿la academia lo hará también?



// **ANTONIA CASTILLO** es estudiante de segundo año de la carrera de Licenciatura en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, en la U. de Chile. Su exploración en el quehacer de las artes son la gestión cultural y la creación de encuentros comunitarios que propicien el activismo social.

Ramón Griffiero

LA SUBVERSIÓN DE LA CREACIÓN SOCIAL

Se desarrolla una subversión de la creación social, que se enfrenta a una ficción que va perdiendo las verdades que la sustentaban. Lo que nos lleva a re configurar nuestro sentido de vida, que debía ir en relación orgánica con aquella que la ficción preconizaba con la cual a muchos nos dificultaba tanto sincronizar.

Estas vivencias sociales vuelven a develar y a reafirmar la condición del arte como el pulso del alma de un país. No aquel “arte” que nace del lucro y no del alma y que es inherente a la matriz de la ficción imperante, sino ese arte que se construye en la dimensión de los pensamientos y sensaciones paralelas, lugar donde las emociones son el engranaje que sustenta el gesto de creación, espacio donde los sentidos, el cuerpo establecen lenguajes diversos en pos de entregarle vida a lo silenciado y a lo oculto, pero de una vivencia palpable.

Un accionar de esta otra política que imprime la memoria de la especie, el registro emotivo crítico de nuestro devenir. Accionado a partir de una batalla constante de sobrevivencia, haciendo continuar ese impulso atávico, de ser la huella, de la senda de una especie.

Es a partir de ese otro yo sensorial, que se elabora en obras, sonidos, cuerpos, textos desde donde el saber, la filosofía, su disidencia plasma los deseos de ser un otro social. Teniendo a veces como aspiración el desenmascarar la ficción de su época.



// **RAMÓN GRIFFERO** es Premio Nacional de Artes de la Representación y Audiovisuales 2019. Estudió Sociología en la Universidad de Chile, carrera que se vio interrumpida por el golpe de Estado y la dictadura al exiliarse en Londres. No volvió al país hasta 1982 luego de obtener un grado de Bachelor of Arts en Ciencias Sociales por la Universidad de Essex. Ha sido distinguido en los Premios Apes y Altazor en nuestro país.

Y es esta misma pulsión la que invade o subyace en este amanecer colectivo, que desmorona y devela una ficción de vida que es el espejismo de un poder que perdió su verdad social.

Los manifestantes plasman su rebelión en la libertad de las emociones,

en los gestos de su cuerpo, en el volumen de una voz privada que se hace pública, en los rayados de los muros, en las pancartas de cartón y madera están sus textos, en las canciones, la sinfonía del desacato. Es desde los lenguajes atávicos de la creación social, que surgen las formas que sostienen los discursos que se enfrentan a las palabras del poder.

Son los bailes, el sonar de tambores y aquellas coreografías soporte de textos de subversión que remecen las veredas de nuestro territorio. Y el sello del feminismo contestatario, que surgió de los cerros de Valparaíso, Lastesis con “El violador eres tú”, su trascendencia a continentes y lenguas dio cuenta que hay un planeta comunicado, que vibra al unísono, surge una comunidad planetaria que se enfrenta a esta nueva esclavitud: la del mercado. La tribu atomizada se reencuentra manifestando un mismo sentir.

La conciencia de clase, motor pretérito de la revolución internacional del proletariado se esfumó en su ortodoxia. Hoy es reemplazada por la conciencia de la vida y las demandas de un buen vivir no solo para nosotros “los humanos”, sino también para un planeta y todos los seres que lo habitan.

En este suceder, el espacio público se vuelve el espacio de la representación comunitaria, antes reducido a una sala de teatro o a una galería de arte. Ya no hay un escenario al cual concurrir y aplaudir a los actores políticos protagónicos. Hoy estamos todos y todas sobre el escenario, donde se deviene un actor más de esta trama que se desenvuelve. Ya no es necesario pregonar el acercar a la gente a la cultura: nosotros somos la cultura.

Se reafirma la existencia de un inconsciente colectivo, de una memoria intrínseca, que no pudo ser borrada: resurgen colores, sonidos e imágenes de las rebeldías del ayer, hoy reelaboradas, que nos dan la muestra palpable de pertenecer a una tribu con sus tótems y ritos para todos reconocibles. Donde el golpear muros con piedras, cacerolas, tambores, remite al ruido primitivo para señalar una presencia, como para alejar los demonios. El gesto aislado de la creación individual resurge como una creación social. Una política del arte, que no es ya telonera de una ideología política, como lo fue del arte político.

Las salas de teatro se re instalan como ágoras, como extensión de las plazas de nuestras ciudades donde las voces, los cuerpos, las emociones, se

vuelcan en una misma sinfonía social. Así el arte de mercado, la privatización de la cultura, quedan desvelados como instancias auto publicitarias, tal como la senda impuesta que nuestros logros se obtienen solo por el éxito económico personal.

Los gobernantes sin alma responden con la violencia, sustrayendo los ojos, ennegreciendo a cientos, haciendo que las lágrimas de sangre ya no sean una metáfora poética, sino una terrible realidad propia de tiempos inexistentes. Se demuestra que el “Nunca más” solo fue una frase publicitaria del orden políticamente correcto. La clase política queda escindida de sus representantes frente a un abismo donde los puentes son inconstruibles, ya que la otra orilla perdió la credibilidad de sus acciones, estableciéndose una nueva lucha de clases: entre la clase política y los ciudadanos.

Dicen que es un estallido, un despertar de alguna pesadilla que ya no era contenible.

Se resetea, se borra el disco duro, re-introduciendo programas, pero ya para hacerlos operar con dignidad y equidad.

Así la siempre aclamada subversión artística hoy se entrelaza con aquella incomparable acción de la subversión de la creación social.

Está en el mañana construir la historia y las exigencias de estos acontecimientos.



Luis Orlandini

LOS FUTUROS IMAGINADOS. LA CONTRIBUCIÓN DE LAS ARTES AL DESARROLLO DE LAS PERSONAS

Escribir un texto, una reflexión, en torno a los acontecimientos actuales de Chile, del estallido social, parecería algo menor pero creo que todas las iniciativas cuando son propositivas y tienen una intención constructiva, pueden ser un aporte a la construcción de un país mejor.

La actual crisis que vive Chile tiene antecedentes históricos profundos y la desigualdad instalada es sin duda nuestro peor enemigo. Salir de una crisis social como la actual es muy complejo al parecer, aunque probablemente medidas más radicales podrían generar una nueva confianza en la clase política, aquella confianza que ya no se ve ni se vislumbra.

¿Tienen las áreas del conocimiento las herramientas para revertir la situación? Creo a ciencia cierta que sí, pero que es una tarea de largo plazo.

Las áreas del conocimiento, ya sean las humanidades, las ciencias o las artes, son parte de un todo aún mayor que es lo que llamamos cultura, o sea, todas las actividades que hacen de los seres humanos una verdadera comunidad.

Nuestro país, en los últimos treinta años ha dado muestra de pasos significativos en la institucionalización de Ministerios que no existían y que eran por cierto, necesarios. Dos de ellos, el de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y el de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación ya están instalados y deberían contribuir al cultivo e incentivo de áreas relevantes del conocimiento humano.

Pero luego de ello vuelven a aparecer preguntas: ¿Cómo, luego de tan importantes iniciativas, tenemos un estallido social en nuestro país? ¿Estos hechos no se relacionan? ¿Los nuevos Ministerios no han tenido un eco en nuestra sociedad? Al parecer no. Y la explicación o la respuesta podría venir desde otro ámbito, del cual mucho se ha hablado y poco se ha concretado: la educación.

Las artes, que es el ámbito que pretendo abordar en éste breve escrito, ha sufrido a través de la prehistoria y la historia del ser humano distintos derroteros y significados. Nos ha acompañado en nuestras celebraciones rituales, en la religión, en las milicias y también en los ámbitos comerciales. Las artes son un componente inherente al desarrollo humano, sea este utilitario, decorativo, combativo o simplemente una expresión acotada en su propia significación.

Hoy es bastante evidente y hay suficientes consensos para poder considerar que la educación de las personas, desde la primera infancia es consustancial para su desarrollo y garantiza una vida mejor, más plena, más satisfactoria desde todo punto de vista.

Hoy vemos cómo las expresiones artísticas, entre ellas la danza, el teatro, las artes visuales, la música y todas las artes emergentes en torno a la performance, tienen cabida en el estallido social de Chile, denunciando, celebrando, lamentando, vociferando y de muchas otras maneras.

Personalmente creo que W. A. Mozart con su maravilloso *Requiem*, por mucho que se interprete en variados lugares de nuestro país, generando una confluencia muy beneficiosa para personas que agradecen que se les haga llegar este tipo de música, no generará cambios ni será la solución a las demandas ciudadanas. Tampoco lo logrará la hermosa canción "El derecho de vivir en paz" de Víctor Jara. Tampoco los graffitis, tampoco los bailes y danzas en las calles.

Un país se desarrolla integralmente cuando toma decisiones acertadas y logra más allá de ideologías particulares, trazar un camino donde todos estén involucrados y todos tengan los mismos derechos y deberes. No hay duda que en Chile esto no ha sido así y nuestra actual Constitución Política así lo demuestra. Se ha abusado en demasía y hoy no se puede tolerar más.



// **LUIS ORLANDINI** es Intérprete con mención Guitarra Clásica de la Universidad de Chile. Realizó estudios de postgrado en Alemania y Austria. Actualmente es Profesor Titular de la Facultad de Artes. Se ha presentado en salas de América, Europa y Asia, efectuando más de un centenar de estrenos de obras y participando en festivales como profesor, jurado y músico de escenario. El año 2007 obtuvo el Premio Presidente de la República por su aporte a la música en Chile y en 2010 fue nombrado Miembro de Número (sillón n°14) de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile.

¿Pero qué tienen las artes en particular para hacer mejor a las personas, para brindarles un mejor futuro o para potenciar a una sociedad completa en caminos de mayor estabilidad y paz social?

En primer lugar, las artes son lenguajes, de los sonidos, del movimiento, de las formas y colores, de los sentimientos humanos. Conocer con cierta profundidad más lenguajes es el equivalente a hablar muchos idiomas, con el beneficio que trae al desarrollo intelectual y cognitivo de poder procesar lenguajes que se mueven en ámbitos diferentes. El cerebro se potencia, se expande y se enriquece.

Luego, las artes permiten poner en evidencia, en contexto poético y simbólico los acontecimientos de una sociedad. Son capaces de ir más allá de los problemas y encontrar soluciones allí donde la economía y las ciencias no pueden entrar. Es algo así como permitir a las personas tener nuevos portales, nuevos imaginarios, en definitiva, nuevas perspectivas. Podemos construir una mejor sociedad en la medida de que podamos entregar en forma periódica y constante una educación completa, diversa e igualitaria para todas y todos. De otra manera, los privilegios ostentarán estratos sociales irreconciliables, cuestión que hoy vemos claramente.

Así las cosas, el Ministerio que aparece menos en los medios y al que no le preguntan mucho su opinión, así como las Universidades donde se cultivan las artes, la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, todos ellos organismos del Estado de Chile, deberían hacer fuerza para que su voz sea escuchada y podamos contribuir al desarrollo de todos los chilenos. La paz social no depende de la política. Depende de la educación. Y las Artes tienen mucho que decir hoy en día.

Diciembre 2019.



Nury Gutiérrez/Eleonora Coloma

LOS FUTUROS IMAGINADOS. NOTAS DE CAMPO... SIMPLIFICA, SIMPLIFICA

Texto en forma de diálogo entre las académicas del Departamento de Danza de la Universidad de Chile, Nury Gutiérrez (NG) y Eleonora Coloma (EC), en torno a la pregunta ¿Cómo los y las artistas se cuestionan sus prácticas y discursos sobre el arte y desde el arte, en relación a la profunda movilización social que está experimentando Chile?

EC: Bajando la escalera del metro, escucho la robótica voz de una mujer que por altoparlante indica “ayúdanos, no está permitido comprar a vendedores ambulantes y colaborar con músicos al interior de los trenes”. La voz me recuerda la visión de personas alienadas bajo el mandato de una voz fantasmal, en películas de ciencia ficción, tipo la imagen de *Un Mundo Feliz* de Huxley y pienso: Llegó el tiempo en que esto que parecía tan lejano, se transforma en una realidad presente. La petición de ayuda al lado de la prohibición, me resulta una paradoja. Prohibición que indica no ayudar económicamente a quienes piden una moneda de cambio respecto a un servicio. Luego, me pregunto ¿qué hay detrás de esta paradoja? Me parece que es el expresar con amabilidad la suerte de una cómoda cárcel.

NG: Desde siempre la idea de viajar conlleva imperativos que es bueno poner en el tapete. Personalmente, pocas veces compro algo dentro de un carro de metro, quizás una botella de agua en una tarde calurosa. Cada uno de los que están en ese cotidiano viaje, como tú y como yo, posible-

mente necesiten algo para sus esófagos. Solo el escuchar que es una prohibición nos pone en alerta. El capitalismo te propone comprar en cualquier lugar, rumbo a cualquier parte. No hay un solo espacio donde no te sea posible adquirir algo por pocas monedas.

Estar encerrada en un carro de metro siendo transportada para ir a un encuentro, pretendiendo una llegada o en virtud de una partida. Nuestras bocas de la ansiedad están siempre dispuestas a engullir. Estamos en el hambre de tiempo, como dice Hartmut Rosa.

EC: Entonces, aparecen nuevas preguntas: ¿Quién soy? ¿La que compra evadiendo la prohibición? ¿La que sigue la prohibición y, detrás de esa actitud sumisa rompe con ese tipo de mercado?

Hace dos días, caminábamos Nury y yo por el Paseo Ahumada en el Centro de Santiago y viendo la enorme cantidad de plástico que se ofrece para venta en las veredas observábamos otra paradoja. Los objetos baratos, confeccionados en serie, son vistosos y atractivos a los compradores. Solucionan el problema de todos aquellos que no pueden optar al sistema de trabajo legalizado por diferentes razones. La mayoría asociadas a la falta de oportunidades derivadas del mismo sistema que por medio del comercio ambulante les da de comer, contribuyendo a la contaminación creciente del planeta en su conjunto.

NG: Los individuos ya somos masa humana que pulula en ciertas calles. Que da trancos zigzagueantes. Que se entorpece al caminar. Que busca y recorre dentro de un conjunto de cosas que forman el gran collage callejero. El individuo ahora es parte del collage. Somos la rareza que alimenta la aceleración. Digo rareza a un montón de cosas que no deberían estar ahí, cosas que no tendrían que estar juntas. El tránsito perturbador que constituye el conjunto urbanístico nos masifica con hambre de tiempo y peor aún, hambre de aceleración. El comercio que permite sobrevivir con sus colores brillantescos, revestido todo en plásticos multiversión, agranda el collage. Pastelillos, relojes, libros con títulos sospechosos, y calzones amarillos para alimentar la superstición de la llegada de la buena fortuna el día 31 de diciembre. Evidentemente todas esas cosas están para ser consumidas. No creo equivocarme, pero me parece que es un comercio principalmente para mujeres y *tutti quanti*.

¿Qué significan esos calzones amarillos? ¿Quiénes se aprontan a la



// **NURY GUTÉS** es artista escénica, coreógrafa y docente. Actualmente es académica de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en el Departamento de Danza. Completa su formación en el Centro Nacional de Danza Contemporánea en Angers, Francia. Ha dirigido más de 30 montajes grupales e individuales donde el cuerpo en su dominio gestual y expresivo son el eje temático de su trabajo en danza contemporánea.

// **ELEONORA COLOMA** se forma como compositora en la Universidad de Chile obteniendo los grados de Licenciada en Teoría de la Música, Licenciada en Composición y de Magister en Composición Musical, como también el Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte en la misma universidad. Ha estrenado obras para diversos conjuntos de cámara, también ha trabajado con música para teatro y estrenado obras de música contemporánea para niños.

creencia mítica del ciclo que renueva el mundo amoroso? Rareza de obsequios ocasionales, que terminarán en la basura a finales de enero probablemente. Collage que se agranda cada día, junto con la fragilidad ambiental que nos va quitando el entusiasmo de antaño.

EC: Seguimos caminando y distinguimos unos pasos más allá, ruidos que interrumpen el fluir sonoro de vendedores ambulantes y transeúntes. En un gesto rápido nos ponemos en alerta para cambiar de dirección, podrían ser carabineros dispersando una manifestación. Desde hace ya casi dos meses la incertidumbre se ha hecho habitual. A veces, vuelve la sensación de rutina. Intempestivamente se rompe y se cambia por otra rutina, la que armoniza con la agenda de las movilizaciones ciudadanas que ahora se mezclan con las universitarias. A veces me quedo suspendida en la sensación de una intersección de cuatro caminos —o más— en mi mente. Esto puede durar por días y el salir a la Facultad de Artes, comer y dormir se hace en una acción mecánica a veces sin sentido.

Pocos segundos después nos damos cuenta que no, y reconocemos la performance callejera del grupo Lastesis que se ha esparcido por todas partes. Este hacer sincrónico de cuerpo y sonido detiene el tiempo en la observación. Algo similar ocurre en el teatro cuando somos sorprendidos por la maniobra impresionante de bailarines, músicos o actores. En tiempos como estos, en que por dar sentido a la enseñanza de nuestras disciplinas artísticas cambiamos el programa en una propuesta al ritmo de lo que ocurre en las calles, la sincronía de las manifestaciones nos cuestiona sobre nuestras formas y nos lleva a preguntarnos ¿a qué debemos abocarnos en un mundo cuya paradójica forma de existencia explota en la cara?

Nos miramos y comentamos:

NG: Vaya con Lastesis, ¡cómo pega esto de dar voz y dar cuerpo para que no nos callen y no nos hagan desaparecer!

Continuamos juntas caminando, nos miramos y volvemos a pensar; ha comenzado el tiempo de volver a mirar a los ojos, estamos en un gran cambio, ¿de qué?

Entre el vocerío callejero y el final de la acción callejera de la veintena de muchachas me cuentas una historia ciertamente espeluznante, te es-

cucho, se repiten los contextos, hay un profesor, una estudiante, diálogos interpuestos con mezcla de enseñanza y evidenciando un tejido a crochet sexista. Nada nuevo bajo el sol.

Es verdad que hay que acomodar y armonizar con la ciudadanía, nos hemos movilizad y sobre todo nos hemos observado a nosotras mismas en esta ebullición. Volver a re-ordenar, es decir, sacar las creencias arraigadas y medio congeladas para volver a mirar el canon de lo que decimos que hacemos y de lo que realmente hacemos. Esto hay que propiciarlo entre todos (porque lo que aquí importa es que lo hagamos en conjunto). Bien, eso es humanidad, una noción que nos pellizca, esa palabra manoseada está dando paso a ciertas verdades. Porque hace mucho rato la performatividad del capitalismo nos empuja al abismo del sujeto solo, en su soliloquio, el individuo que está dividido y confundido, porque algunas veces tiene excesiva conciencia de su soledad, dándose cuenta de no saber cómo salir de ahí/aquí. Te copio: "... pues nada nos protege más en una época de confusión y de bandos opuestos que la lealtad y el humanismo." Stefan Zweig analizando el pensamiento de Michel de Montaigne.

EC: Ahora, en la noche leyendo lo que Nuri escribe, me recuerdo en aquel colegio católico en Cerrillos donde estuvimos hace un par de semanas ayudando a una compañera con una actividad para 200 niños —¿o más?—. Un grupo de estudiantes de cuarto año de danza y cuatro profesoras nos dispusimos a jugar a las rondas en el gimnasio del colegio con esta enorme cantidad de personas que no superaban los diez años. Mi mente recuerda cinco rondas enormes, una adentro de la otra. La locura de enseñarles una canción que se aprendía de puro contagio y, paralelamente la calma que surge cuando no hay urgencia de que aquel objetivo técnico salga a la perfección. Nos dejamos llevar por la fuerza lúdica de estos niños, de estas niñas. Nosotras íbamos a darles algo, sin embargo, en la confusión mental en que al menos yo me encontraba en aquellos días, algo así como no saber cuál es el lugar de una profesora que sabe enseñar música, me devuelvo a mi casa con el cuerpo lleno de entusiasmo y algo se ordena. Parece que vuelvo a encontrar lo que me parecía perdido en la paradoja de vivir en esta ciudad plena de contradicciones.

NG: Decir "con el cuerpo lleno de entusiasmo" realmente me entusiasma y me conmueve. No siempre estamos dispuestos a replegarnos y darnos cuenta de las bondades de jugar.

La transmisión de algunos actos simbólicos hacia los niños ejemplifica muy bien la fascinación del gesto, su pertinencia y su eficacia. Así de simple. Sin embargo, debemos reconocer que esos gestos son semejantes a visiones o epifanías para un niño. Nosotras mismas hemos quedado marcadas en nuestra interioridad.

Todo humano tiende a marcar su interioridad quizás de manera inconsciente, para luego en un porvenir echar mano a esa marca vibrante que permanece inalterada. Por qué hemos decidido hacer lo que hacemos, dedicarnos al arte de la música y de la danza, fenómenos puros de pasado geodésico que nos viene sin apuro.

La inmediatez que nos toca, la banalidad que nos circunda, pensarnos personas perecederas nos lleva a reflexionar con un cuerpo tintineante bajo el intersticio de la música y la danza, que más cuerpo sensible que dedicar la escritura de la música a la música y la gestualidad del eterno retorno a la danza. La voz robótica que escuchabas dando la prohibición de comprar al vendedor aquel, la escucho yo ahora en la vacuidad del cierre de puertas de un metro que es una entidad sufrida, con un miembro quemado y arruinada. La ciudad esquizoide en la que estamos nos devuelve al paseo sin fatiga y bien, caminado.

Epílogo

No te olvides de “La voz del hormiguero”. Escenificación en Sala Agustín Siré. Ahí estaba la voz de un niño, justamente mi hijo. La voz de un estudiante, justamente Matías. Y nosotras en un episodio de pura confianza en medio de la intemperie actual de la enseñanza, aprovechando el motor activo del estallido social. Ahora con un sentido adicional.

¿Qué importa si lo que hacemos con el sonido y el cuerpo dice sobre una realidad inventada? (oxímoron de los tiempos). Lo hacemos por colaboración a una función a beneficio de las estudiantes que lo necesitan. Damos pie a la ayuda de la comunidad universitaria.

En el presente, quedan resonando en nuestras cabezas la vibración del espacio que se condensa y expande; “simplifica, simplifica”. La advertencia de David Thoreau, como lo advierte el niño, junto a la voluntad de sonar y moverse, como acto de anti alienación de las exigencias de unos a otros, con la excusa de la libertad que nunca llega.



Rolando Cori

CREACIÓN ARTÍSTICA COLABORATIVA Y CONTINGENCIA

Hace unas semanas el boletín¹ de la Asociación Nacional de Compositores-Chile en su sección “Contexto” publicó dos breves opiniones acerca del significado de componer música en medio de la contingencia social de Chile. Una fue escrita por el joven compositor Mario Oyanedel y la otra por el autor de este artículo. Las reproducimos a continuación para luego, por medio del método expositivo dialógico, alcanzar una “mirada de futuro” entre ambas cosas.

¿Es contingente componer? Mario Oyanedel: No, componer en mi caso significa la normalidad, y esa injusta normalidad es algo a lo que no debíamos estar dispuestos a retornar. Quien quiera responder a la contingencia tendría que estar cuestionándose sus privilegios como intelectual o académico, re-pensando su labor como artista y criticando qué ha hecho en su situación de privilegio para, desde esta misma, contribuir a las demandas sociales. Solo cuando hagamos ese trabajo, tendrá sentido escribir obras con títulos o temáticas que aludan al estallido social, porque me parece contradictoria la idea de que estos pudieran ser realizados por artistas o académicos que en muchas situaciones de conflictos estudiantiles y/o sociales, habidas y por haber, optan por la contrariedad o peor aún, por la indiferencia absoluta al respecto.



// **ROLANDO CORI** es Licenciado en Composición de la Universidad de Chile con los profesores Cirilo Vila, Juan Amenábar y Juan Lemann. Con becas del DAAD y KAAD concluye estudios de composición y música electrónica con Klaus Huber y Mesias Maiguashka en la Musik Hochschule Freiburg, Alemania. Fue Presidente de la Asociación Nacional de Compositores - Chile. Varias de sus obras han sido estrenadas y grabadas en Chile, Estados Unidos y Europa. Miembro fundador del grupo de improvisación musical en red *Tierra de Larry*.

¹ <https://www.anc-chile.cl/noticias/boletin-n%C2%BA3-2019.html>

La única correlación que puedo hacer respecto a lo que sucede y el ser un compositor de música contemporánea alienado, es la indiferencia. Somos tan indiferentes al sistema que aquello hasta se podría catalogar como un acto de rebeldía. Quizá lo sería si a alguien le interesara.

¿Qué significa componer en medio del repentino estallido de enojo social de Chile? Rolando Cori: Urge la pregunta por el sentido. La composición nace

de la escucha. Escuchar cómo la interioridad entra en vaivén disonante y consonante con el “caceroleo”, con las múltiples opiniones, con la violencia que es tacto radical. Nuestra música también es tacto; tocar consigo mismo que resuena “fuera de sí”; con el tocar de otros. Al tocar siempre somos tocados en el “contigere”. Por eso lo que hacemos es contingente, va en ambos sentidos, como la co-responsabilidad de todos los chilenos en lo que pasa.

Aquí hay estas dos posturas respecto de lo musical y el “estallido social” chileno. La primera dice que el ejercicio de la creación musical es un privilegio que no permite “estar a tono” con las demandas de quienes no tienen al alcance la posibilidad de formación musical. La otra opinión da cuenta de un estado de escucha de la interioridad y “lo de afuera”; no una voluntad de expresión sino una actitud de componer cosas distintas que puede o no resultar en “obra”. Realizaremos una exposición dialógica de ambas posturas. Los párrafos encabezados con las letras “A” y “B” defenderá la posición de Oyanedel y Cori respectivamente.

A: En Oyanedel hay una situación similar a la que encontramos entre los estudiantes de música que no desean volver a clases solidarizando con quienes aún no tienen el privilegio de estudiar. En el estudio académico opera un vaciamiento de sentido que lo enajena de la contingencia. La protesta en las calles podría llegar a que bienes como la educación, no queden solo a merced de quienes pueden costearla. La posición de Cori, si bien es una actitud que lleva a la preocupación por los demás, puede simplemente quedar en esa actitud y carecer de acción efectiva. En Oyanedel hay una determinación, un pensamiento de causalidad. La contingencia demanda acciones concretas para terminar con la desigualdad de oportunidades para los más débiles. El componer, si bien puede estar orientado a esa solidaridad, como lo conocemos en expresiones del “arte comprometido”, en este momento, más que “escribir obras con títulos o temáticas que aludan al estallido social” hay que reflexionar “qué se ha hecho”. Se puede componer música comprometida, pero aquello no asegura verdaderamente el compromiso. Existen algunos que componen esta música, pero —como dice Oyanedel— en algunos casos “optan por la contrariedad o peor aún, por la indiferencia absoluta” respecto a la contingencia.

B: Lo que Oyanedel critica es la actitud de quienes realizan música comprometida. La indiferencia finalmente iguala al “compositor alienado”

con aquel que manifiesta su rebelión renunciando a componer. Pero la rebeldía misma se constituye como tal “si a alguien le interesara”, es decir, el acto rebelde pende de la atención de otros. Entonces por lo que Oyanedel aboga no es tanto por el producto en sí mismo de la acción solidaria, sino que reclama por una coherencia entre la acción y la reacción, el acto y la actitud, la presentación y la representación. ¿Cómo podemos asegurar tal coherencia en la creación musical?

A: Cori trabaja desde hace varios años con un equipo interdisciplinar en la creación colaborativa *online*, es decir, improvisar música, diseño digital y danza a partir de lo que otros grupos de artistas a distancia en red están creando en ese mismo momento. Ha elaborado una propuesta con la pretensión de darle a esa actividad la categoría de una forma de conocer, un “pensar en red” —en sus palabras— que, de acuerdo a lo que Cori sostiene, contribuiría a unir los saberes. No obstante, sus resultados aún se mantienen en el escenario del arte, aún no tenemos artistas que, a partir de esa experiencia, puedan vencer la indiferencia o intolerancia.

B: Al interior del equipo Red Interdisciplinaria de Arte Tierra de Larry² se ha logrado formar una cierta comunidad y también con colegas de otros países como Brasil, Colombia, Francia y Argentina, por tanto, por medio de esta práctica artística aparece un crecimiento por lazos que vencen el individualismo e indiferencia por el quehacer de otros; pues lo propio se sostiene por la escucha en red. El tocar en red no suspende la distancia entre idea y realidad, no obstante, toma conciencia de esa distancia. Heidegger decía que las cosas no se tocan, solo por un tercero están a una pequeña distancia (Chrétien, 104-105). Crear música mientras escuchamos el “caceroleo” no produce una determinación; una relación causa efecto, pero hacemos consciente la distancia entre partes del cuerpo que experimentan cosas diversas, unas exteriores y otras interiores. Allí hay un intervalo, una distancia medible en carne; en número de células. Kravchenko dice que la palabra tiene una existencia espacio-temporal en el cuerpo, en una misma red neuronal (Kravchenko, 2005, 5). Por lo tanto, existe también un intervalo, un intersticio en ese mismo tejido que está entre la percepción de “lo de afuera” y la interioridad. Esto es distinto a la distancia indeterminada entre idea y realidad que plantea el pensa-

² Proyecto que ha recibido diversos fondos de financiamiento, desde 2013, entregados por la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile desde sus respectivas Direcciones de Creación y de Investigación.

miento cartesiano. Al estar los cuerpos rítmicamente en red aparece la metáfora de un solo cuerpo como vocación humana a escala planetaria.

A: De acuerdo, finalmente podríamos llevar todo a térmi-

nos de interioridades y metáforas. El neurocientista Dámaso (2003, 115) también habla de las neuronas espejo como las responsables del tacto afectivo en el trato; de construir en el mismo tejido neuronal una zona que refleja el yo simulando un “fuera del yo”. Todo eso no escapa de una contemplación materialista en el sentido de Feuerbach, pero que no tiene implicancia práctica en el cambio social si hablamos de lo humano. Podríamos adherir a la famosa tesis 11 de Marx sobre Feuerbach respecto a que “los filósofos sólo han interpretado el mundo de diversas maneras, el punto está en cambiarlo”. Trasladando esta tesis a la creación musical podemos decir que la música plantea diversas emociones acerca de realidad, pero, ¿de qué sirven esos estados mentales si no hay cambio en dicha realidad? Por eso la atención principal de Oyanedel está en ese cambio para luego, una vez alcanzado, podamos hacer música respecto de aquello.

B: Es potente el argumento, sin embargo, la improvisación artística colaborativa en red plantea algo que está ausente en el análisis de Oyanedel. Heidegger, al final de su vida, dijo en una entrevista

“La tarea que se le presenta al pensamiento, como ahora lo entiendo, es de alguna manera nueva pues requiere de un nuevo método y este método puede solo ser alcanzado en conversación directa cara a cara (*von Mensch zu Mensch*) y a través de una larga ejercitación, de una ejercitación, en alguna medida, del mirar del pensamiento.” (Wisser, 1998, 437)

Es decir, “la tarea que se le presenta al pensamiento” es el de un cambio copernicano pues ya no parte del “yo pienso” sino que “requiere de un nuevo método” el de la “conversación cara a cara”. El *cogito* cartesiano del cual surge la modernidad, el pensamiento de Hegel, Feuerbach y luego Marx ya sea que permanezca en su esfera teórica o sea llevado a una *praxis* finalmente parte de esa *res cogitans* y *res extensa*, un sujeto y un objeto que se determinan en una sola dirección. Esa “larga ejercitación”, en cambio, está en un terreno distinto, el de lo intersubjetivo.

La creación colaborativa en red constituye ese ejercicio. La música que suena nace de la escucha de un otro distante que se manifiesta precariamente en la red a través de una concatenación de disposiciones humanas y tecnológicas. Como dice Peters, “el libre-improvisador sólo puede decir ‘sí’ si el trabajo de la obra ha de ser sostenida más allá del instante de su origen” (Peters, loc. 499). Esto llevado al ámbito de la

improvisación en red significa la aceptación de una latencia por la cual la gestualidad del otro distante se hace presente. Es un “sí” a la representación del otro.

Esto es de singular importancia en el contexto de lo que Oyanedel plantea como desarticulación entre el acto y la actitud. Si bien él se plantea críticamente frente a actitudes artísticas despegadas de actos, al abstenerse de crear música por la necesidad de actuar también se opera una separación entre presencia, en tanto acto, y su representación, el componer.

A: Pero eso también podría entenderse en sentido de aceptar una latencia. Existiría una distancia entre el acto y la actitud, entre el momento de la acción en las calles y el posterior momento de componer. Allí hay un “sí” semejante al de Peters; una paciente espera al momento propicio de la actitud.

B: Está bien, pero tal latencia entre la acción y la composición resulta indeterminada y por eso sometida a cierta reducción a la idea. En el tocar y cantar mientras se escucha el “caceroleo” hay un ejercicio de actitud unida al acto; la construcción artística a partir de una escucha y no una contemplación artística *ex post*.

A: Pero en eso hay una ingenuidad de creer que esa presentación-representación puede cambiar las causas que provocan el clamor callejero.

B: Reconocemos que hay ingenuidad, pero apelemos a la música que ocurre en las calles. Allí no solo se corean canciones hermosas de Víctor Jara como “El derecho de vivir en paz”. En este último tiempo, muchos músicos profesionales han montado decenas de veces a lo largo de Chile el “Réquiem” de Mozart en las calles. Allí no está la presentación del impecable oficio del compositor vienés. Para eso se acude a una sala de conciertos que ofrece mejores condiciones para la audición. ¿Qué hace esta icónica última obra de Mozart en medio del ruido? Esta es una música compleja que se transforma en alimento para levantar la dignidad de la calle. Se suma la excelencia de la obra, la pericia de los músicos, pero también la ingenuidad entusiasta de creer en este acto; lo que podríamos llamar el compromiso artístico; la actitud.

A: Con ese ejemplo se quiere decir que si el compositor no hubiera compuesto y no hubiera estado el compromiso de los músicos no habría existido tal dignificación de la calle, de lo público. No obstante, la opción de Oyanedel, en tanto es libre y legítima, lo dignifica a él mismo tal como podría ser el tocar a Mozart en la calle.

B: Por cierto, eso es lo fundamental. Siguiendo lo dicho por Heidegger, este artículo nunca llegará a reemplazar la verdadera conversación “cara a cara” entre ambas posturas, pues allí es donde está la verdadera ejercitación del “mirar del pensamiento”, del cual este escrito es solo un imaginario remedo que no logra agotar la discusión, ni menos dar la razón absoluta a una de las partes. Lo que se pretendió relevar es cómo la creación artística colaborativa en red contribuye como eurística de este mirar intersubjetivo que esperamos se constituya como una forma válida y complementaria al pensar sujeto-objeto que desarrollan las ciencias. Podríamos decir que la postura de Oyanedel es más “científica” pues es asincrónico el momento del acto y la actitud tal como en las ciencias experimentales. La posición de Cori aboga más por lo propio de la música por la sincronía que es el “momento de escucha” sobre el “punto de vista”. Complementando ambos podríamos imaginar un futuro donde ciencias y artes compartan plena legitimidad en la creación de los saberes; sin invisibilizarse sino mirándose y escuchándose mutuamente.

// Referencias



Chrétien, Jean-Louis (1997): *La llamada y la respuesta*, Capítulo 4to: “El cuerpo y el tacto”, Chaparrós Editores. 1997, trad. J. A. Sucasas.

Cori, Rolando: *Providencia e Improvisación: un Cuerpo para Artes y Ciencias Improvisando Música en Red*, Santiago, tesis doctoral, Universidad de Chile, 2018. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/147628> URL válido al 11-12-19.

Kravchenko, A. V: (2005) *Essential properties of language from the point of view of autopoiesis* sashakr@isea.ru. http://www.researchgate.net/publication/28764200_ESSENTIAL_PROPERTIES_OF_LANGUAGE_FROM_THE_POINT_OF_VIEW_OF_AUTOPOIESIS URL válido al 11-12-19.

Marx, Karl: *Thesen über Feuerbach* (1845), documento electrónico http://www.mlwerke.de/me/me03/me03_005.htm URL válido al 11-12-19.

Peters, Gary (2009). *The philosophy of improvisation*, The University of Chicago: Press, eBook, Kindle Edition.

Wisser, Richard: *Von Weg-Character philosophischen Denkens: geschichtliche Kontexte und menschliche Kontakte*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1998. URL https://books.google.cl/books?id=zlHmp6nc8eQC&pg=PA437&lpg=PA437&dq=Die+Aufgabe+die+dem+Denken+gestellt+is+heute+heidegger&source=bl&ots=orFhI8uDNq&sig=FrCEqdH3zPsy9EEsusMmsA5G30o&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Die%20Aufgabe%20die%20dem%20Denken%20gestellt%20is%20heute%20heidegger&f=false URL válido al 11-12-19.



Pablo Cisternas

DEL DEAMBULAR AL ESTAR: SOPORTES, RECONFIGURACIÓN Y LEGITIMACIÓN DE ESPACIOS DE ENCUENTRO TRAS EL ESTALLIDO SOCIAL

El estallido social de octubre del 2019 en Chile ha tenido una fuerza colectiva sin precedentes, reconfigurando espacios de encuentro y movilización tanto en el plano territorial como en el virtual. La ciudadanía ha exigido un nuevo pacto social a partir de profundos problemas de desigualdad provocados por una crisis del sistema actual. Este movimiento social autoconvocado se gesta en un contexto donde las redes tecnológicas de comunicación permiten una forma de activismo en red que difícilmente podría haberse generado

en décadas anteriores. Estas tecnologías permiten no sólo conciliar de manera rizomática puntos de encuentro físico, sino que, además, poder reflexionar y hacer puentes desde problemas individuales a soluciones de orden colectivo; han ayudado a exigir derechos, y de cierta medida, amortiguar el atropello a los Derechos Humanos, dando cuenta de situaciones de gran gravedad como apremios ilegítimos, persecuciones, torturas y violaciones. Estas plataformas han empoderado a una ciudadanía que toma como principal escudo la visibilización de su extrema precariedad, que no se contentan con un fortalecimiento del sistema actual a través de la dinámica del bono, sino de un cambio radical que considere derechos por ser chileno, y a la vez que reciban lo justo por el trabajo que han realizado en su vida productiva.



Antes del estallido, la mayoría de las formas de activismo en la ciudad se basaban en marchas que iban de un punto a otro en la ciudad. Sin embargo, lo que ha ido aflorando a partir de octubre del 2019 son los lugares de encuentro, reconfigurando los modos de interacción físico y virtual como una suerte de activismo de re-

// **PABLO CISTERNAS** (1969). Doctor en Literatura, Universidad de Chile. Autor de dos volúmenes de relatos, *En el faro* (2011) y *La flecha de Dornier*, (2015), *Un poemario*, *Distimia* (2016), y *La plaquette Medieval* (2017). Profesor asociado, Filosofía y Humanidades, U. de Chile.

sistencia. Los espacios han tomado un protagonismo radical, donde los puntos de reunión tienen efectos importantes no solo en la configuración de los territorios, y con ello, nuevas formas de apropiación de los espacios, sino que en el reencuentro de un colectivo ciudadano que había quedado fragmentado desde la época de la dictadura en Chile. La apropiación de estos espacios configura una nueva relación del estar, una nueva identidad que se legitima, muestra de ello son los significativos re-bautizos de espacios. A modo de ejemplo, la Plaza de la Dignidad en vez de la oficial Plaza Baquedano, o el retornar a los primeros nombres de los cerros del centro de Santiago, que intentan poner en valor a los pueblos originarios.

Si bien este reencontrarse puede ser considerado un aspecto positivo del estallido social, también ha quedado al descubierto un grave problema de polarización territorial, que impacta profundamente en la identidad del país. Al inicio del estallido un audio circuló por redes sociales, donde Cecilia Morel, esposa del Presidente de la República, dio cuenta del grado de desconcierto del gobierno ante lo sucedido. La vocera de gobierno de ese entonces confirma que el audio filtrado es real, intentando simplificar lo dicho como una conversación coloquial entre amistades de Morel con relación a un estado de ánimo personal. Pero lo que más revuelo ocasionó al provenir de la esposa del Presidente, es cerrar el mensaje con la frase: “vamos a tener que disminuir nuestros privilegios y compartir con los demás”, además de señalar que el estallido “parece una invasión alienígena”. Morel al manifestar estas declaraciones, da cuenta que efectivamente Chile ha estado polarizado en dos mundos; y gran parte de los profundos problemas de desigualdad que existen en nuestro país, se deben por sobre todo a la existencia de dos países en un mismo territorio, provocando una incapacidad de entender y hacerse cargo de la crisis social que ha padecido Chile en las últimas décadas. La dictadura de Pinochet, no solo generó atropellos a los Derechos Humanos, la Constitución de 1980 y una agresiva privatización y recortes en la protección social de los ciudadanos, sino, además, una fuerte división territorial de los contextos socioculturales desarrollando la existencia de mundos totalmente polarizados en las ciudades chilenas.

El contenido del audio filtrado no puede ser considerado un pensamiento aislado, y esto se ha puesto de manifiesto cuando ministros de estado han realizado frases tan poco afortunadas como las del Ministro de Economía en relación a la modificación de costos del sistema público: “el

que madruga será ayudado con una tarifa más baja” (Ministro de Economía, Juan Andrés Fontaine) o en relación a la crisis del sistema de salud donde los ciudadanos deben madrugar para tener una hora médica: “la gente va temprano al consultorio por reunión social” (Subsecretario de Redes Asistenciales, Luis Castillo). Estas frases no pueden sino caracterizar cómo un sector privilegiado, sobretodo la clase política, ha hecho oídos sordos de lo que ha padecido un porcentaje mayoritario de la población. Aún más grave, no entender que la crisis que se ha instalado obedece a un problema estructural de profundo malestar, de cómo se ha validado en la opinión gubernamental la existencia de dos mundos, uno del cual pese a los niveles de precarización extremos en los que vive es condenado ante mínimas faltas a la ley; y otros, en posición privilegiada, son eximidos de la ley como el caso de los impuestos de diversas empresas privadas o el mismo Presidente, o casos criminales como el emblemático caso de Martín Larraín.

Esta realidad ha sido escasamente problematizada en los medios tradicionales, que en general, suelen estar alineados a un discurso desde la oficialidad, donde por consecuencia, “la cobertura tradicional de asuntos públicos proporcionados por diarios y la televisión, ha reducido la confianza pública en las fuentes tradicionales de autoridades de gobierno” (Norris, 2000, p.277). Los medios tradicionales centraron el discurso político y social en las escenas de vandalismos, saqueos y destrucción de las ciudades; siendo relegado en una pequeña o inexistente instancia, las reflexiones sobre las causas del estallido y la vulneración a los Derechos Humanos por parte de agentes del estado. Esto ha producido una mayor confianza en las redes sociales, que pese a no ser un espacio objetivo de transmisión de conocimiento, permite acceder a información que no circula por medios tradicionales.

Ya en la década de los noventa, algunos autores señalaban el potencial impacto que tendría el auge de los medios de comunicación como un modo específico de moldear a la sociedad (Minc, 1995). Las redes sociales han permitido no solo viralizar reflexiones y cuestionamientos a la información que los medios tradicionales han entregado, sino que también se plantean nuevas estrategias de comunicación. Esto ha posibilitado que la ciudadanía pueda debatir y compartir un malestar que se ha ido engendrando por años. El estallido social de octubre exige problematizar cuál es la diferencia que ha marcado los nuevos medios de comunicación como lo son las redes sociales en la escena política, respecto a

contextos anteriores en Chile como la Dictadura Militar de 1973. Medios internacionales han sido muy críticos sobre la conducción de la crisis por parte del gobierno del presidente Piñera, lo que no ha sido debatido a profundidad en los medios tradicionales nacionales. La BBC de Londres da cuenta directamente de aquella situación, dando como ejemplo que, pese a la multiplicidad de movilizaciones e incendios provocados en distintos puntos de la ciudad, el presidente se encuentra en un restaurante de pizzas en el barrio alto de la capital. Estos espacios de comunicación han roto las distancias, y a la vez los espacios temporales de la información, junto a los grados de cercanía territorial, variables que ya no están en juego a la hora de poder generar una reflexión sobre los conflictos que suceden en un territorio determinado.

El cuestionamiento más agudo que ha tenido el gobierno, no solo a través de redes sociales, medios internacionales y organizaciones tales como Amnistía Internacional (AI), Human Rights Watch (HRW) o la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), son los graves casos de atropellos a los Derechos Humanos que se han producido desde el estallido social de octubre. Norris (2001) plantea que la esperanza inicial al surgir Internet es la de presentarse como la forma en que personas de contextos muy disímiles pudiesen interactuar y participar de un espacio común, rompiendo las barreras que originalmente en el plano físico se presentaban. Los medios de comunicación tradicionales fracasaron en la inclusión de actores excluidos por el sistema político, lo que a diferencia de las redes sociales, han posibilitado una participación mucho más activa, donde “el impacto de las nuevas tecnologías, y en particular el Internet, juegan un papel distintivo en la participación política (...) las teorías de la movilización asumen que el empleo de la red facilitará y animará formas nuevas de activismo político” (Norris, 2000, p.265), y es lo que veinte años más tarde de la tesis planteada por Norris puede visualizarse en la crisis actual. Miles de casos individuales ocurridos en todo el territorio nacional fueron rápidamente viralizados en los medios, siendo posible por la facilidad de captura de videos y fotografías, y el acceso a tecnologías de comunicación instantáneas. Esto podría explicar quizás, la brecha generacional de cómo se ha percibido el movimiento ciudadano, que en un porcentaje mayor de adultos que vivieron la Dictadura militar de Pinochet, tienen mayores precauciones de lo que tienen ciudadanos menores de treinta años, que han hecho resistencia, pese al bloqueo y manejo comunicacional que se ha instalado en los medios tradicionales nacionales.

La irrupción de los medios de comunicación ha generado drásticos cambios en el modo de propagación y cobertura de las noticias. La polarización territorial ha tenido un profundo impacto en los modos de establecer relaciones con los otros. Esto se ha puesto de manifiesto, cuando en plena crisis de estallido social el día 24 de noviembre, aun cuando la represión de fuerzas especiales era extrema en distintas comunas de la ciudad, y de manera emblemática en la autodenominada Plaza de la Dignidad, en la Plaza San Damián Fuerzas Especiales tienen en modo de exposición un “guanaco” y “zorrillo” para que las familias puedan conocerlos. Esta configuración polarizada bajo mi hipótesis, es transferida en los espacios de circulación de información en el contexto virtual. No solo las redes de conexión son entre cercanos, sino también, los mismos algoritmos de estas plataformas permiten consolidar una información en un contexto de personas que piensan de manera similar. Esto ha tenido consecuencias en los modos de concebir la crisis social, y permite posiblemente entender la extrema polarización del entendimiento de la situación producida. Esto visto de vuelta en el ámbito territorial, es lo que ha pasado con la generación de diversos grafitis, afiches, stencil que han plasmado no sólo los padecimientos que ha sufrido la ciudadanía, sino también, la descontrolada represión por organismos del Estado. Los rayados y expresiones artísticas en los muros han sido una forma de sentirse parte del colectivo, de querer dialogar con un otro que comparte el mismo espacio territorial. La densidad gráfica en las calles da cuenta de un modo de pensar de la ciudadanía, un modo de denuncia y alerta, como por ejemplo la impresión de los rostros de los asesinados en las protestas ciudadanas, y por ello ha sido significativa la respuesta que el Teatro UC realizó, al instalar un gran lienzo señalando que en su espacio no se borraba la voz del pueblo, en oposición a la decisión municipal de limpiar los rayados e invisibilizar lo expuesto en aquellos rayados. Quizás uno de los temas pendientes en la línea de formación ciudadana a futuro, sea la de realizar una real integración espacial de la sociedad chilena.

Los atropellos a los Derechos Humanos han estado presentes desde el inicio del estallido, donde la represión de las fuerzas de orden y seguridad han tenido una violencia extrema. En las primeras semanas de movilizaciones, los helicópteros de carabineros se encontraban constantemente sobrevolando la ciudad, los gases de fuerzas especiales son el olor constante en el espacio de movilización y el sonido de bombazos ha sido continuo. En las calles el peligro se ha tornado inminente y algunas

personas incluso sentían mayor inseguridad cuando estaba en presencia de carabineros, que con un tumulto de ciudadanos. Pese a ello, los espacios territoriales se han ido rearticulando en base a la co-presencialidad de la ciudadanía. La energía del colectivo en las calles permite generar una sensación de seguridad como nunca se había percibido en movilizaciones de estas magnitudes. Las demandas individuales se han unido en un fin común, en una esperanza de una ciudadanía que estaba en un estado de frustración extrema. Las pancartas señalan casos individuales de extrema crudeza; muertes de familiares directos que esperaron una hora al médico por años, endeudamientos, vejez en estado de precariedad extrema; pese a ello, estos casos reivindican una demanda colectiva, no una sed de justicia particular, no una figuración individualista, si no, una búsqueda de bienestar nacional en las distintas áreas. Cada cierto tiempo se escucha con fuerza el vitoreo “Chile despertó”. En la bautizada Plaza de la Dignidad, vemos saltos colectivos de la barra de diversos equipos de fútbol, banderas de reivindicación de los pueblos originarios, del movimiento feminista junto con los de la diversidad sexual. Demandas sobre el sistema de AFP, el endeudamiento universitario, la precariedad del sistema de salud. Todo basado en una gran meta, que es reformar el sistema y pacto social que Chile posee. Estos estallidos en las plazas centrales de las ciudades, con el paso de las semanas se ha traducido en una nueva configuración de participación política, en la consolidación de organizaciones vecinales, y la reconfiguración de cabildos y puntos de encuentro comunitario.

A dos meses del estallido social, la propuesta de gobierno ha tenido poca incidencia en resolver los problemas de fondo que ha exigido la ciudadanía en las calles. Esto da cuenta de la falta de entendimiento de una nueva forma del uso de los espacios en post de la participación política de la ciudadanía. Las propuestas de gobierno, solo han fortalecido un modelo económico centrado en potenciar los capitales privados; ejemplo de ello es aquel incremento en el seguro de enfermedades y medicamentos que apunta a nutrir el sistema de isapres, fortalecer el convenio con farmacias entregando dinero a empresas que históricamente han tenido casos de colusión en los precios, mecanismos de estabilización para el precio de necesidades básicas, inyectando dinero a empresas privadas internacionales que han estado bajo la lupa durante los últimos años, aporte a las pensiones solidarias, validando el actual sistema de AFP, entre otras. Lo que ha exigido la ciudadanía es un trato social justo, donde las y los ciudadanos reciban un sueldo por el trabajo

realizado y no bonos compensatorios como si un sueldo justo no fuese justificado por el trabajo desarrollado por la propia persona. El nuevo pacto social exige un gobierno que garantice una protección adecuada y estatal a las necesidades y derechos básicos que deberían ser cubiertos por los impuestos (salud, educación, cultura, marco regulatorio, sistema de protección de la vejez), la protección del uso de recursos naturales como un bien de uso público y no de privados. Un nuevo pacto social que garantice una nueva forma de comprender las relaciones en el espacio.

// Referencias



McCombs, Maxwell. (1996). "Influencia de las noticias sobre nuestras imágenes del mundo", en Bryant Jennings, Zillman Dolf. *Los efectos de los medios de Comunicación*. Barcelona: Paidós.

Melucci, Alberto. *Challenging Codes. Collective action in the information age*. Cambridge: Cambridge University Press.

Minc, Alan. (1995). *La borrachera democrática: el nuevo poder de la opinión pública*. Madrid: Ed. Temas de Hoy.

Norris, Pippa. (2000). *A Virtuous Circle: political communications in postindustrial societies*. Cambridge: Cambridge University Press.

Norris, Pippa. (2001). *Digital Divide: civil engagement, information poverty, and the Internet worldwide*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fuentes de prensa

<https://www.t13.cl/noticia/nacional/ministro-economia-recomienda-ma-drugar-pagar-menor-tarifa-metro>

https://www.cnnchile.com/pais/casa-pinera-caburgua-3-anos-cotizaciones_20190528/

<https://www.cooperativa.cl/noticias/pais/manifestaciones/indh-ex-puso-denuncia-de-tortura-en-estacion-baquedano-del-metro/2019-10-23/104816.html>

<https://www.latercera.com/pulso/noticia/los-indicadores-chile-explcan-descontento-social/873578/>

<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50145224>

<https://www.24horas.cl/internacional/la-prensa-internacional-sobre-chile-presidente-los-chilenos-quieren-cambios-no-palabras--3676317>

<https://www.cooperativa.cl/noticias/pais/manifestaciones/medios-extranjeros-editorializan-sobre-chile-pinera-deberia-ser/2019-10-22/164506.html>

Cristián Cisternas

EPÍLOGO

A la hora de la desolación, los últimos habitantes del ágora aún buscaban piedras. Un fragmento de roca volcánica se había vuelto valioso como el oro. Sobre las caras irregulares de un pedazo de cemento, alguien escribe el nombre de su enemigo. Esta pieza viene a llamarse: *óstracon*. En el futuro, el ágora será una catacumba al aire libre, una pista de aterrizaje para ovnis, un sitio eriazo impactado por meteoritos.



// **CRISTIÁN CISTERNAS** (1969). Doctor en Literatura, Universidad de Chile. Autor de dos volúmenes de relatos, *En el faro* (2011) y *La flecha de Dornier* (2015) (MAGO Editores), un poemario, *Distimia* (2016, MAGO) y la plaquette *Medievario* (2017, Cuadernos de Casa Bermeja). Profesor asociado, Filosofía y Humanidades, U. de Chile.





FORO DE LAS ARTES

2019

del 17 de oct.



al 26 de oct.

www.forodelasartes.uchile.cl

www.forodelasartes.uchile.cl



LOS FUTUROS IMAGINADOS

2019  

La presente publicación recoge las premisas de la línea temática “Los Futuros Imaginados” del Foro de las Artes 2019, re-enfocada hacia reflexiones sobre el proceso de movilización política y social que vive actualmente el país. La línea temática pone en tensión la capacidad de la representación artística para, desde sus distintas disciplinas, estilos y escuelas, pensar y configurar imaginarios del futuro en función de las condiciones problemáticas del presente. En ese sentido, las manifestaciones y demandas por derechos sociales, en el contexto de una fuerte crítica al sistema económico y político imperante, abren una serie de espacios, dimensiones y preguntas que permiten tensar los sentidos de lo artístico y su relación con lo social: lo colectivo-participativo como estructura de movilización y activación social, el imaginario de lo común como ideal de futuro, la transformación de las condiciones productivo-económico en función de derechos, entre otras interrogantes.