

otro día



**03**

---

**DIA-  
GRA-  
MA**

02

**DIA-  
GRA-  
MA**



Comité editorial

Editora a cargo: Andrea Jösch | [ajosch@uft.cl](mailto:ajosch@uft.cl)

Comité:

Ignacio Nieto | [ignacio.nieto@ug.uchile.cl](mailto:ignacio.nieto@ug.uchile.cl)

Sebastián Mahaluf | [smahaluf@uft.cl](mailto:smahaluf@uft.cl)

Magdalena Vial | [magdalenavial@gmail.com](mailto:magdalenavial@gmail.com)

Enrique Zamudio | [ezamudio@uft.cl](mailto:ezamudio@uft.cl)

Natasha Pons | [natasha.pons@gmail.com](mailto:natasha.pons@gmail.com)

Raimundo Edwards | [raimundoedwards@gmail.com](mailto:raimundoedwards@gmail.com)

Diseño:

Francisca Monreal

Corrección de texto y estilo:

Santiago Aránguiz Pinto

Administración:

Av. Pedro de Valdivia 1646

(56-2) 2420 7416

[www.uft.cl](http://www.uft.cl)

REVISTA DIAGRAMA N°3-2019

Publicación de la Facultad de Artes  
de la Universidad Finis Terrae.

Las opiniones expresadas en los artículos que aquí se  
publican son de exclusiva responsabilidad de su autor y no  
representan necesariamente la opinión de los editores ni  
de la Universidad Finis Terrae.

La reproducción total o parcial de los artículos de la revista  
está prohibida sin la autorización del Director, con la  
excepción de citas y comentarios.

Portada y contraportada:

Juan Castillo, para *Diagrama* N°3.

Se usaron las familias tipográficas Biblioteca y Biblioteca  
Sans, en sus variantes Regular, Bold, Ligth y Medium.

ISSN 0719-9384

Santiago de Chile

2019

# Secciones

## EXPANSIONES

Construcción de pensamiento

Reflexiones críticas

Proyecciones

## RELACIONES

Inter-institucionalidad

Nexos

Transdisciplinariedad

## MEDIACIONES

Arte y academia

Arte y sociedad

Arte y comunidad

# Índice

---

9

*Editorial*  
Enrique Zamudio

11

*Palabras*  
Andrea Jösch

## EXPANSIONES

Construcción de pensamiento.  
Reflexiones críticas. Proyecciones

12

*Lo visual performático en la obra  
de Sylvia Palacios Whitman*  
Jennifer McColl Crozier

28

*Performance y palabra.  
Un espacio pendiente*  
Francisca García

80

*Cartografías afectivas.  
Sonificación de datos*  
Valentina Montero

104

*Mnemotecnia cartográfica.  
Topografía del espacio urbano  
invertido de Santiago*  
Francesco di Girolamo Quezney

128

*El misterio del dibujo*  
Javier Rodríguez Pino

## RELACIONES

Inter-institucionalidad. Nexos.  
Transdisciplinariedad

**42**

*Investigación*

Comunidad Catrileo Carrión

**72**

*Investigación*

Juan Castillo

**96**

*Investigación*

Natural Signs

**120**

*Investigación*

Camila Valenzuela

## MEDIACIONES

Arte y academia. Arte y  
sociedad. Arte y comunidad

**52**

*Entrevista a Miguel  
Cáceres, co-fundador del  
Museo de Historia Natural  
Río Seco*

Andrea Jösch

**64**

*Entrevista a María Luisa  
Murillo, directora de arte y  
proyectos de Casa-Museo  
Alberto Baeriswyl, CAB*

Andrea Jösch

**140**

*Normas editoriales*



# Editorial

Desde siempre la presencia del arte en la universidad ha resultado un tanto inquieta, dado sus intereses, procedimientos y metodologías, convirtiéndose en una suerte de cuita que aún no se logra despejar.

El desafío de la Universidad Finis Terrae, en su tránsito a la complejidad, requiere de mecanismos flexibles que permitan adaptarse a los permanentes cambios que la creación artística conlleva, una inminencia permanente de modificar lo anterior o incluso empezar de nuevo, algo propio de la transgresión artística e inentendible desde el pragmatismo científico. No está claro si el marco lógico o teórico concede *racionalidad* a la obra artística, ni menos si la *ciencia*, con sus conocimientos objetivos y verificables, sea el elemento unificador para todas las disciplinas que se comprenden en el ámbito universitario. Lejos de un intento totalizante, existe el diálogo entre ciencia, arte y religión. Cada una de estas disciplinas construye paradigmas propios y nuestro deber institucional es ponerlos en contacto, buscar puntos convergentes y constructivos que permitan el desarrollo multidimensional del ser humano, tal como el tiempo histórico lo exige.

La revista *Diagrama* tiene como propósito principal representar la divergencia de este pensamiento que deviene en acción, mantiene su vocación de encontrar espacios de confluencia de la comunidad artística y académica con el mundo y sus impulsos sociales, recogiendo y proyectando aquello que está en constante transformación.

Quizás puedan encontrar entre sus páginas algún eco a las palabras anteriores, o tal vez puedan descubrir nuevas relaciones y sentido para esto que se presenta. En cualquiera de los casos siempre será el individuo, su conocimiento, sensibilidad y experiencia lo que determine el valor e interés de aquello que aparece ante sí, y siempre será bueno *ver lo otro/a los otros*, porque aquello posee una parte de cada individuo. Eso es el gran saber del arte.

Enrique Zamudio  
Decano de la Facultad de Artes  
Universidad Finis Terrae



# Palabras

La revista *Diagrama* nace como una publicación basada en la investigación artística, pensada para difundir y hacer circular teorías, propuestas artísticas o diálogos interdisciplinarios. Cada convocatoria a participar ha abordado temas diferentes que nos parecen fundamentales desde nuestras propias prácticas.

En el primer número nos preguntarnos sobre las implicancias de la investigación artística, tanto desde su aporte dentro de la academia, como en sus repercusiones y aportes para la construcción de conocimiento transdisciplinario y social. El segundo número se centró en las propiedades de los materiales, entendiéndolos como investigaciones procesuales, en donde las experiencias subjetivas de los materiales, su análisis crítico y/o la reflexión en torno al hacer, abren indiscutiblemente discusiones relevantes con respecto al arte contemporáneo.

Este tercer número propone, como eje central, la idea de mapas y cartografías desde su función diagramática –conceptual y procesual– en las relaciones y cruces inter/trans/indisciplinarios del pensamiento de las artes visuales, proponiendo investigaciones en torno al archivo de artistas, entrevistas que dan cuenta de la reflexión teórica sobre las prácticas artísticas desde la performance al arte sonoro, pasando por dos propuestas de gestión cultural en el sur de Chile, que por medio de residencias y activación del patrimonio territorial dan cuenta de las múltiples formas de aproximación y exhibición del conocimiento artístico.

Esperamos que nuestra publicación sea un aporte al arte contemporáneo y al diálogo necesario y urgente con la sociedad, la cultura y la ciencia.

Andrea Jösch

**Resumen:** Este artículo aborda la obra performático/visual de la artista Sylvia Palacios Whitman, analizando las operaciones escénicas que ella propone desde los márgenes de las demarcaciones disciplinares. Sus piezas performáticas se constituyen como breves poemas visuales en movimiento, donde confluye un lenguaje que es al mismo tiempo plástico como performático. Su proceso creativo aparece desde una diagramación de los gestos, objetos y espacios determinados, generando un pensamiento escénico-visual, que nos sitúa en un tiempo único, suspendido en un espacio intermedio entre la acción y la composición visual.

**Palabras Clave:** Performance Art, Artes Visuales, Sylvia Palacios Whitman.

# Lo visual performático en la obra de Sylvia Palacios Whitman<sup>1</sup>

Jennifer McColl Crozier<sup>2</sup>

Sylvia Palacios Whitman nació en 1941 en la ciudad de Osorno, en el sur de Chile, contexto que le entregó un imaginario que ha traspasado a sus obras visuales y performáticas. A los 12 años decidió convertirse en artista, tomando clases de pintura, mientras en paralelo, montaba pequeños escenarios domésticos donde generaba espectáculos para la entretención familiar. Es justamente este imaginario el que Sylvia ha desarrollado a lo largo de su vida; una creación constante de escenas maravillosas plagadas de naturaleza, imágenes oníricas y personajes de la vida real que llevó a la prensa y crítica de arte de los años setenta a denominar sus obras como “pequeñas máquinas de conciencia”<sup>3</sup>, y a Sylvia como una “tejedora de sueños”<sup>4</sup>.

A los dieciocho años comienza sus estudios de pintura y escultura en la Escuela de Bellas Artes de Santiago, donde conoció al artista Enrique Castro-Cid (1937-1992), partiendo juntos a vivir a México y luego a Nueva York, a fines de los años cincuenta. A lo largo de la década de los setenta, Sylvia Palacios Whitman desarrolla una serie de obras performático/visuales que presenta en galerías y espacios como Idea Warehouse, el *loft* de Trisha Brown, Whitney Museum of American Art, Solomon R. Guggenheim Museum, entre otros.

---

1 Este texto es un extracto del libro *Pequeñas Máquinas de Conciencia: La obra de Sylvia Palacios Whitman*, que será publicado prontamente por la editorial Metales Pesados, 2019.

2 [jennifer.mccoll.crozier@gmail.com](mailto:jennifer.mccoll.crozier@gmail.com)

3 Cita original en inglés: “tiny machines of consciousness” en Banes, Sally: “Sylvia Whitman. Playing with Live Images”, *The SoHo Weekly News*, 31 de mayo, 1979. Traducción de la autora.

4 Cita original en inglés: “weaver of dreams” en Dunning, Jennifer: “Dances By Weaver of Dreams”, *The New Yorker*, 1 de junio, 1979. Traducción de la autora.

Su obra se organiza generalmente a modo de concierto, donde Sylvia propone una serie de piezas performáticas breves, que van creando escenas insólitas y absurdas. Objetos, telas, textos, personas y accesorios llenan la escena, creando imágenes estáticas y móviles, con un fuerte sentido poético. Su trabajo nunca se ha enmarcado en la disciplinabilidad de las artes escénicas o visuales, en cambio, oscila entre estos dos espacios de tensión. “Sylvia Palacios Whitman coreografía sueños. Ni teatro, ni *happening*, ni danza, sus piezas son casi como pinturas inquietas, llenas de objetos delicadamente concebidos, a veces ingeniosamente irracionales que flotan en el escenario como en el inconsciente de un soñador. Son, en su mayor parte, sueños líricos”<sup>5</sup> donde se presentan operaciones, contextualizando sus obras en esto que en los años setenta era indeterminable aun, y que hoy se establece desde la teoría del performance art, pero puede ser analizado desde los márgenes de lo performático, la danza, el teatro, lo poético y lo visual.

Sus piezas se construyen como series de instantáneas, breves poemas visuales en movimiento, ideas presentadas en un lenguaje que es al mismo tiempo plástico como performático. La no utilización de representaciones narrativas, la utilización de accesorios u objetos visuales en escena, las acciones realizadas por los performers en función de lograr un objetivo específico –ya sea este la creación de una imagen o la realización de una operación clara y predeterminada– generaron justamente la pregunta por la clasificación de la obra de Palacios Whitman.

5 Cita original inglés: “Sylvia Palacios Whitman choreographs dreams. Neither theatre, happening nor dance, her pieces are most like restless paintings, full of delicately conceived, sometimes wittily irrational objects that float across the stage as across the unconscious of the dreamer. They are, for the most part, lyrical dreams”, en Jennifer Dunning: “Critics’ Choices”, *The New York Times*, 16 de noviembre de 1980. Traducción y cursiva de la autora.

“Este es el tipo de trabajo que provoca argumentos. ¿Es danza minimalista? ¿Arte surrealista? ¿Ni arte ni danza? ¿A quién le importa cómo lo llamas? Prefiero que la experimentación artística me provoque reflexiones en lugar de saber su nombre”<sup>6</sup>, plantea Barbara Newman en su artículo de 1979 para *The Wisdoms Child New York Guide*.

Los elementos que Sylvia presenta en sus piezas y conciertos (telas, elefantes, barcos, poliedros, ballenas, hojas, entre otras) son convertidos en nuevas imágenes, despojándolas de la percepción trivializada para auto-constituirse en materialidad objetiva, creativa, productiva.

En los bailes de la pintora Sylvia Whitman –o tal vez debería decirse en las pinturas de la bailarina Sylvia Whitman– los performers humanos y la decoración se funden en el mismo plano figurativo. Su último concierto –o exhibición– (...) estuvo lleno de imágenes que comenzaron como pinturas de ensamblajes y se extendieron a través de manipulaciones en la performance<sup>7</sup>.

Lo que queda es un planteamiento radical desde donde re-pensar los conceptos y espacios que rodean al arte. Desplazando no solo los espacios teatrales

6 Cita original inglés: “This is the sort of work that provokes arguments. Is it minimal dance? Surrealist art? Neither art nor dance? Who cares what you call it? I’d rather be provoked into thought by artistic experimentation than know its name”, en Barbara Newman, “South”, en *The Wisdoms Child New York Guide*, junio, 1979. Traducción de la autora.

7 Cita original inglés: “In the dances of the painter Sylvia Whitman –or perhaps one should say in the paintings of the dancer Sylvia Whitman– human performers and décor merge on the same figurative plane. Her most recent concert –or exhibit– (...) was filled with images that began as paintings of assemblages and extended themselves through manipulations in performance.” Autora desconocida en el artículo “Dancing. Arts and Sciences and David Gordon” para *The New Yorker*, 15 de mayo de 1978. Traducción de la autora.

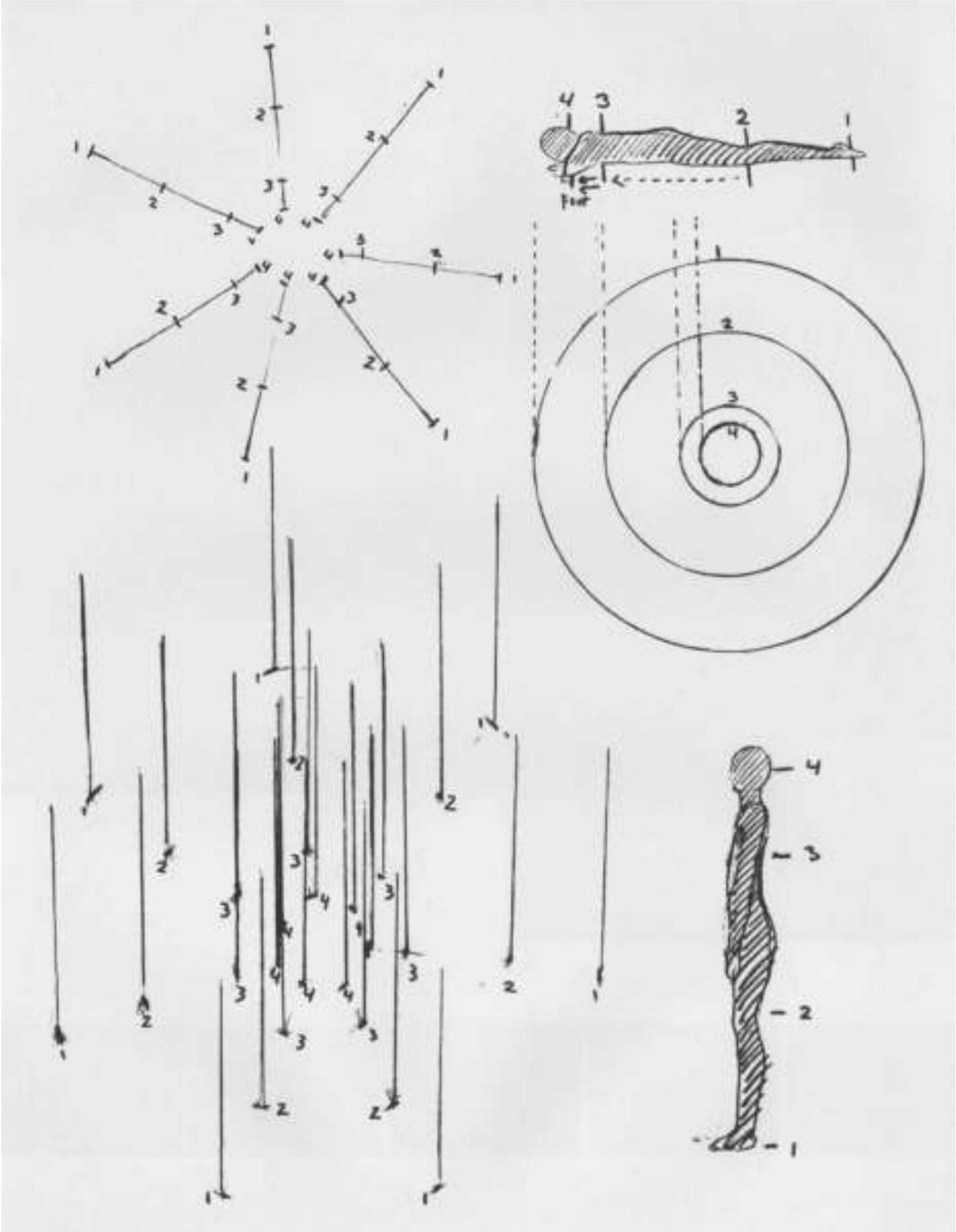


Fig. 1. Sylvia Palacios Whitman, 1975, *Diagrama*, Nueva York.

hacia las galerías de arte, sino que, movilizándolo las fronteras de lo que se entiende por danza, por cuerpo en movimiento, por la presencia escénica de los cuerpos y los objetos que generan cuadros visuales, activándose y desactivándose como escenas de una película del absurdo, que no da cuentas, sino que simplemente responde al imaginario de un artista en un contexto específico.

Whitman llama a su pieza [...] 'un nuevo trabajo de performance', no una danza. Está desprovisto de coreografía tradicional. No hay pasos. En cambio, el público retrocede en el tiempo hacia un lugar donde se libera la memoria, se permite flotar libremente, jugar sus propios juegos y guiarnos por caminos inesperados<sup>8</sup>.

Una de las rupturas más relevantes del performance art fue justamente concebir actos efímeros, desligados de la permanencia y fijación de las formas inmutables que habría predispuesto la modernidad. En cambio, se presentan tiempos disociados de la realidad, intentando abrir una brecha o un umbral hacia los tiempos flexibles de la experimentación, de la búsqueda, evitando fijar lo infijable, y permitiendo que las experiencias personales construyan sentidos plurales de la conciencia y lo social. Así, cuando Didi-Huberman en su libro *La imagen mariposa*, pregunta: "pero, ¿sabemos mirar sencillamente una mariposa?" (Didi-Huberman, 2007:12), se abre la pregunta sobre si estamos abiertos a percibir los destellos de las apariciones y conscientes de sus desapariciones, sobre el deseo intrínseco que

genera aquello inasible, aquello que rompe la idea de permanencia, desligándose del conocimiento científico, desequilibrando los estatutos sociales y proponiendo lo fugaz como una realidad posible.

Es a partir de esta temporalidad inabarcable que emergen apariciones sublimes, capaces de convertir los materiales y objetos cotidianos en una explosión de sentidos extraordinarios. Es justamente esta relación entre lo ordinario y lo extraordinario una de las características más sublimes de su obra. Su trabajo presenta acciones predeterminadas, organizadas y constitutivas de realidad, donde nada queda al azar, no hay apuro ni improvisación, simplemente existen.

Las performances de Sylvia Palacios Whitman son delicadas mezclas de fantasía y lo mundano. Son infantiles en el mejor de los sentidos, tejiendo fantasmagoría con los materiales a mano y transformando la escala o el tiempo para vivir brevemente en lo maravilloso (...) Su repertorio de imágenes comienza con objetos como tazas y platillos, sobres, teléfonos, camas, faldas, aguja e hilo, y sobre todo papel. Pero pronto se transforman en aventuras de precisión ingenieril, ya sea con tecnologías afinadas y complejas (...) o simplemente poniendo atención a la logística humana y cuidadosas maniobras<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Cita original inglés: "Whitman calls her hour-long piece 'a new performance work,' not a dance. It is devoid of traditional choreography. There are no steps. Instead, the audience itself steps back through time into a place where memory is liberated, allowed to float free, to play its own games and lead us down unexpected byways", en Robertson, Allen: "Ragtime Redux" en SoHo News, 1981. Traducción de la autora.

<sup>9</sup> Cita original inglés: "Sylvia Palacios Whitman's performances are delicate blends of fantasy and the mundane. They are childlike in the best sense, weaving phantasmagoria out of materials at hand and transforming scale or timing to dwell briefly in the marvelous (...) Her repertory of images begins with objects like cups and saucers, envelopes, telephones, beds, skirts, needles and thread, and most of all, paper. But they soon turn into adventures of precision engineering, whether with complex, fine-tuned technology (...) or simply with the attention to human logistics and careful maneuvering", en Banes, Sally: "Sylvia Whitman. Playing with Live Images", en *The SoHo Weekly News*, 31 de mayo de 1979. Traducción de la autora.

¿Qué intenta romper Sylvia Palacios con sus obras? ¿Qué busca dismantelar con sus acciones escénicas? ¿Qué cuestionamientos aparecen al abordar su obra? Es aquella operación de la transmutación, llena de humor y envuelto en una frágil estética de lo sensible, donde se ponen en juego aparatos performáticos, a modo de “máquinas de conciencia” (Sally Banes), con una simpleza que desborda la fascinación por su obra.

Si pudiéramos realizar un ejercicio de disectomía, al momento de enfrentarnos a sus piezas, se podría decir que existe un primer instante en el que la permanencia de la mirada (del observador, del público), nos implica con aquel objeto sensual, levantando la posibilidad del deseo. Es decir, enfrentándonos a la temporalidad de su obra podemos afectarnos por aquellas imágenes que van sucediendo ante nosotras(os). De esta manera se desprende una forma de encontrarse con aquel material propuesto, y por tanto, de relacionarnos con el lenguaje que le rodea y le da forma. Una segunda capa nos enfrentaría a la generación de una imagen ya sea a través de la repetición o mantención en el tiempo de una situación, o generando por una breve pausa que logra plasmar en la retina la imagen compuesta; algunas veces Sylvia nos acerca a este espacio de fijación a través del relato abstracto, o bien por la sorpresa de un acto repentino e inesperado.

Es justamente en la temporalidad del gesto, en el tarareo constante de un niño donde se plasma una escena que podría haber sido tomada de un cuento, una escena cotidiana, atemporal. La acción parece clara: la recreación de un acontecimiento de infancia. Es el caso de *My Brother Rehearsing for the Funeral of Father Mayer in 1951*, presentado como parte del concierto *Clear View (one place at a time)* en The Kitchen en 1976. Sylvia prepara la escena con rollos de papel que despliega en el fondo –con el dibujo del recuerdo de su casa de infancia:

una alfombra, una chimenea, un piano– sobre este fondo, dispone la silueta de un sofá de papel, generando una escena tipo *pop-up*. Entra un niño y tararea una canción mientras da vuelta por este salón previamente preparado. Después de varios minutos, mira fijamente al público y se retira.

El nombre de la pieza nos lleva directamente a ese espacio personal, como si se abriera una puerta hacia algo particular, aunque las acciones realizadas no tienen relación con esa intimidad, no buscan acercarse al público a sus vivencias de infancia: “presento este trabajo de una manera muy plana. No entro en una declaración emocional, es como mirar una foto\*\*, más que ir a la parte psicológica”<sup>10</sup>. Por el contrario, nos acerca aún más a la idea onírica de un recuerdo, poniendo incluso en cuestión la veracidad de ese hecho.

En términos de la acción, la mayoría de sus piezas contienen, en algún momento, una pausa que permite fijar en la memoria ocular la escena, un collage temporal que aparece ante nuestros ojos. En *Cup & Tail* (1977), pieza que fue parte del concierto *Passing Through* presentado en Sonnabend Gallery, Sylvia entra en escena con una cola de zorro y una taza humeante en sus manos. Camina por la escena hasta que en un momento se detiene frente a la audiencia por unos segundos antes de depositar la taza en el suelo y sacarla de la escena acarreándola con un hilo. En este gesto de pausar y observar, al mismo tiempo en que se deja ser observada, aparece un gesto cinematográfico, un momento que se mantiene y que se transforma en un recuerdo icónico de una situación absurda que bordea lo humorístico.

---

<sup>10</sup> Cita original inglés: “I present this work in a very flat way. I don't go into an emotional statement, more or less is as looking to a picture\*\*, more than going to the psychological part”, Palacios Whitman en entrevista con Margaretha Asberg, Nueva York, 1976. Traducción de la autora.

Uno de sus trucos favoritos es simplemente lo inesperado, una especie de dislocación temporal y espacial que desplaza cualquier sentido o sensatez que uno pudiera querer agregar, como valor, a su obra. En *Whale*, que formó parte de *South* (1979), una ballena de papel de más de tres metros de alto es propulsada hacia arriba por las ramplas del Guggenheim Museum, “como un jet jumbo, hacia un cielo que es agua”<sup>11</sup>. En un acto furtivo, la ballena vuela (o nada) hacia arriba, desarticulando las coordenadas de sentidos –el cielo es el mar– proponiendo una imagen evanescente que se atrapa en nuestros ojos, pero que simplemente desaparece en el mismo gesto que la constituye. No hay ficción. El papel sigue siendo el papel, al mismo tiempo que una ballena gigante cruza el museo.

*South*, como se tituló el evento, fue en realidad una serie de imágenes presentadas a través de performers en vivo y accesorios. Tenía todo el ingenio atractivo que se recuerda del trabajo inicial de Miss Whitman hace más de cinco años. La diferencia, sin embargo, fue el fuerte sentido visual de la pieza. Al vivir en un entorno de pintores, parece haberse alejado de un interés kinético hacia una preocupación por ejercicios más estáticos de la percepción<sup>12</sup>.

La pregunta por lo visual en la obra de Palacios Whitman es una pregunta compleja, que tiene al

11 Cita original inglés: “like a jumbo jet, into a sky that’s water” en Sally Banes, “Sylvia Whitman. Playing with Live Images”, *The SoHo Weekly News*, 31 de mayo de 1979. Traducción de la autora.

12 Cita original inglés: “‘South’ as the event was entitled, was actually a series of images presented through live performers and props. It had all the engaging wit one remembers from Miss Whitman’s early work over five years ago. The difference, however, was the strong visual sense of the piece. Living in a painters’ milieu, she seems to have developed away from a kinetic interest towards a concern with more static exercises in perception”, en Anna Kisselgoff, “Performance Art: ‘South’”, *The New Yorker*, 3 de junio de 1979. Traducción de la autora.

menos dos distinciones: Sylvia ha desarrollado a lo largo de los años obra estrictamente visual –pintura, collage, dibujo– y si bien estas obras mantienen una relación estética directa con su trabajo más performático, ponen el énfasis en una sensibilidad más surrealista, despojada del emplazamiento espacial, y donde aparecen otras capaz tonales. Algunas de sus series de dibujos están compuestas por saturaciones de grafito que son interrumpidas por trozos fotográficos, recortes de prensa, rostros, personas en distintos tamaños, etiquetas, nubes, etcétera. Otras en cambio, proponen cuerpos desdibujados, a partir de los cuales se despliegan aparatos o sensaciones, incluso gestos bidimensionales que hacen alusión al movimiento insipiente, pero que se mantienen en el campo de lo visual.

Por otra parte, y casi en el ejercicio inverso, Sylvia desarrolla lo visual desde y para sus propuestas performáticas, donde en la mayor parte de sus piezas propone un tipo de conceptualización visual que se aleja de las artes escénicas para encontrarse con el territorio de lo plástico, especialmente a través del diseño de objetos y aparatos. En 1978 presenta *Around the Edge* en el Truck and Warehouse Theatre, un concierto que contempló diez piezas performáticas, dentro de las cuales se encontraba *Bed*: En el medio de una escena oscura, aparece una silueta humana de neón que va atravesando el espacio suavemente. En la medida que la estructura avanza y el ojo del público se va acostumbrando a la oscuridad, se devela que la silueta contiene a un hombre vestido de blanco y acostado sobre una cama vertical, igualmente blanca.

Por otro lado, Sylvia pareciera utilizar otro tipo de dispositivos, que podríamos denominar como objetos visuales que son utilizados en escena para construir ensamblajes performáticos. En su concierto *Passing Through* de 1977, Palacios Whitman presenta dos piezas que utilizan la escala



Fig. 2. Sylvia Palacios Whitman, 1977, Dibujo *Cup & Tail*, Nueva York.



Fig. 3. Nataliel Tileston, 1979, *Whale* de Sylvia Palacios Whitman, Nueva York, Guggenheim Museum.

(escalera) como objeto central. En *Paper Stairs* –a veces llamada *Staircase*– Sylvia intenta subir por una escala construida con papel de periódico, en un intento fallido ya que la estructura no es capaz de sostenerla, mientras Ilse Rumpler se mantiene quieta en el fondo, envuelta por una estructura de papel, sentada sobre un taburete, dejando ver solo sus piernas y su rostro. En este mismo concierto se presentó la pieza *Floating Stairs*, donde Sylvia sube en una estructura de papel en forma de escalera de cuatro peldaños, pero que esta vez, es capaz de sostener su peso. Una vez arriba, saca por encima de

ella –como quitando el velo de una escultura– una estructura idéntica a la escala, pero que solo tiene las aristas construidas de alambre. Deposita esta estructura en el suelo y sube nuevamente la escalera. Repitiendo el gesto, quita una nueva escala, esta vez de papel, por encima de ella, quedando de pie sobre una escala de acrílico transparente, mientras las otras dos escalas (de papel y de aristas de alambre) forman una composición en el espacio.

A modo de ejercicios infantiles, totalmente libres, va diagramando estos imaginarios fantasmáticos para

luego diseñar las partes necesarias para que estas acciones de ensoñación ocurran. En este sentido, sus cuadernos son ese espacio donde ella plasma de manera más literal, la relación entre la acción performática y el imaginario visual de cada pieza.

En 1974-1975, Sylvia crea una pieza bajo el nombre de *Red Cone*: un ejercicio claro de acción e imágenes predeterminadas. Sus anotaciones tienen una similitud milimétrica con los registros fotográficos de sus performances, como en el gesto de una titiritera, va componiendo en su mente, diseñando en sus cuadernos, y a modo de partituras (*scores*) decide las acciones que luego lleva a escena. En esta

pieza, una tela blanca funciona como pantalla para un video en 16mm donde ocho o nueve personas se deslizan uno a uno por un tubo, amontonándose y entrelazándose hasta formar un montículo con forma de cono que luego es cubierto por una tela roja que cae desde el techo. La pantalla cae, eliminando la película proyectada y dejando ver un cono rojo real, en escena, iluminado desde su interior. Los performers comienzan a salir, gateando y arrastrándose fuera del cono, hasta que el cono se desarma, dejando la imagen de una tela roja en el suelo. En este contexto, su obra no insiste solo en borrar o romper los efectos disciplinares, sino



Fig. 4. Sylvia Palacios Whitman, 2013, Collage *Untitled*, Nueva York.



Fig. 5. Sylvia Palacios Whitman, 2013, Collage *Untitled*, Nueva York.



Fig. 6. Sylvia Palacios Whitman, 2013, Collage *Untitled*, Nueva York.

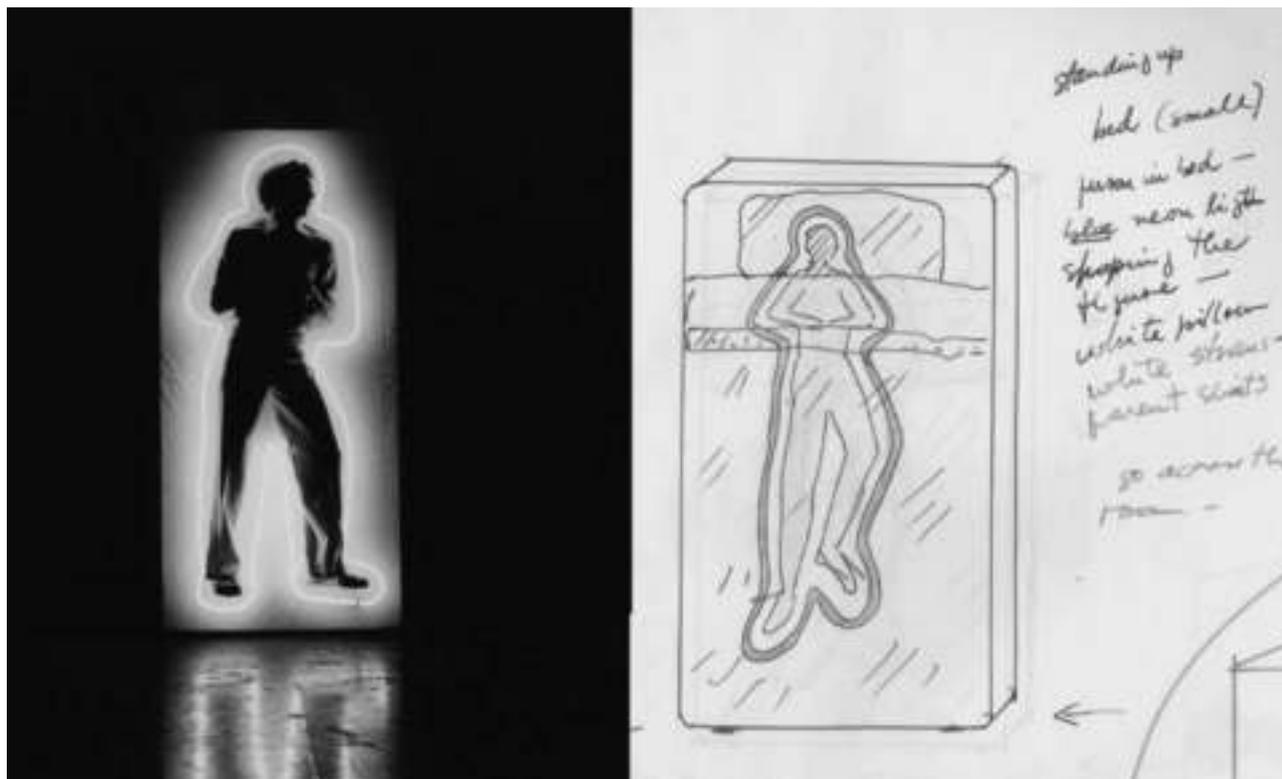


Fig. 7. Sylvia Palacios Whitman, 1978, *Bed*, Nueva York.

que propone una transformación material, una alteración de los sentidos por medio de artefactos y mecanismos, una dislocación de las estructuras significantes por medio de objetos revertidos de significado, proponiendo así, nuevos contextos desde donde pensar lo escénico.

Otra de las operaciones visuales que aparecen constantemente en sus trabajos es la desmesura de los tamaños, la composición en distintas escalas y proporciones. Quizás por esto sus trabajos visuales generalmente utilizan técnicas del collage, que permiten el juego entre dimensiones en un mismo contexto. Llevando esto a escena, en su obra *Green Hands*, por ejemplo, el gesto de amplificar las manos a una escala enorme convierte una pieza performática simple, en una ilusión onírica y poética,

intrigante. Esta descontextualización de la escala aparece como un acto provocativo, es decir, busca poner en tensión las dimensiones de las cosas y de las situaciones.

Podríamos plantear que, en sus piezas, el movimiento se enfrenta a una materia ajena permitiendo la aparición de esto otro, distinto, que no tiene lugar ni en uno ni en otro campo. Así, el movimiento (la acción) y lo visual, enfrentados en el campo de lo significativo, permiten la producción de superficies legibles donde Sylvia va construyendo desde el cuerpo y la acción, hacia lo visual. El movimiento, a veces simple y a veces complejo, está siempre al servicio del proceso de construcción o develamiento de una imagen. La utilización de objetos es indivisible de su obra. Para *Leaf*, presentada en 1978, Sylvia

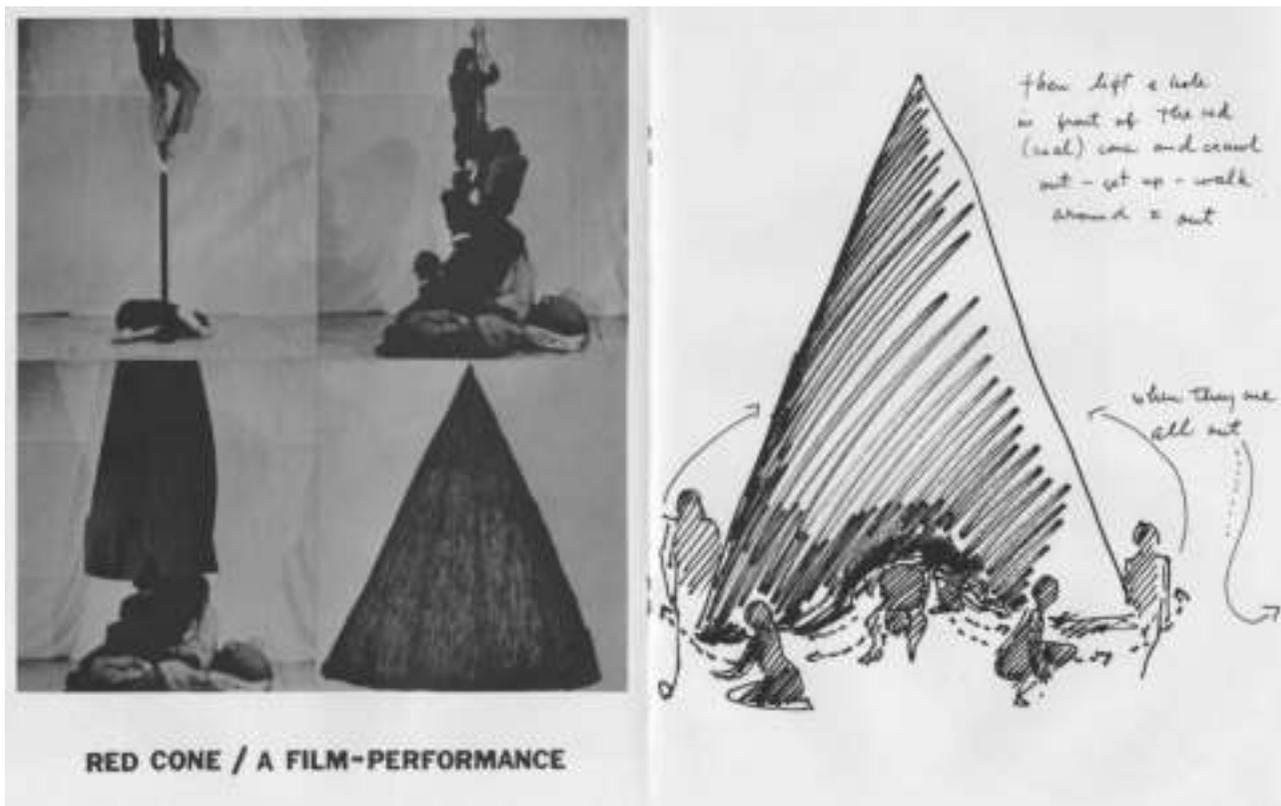


Fig. 8. Sylvia Palacios Whitman, 1975, *Red Cone*, Nueva York.

construyó una hoja de árbol de casi dos metros de largo con papel pintado. Esta hoja simplemente es acarreada de un lado a otro de la escena, en línea recta caminando lentamente, con una mínima pausa casi imperceptible, en el centro del espacio. Una operación reiterativa en sus piezas, sin embargo, es a partir de la acción de arrastrar una hoja de árbol gigante por el escenario, sin dramatismo, sin dobles intensiones, que uno puede abordar el aspecto performático de su obra. Esa leve pausa logra dejar una imagen plasmada en la retina. No existen movimientos inútiles, no hay gestos que nos ayuden a “comprender” la narrativa de la obra, no existen otros elementos en el espacio. Es solo una hoja de árbol gigante que va pasando ante nuestros ojos, acarreada desde un extremo a otro del espacio.

*Cat's Cradle* –originalmente llamada *8 String Pieces*– es una de sus piezas casi puramente performática, donde no aparecen grandes estructuras o aparatos y la acción delimita cada una de las imágenes creadas. La pieza consiste en el clásico juego de manos y cuerda, donde se configuran diferentes formas, pero ejecutado en escala humana. Cada performer hace la acción de un dedo, configurando una serie de imágenes como el pez, la taza, la tienda, el perro, y la estrella. Una vez terminada una figura, la depositan en el suelo por unos segundos, lo suficiente como para fijar la imagen, pasando de un dibujo a otro con un cuidado metódico y una coordinación extraordinaria entre tensión, soltura y desplazamientos. En 1975, para su presentación original en el estudio de Trisha Brown, esta pieza fue filmada por dos cámaras de vídeo

desde el techo, mostrando la grabación en tiempo real en los monitores que estaban dispuestos a los costados del público. De este modo se genera una doble percepción de la obra, donde los diagramas cuidadosamente pensados de los movimientos de los performers generan una especie de planigrafía de la coreografía, haciendo confluír obra (original) y registro, en una misma situación.

Como una especie de pensamiento escénico-visual, sus piezas aparecen en tiempos efímeros, donde el desplazamiento, la acción, el gesto y la composición de elementos y aparatos afirman la idea de transcurso; una escena fugaz diseñada para desaparecer, como si fuese un pensamiento ejecutado en acciones concretas que se van fijando, plasmando y develando, en la misma medida en que se van desfigurando y desapareciendo. Sylvia presenta un juego de movimientos y objetos en un espacio que va construyendo su propia temporalidad, casi suspendida.

En este sentido, sus piezas aparecen constantemente como una novedad, una ilusión a partir de algo que ya no está, pero que no ha desaparecido del todo y por tanto solo remite al presente. Cómo en un acto de magia, Sylvia va proponiendo secuencias de paisajes transitorios, no busca ligar cada una de sus piezas dentro de un organigrama que de sentido o narrativa a sus conciertos. Por el contrario, busca tejer una seguidilla de viñetas en un puzzle abstracto. “Se espera que el contenido de estas series no refleje un solo punto de vista, sino que transmita un espíritu de indagación sobre la naturaleza de las nuevas posibilidades”<sup>13</sup>. Así la tarea de dar sentido

deja de ser fundamental a la experiencia estética, por el contrario, la acción consiste en dejarse llevar por colecciones de sueños, permitiéndonos estar presentes en la afirmación de un tiempo único e intransferible.

## Referencias asociadas:

Apple, J. & Delahoyd, M. Ed. (1981) *Alternatives in Retrospect: An Historical Overview 1969-1975*. Nueva York: New Museum.

Ault, J. Ed. (2002) *Alternative Art, New York, 1965-1985: A Cultural Politics Book for the Social Text Collective*. Minneapolis – Londres: University of Minnesota Press.

Badiou, A. (2005) “Dance as a Metaphor for Thoughts”. En *Handbook of Inaesthetics*, Alberto Toscano (trans.), Stanford, CA: Stanford University Press.

Banes, S. (1997) *Terpsichore in Sneakers, Post-Modern Dance*. Boston: Wesleyan University Press.

----- (1993) *Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*. Durham: Duke University Press.

Clay, S.; Friedman, K.; & Higgings, D. (2018) *Intermedia, Fluxus and the Something Else Press: Selected Writings by Dick Higgins*. New York: Siglio Press.

Didi-Huberman, Georges. (2013) “Fragments from Le Danseur des solitudes”. In *Solos and Solitudes*, trans. Noémie Solomon, 5-8. New York: Danspace Project.

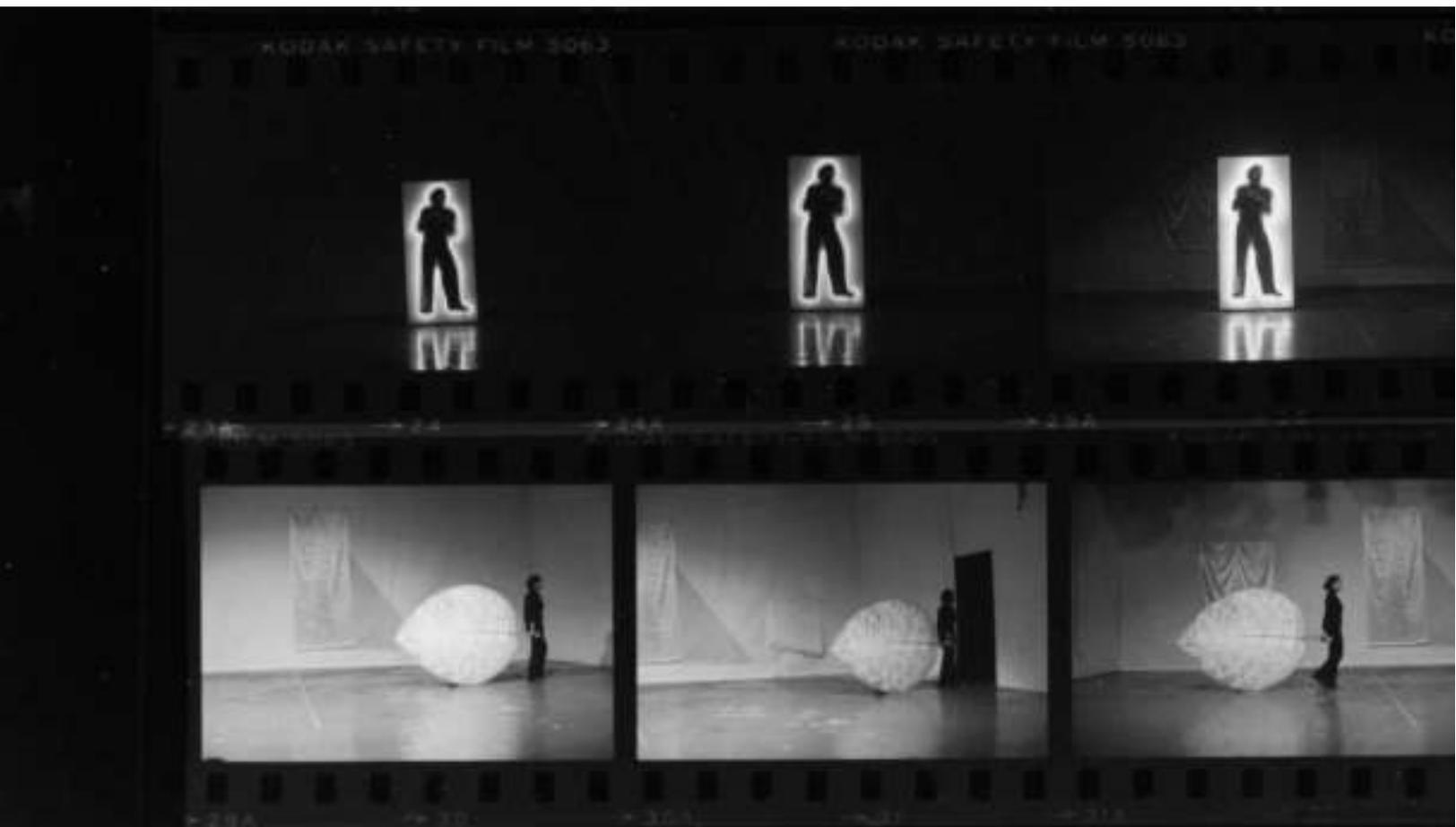
----- (2007) *La imagen mariposa*. Barcelona: Ed. Muditó & Co.

----- (2013) *Arde la imagen*. Ciudad de México: Ed. Océano de México.

Foster, S. L. (1996) *Corporealities*. London: Routledge.

13 Cita original inglés: “It is hoped that the contents of this series will not so much reflect a single point of view as convey a spirit on inquiry into the nature of new possibilities”, press release for “A Concert f dance #3,” January 30, 1963, Judson Memorial Church Archive, MSS 094, 3;32, Fales Library & Special Collections, New York

University Libraries. Citado en “Allow me to begin again” de Thomas J. Lax. Janevski, Ana & Lax, Thomas. *Judson Dance Theater. The Work is never done*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 2018, 15. Traducción de la autora.



Friedman, K.; Smith, O.; & Sawchyn, L. (2002) *The Fluxus Performance Workbook*. En <https://www.deluxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf>. Obtenido el 25 de Mayo de 2019.

Janevski, A. & Lax, T. (2018) *Judson Dance Theater. The Work is never done*. Nueva York, The Museum of Modern Art.

Palacios, S. & Weill, S. (1976) *Two Notebooks*. Florida: Untitled Press Captiva Island, Rauschenberg Foundation.

Sanders, J. & Hoberman, J. Ed. (2013) *Rituals of Rented Island: Object Theatre, Loft Performance, and the New Psychodrama - Manhattan, 1970-1980*. New York, Whitney Museum of American Art.

Stellweg, C. (1988) "Magnet-New York': Conceptual, Performance, Environmental, and Installation Art by Latin American Artists in New York", publicado en *In The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, 284-311, 332. Exh. Cat., New York: Bronx Museum of the Artists.

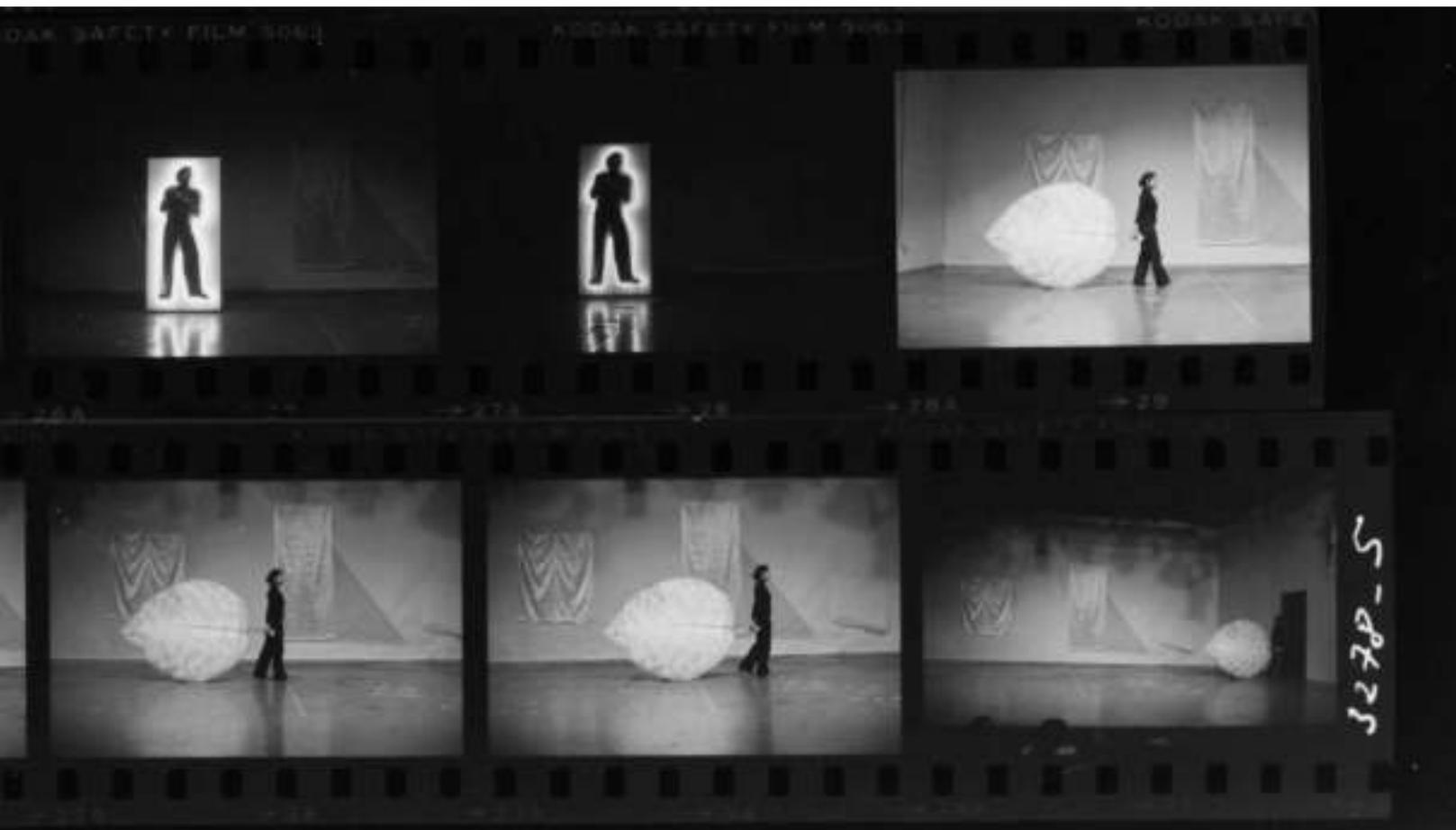


Fig. 9. Nataliel Tileston, 1978, *Tira de Prueba*, Nueva York, Truck and Warehouse Theatre.

## Prensa

"A Concert f dance #3," January 30, 1963, Judson Memorial Church Archive, MSS 094, 3;32, Fales Library & Special Collections, New York University Libraries.

Banes, S. (1979) "Sylvia Whitman. Playing with Live Images". *The SoHo Weekly News*, 31 de mayo.

Croce, A. (1978) "Arts and Sciences and David Gordon". *The New Yorker*, 15 de mayo.

Dunning, Jennifer. (1979) "Dances By Weaver of Dreams". *The New Yorker*, 1 de junio.

\_\_\_\_\_ (1980) "'Critics' Choices". *The New York Times*, 16 de noviembre.

Gurantz, M. (2018) "Sylvia Palacios Whitman, Pacific Standard Time Festival: Live Art La/La". *Journal of Asia-Pacific Pop Culture*, Volume 3, Number 1, pp. 149-153. Penn State University Press.

Kisselgoff, A. (1979) "Performance Art: 'South'", *The New Yorker*, 3 de junio.

Newman, B. (1979) "South". *The Wisdoms Child New York Guide*, junio.

Robertson, A. (1981) "Ragtime Redux". *SoHo News*.



Fig. 1. Sophie Seita, *Les Bijoux Indiscrètes, or, Paper Tigers* [Joyería indiscreta, o tigres de papel], septiembre 2017, Bold Tendencies, Londres. Foto: Natalia Jaeger



# Performance y palabra. Un espacio pendiente<sup>1</sup>

*Francisca García<sup>2</sup>*

Probablemente la ambigüedad de la performance incidió en su exclusión de la historia del arte, pero, a la vez, en la consolidación actual de un campo de trabajo artístico prolífico que emerge desde la encrucijada disciplinaria. Cercana al teatro y las artes escénicas por el uso del cuerpo como soporte de expresión principal; emparentada con la literatura por la escritura y uso de textos en acción; esta es también afín a las experimentaciones propias de las artes visuales en el uso de diversos medios, como el sonido, la imagen o el video. Llamada también “arte vivo”, “arte de acción”, o incluso “accionismo”, la performance se instala como un espacio de saber y un campo de investigación artística que hoy puede aportar reflexiones claves a los debates de arte y política y de arte y ciencia. A continuación, transcribimos junto a Sophie Seita –performer, poeta y académica–, un fragmento de nuestra conversación aún en curso, en la cual vamos transitando por distintos nudos: las relaciones entre arte y academia, la interdisciplina, la traducción idiomática y cultural, la noción de autoría, la estrategia de la participación y, en definitiva, en algunas de las transformaciones actuales de la cultura contemporánea que nos desafía el paradigma de la globalización.

1 Todas las imágenes cortesía de Sophie Seita.

2 [mfranciscagarcia@gmail.com](mailto:mfranciscagarcia@gmail.com)

Francisca García: *My Little Enlightenment Plays* es el título de tu próxima exposición. Considero que este proyecto llega en tiempos de cambio, marcados por la redefinición del conocimiento con sus disciplinas tradicionales, también de los valores del arte. ¿En qué consisten estos iluminismos a escala doméstica?

Sophie Seita: Elegí ese título debido a la obvia yuxtaposición de “pequeño” y lo que supuestamente es un movimiento o período tan grandioso como la Ilustración. La formulación es, por supuesto, irónica y satírica: ¿qué es “un poco” de iluminación? ¿Cuáles son estos pequeños momentos de dicha, revelación y transformación? ¿Cómo un tipo de autocuidado, tal vez? ¿Una pedagogía? A menudo, las cosas pequeñas son preciosas. Y, como ha sugerido la crítica Sianne Ngai, en la ternura reside la posibilidad de violencia. Podríamos aplastar el objeto precioso. Pero detrás de mi título y del proyecto también hay una cuestión seria: ¿qué pueden o no pueden afectar o decir las cosas pequeñas?

FG: Justamente la palabra “Play”, que es polisémica en los distintos idiomas, permite jugar con las referencias.

SS: *Plays* en el título debe tomarse como un sustantivo (“obra”) y una acción (“jugar” o “interpretar”, en el caso de los sonidos). Con esto vemos la caparazón o la cáscara del teatro, pero sin el teatro. Se trata de una teatralidad dichosa en la que “mi pequeña ilustración/iluminación” emerge y se toca como una melodía de mi cabeza, una melodía para bailar. Para ello me apropio y hago mías las referencias literarias y filosóficas canónicas del periodo de la Ilustración, y las combino con lo que ahora llamamos “pseudociencia”, o los saberes esotéricos, ocultos (astrología, cura de manos, meditación, simbolismo de colores). Todos esos saberes fueron formas tempranas de ciencia y erudición durante la Ilustración. Me atrajo *el lenguaje* de estos textos esotéricos y científicos: hay mucha poesía en los horóscopos, por ejemplo. Para una de mis performances, reescribí la carta natal de Karl Marx que encontré en un sitio web de astrología; en otra, trabajo a partir de la teoría de los colores de Goethe, como si estuviera describiendo personajes que se encarnan en vestuarios y movimiento en mi obra. Estoy fascinada con lo que el lenguaje puede iluminar, sacar a la luz: esa es la capacidad del lenguaje, a través de la escritura y el sonido.



Fig. 2. Sophie Seita, *My Little Enlightenment Plays* ("Mis pequeños juegos de iluminación/ mi pequeña Ilustración"). juega"), septiembre 2017, Arnolfini, Bristol. Foto: Lúa Ribeira.

FG: Es curioso que *Aufklärung* o *Enlightenment*, en castellano se traduce como "Ilustración", un término inexacto, traicionero. Es una ironía que ni esta palabra pueda ser leal a la utopía universalista. Pienso que la Ilustración no fue un periodo solo europeo, pero tampoco universal. En el caso de América Latina se trata de efectos que marcaron las derivas institucionales de la cultura y la estructura de los países. Como un tipo de "Ilustración-a-distancia".

SS: Sí, absolutamente, los ideales presuntos y los sueños universales de la Ilustración seguían siendo prejuiciosos contra las mujeres y las comunidades no-blancas. Era un período lleno de misoginia y etnocentrismo. Por supuesto, 'ilustración' me hace pensar en dibujar, en colorear, y una de mis performances y videos de la serie se llama *Emilia Galotti's Colouring Book of Feelings*. Se podría decir que estoy "ilustrando" la Ilustración, redibujándola, que es una forma de traducción, ¿no? Estoy agregando un poco de color, también la estoy haciendo

*queer*. Y en inglés y español la Edad Media también se la llama “La Edad Oscura”. Así que la Ilustración y su legado (como nuestro vocabulario histórico y teórico y artístico y nuestros modos de descripción) están arraigados en sus binarios: claridad / oscuridad, razón / emoción, hombre / mujer, naturaleza / artificio, y agregaría algunas otras oposiciones con las que juego en mis performances: lo sólido / lo inestable, marcos / exceso, o líneas limpias / ornamento.

Es interesante que lo llames “una iluminación-a-distancia” porque, desde hace bastante tiempo, me había preguntado cómo mantener visibles mis influjos brechtianos y al mismo tiempo, permitir una transformación más personal a través del encantamiento (que por supuesto es muy anti-brechtiano). Así que, en mi práctica artística de performance, espero que sea posible producir un “encantamiento informado / iluminado”, que incorpore lo racional y que a la vez no excluya la magia.

FG: Me interesa la relación entre ritual y performance porque ambas se fundan en una idea de participación y apertura hacia lo colectivo, sin embargo, en tu trabajo valoras la vigencia de la audiencia, del rol del espectador, ese distanciamiento.

SS: A mí también me interesa la proximidad de la performance al ritual, lo que nos lleva otra vez a la transformación de una persona o una comunidad. La pregunta que me interesa es si la audiencia necesita participar activamente en una performance para poder ser transformada. En el contexto latinoamericano y específicamente en Chile, probablemente ambas estamos pensando en las performances poderosas de Cecilia Vicuña, que lleva el ritual hacia un contexto de arte visual o poesía. En este mismo sentido, estoy pensando en el collage poético de M. NourbeSe Philip titulado *Zong*, que arranca desde la imagen de un barco de esclavos africanos, a quienes ella dedica un velatorio. También pienso en la bailarina Jamila Johnson-Small y su proyecto de *Last Yearz Interesting Negro*, en el que experimenta con estados de trance a través del baile. Todos estos son ejemplos de ese tipo de apertura, o diálogo participativo, que describes inicialmente.

Pensando en el debate sobre el arte participativo o interactivo más generalmente, sin embargo, yo soy alguien que también aboga por el poder de “la cuarta pared”. Con eso no me refiero a un ilusionismo irresponsable, sino a una distancia entre artistas y el público que puede emplearse para activar el pensamiento y reconocimiento, pero también motivar la sensibilidad y la emoción. El distanciamiento puede también implicar romper la cuarta pared (a través de estrategias como: comentarios autorreflexivos, direcciones a la audiencia,

etcétera), pero manteniendo un mundo performativo separado o un ritmo distinto performativo. Esto opera al contrario de algunos intentos/obras de participación de la audiencia que me dejan absolutamente fría. Hoy hay tantas obras consideradas interactivas y, por lo tanto, “más democráticas”, y todo lo que sucede es que el público puede apretar algunos botones, probablemente a través de una proyección de video en directo o con un kit de realidad virtual muy cool. No quiero parecer demasiado despectiva. Al mismo tiempo ese tipo de obra artística podría ser muy interesante. En última instancia depende de la intención, de los contextos culturales, institucionales y biográficos, y la ejecución estética de cada obra.

**FG: De una u otra forma, en ambos casos (si es que acaso no hay otros más) estas estrategias participativas terminan por transformar el concepto de autoría y, también, diluyen los límites entre ficción y realidad.**

SS: Estoy de acuerdo. En las performances que componen *My Little Enlightenment Plays* estaba pensando en cómo podía generar, desde la poesía y la performance, un tipo de comunidad diferente en el espacio y el tiempo. Para ello colaboré con artistas que hicieron escenografías, accesorios y vestuarios y con un músico que compuso obras para este trabajo. Estaba intrigado cómo mi texto original y mis ideas podrían ser traducidas a otros medios y con la ayuda de otras personas, como extensiones transmediales.

El reparto de performers, a su vez, está integrado por artistas, directores y escritores, todos fabulosos que aportan sus propias prácticas y experiencias a este trabajo. Como Emma Attwood, con quien trabajo hace tiempo entre Londres y Nueva York. Es un verdadero regalo poder forjar amistades a través de la performance. Y algo muy importante, dado que son artistas en lugar de actores, siempre hay algo en sus personalidades y sus cuerpos que llevan con ellxs en cada carácter o personaje. A veces, también llevan con ellxs la sombra de un personaje que interpretaron en una performance anterior, que se puede convertir en una especie de broma intertextual. Es como una transmigración performativa de las almas. ¿Tiene sentido? En algunos casos, también están actuando como ellos mismos.

**FG: Un tipo de trabajo que impacta continuamente tu propia subjetividad, tu trabajo y tu biografía.**

SS: Ciertamente yo estoy realizando versiones de mí misma, aunque probablemente no sea muy obvio para muchas personas. Mi obra es una forma de abstracción



autobiográfica o una autobiografía de mi lectura. Por eso me acomoda la performance. Puedo escribir personajes o situaciones que no funcionarían en un poema, que como género sigue siendo leído personalmente o no se adapta tan bien a múltiples puntos de vista. O, por eso también, me encanta trabajar con materiales históricos y collage: a menudo puedes llegar a una forma de verdad o algo intensamente personal mucho mejor cuando está mediado. Hay una línea autorreferencial en mi texto y performance *Emilia Galotti's Colouring Book of Feelings*, en el que un personaje dice: “Básicamente pienso en el lenguaje de otras personas”. Todxs lo hacemos, todo el tiempo, pero mi proyecto a partir de la Ilustración genera este pensar-por-leer como su modelo poético y performativo.

Fig. 3. Sophie Seita, *Emilia Galotti's Colouring Book of Feelings*, julio 2018, Bargehouse/Oxo Tower, Londres. Foto fija de video: Sam Tierney.

FG: “¿Qué pueden los cuerpos?”. Esa pregunta de Spinoza me interesa en un momento en donde el arte rebasa sus límites históricos y los discursos manipulan nuestros modos de actuar y de vivir.

SS: Sí, tuve en mente esa cita de Spinoza cuando escribí la tercera pieza de la serie sobre la Ilustración: *Emilia Galotti's Coloring Book of Feelings*. Junto a la fabulosa diseñadora de vestuario de mi proyecto, Kat Addis, pensamos mucho sobre cómo los vestuarios podrían encarnar una modularidad. Cómo las formas abstractas pueden permitir diferentes formas de movimiento e interpretación. Los cuerpos, para Spinoza, se definen por su encuentro con el material.

Desde una perspectiva política, creo firmemente que arte y escritura pueden cambiar nuestras formas de estar, vivir, pensar y sentir. Pero simplemente no hay una fórmula que todos podemos seguir y, ¡listo! Aquí está la revolución. Y lo que hubiera “funcionado” para una persona a lo mejor no funcionaría para otra persona, o lo que pudo haber afectado el discurso, las personas e instituciones hace diez o cien años, hoy debe ser revisado.

Para volver a Spinoza “¿qué pueden los cuerpos?”. Creo que pueden hacer mucho. A menudo recomiendo a mis estudiantes leer al artista Gordon Hall, que ha escrito una fantástica “lecture performance”, *Object Lessons: Thinking Gender Variance through Minimalist Sculpture* (“Lecciones de objetos: pensando la varianza de género a través de una escultura minimalista”), sobre cómo la escultura minimalista podría enseñarnos otras formas de pensar los cuerpos y el género, lo que podría ofrecer nuevos o diferentes marcos conceptuales respecto de sexualidades disidentes. La abstracción podría invocar un cuerpo, sugiere Gordon, que no necesita encajar en las categorías convencionales o no necesita ser útil. No podemos leer los cuerpos de la forma en que leemos o usamos una silla.

Creo que la abstracción propia del lenguaje poético puede ofrecer algo similar, la posibilidad imaginativa.

FG: “buff rouge and my feet/ romantic badges I was bad-lucked bacteria that though Cried / booting, went cold under poultry”. Es un verso de tu libro de poesía *Meat (Carne)* ¿Cuáles son las comunidades del futuro que imagina este poemario?

SS: El poemario imagina una comunidad que trasciende el dominio del ser humano sobre el animal. Una comunidad en la que no dependemos del uso y la explotación de los animales para nuestro sustento, placer o entretenimiento. Eso incluye los efectos secundarios de la agricultura (para productos lácteos o

carne) como un problema ecológico masivo. Es un libro propiamente utópico. Mi obra activista más explícita. Tienes razón al ver ese vínculo entre las jaulas de los animales y las jaulas de los esclavos y las jaulas invisibles de formas idealizadas de feminidad / masculinidad, que aún nos mantienen cautivos todos los días.

En ese pasaje de mi poema, estaba pensando en *The Dialectic of Enlightenment* de Adorno y Horkheimer, en la que discuten el hecho de que Circe convirtió a los compañeros de Odiseo en cerdos (tratando a sus abusadores patriarcales de la misma forma en que ellos la trataron). La comparación entre aves y cuerpos humanos es de Homero: quién describe el castigo de las sirvientas que trabajan como prostitutas: eran colgadas. Y Homero las compara con las aves atrapadas cuyos pies se contraen. En los cuentos de hadas, convertirse en un animal siempre es visto como un castigo. Adorno y Horkheimer también ven un paralelismo con el fascismo: para ellos, la fascinación fascista por los animales, la naturaleza y los niños es una ternura falsa, básicamente dice “esta mano puede destruir” (es una cita de su libro).

Cuando escribía *Meat*, también leí un ensayo sobre Robinson Crusoe y estaba pensando en la noción de la mano que domina, que es un gesto colonial. Crusoe se convierte en rey de su dominio (que es una isla frente a la costa de Venezuela, según la novela de Daniel Defou, no la isla chilena que lleva ese nombre hoy), mediante el confinamiento de no-humanos a su alrededor, solo algunos de los cuales reciben favores especiales (gatos), otros se comen. Es a través de sus manos, al emplear su mano de obra, que el colonizador, el patriarca, convierte algo en su propiedad (como lo describe John Locke en *El segundo tratado del gobierno civil*). Entonces, sí, estas diversas formas de subyugación se enredan en mi libro *Meat*.

**FG: Desde el punto de vista de la traducción, y pasando ya a tu trabajo como traductora de poesía: ¿trasladar o traicionar? ¿Qué sentido tiene hoy continuar con el trabajo con el poema y cuál sería su potencia?**

SS: La traducción desde la perspectiva metafórica y etimológica (del latín *traducere*) siempre implica un traspaso, una travesía, un desplazamiento de un lugar a otro. Para mí la traducción es una forma importante de diálogo. Una conversación con y a través de la lengua. Solo podría pensar en la traducción como una “traición” si creería en una sola interpretación y eso es anticuado y defiende la ideología del autor único, en lugar de ver al traductor como un segundo autor. La traducción siempre transforma la obra en algo diferente. Y eso es algo para apreciar. Esta multiplicidad, este movimiento a través de



Fig. 4. Sophie Seita, *Les Bijoux Indiscrètes, or, Paper Tigers [Joyería indiscreta, o tigres de papel]*, septiembre 2017, Bold Tendencies, Londres. Foto: Natalia Jaeger

las fronteras culturales, esta resistencia de una respuesta simple o “correcta”. Considerando esto, creo que una buena traducción es cuando el traductor presta atención rigurosamente a lo que es específico de esa obra y se ocupa del traspaso de cómo esta podría existir en un contexto cultural e idioma diferente. Cambia entonces el sentido de “fidelidad”. La traducción así podría significar un desvío drástico de lo que sería una traducción literal. La potencia de poesía, de performance y de la vanguardia podría residir justamente en su capacidad para afectar y cambiar indirectamente: al no ser “útil” la poesía puede resistir el lenguaje de uso y poder.

FG: Acabas de publicar tu libro *Provisional Avant Garde Little Magazine Communities from Dada to Digital* (Stanford University Press, 2019). ¿Es el concepto de vanguardia hoy una herramienta vigente? ¿De qué manera este

concepto deja de ser una categoría fija y universal para transformarse en una noción más flexible o inestable?

SS: Una vez más tu pregunta es totalmente acertada: el libro es mi intento de criticar nuestra comprensión de la vanguardia como universal. En su lugar, propone que la vanguardia emerge desde pequeñas comunidades en práctica, como revistas literarias. La vanguardia siempre ha sido y debe seguir siendo un concepto provisional. Puede ser contextualmente específica y su significado está determinado por una comunidad que puede estar radicalmente en desacuerdo con otra comunidad. Una vanguardia es también lo que se ha llamado *avant-garde*. Es a través de las revistas, a través del modo de producción, distribución y recepción, que podemos resolver aquello que significa ser vanguardista, tanto para un poeta individual como para una comunidad.





Fig. 5 y 6.  
Sophie Seita,  
*Emilia Galotti's  
Colouring Book  
of Feelings*,  
julio 2018,  
Bargehouse/Oxo  
Tower, Londres.  
Foto fija de video:  
Sam Tierney.

En el libro sostengo que debemos dejar de pensar en las vanguardias, ya que estas construcciones imponentes, con figuras y fechas claves, seguramente relegadas al pasado y probablemente también, dominadas por hombres heterosexuales y blancos. El concepto de vanguardia sigue siendo válido mientras haya personas que lo utilicen, lo resignifiquen y encuentren una funcionalidad específica en describir sus prácticas e identidades como vanguardistas.

Me gusta la imagen que las vanguardias del pasado son un sustrato para el presente. El concepto de sustrato sugiere materialidad y capas. El libro pone el foco en cómo la vanguardia se manifiesta materialmente, hacia adelante. No hay *un* gesto vanguardista sino *muchos*. Si consideramos que la vanguardia es más abierta, inclusiva y diversa con respecto a participantes y prácticas, entonces pierde la negatividad flagrante y la violencia que a menudo está asociado a ella. Y si dejamos de otorgar a la vanguardia una identidad universal, podríamos encontrar elementos que podemos rescatar de versiones o grupos anteriores y que podemos activar o redefinir completamente para nuestro presente. De esa manera, creo que los dos proyectos, *My Little Enlightenment Plays* y *Provisional Avant-Gardes*, están efectivamente conectados, pero llegan a sus respuestas a través de diferentes medios.

## Referencias asociadas:

Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer (2002). *The Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, ed. Gunzelin Schmid Noeri; trans. E. F. N Jephcot. Stanford, California: Stanford University Press.

Arendt, Hannah (1994). "We Refugees", *Alltogether Elsewhere. Writers on Exile*. Ed. Marc Robinson. Boston/Londres: Faber and Faber. 100-119.

Benjamin, Walter, "Was ist das epische Theater?" (1931), en Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser eds., *Gesammelte Schriften II.2*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1977.

Borges, Jorge Luis (1960). "Del rigor en la ciencia", *El Hacedor*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Brecht, Bertolt (1928). *Die Dreigroschenoper, Text und Kommentar*. Frankfurt: Suhrkamp.  
\_\_\_\_\_ (1999). *Schriften zum Theater*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

\_\_\_\_\_ (1938). "Dialektik und Verfremdung", in *Bertold Brecht, Werke: grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, ed. Werner Hecht [et al...] 30 vols. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

Certeau, Michel de (1988). "Walking in the City", *The Practice of Every Day Life*. Berkeley/ Los Angeles/London: University of California Press.

Flusser, Vilém (2007). *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume.

Foucault, Michel (1967). "Espacios otros", conferencia.

Glissant, Édouard (2008). "Pensamientos del archipiélago, pensamientos del continente", en *Aleph* 146: 2-12.

Goethe, Johann Wolfgang von (1810), *Zur Farbenlehre*. Tübingen: J.G. Cotta.

Griffiths, Michael R. (2010). "The Tame from the Wild": Handling Political Economies of Life at the Emergence of Capital", *Humanimalia: a journal of human/animal interface studies*, 1.2 (Spring 2010), online.

Hall, Gordon (2013), "Object Lessons: Thinking Gender Variance through Minimalist Sculpture, lecture performance," *Art Journal*, 72:4, 46-57, DOI: 10.1080/00043249.2013.10792863

Latimer, Quinn, y Adam Szymczyk, eds (2017). *South as a State of Mind #7*. Kassel/ Atenas: Documenta 14 #2.

Locke, John (2016). *Second treatise of government; and a letter concerning toleration*. Oxford: Oxford University Press.

Ngai, Sianne (2012). *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Spivak, Gayatri (2012). *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge, MA/ London: Harvard University Press.

**Francisca García** es investigadora, curadora, escritora y académica. Sus textos, charlas e investigaciones trabajan estética contemporánea del siglo XX y XXI, a partir de las relaciones entre escritura, visualidad y cuerpo en el arte americano, la transmedialidad como metodología de investigación artística, los archivos decoloniales, las escrituras migratorias, la literatura material y la historia del libro. En 2010 recibió su magíster por la Universidad de Playa Ancha en Valparaíso y en 2017 su doctorado por la Universidad de Potsdam. Actualmente es docente en la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae.

**Sophie Seita** es artista interdisciplinaria, escritora, académica y traductora. Sus textos e investigaciones teórico-prácticas relacionan poesía, performance, lectura, video, traducción y colaboraciones multimediales. Su trabajo explora sobre las formas en que somos coreografiados por el lenguaje y, a partir de ello genera traducciones transmediales de textos a través de sonido, vestuario, movimiento e interacción con objetos escultóricos e instalación. Actualmente es académica en Boston University, en la especialidad de poesía y performance. Contacto: [sophieseita@gmail.com](mailto:sophieseita@gmail.com)



# COMUNIDAD CATRILEO CARRIÓN 2015-2019

Somos una comunidad de personas epupillan: Constanza Araya, Antonio Catrileo, Manuel Carrión y Alejandro Carrión. Nuestras prácticas colectivas se articulan horizontalmente desde el afecto y la reciprocidad, buscando intervenir distintos formatos desde una perspectiva indisciplinada. Hemos nutrido en comunidad preguntas que nos interpelan: ¿qué es este sentir y ser epupillan? ¿cómo articular un vínculo con nuestra memoria indígena usurpada? ¿cuál es la potencia de imaginarnos como una comunidad no-humana? Usamos la escritura, el video-ensayo, las instalaciones performativas y los procesos de conversación para activar política y afectivamente a sujetxs. Nuestro propósito es experimentar nuestras vidas no reproductivas y compartir este tiempo político como una posibilidad para torcer y modificar nuestra actualidad desviándonos del vector colonial-neoliberal.

Ponemos atención a los procedimientos que nos permiten explorar tanto materialidades y archivos, como parte de una práctica que la entendemos como ensayística. Nos interesa explorar la relación entre procesos artísticos, escriturales, curatoriales, y editoriales, generando así distintas mixturas y ensamblajes críticos. Hemos publicado los libros: Poyewün Witrál: bitácora de las tejedoras de Neltume (2019, autoedición), Yikalay pu zomo Lafkenmapu (2018, autoedición) y Torcer la palabra: escrituras obrera-feministas (2018, Tiempo Robado Editoras). Recientemente hemos exhibido nuestro video-ensayo Kizungünewün Epupillan / Autodeterminación Dos Espíritus (2019) en el 20th Annual imagineNative Film + Media Arts Festival en Toronto, Canada. Hemos realizado los proyectos curatoriales-expositivos: Torcer la palabra: escrituras obreras-feministas, junto al Archivo Mujeres y Géneros del Archivo Nacional (2018). Famew Mvlepan Kaxvlew, en CEDOC Centro Cultural la Moneda, curada por Sebastián Valenzuela (2017), Neltume señala el camino, junto a Londres 38, Espacio de Memorias (2016-2017), Prolegómenos para una Geología Política de Neltume en la Galería Metropolitana (2015-2016). Hemos realizado talleres y charlas en Santiago, Toltén, Nueva York, Neltume, Concepción, Río de Janeiro, Bogotá, Toronto y Temuco.

## Comunidad Catrileo+Carrión (Curicó-Quillota, Wallmapu/Chile)

Nuestro trabajo consiste en habilitar procesos para revitalizar el conocimiento relacionado a la experiencia *epupillan* (dos espíritus), tanto en términos espirituales, estéticos y políticos. La puesta en práctica de nuestra sensibilidad decolonial busca revitalizar conocimientos invisibilizados y/o saqueados por los aparatos (neo)coloniales, así como cuestionar conceptos modernos sobre los límites y opacidades del universal "humanidad".

Nuestra metodología de vinculación con las comunidades con las que entablamos procesos recíprocos, permite que entremos en contacto con principios de relacionamiento éticos particulares. Estos habitan y son ensayados por las comunidades humanas y no humanas: las plantas, líquenes, virus, bacterias, piedras, montañas, pájaros y hormigas nos muestran una inclinación *epupillan* que lee en este agenciamiento inhumano, principios alternativos para salir de la relación amo-esclavo. Nos muestran gestos poéticos de crecimiento, desgaste, acumulación. Gestos que enfrentan la duración humana de la vida ante la longevidad milenaria de una piedra o un río.

Esto lo modulamos mediante la construcción de un ojo *epupillan*, un ojo que no se contentaría con buscar representar a los sujetos *epupillan* para su identificación, sino que el ojo *epupillan* que ensayamos, consiste en proceder en la filmación como un devenir estético *epupillan*. Esto se logra borrando el límite de la teoría-praxis, experimentando poéticas que habitan la pantalla y la proyección como territorios por descolonizar. Este repertorio estético busca aniquilar la temporalidad humana al desdibujar el tiempo lineal. Ensayamos así el recorte de la figura humana en la pantalla o proyección mediante la superposición de un tiempo con otro. Las imágenes somos nosotrxs mismxs en nuestra modulación íntima de lo *epupillan*, no se trata de un registro documental, sino más bien de video-ensayos contruidos desde acciones, imágenes de archivo o encontradas, ensamblados desde una inquietud intelectual, estética y espiritual.

El texto de nuestros video-ensayos, en este sentido, se vuelve relevante como subtítulo, como voz y como imagen, buscando confundir el lugar de enunciación del espectador al hacerle hablar en silencio para sí mismo mediante la lectura de lo que ya escucha. Es esta otra superposición la que logra desdoblar la voz humana como escritura digital y meditación. Se trata de una invitación a un espacio de empatía pero también de profunda extrañeza.

No solo escribimos textos con imágenes como un ensayo, sino que también practicamos ensayísticamente nuestro propio sentir *epupillan*. Si no estamos interesadxs en una vida reproductiva, ¿qué otros espacios podemos construir o habilitar para nuestras comunidades? La deriva *epupillan*, en este sentido, es también una pregunta filosófica sobre la vida, pues si el objetivo no es la reproducción de la especie humana, ¿qué sentido tiene una vida no reproductiva para una comunidad?

Nuestra comunidad está compuesta actualmente por Constanza Araya Miranda (Periodista y comunicadora social, tejedora *epupillan* y autora de los programas radiales *Lafken Kürruf* y *Wente winkul mew*), Alejandro Carrión Lira (sanador y creador *epupillan*), Antonio Catrileo Araya (escritor, profesor y tejedor *epupillan*) y Manuel Carrión Lira (diseñador y pensador *epupillan*).





## EPUPILLAN

En mapuzungun, "epu" significa dos y "pillan", espíritu, respectivamente. El espectro *epupillan*, es decir, de personas dos espíritus en contexto mapuche, se excede de las categorías LGBTIQ+, ahí recae su radicalidad porque pone en tensión el dimorfismo sexual, pero también aparece su experiencia como a una práctica contemporánea, que no ha sido documentada por misioneros cristianos ni textos coloniales. Interesante es, entonces, que desde lo *epupillan* se construye un tiempo otro de la linealidad del colonialismo.

Aquel tiempo *epupillan* que mira críticamente al humanismo para descentrarlo, para con-moverse con el tiempo abierto de las montañas, los bosques, la potencia mineral del cemento. Llamaremos giro *epupillan* a dicha torsión del pensamiento binario como experiencia abierta, inapropiable, mucho más generosa con las posibilidades creativas de nuestros *püllü* (espíritu), que ha persistido en la memoria de las personas que viven, sienten, se relacionan como tal. Esta memoria es una posibilidad dinámica, nunca totalizadora, sino se va construyendo en el camino experiencialmente.

Lo *epupillan* tensiona la noción que tenemos del cuerpo separado del espíritu, le ha perdido el miedo a dejar de pensar en binarios para ser una experiencia radical ante la colonialidad del género, tensionando entonces todo el paradigma colonial de las construcciones identitarias sexo-genéricas, es una provocación abierta a explorar lo diverso, a considerarnos parte del *itrofilmongen* (biodiversidad). Cuando nos referimos a lo diverso no lo planteamos en términos de diversidad sexual, sino más bien lo diverso como una sustancia informe y plástica, muy distinto a la diversidad que se constituye como una institución que cataloga en clave de diversidad sexual, diferencia sexual, o inclusive en disidencia sexual categorías identitarias para definir las posibles representaciones de personas LGBTIQ+. El giro *epupillan* no pretende ingresar en estos campos de disputa sino mirarlos críticamente por la especificidad de que lo *epupillan* es una experiencia, no una categoría identitaria, sino que reconoce en su dimensión espiritual la multiplicidad misma del desvío del deber ser mapuche.



**NGE EPUPILLAN /  
OJO DOS ESPÍRITUS**

**PROCEDIMIENTOS**

*REPŪYEN MAPU /  
SEGUIR LA MATERIA*

MATERIALIDAD  
ACTIVA

EXPERIMENTACIÓN  
LENGUAJES

POTENCIA  
NO-HUMANA

VIDEO  
INSTALACIONES

NO REPRESENTACIÓN  
DEL SUJETO

VIDEO  
ENSAYOS

POTENCIA  
MICROPOLÍTICA

**PRÁCTICA  
ARTÍSTICA**

*PU POYEWŪN NŪTRAMKAN /  
CONVERSACIONES AFECTIVAS*

**IMAGINACIÓN  
CONTRASEXUAL**

REVITALIZACIÓN  
MAPUCHE

ARCHIVOS

ACCIONES

WITRAL /  
TELAR

DESCOLONIZACIÓN  
COMO PROCESO  
INTERMINABLE

RECUPERAR *KIMŪN* /  
CONOCIMIENTO

PENSAMIENTO  
CONTRA-IDENTITARIO

AUTODETERMINACIÓN  
POLÍTICA

FOTOGRAFÍAS

## ***Nge epupillan*: un diagrama háptico de la experiencia dos espíritus**

Nuestro trabajo de investigación y creación artística toca otras prácticas que lo fortalecen, pues estos procedimientos están encadenados a espacios que nos sensibilizan sobre las formas de vida en nuestro presente. Espacios que arman preguntas que nos afectan reorientando nuestro quehacer intelectual, artístico, periodístico, social y político.

Nos preguntamos por la materialidad si la entendemos como un agente activo más que un receptáculo de la acción humana. Esta pregunta se expresa en lo que hemos llamado *repüyen mapu* (seguir la materia), el inquieto encuadre que delata la mano detrás de la cámara y en la atención que pone ese ojo al movimiento de materiales "inertes" en un plano cerrado. Es una sensibilidad estética y ética para mirar y estar con el *itrofilmongen* (biodiversidad), una apertura sensible para vincularnos con lógicas no humanas de la vida, que nos permite ver una gran pila de aserrín de árboles nativos como un bosque microscópico vivo, no solo como residuos de la actividad industrial.

Por otro lado, al momento de volcarnos hacia la vida humana, lo hacemos desde la palabra hablada. Pero esta palabra necesita de un contexto de empatía para emerger. Nuestra sensibilidad *epupillan* nos permite entender los niveles de opresión y violencia que los cuerpos no hegemónicos sufrimos. El *poyewün nütramkan* (conversación afectiva) es el nombre que toma ese momento seguro de vinculación sensible entre seres, que logran experimentar la empatía: entender el lugar de enunciación de quien es diferente a mí. Esto nos ha permitido generar procesos colectivos autónomos como resultados editoriales, expositivos y políticos con las diversas comunidades con las que hemos colaborado.

Las estrategias propias de la práctica artística que reconocemos en nuestro quehacer son, por un lado, la tradición del ensayo fílmico en la relación crítica que se puede establecer entre palabra, imagen mental y sonido.

El video-ensayo así nos permite hilvanar y tejer relatos humanos y no-humanos en una trama fílmica que intenta escapar los lenguajes representacionales identitarios, desviándonos del repertorio político de imágenes que estetizan y fijan la multiplicidad del ser.

El guión entonces es más bien un diagrama que se arma entre material encontrado, material producido específicamente, así como material tomado de archivos personales, como también archivos institucionales y de libre acceso. El video como materialidad en la proyección emite también una extensión de un pensamiento y forma de estar en el mundo. Esta forma de trabajar comunitariamente, donde siempre hay más de un ser articulando decisiones y entramando sensibilidades, es el trabajo de la tejedora. Es por eso que proponemos el *witral* no solo como una metáfora sino como un lineamiento ético, porque el *witral* es parte de nuestra práctica material, espiritual y artística.

La potencia política de nuestro trabajo reside en que queremos borrar los contornos de la idea fija de humanidad, para mirar su oscuro reverso. Y optamos por mirar ese oscuro reverso con nuestro *nge epupillan*, que nos permite atender a una revitalización mapuche mediante nuestro quehacer, que no se toma de la idea funcional de identidad para producir sus efectos. Más bien se trata de un modo de relacionarse que procede de una manera mapuche, dejando el componente de realización en la vinculación y relación capaz de establecerse mediante una práctica estética y política de revitalización de *kimün*.

Finalmente, reflexionamos abiertamente de nuestro trabajo como manera de disputar la escritura en el arte, pues entendemos esa posición como espacio de legitimación de una voz de autoridad. Escribimos porque también reflexionamos y tomamos posición sobre la división del trabajo al interior del sistema del arte como una expresión de posiciones de poder.

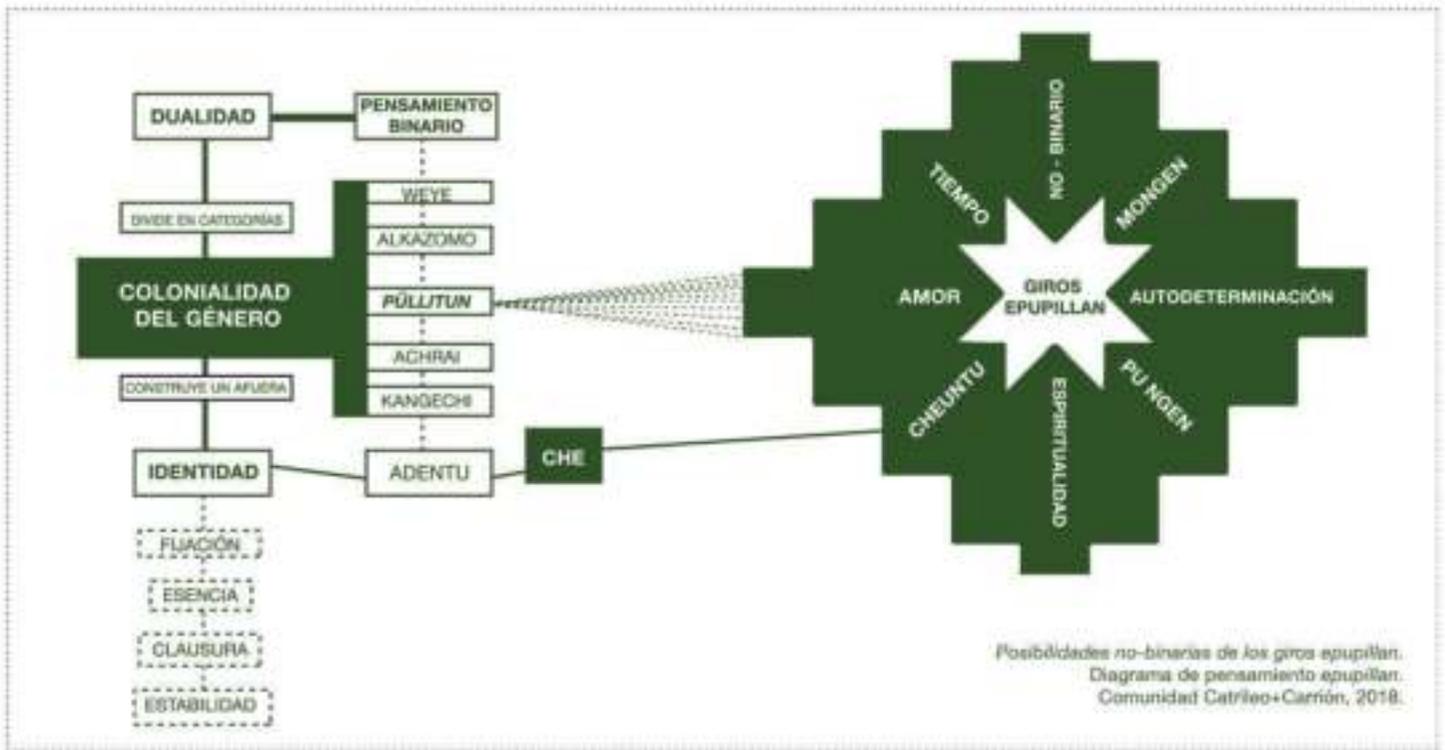
---

*KIZUNGŪNEWŪN EPUPILLAN /*  
AUTODETERMINACIÓN DOS ESPÍRITUS  
(2017-2019)

Es un proyecto de investigación y creación inédito en desarrollo sobre el sentir *epupillan* en comunidad, expresado en un video-ensayo homónimo "*Kizungūnewūn epupillan*".



*iñchm ta:pullituntufe*  
*nosotrxs lxs que hacemos pūlli*



KIZLANGÖNEWÖN EPUPILLAN / AUTODETERMINACIÓN DOS ESPÍRITUS  
Dir. Comunidad Catrileo+Carrón, video-ensayo/video experimental, 2018, Full HD, 29:11 mins



**INHUMANIDADES**  
(2019)

Es un proyecto de creación performática inédito sobre poéticas *epuñilan* para descentrar, borrar, alterar y modificar la representación humana. Estas acciones son actos comunitarios de regeneración y de búsqueda de vinculación no-humana. Entedemos "Inhumanidades" como una serie de insistencias y desvíos registradas en fotografía y video.



Fotograma de video-ensayo *PEWENANTU*

Dir. Comunidad Catrileo+Carrión, Lorenza Aillapan, Patricia Pichun y Gonzalo Castro Colimil, videoarte, 2019. Full HD, 03:39 mins. Desarrollado durante la residencia artística *Entún Fey Azkin (Manifestar lo observado)*, curada por Gonzalo Castro Colimil, Icalma, Región de la Araucanía, 2019.

Registro de acciones *PEWENANTU*, *Kupan epuñilan* y *Cheumtungeñ epuñilan mew*, parte de la serie "Inhumanidades". Desarrolladas junto a Lorenza Aillapan y Patricia Pichun en la residencia *Entún Fey Azkin (Manifestar lo observado)*, curada por Gonzalo Castro Colimil, Icalma, Región de la Araucanía, 2019. Fotografías análogas en rollo vencido por Manuel Camón, Antonio Catrileo y Patricia Pichun.





Fig. 1. Antonio Larrea / Archivo MHNRS / *Gaviotín sudamericano*  
(*Sterna hirundinacea*)

# ENTREVISTA A MIGUEL CÁCERES, CO-FUNDADOR DEL MUSEO DE HISTORIA NATURAL RÍO SECO

*Andrea Jösch*

*Andrea Jösch:* Ustedes comentan en la descripción del proyecto ([www.museodehistorianaturalrioseco.org](http://www.museodehistorianaturalrioseco.org)) que la intención del museo nace desde una convergencia de disciplinas relacionadas con las ciencias y las artes. ¿Cómo se pensó, desde sus inicios, aquel diagrama curatorial? ¿Cuáles han sido vuestras reflexiones posteriores respecto de la respuesta del público?

*Miguel Cáceres:* El origen del museo fue un anhelo bastante ingenuo entre dos hermanos y respondía básicamente a intereses comunes y familiares. De esa manera, cuando comenzamos en el 2013 a trabajar en la producción de colecciones de historia natural, lo hicimos desde cero, sin ningún diagrama pero con muchas referencias. El cruce interdisciplinar se dio también de manera natural. Benjamín es biólogo marino y yo me formé como artista visual, así que el diálogo permanente en torno al trabajo que iniciáramos siempre estuvo y ha estado en función de ese cruce. Más adelante, en el 2014, se incorporaron al equipo Gabriela Garrido y Aymara Zegers, también bióloga marina y artista visual respectivamente. La incorporación de ellas al equipo fue un impulso inmenso y decisivo, nos consolidó a nivel institucional, nos dio capacidad de gestión y nos permitió también ampliar referencias y sistemas de trabajo. Este año se incorporó al equipo Gabriel Zegers, hermano de Aymara e Ingeniero Agrónomo. Su incorporación le ha dado aún mayores alcances al proyecto, ya que se suma al trabajo diario un importante campo tanto para la investigación como para la generación de nuevas colecciones respecto de los estudios botánicos, agrícolas y forestales.

También, a propósito de proyectos de infraestructura o montajes de mayor envergadura, como el articulado de un esqueleto de ballena sei (*Balaenoptera borealis*) en un antiguo galón lanero, trabajamos en conjunto con Sebastián





Aspée, Luis “Coti” Chard y Luis y Sebastián Oyarzún. Ellos son quienes llevan adelante la ingeniería del proyecto, están a cargo de pensar y construir las piezas y el andamiaje necesario para que sea funcional y estéticamente apropiado. En ese sentido, volviendo a lo antes mencionado, la interdisciplinariedad se da de manera natural en todas nuestras conversaciones, reuniones y procesos de trabajo. El arte no funciona como una especie de decoración o ilustración de la ciencia, sino que todo es parte de una misma estructura, de un mismo aparato y una misma investigación que va tomando diversas formas dependiendo de las necesidades del proyecto.

Por otro lado, nuestra manera de trabajar y los proyectos que hemos y estamos impulsando logran generar bastante expectativa y comentarios positivos de parte del público que ha visitado el museo o lo sigue por redes sociales, sin embargo, no dirigimos nuestras acciones respecto de esas observaciones.

**AJ: ¿Qué características territoriales/culturales de la región de Magallanes y la Antártica chilena les interesan, tanto en la construcción del proyecto, como a más largo plazo?**

MC: Nos propusimos crear un Museo de Historia Natural, eso es lo que hacemos y lo que nos concierne, pero no entendemos la naturaleza aislada por un lado y la cultura por el otro. Naturaleza y cultura son parte de una continuidad que constituyen las relaciones entre humanos y no humanos. En ese sentido, nos interesa todo. Y eso significa que nos atraen los procesos históricos entre las relaciones de continuidades y discontinuidades entre naturaleza y cultura, entre arte y ciencia, entre conservación y restauración, entre vida y muerte, entre poblaciones e individuos, entre pobreza y riqueza. Todo esto con un enfoque territorial, local. Nos interesa ser un referente y un soporte técnico en cuanto a la investigación que se desarrolla en el extremo sur americano, abarcando una diversidad de líneas que digan relación con las acciones a las que debe aspirar una institución museal del siglo XXI.

**AJ: ¿Desde qué perspectivas conceptuales y materiales les interesa la relación arte y ciencia? Lo pregunto pensando en el proceso de *recombinación* que han asumido, viéndolo de alguna manera como un esquema de procedimiento poético/científico.**

MC: Nietzsche propone “ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida”. Como he señalado anteriormente, la interdisciplinariedad o ese binomio arte/ciencia para nosotros se da de manera natural, lógica y simple,

Fig. 2. (pp. 54-55) Aymara Zegers / Proceso de montaje de vértebras de ballena sei (*Balaenoptera borealis*).

y atraviesa todos los procesos del museo. Por otro lado, existen montones de referencias tanto en las artes como en la ciencia de esas perspectivas conceptuales y materiales. Respecto del trabajo de Aymara, pienso que desde ciertas nociones axiológicas, la *recombinación* es un proceso de trabajo que ordena y le da forma al proyecto completo del museo. Por otra parte, la *recombinación* a través de un procedimiento poético/científico como tú le llamas, permite de manera material y técnica abrir también ciertas preguntas y cruces entre Arte y Patrimonio, lo que también sucede respecto, por ejemplo, de objetos etnográficos o históricos que son aislados de su respectivo contexto, de su uso, perdiendo de alguna manera su fuerza vital, pero por otro lado infectados por el aura *benjaminiana* de la obra de arte. Las distinciones entre arte y patrimonio articulan un discurso político respecto de la gestión de bienes culturales y ciertos valores que la modernidad ha propagado y consolidado en el siglo XX, pero que hoy abren nuevas interrogantes, tanto para las artes (para el mercado del arte, los circuitos, los espectadores, los artistas y los teóricos del arte), como para las ciencias (la industria científica, la institucionalidad, la formación y la carrera científica, la profesionalización y el desarrollo tecnológico) en el sentido de sus prácticas y funciones dentro la sociedad, las que pueden ser redefinidas o replanteadas según diversas necesidades y modelos ante escenarios críticos como el calentamiento global, la crisis alimentaria, la desigualdad o la inmigración.

**AJ: Han abierto en este tiempo otro proyecto, el Museo Faro San Isidro. ¿Podrías comentar de qué trata?**

MC: En realidad, el proyecto del museo partió con la idea de instalar una museografía en el faro San Isidro. Eso no prosperó por cuestiones logísticas, pero el faro siempre ha sido un lugar a desarrollar dentro de nuestra conciencia, ya que es parte de nuestra historia familiar. El faro fue recuperado por mi papá, Patricio Cáceres, como parte de un proyecto de turismo de intereses especiales. En el 2017 como organización y gracias a la colaboración del Centro Regional Fundación CEQUA, nos adjudicamos un proyecto FIC (Fondo de Innovación para la Competitividad 2018-2019) para instalar ahí una museografía que tuviese como principal elemento la historia de la caza de ballenas en el estrecho de Magallanes a principios del siglo pasado, ya que muy cerca del faro, en Bahía Águila, funcionó la planta terrestre de la Sociedad Ballenera de Magallanes. En este momento estamos esperando una resolución del Consejo de Monumentos Nacionales para levantar superficialmente los restos óseos de las ballenas cazadas, los que serán analizados para estimar especies y poder contrastar esos datos con poblaciones actuales de ballenas. La idea es luego instalar todos esos huesos dentro del faro como una gran constelación. De igual manera, el

espacio del faro estará dividido en dos grandes unidades relativas a la cultura ballenera y a la tradición ballenera. Esa separación, viene de un artículo de Daniel Quiroz, antropólogo, quien colabora con el proyecto, en donde se señala lo siguiente: “La gran mayoría de las investigaciones antropológicas sobre la caza de ballenas han estudiado la caza de subsistencia, siendo la cultura ballenera el concepto más usado. La cultura ballenera es un complejo de rasgos que comprende no sólo las diversas maneras de capturar las ballenas sino también las formas de usar cada una de sus partes (piel, carne, aceite, huesos), tanto en su vida cotidiana como en la religión y el arte” (Takahashi et al. 1989, 105). Se la considera como “un conocimiento compartido sobre la cacería de ballenas que es transmitido a través de generaciones [...] y que] abarca un patrimonio y una cosmovisión comunes, una comprensión de las relaciones ecológicas (incluidas las espirituales) y tecnológicas entre seres humanos y ballenas, procesos de distribución especiales y una cultura alimenticia” (Akimichi et al. 1988, 75).

Sin embargo, los antropólogos que estudian la caza comercial de ballenas evitan usar el concepto cultura ballenera pues implica considerar “una adaptación marítima, tecnológica y económicamente especializada en la explotación de cetáceos, y donde las ballenas son particularmente importantes en otras esferas de la vida cotidiana” (Lindquist 1994, 15), aspectos no siempre presentes en el marco de la caza comercial. Se recomienda usar, entonces, el concepto tradición ballenera, entendida como “una forma particular de organización social, que integra habilidades y conocimientos individuales y colectivos, reglas de captura de una o varias especies de cetáceos, su procesamiento y la distribución y el uso de los productos transmitidos a través de generaciones” (Lindquist 1994, 16). La tradición no es solo un patrón heredado de pensamiento y/o acción, una práctica específica a largo plazo, transmitida de generación en generación, sino también una interpretación del pasado mediatizada simbólicamente en el presente, en una transformación permanente, con continuidades y discontinuidades (Van Ginkel 2007, 9).

De esta manera, el ala del faro que contendrá la “cultura ballenera”, dará cuenta de las relaciones entre el pueblo Kawésqar y las ballenas, para lo que hemos gestionado un trabajo conjunto con el etnolingüista Óscar Aguilera, el antropólogo José Tonko y miembros de la Comunidad Kawésqar de Puerto Edén. Además, pretendemos también incorporar a más comunidades tanto para la producción museográfica como para otras acciones de gestión y logística.

Por otro lado, el ala de “tradición ballenera”, será poblada de diversos objetos y documentos que darán cuenta de la historia de la Sociedad Ballenera de Magallanes. Dichas colecciones de objetos abarcarán desde modelos de algunos



Fig. 3. Aymara Zegers /  
Proceso de montaje de  
esqueleto de ballena sei  
(*Balaenoptera borealis*)

barcos de la flota ballenera (dos arponeros y una factoría) hasta los bustos del capitán Andresen y su mujer Wilhelmina Schröder, quien se dice que fue la primera mujer en vivir en la Antártica.

AJ: Y, para terminar, me interesa consultar sobre el término museo y sus implicancias y relecturas necesarias en la actualidad, en tanto forma y fondo.

MC: Aunque el término “museo” es bastante flexible dependiendo de las legislaciones de los países y la heterogeneidad de proyectos que van sumando y acumulando elementos, complejizando sus características y las formas de entender sus funciones, la definición profesional de museo más difundida sigue siendo la consignada desde el 2007 en los Estatutos del Consejo Internacional de Museos (ICOM), la que habría que agregar que, a su vez, actualmente está en proceso de revisión: “El museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público que adquiere, conserva, estudia, expone y transmite el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y de su medio ambiente con fines de educación y deleite”.

Esta definición reemplaza en su momento a aquella que ha servido de referencia al mismo Consejo durante más de treinta años: “El museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público que realiza investigaciones relativas a los testimonios materiales del hombre y de su medio ambiente, los adquiere, los conserva, los comunica y especialmente los exhibe con fines de estudio, educación y delectación” (Estatutos de 1974).

La junta directiva de ICOM, sin embargo, escogió la siguiente alternativa para la definición de museo, que se someterá a votación para decidir su inclusión en los estatutos del Consejo en sustitución de la definición actual. Esta votación tendrá lugar durante la asamblea general extraordinaria (AGE) el 07 de septiembre de 2019, de 09:30 a 10:30 en el Centro Internacional de Conferencias de Kioto (ICC Kioto), Japón, contexto en el cual se celebrará la 25 Conferencia General del ICOM. La definición propuesta, dice: “Los museos son espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre los pasados y los futuros. Reconociendo y abordando los conflictos y desafíos del presente, custodian artefactos y especímenes para la sociedad, salvaguardan memorias diversas para las generaciones futuras, y garantizan la igualdad de derechos y la igualdad de acceso al patrimonio para todos los pueblos. Los museos no tienen ánimo de lucro. Son participativos y transparentes, y trabajan en colaboración activa con y para diversas comunidades a fin de coleccionar, preservar, investigar, interpretar, exponer, y ampliar las comprensiones del mundo, con el propósito de contribuir a la dignidad humana y a la justicia social, a la igualdad mundial y al bienestar planetario”.

Ahora bien, estas definiciones actuales que buscan generar consensos y homogenizar las buenas prácticas museales desde lógicas acríticas en el sentido de que pareciera, según ellas, que los museos son organismos que funcionan al margen de las disputas económico políticas respecto de la gestión del Patrimonio y los bienes culturales (porque claramente las grandes industrias y capitales extractivistas, como la minería o la pesca y el agro industrial, las farmacéuticas y el negocio de la medicina entienden lo opuesto por Patrimonio de lo que lo entienden las comunidades indígenas, los pequeños campesinos o los pescadores artesanales), habría que contrastarlas con la evolución del museo como un dispositivo cultural o “aparato estético”, como señala Jean-Louise Déotte. En palabras de Álvaro Fernández Bravo: “El museo opera bajo una forma de funcionamiento que puede compararse con la literatura, el cine, la historia literaria o el ensayo de interpretación: selecciona, monta, exhibe, ordena y muestra, oculta y apropia, narra y compone, vuelve públicas ciertas cosas y también es cómplice del saqueo... el museo puede pensarse junto a la



Fig. 4. Cristóbal Marambio / Archivo MHNRS / Proceso de descarnado de ballena azul (*Balaenoptera musculus*)

escuela y a la universidad... procura modelar la subjetividad colectiva: trabaja con cuerpos y busca dejar un impacto sobre otros cuerpos... La colección de cosas es un mecanismo que puede involucrar un grado de violencia en que la literatura no necesariamente incurre, aunque funcionen dispositivos de apropiación simbólica y procesos de textualización con analogías a la acumulación material que sí son examinados. Como observa Bataille (2003b), es preciso recordar el parentesco del museo con la guillotina”.

Teniendo en cuenta lo anterior, la idea del MHNRS consiste en proyectar en un espacio de uso y desuso industrial, la producción de colecciones de historia natural estableciendo algunas diferencias respecto de la historia y evolución de los grandes museos y las grandes colecciones del país y del mundo. El hecho de que nuestras colecciones estén formadas principalmente por animales encontrados muertos bajo diversas circunstancias, hace del proceso de articulación de las colecciones un acto de transformación de restos biológicos que se encuentran como basura, como deshecho, en figuras y formas que adquieren valores de singularidad (operaciones y procesos que provienen de ciertas prácticas y poéticas visuales), la vitalidad de un cadáver que de otra manera se desintegra



fundiéndose en lo natural, o en su colisión con las delimitaciones que les ofrece lo antrópico. A esta segunda vida del cadáver, desde su limpieza hasta el montaje de sus restos, la entendemos como una objetualidad demarcada con características estéticas en cuanto forma, línea y color (arte en su estado puro; Giles Deleuze *A de animal*), a lo que se van agregando valores científicos, como su clasificación (registro y documentación) y en algunos casos su historia, su uso y *literaria* (Carl Linneo, *Systema Naturae*), la anamnesis o su historia de muerte. Esta transformación de restos, de basura o deshecho a objetos o cosas con relativo valor científico y estético, vamos a pensarla como un trabajo de dignificación; la dignificación de un pájaro electrocutado, un carnívoro envenenado o cualquier animal atropellado en una carretera. Imposible no referir al *eterno retorno* de Nietzsche, y así mismo, no estar influenciados en términos de relato o guion instalativo con el *mundo circundante* del conde Von Uexküll, donde toda la vida pareciera existir dentro de una totalidad en que ninguna parte es consciente de la otra, y donde las relaciones entre plantas,

Fig. 5. Aymara Zegers / Archivo MHNRS / Brazo de ballena sei (*Balaenoptera borealis*) restaurado con la técnica de recombinação ósea.



animales y otros organismos con el medio ocurren en el caos de las necesidades, sin orden, sin competencia, sin jerarquías, solo multiplicidad, vida y muerte como parte de un mismo ciclo de desarrollo y decadencia.

A modo de conclusión, podemos finalmente advertir que las operaciones del MHNRS, ya sea en el campo de la gestión de bienes culturales, el trabajo de producción de colecciones o las acciones educativas que se realizan como partes de una misma estructura, son la reproducción y constante proceso por cumplir un compromiso de democratización entre los objetos, el conocimiento y los bienes enajenados por la excesiva privatización del Patrimonio colectivo, en la necesidad de una renovación constante no sólo de los términos, sino de las prácticas y políticas de los museos y sus roles activos dentro de la sociedad.



Fig. 1. María Luisa Murillo, cortesía Casa-Museo Alberto Baeriswyl.

# ENTREVISTA A MARÍA LUISA MURILLO, DIRECTORA DE ARTE Y PROYECTOS DE CASA-MUSEO ALBERTO BAERISWYL CAB

*Andrea Jösch*

*Andrea Jösch: Ustedes comentan, en la descripción del proyecto ([www.cab-patagonia.cl](http://www.cab-patagonia.cl)), que la intención de la casa-museo nace de la idea de recuperación patrimonial, innovación museográfica y fomento del turismo ecocultural desarrollado en Tierra del Fuego ¿Cómo se pensó, desde sus inicios, aquel diagrama curatorial? ¿Cuáles han sido vuestras reflexiones posteriores respecto de las respuestas de los visitantes?*

Luisa Murillo: Este proyecto es muy complejo, no sólo debido a su ubicación extrema, las dificultades de acceso, la lejanía, sino también por el territorio donde se inserta la CAB, su carga histórica, su presente abandonado, entre otras variables. Entonces, nuestra intención, recogiendo todo lo anterior, es desarrollar un proyecto para rescatar y poner en valor este antiguo enclave fueguino. Partimos solamente con la variable patrimonial, y al poco andar nos dimos cuenta que el proyecto estaba ligado también al turismo de intereses especiales. Y, al pensar en el interior del museo, nos dimos cuenta que debíamos innovar y experimentar en material museográfico para poder lograr algo coherente. Por ello la CAB ha tenido un desarrollo pausado y por etapas. Se remonta a una visita que hice a Punta Arenas y Puerto Yartou el año 2004, con el objetivo de encontrarme con mi pasado familiar materno y realizar una expedición fotográfica por la zona registrando los lugares donde mi bisabuelo había vivido. Mi formación viene de las artes visuales y mi trabajo tiene relación con el paisaje natural, el paisaje humano y sus vestigios. En aquella época vivía en Barcelona y la travesía fue cautivante, tanto por su lejanía, por la historia del territorio y la inclemencia del clima; un entorno muy extremo, que te invita a reflexionar sobre el lugar donde estas parado. Ahora que lo





veo a la distancia, ese viaje marcó un antes y un después. Siempre me han interesado los lugares abandonados y en ese viaje me encontré con muchos, fue un viaje muy interesante a nivel histórico y me sirvió para construir mi relato de origen en el territorio austral. De ese viaje, sobre todo del encuentro con este pequeño pueblo abandonado en el fin del mundo, nace la intención de rescatar ese relato familiar, que a la vez es colectivo, porque es una historia mestiza que muchos chilenos compartimos.

A partir de esa visita, se desencadenan una serie de acciones –lideradas por mi madre– para intentar rescatar y resguardar aquella historia familiar, bajo la consigna: “Ilumina tu pasado para ver tu presente”. Asimismo, con el interés de poner en valor la historia de Puerto Yartou y su fundador, con la intención de aportar a la reconstrucción del pasado reciente de la región y a la construcción de la identidad local. Ella lanza el proyecto para rescatar la casa principal de la antigua factoría maderera Puerto Yartou, que consistió en la restauración patrimonial de uno de los pocos inmuebles que quedaban en pie y que literalmente estaban a punto de caer. Se cambiaron las fundaciones, parte del techo, se repusieron las molduras, los cierres perimetrales interiores y exteriores, se reparó el suelo, entre otras muchas cosas, fue un trabajo minucioso y, sin duda, difícil a nivel operativo. A raíz de esta experiencia quedó en evidencia lo complejo del proyecto y nos dio luces de las variables que teníamos que abordar. Es así como además del tema de patrimonio material e inmaterial, se incorporó una investigación histórica sobre Puerto Yartou, un preproyecto turístico y una investigación museográfica para diseñar cómo podría ser este museo en los bosques del fin del mundo.



Fig. 2 y 3. María Luisa Murillo, cortesía Casa-Museo Alberto Baeriswyl.

En orden de darle solución al problema de habitabilidad del espacio ya restaurado, de visibilizar nuestra pequeña colección de fotografías blanco y negro que retrataban el estilo de vida de la factoría y con la intención crear un espacio vivo para la cultura que entregara contenido sobre el lugar, me acerque al museógrafo Roberto Benavente quién propuso integrar tecnología a la exposición y crear una aplicación. Con esto se incorpora una herramienta de visualización de datos y recursos audiovisuales que permitieron albergar el contenido del museo, permitiendo a la casa funcionar como refugio, ambientado al estilo original de la casa, según el inventario de la época.

En pensar, desarrollar e implementar todo esto nos demoramos 5 años, entre el 2011 y el 2016. Recién ahí presentamos la App CAB Puerto Yartou, que a través de más de 90 pantallazos de contenido con textos, imágenes, audios, animaciones, fotografías e ilustraciones relata parte de la epopeya del poblamiento austral. Hoy tenemos la casa-museo abierta al público durante el verano, la web y la app funcionando. Luego activamos el espacio CAB para completar nuestro modelo a través de un programa de residencias de arte, ciencias y humanidades, que pretende fomentar y ejercitar el pensamiento crítico y creativo que se desencadena a partir de esta experiencia de exploración colectiva sobre el territorio, con un tema específico propuesto por el anfitrión, así como facilitar la creación de redes de colaboración entre investigadores y creadores.

Es decir, este proyecto se fue pensando a través de cada nueva idea que iba surgiendo. Uno de los puntos relevantes era como administrar este patrimonio familiar, esta pequeña historia de hijos de migrantes suizos ligados a la industrialización de la zona, para marcar un hito y desde allí pensarlo de manera sostenible, para reflexionar de forma crítica sobre nuestra historia.

Fue concebido de forma orgánica, vernácula; desde una condición híbrida que entrelaza una casa, un museo, un hotel, una exposición, un espacio de residencias, una app, trekings, caminatas investigativas, el pasado, el presente, lo originario, lo colonial, lo post colonial, el arte, las ciencias, el patrimonio, el turismo, la investigación interdisciplinaria, etcétera.

El territorio es complejo, los diálogos diversos, son muchos los temas que se entrelazan y siento que es correcto considerar todas las variables y poner en tensión a los espacios culturales y los modelos establecidos. Me imagino que debe haber detractores de este proyecto, porque tiene un origen colonial, pero si es así es más que nada un prejuicio, porque realmente no se interesan en saber qué hacemos, ni cuál es nuestra visión, ni intentan comprender las dificultades de emprender un proyecto tan complejo de pensar, producir y mantener. Lo que si puedo decir, que todas las personas que han visitado el lugar han quedado muy emocionadas, cada uno de nuestros visitantes ha conectado profundamente con el viaje, el paisaje, la soledad, la naturaleza, la historia y se han sentido motivados por este proyecto. La experiencia es realmente conmovedora, porque tiene muchas capas y la sumatoria de todas ellas no deja a nadie indiferente.

**AJ: ¿Qué características territoriales y culturales de la región les interesan abordar, tanto en el proyecto en curso como a largo plazo?**

LM: El tema principal de nuestro museo tiene que ver con el territorio y nuestra investigación tiene foco en el poblamiento humano en la región y, específicamente, en Tierra del Fuego. Eso incluye un espectro muy amplio que va desde los primeros habitantes, los paleoindios, luego las etnias conocidas hasta ahora, que son los Selknam, los Haush, los Kawesqar y los Yamanas, los encuentros esporádicos con piratas, corsarios y navegantes de otras latitudes, la visión que tenía Europa de esta tierra desconocida, que intuían que existía a través del equilibrio áureo, el paso de Magallanes, de las expediciones científicas, el poblamiento del estado chileno, la colonización, la industrialización, el modelo extractivista, hasta la situación actual, por supuesto. Cuando empezamos este proyecto no había casi nada en Tierra del Fuego, prácticamente no había servicios, solo Porvenir tenía un banco, algunos almacenes y poco más, la ruta a Puerto Yartou era lejos lo más complejo que he visto en mi vida, era una huella barroca y solitaria, donde con suerte pasaba algún vaqueado algunas veces al año, donde tenías que ser un experto conductor de aventura 4x4, saber sobre mareas y, por supuesto, conocer la ruta.

En lo personal lo que más me interesa es reflexionar sobre la forma del habitar humano, estudiar ese fenómeno desde diversas disciplinas, es lo que me mueve como artista y como directora de la CAB. El año pasado, en el contexto de nuestra primera residencia, puse como tema el concepto geológico de Tiempo Profundo, para comenzar desde lo no humano e insertarnos desde ahí en un contexto planetario y que, en Tierra del Fuego, por las características de su paisaje y su geografía, es un problema relevante a estudiar.

Este año los conceptos de estudio son resistencia y poder, me interesa como esa dinámica de fuerza y flexibilidad se observa en todos los ámbitos, tanto humanos como no humanos. Siempre he pensado en ese encuentro de dos tiempos distintos que se materializa con el encuentro del hombre blanco y el aborígen austral, que es brutal, y me interesa pensarlo desde las artes.

Como CAB en su dimensión casa-museo y en su dimensión de productor de contenidos asociados a la cultura, el patrimonio y el arte contemporáneo, nos importa itinerar proyectos a regiones y desde regiones, compartir estrategias, producciones y contenidos que puedan aportar al desarrollo y a la diversidad de propuestas creativas en torno al territorio.

**AJ: ¿Desde qué perspectivas conceptuales y materiales han pensado la relación arte, ciencias y humanidades? Me refiero sobre todo a sus proyectos de residencias y a los aspectos educativos hacia la comunidad.**

LM: Esta trilogía de arte, ciencias y humanidades es un desafío nuevo para nosotros y tiene relación directa con el programa de residencias que estamos implementando. Luego de las labores de restauración, de diseño museográfico, de transporte, montaje y el diseño y programación de la App, siempre se pensó en seguir trabajando para lograr consolidar una propuesta que no solo se quedara en una visión histórica y patrimonial, si no que integrara otras disciplinas para seguir profundizando en nuestros casos de estudio y de divagar creativo.

**AJ: Me interesa consultar sobre el término museo / casa-museo y sus implicancias y relecturas necesarias en la actualidad, en tanto forma y fondo.**

LM: Siempre tuvimos la inquietud de cómo llamar a este proyecto, museo de sitio, centro de interpretación o museo y, finalmente, lo que parecía más coherente era cruzar los dos conceptos que estábamos trabajando, el de casa y el de museo. Es importante decir que la CAB está emplazada en un lugar muy remoto, donde tu primero debes llegar a Punta Arenas, luego debes cruzar el Estrecho de Magallanes en ferry o avioneta, luego seguir un camino rural

de ripio con tramos muy malos, vadear un río que no tiene puente y luego seguir una huella hasta llegar a Puerto Yartou. Este recorrido, si bien en kilómetros no es muy largo –240 km aprox. desde Porvenir–, se traducen entre seis y ocho horas de viaje. Entonces el museo tenía un grave problema de habitabilidad, el cual solucionamos tratando a la casa como casa; es decir, todos sus recintos funcionan como tal: cocina, baños, dormitorios, galería, comedor y salón, siguiendo el estilo de la época del funcionamiento de la factoría. El territorio es tan poderoso que siento que es el que manda y nosotros solo intentamos escucharlo. No sé si me explico, pero hacemos lo que el territorio nos permite hacer, nosotros como institución no tenemos los medios económicos ni humanos como para hacer cualquier cosa, hay que ser muy respetuoso con el lugar, no sólo en lo histórico sino también en lo ecológico.

Fig. 4. María Luisa Murillo, Encuentro Místico, 2012.







## JUAN MIGUEL CASTILLO DÍAZ (1952)

Viví parte de mi infancia en la Salitrera de Pedro de Valdivia en la pampa del norte de Chile, hecho que me marcó. Estudié arquitectura durante dos años en la Universidad Católica de Valparaíso. Más tarde, en Santiago, estudié grabado con Eduardo Vilches, en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, como alumno libre. Fue fundamental en mi formación temprana el rico panorama cultural que disfrutaba en Antofagasta, mi ciudad natal, en los años 60 y 70 hasta el golpe militar. Son muchas las personas que me influyeron, como por ejemplo Guillermo Deisler, Juan León, Mario Bahamondes, Alexander Manlay, Guillermo Ross Murray y Joaquín Taulis.

En Santiago, entre 1978 y 1983, formé e integré el Colectivo de Acciones de Arte C.A.D.A, una agrupación de artistas visuales, escritores y sociólogo formado junto a Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, Raúl Zurita y Fernando Balcells, con quienes realizamos diversas acciones de arte e instalaciones en Chile y en el extranjero.

He reflexionado críticamente sobre las estrategias y objetivos de las artes visuales, sobre el ser y el quehacer del artista, paralelamente a una crítica social y cultural, deteniéndome en los procesos de modernización vividos por las diferentes culturas que me ha tocado explorar, investigando en esas borrosas zonas que van determinando nuestras diferentes identidades.

Trabajando con ideas-fuerzas que desarrollan ciclos que cierro temporalmente para retomarlos en el futuro, de este punto de vista considero mi trabajo como una obra abierta, ejemplo de ello son “Te devuelvo tu imagen”, “Campos de luz”, “El rostro es el paisaje”, “Invandrakonst”, “Frankenstein”, entre otras.

En 1982 viajé a Europa, residiendo en Suecia desde 1986.



el norte es el

pasaj





DE LA CIRCULAC



ION DE LAS IMAGENES



HAWAII



**Resumen:** Entrevista a Brian Mackern (Uruguay, 1962), internacionalmente reconocido como un artista de avanzada en el uso de “nuevos medios”\*. Su trabajo creativo ha estado dedicado a la exploración de tecnologías digitales y electrónicas a través de la programación, diseño de interfaces interactivas y sonificación de datos, lo cual ha volcado en trabajos de *netart*, video, instalaciones, performances como Vj, conciertos de música experimental. Desde 2002 empieza a desarrollar el sitio web [34s56w.org](http://34s56w.org) en el que reúne distintas aproximaciones de carácter audiovisual a través de las cuales intenta representar espacios arquitectónicos y geográficos, partiendo por su propia ciudad, Montevideo. Ya en 2014 se orienta a desarrollar de manera específica el proyecto “Cartografías afectivas/onda expansiva: Sonificación” que consiste en la representación visual y sonora de datos y registros de distintas ciudades, con un interés particular en las ciudades puerto.

**Palabras clave:** Sonificación de datos, Cartografía, Música experimental, Puertos.

---

\* [www.bri.uy](http://www.bri.uy)

# CARTOGRAFÍAS AFECTIVAS. SONIFICACIÓN DE DATOS

*Valentina Montero<sup>1</sup> entrevista a Brian Mackern*

*El peso de la luz sobre los objetos  
contiene al mundo.  
Se trata de un poderoso faro alejado de  
todas las costas a las que arribamos.  
William Turner*

Siguiendo la ruta de artistas como el inglés William Turner (1771) a quien llamaban “cazador de tempestades y naufragios”, una de las facetas creativas del artista uruguayo— quien reconoce tener a Turner como inspiración —podría ser definida como la de un explorador y coleccionista de fenómenos meteorológicos y de los rastros que la presencia humana va configurando en los espacios marítimos y fluviales. Mientras Turner, a través del dibujo y la pintura intentaba capturar las inestables atmósferas cromáticas de los temporales, de los atardeceres o de la bruma que envolvía a los barcos a vapor, Mackern como un neo-romántico electromagnético atesora y reconfigura mediante operaciones algorítmicas, uso de fotografía satelital, planimetría, radiofrecuencia, animaciones, composición y diseño sonoro, representaciones de los fenómenos y de las dimensiones visibles e invisibles de esos lugares y eventos climáticos guiado, quizás, por la misma fascinación que animaba al pintor inglés dos siglos atrás. Uno de sus proyectos más reconocidos ha sido *Temporal de Santa Rosa*, que ha consistido en la recolección de datos vinculados a ese fenómeno climático. Desde 2002 a 2015 se dedicó a coleccionar las interferencias electromagnéticas provocadas

---

1 [vmontero@uft.cl](mailto:vmontero@uft.cl)

por el temporal, el ruido blanco que registran los aparatos radiofónicos, los registros meteorológicos que van modificando el mapa sinóptico de la región, apuntes, diagramas, elementos que combina con objetos cotidianos y poéticos que rodean al fenómeno meteorológico de Santa Rosa, densificando una carga simbólica, emotiva y cultural. En cada concierto acompaña su performance con una estatuilla de la santa, ofrendas florales, estampitas, instituyendo una suerte de ritual personal. Como buen coleccionista, también ha llevado otros proyectos o ejercicios en paralelo como registrar fotográficamente paraguas desmembrados abandonados en las calles después de una tormenta. Con proyectos como estos se ha ido acercando a una documentación e interpretación subjetiva del territorio que desborda los límites descriptivos de la cartografía tradicional que en su supuesta neutralidad y objetividad esconde o disimula la arbitrariedad de todo mapa.

Más que un acercamiento de carácter romántico en términos kantianos, tanto en Turner como en Mackern se puede advertir un emplazamiento sensible y poético no sólo en torno al paisaje y los fenómenos referenciados, sino también a la poética que los propios lenguajes y dispositivos ofrecen como medios. En Turner advertimos una reflexión cuidadosa sobre el uso de los recursos que utilizaba. La acuarela, la tinta, la témpera o el  leo eran valoradas por el pintor no solo por su colorido, sino también en relación a las cualidades materiales de los pigmentos, su ductilidad, pregnancia y capacidad para representar el espectro lumínico en sus distintas escalas. Asimismo, Turner intentaba ir construyendo un lenguaje cromático que no solo describiera fotográficamente un momento. En sus anotaciones venecianas escritas en 1874, apuntaba su intención de construir un alfabeto afectivo a partir del color que reflejara no solo los lugares que visitaba, sino también su propio mundo interior “Los maestros holandeses me han dado una pequeña idea: cerrar los ojos” (Turner, 2003).

De la misma manera, en el trabajo de Mackern su intención no es solo la de transducir perceptivamente la inmaterialidad de los datos que va recolectando de cada lugar, o reproducir los sonidos e imágenes que encuentra y atesora gracias a las tecnologías que usa. La energía eléctrica, los osciladores, las máquinas que construye, las radiofrecuencias, las prótesis ópticas digitales

y analógicas no son solo ventrílocuos de los fenómenos ambientales y de la información, sino que adquieren un protagonismo en sí mismos. Por otro lado, también intenta generar un sistema lingüístico o código de equivalencias. Su intención es ir sumando patrones que establezcan correspondencias o asociaciones entre datos (medidas, estadísticas, colores) y sonidos (timbres y frecuencias) para perfeccionar progresivamente lo que él denomina una “máquina utópica” que le permita “sistematizar la conversión de los distintos parámetros”. De esta manera su cartografía afectiva va modelando una suerte de atlas personal afectivo.

Mackern creció a orillas del río Uruguay en Paysandú, siempre interesado en todo lo que rodea al litoral, los arroyos y ríos: “de niño me interesaba toda la literatura referente al mar: todo de Julio Verne, ese cuento de Ray Bradbury –La sirena– en el que aparece un monstruo frente a un faro”. Su hermano también se interesó en el mundo náutico trabajando desde los 18 años en barcos y hoy desde tierra. Siguiendo esos intereses, Mackern consiguió el trabajo de radio-operador cerca de un faro, en el que pasó casi veinte años. Imbuido en el mundo marino y de las comunicaciones ha ido desarrollando una poética particular que plasma en el proyecto “Cartografías afectivas...” sobre el cual conversamos.

**Valentina Montero:** ¿De cuándo y por qué nace tu interés por los mapas?

Brian Mackern: Siempre me fascinaron. Primero con referencias a la literatura de Borges y sus laberintos; los escritos de Kafka, Levrero... Me seducía ver cómo un lugar puede convertirse en algo desconocido y ver cómo la mente y el corazón pueden generar un diálogo con ese lugar generando otras comprensiones de esa supuesta realidad.

**VM:** Y, cómo llegaste a la idea de cartografiar el territorio afectivamente desde la dimensión sonora.

**BM:** Comencé en los noventa a interesarme por las cartografías. Me encanta construir diagramas. Cuando viajaba, antes del uso de los teléfonos celulares,

estaba siempre dibujando mis mapas, y de cierta manera, intentando controlar el lugar en el que estaba; o rodeándolo de eventos físicos o geográficos que para mí eran discernibles. Por ejemplo, la casa de un amigo, un bar, cosas así. Y luego volqué eso a nivel de piezas. En la época en que empiezo a trabajar con los *soundtoys*, interfaces *sonorovisuales*, muchos de esos *soundtoys* ya tenían interpretaciones de lugares. Por ejemplo, un edificio definía un contorno, y ese contorno era una línea de volumen. Entonces a medida que pasaba un objeto a través de la representación de ese edificio iba siendo controlado por el volumen indicado por el contorno del mismo. Jugaba mucho con ese tipo de cosas. Con el contorno de edificios o ríos. Desde que empezaba el río hasta la desembocadura, el trazado me daba un perfil que tenía un volumen desde la altura máxima a la desembocadura. Todo eso lo mezclaba también con grabaciones de territorios. Entonces publico este sitio: [34s56w.org](http://34s56w.org), que surge para juntar un gran número de trabajos ya hechos, orientados a la representación cartográfica personal, desde un punto de vista sensible. Y ahí empiezo a trabajar el tema de la localización y post localización humana. Empiezo a dar talleres, a investigar con gente como geógrafos, artistas, público en general de quienes me iba nutriendo. Y, cuando me invitan a una residencia en Liverpool, veo el momento para comenzar a realizar mi ansiada serie de lugares sonificados.

### VM: ¿Cuál es tu metodología de trabajo al empezar un proyecto específico de cartografía?

BM: Antes de visitar un lugar que quiero cartografiar preparo mucho material a través de datos disponibles online. Así voy registrando cuáles son los más recurrentes o representativos, los que ya están marcando o predeterminando algo de ese entorno. Por ejemplo, ahora estoy estudiando el puerto de Valparaíso. Y si bien todos los puertos registran naufragios, Valparaíso es el que registra más. Ahí es donde empiezan a aparecer consonancias o empiezan resonar cosas en uno. Entonces empiezo a decidir cuáles serán las estrategias posibles para representar los datos de ese territorio. Pero después, cuando voy al lugar, ahí es cuando todo se ordena. Y los timbres elaborados, o las secuencias de notas *midi* obtenidas, por ejemplo, se irán adaptando a distintos parámetros que pueden ser ajustados de acuerdo a datos meteorológicos o datos de hundimientos de barcos. Mi intención es que toda esa generación sonora esté manejada por una máquina programática virtual, que generalmente es más diagramática que real, porque después cuando genero los sonidos los complemento con otras cosas, contaminando ese resultado algorítmico.

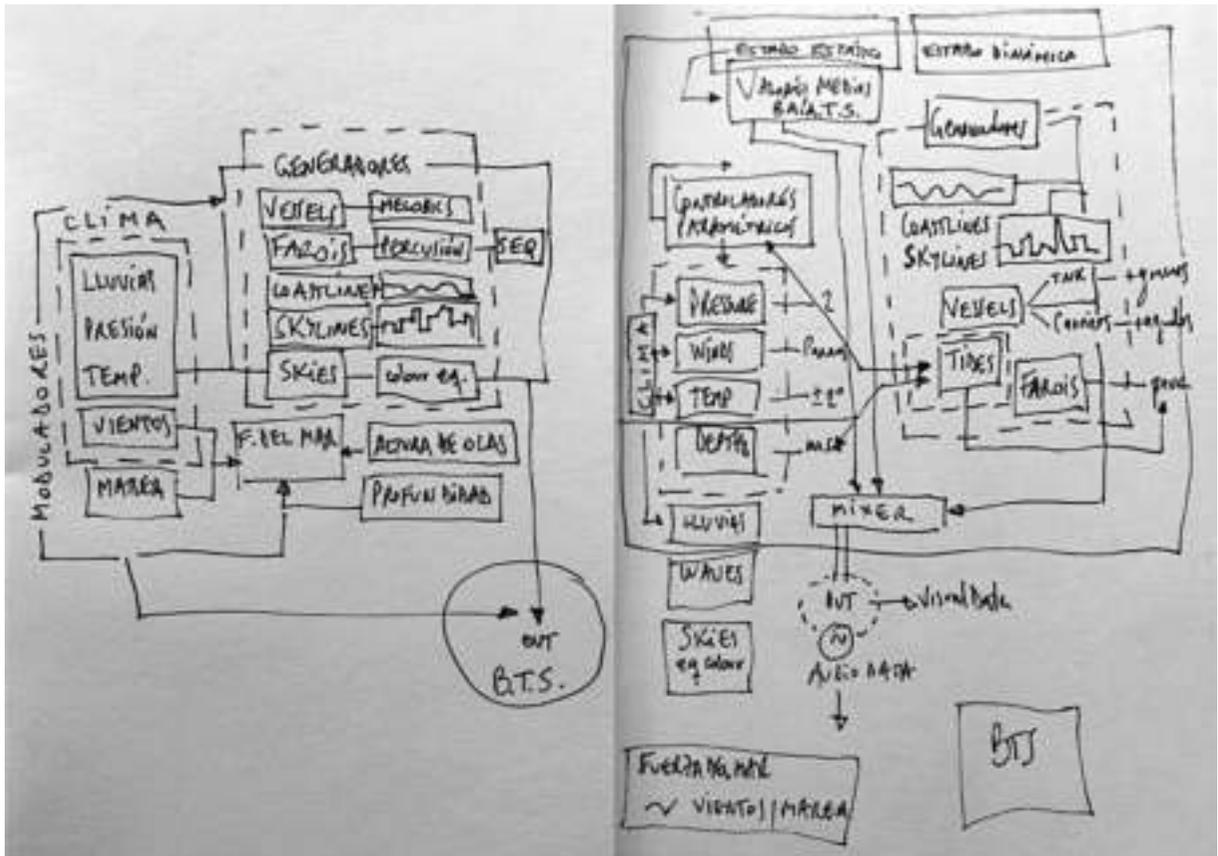


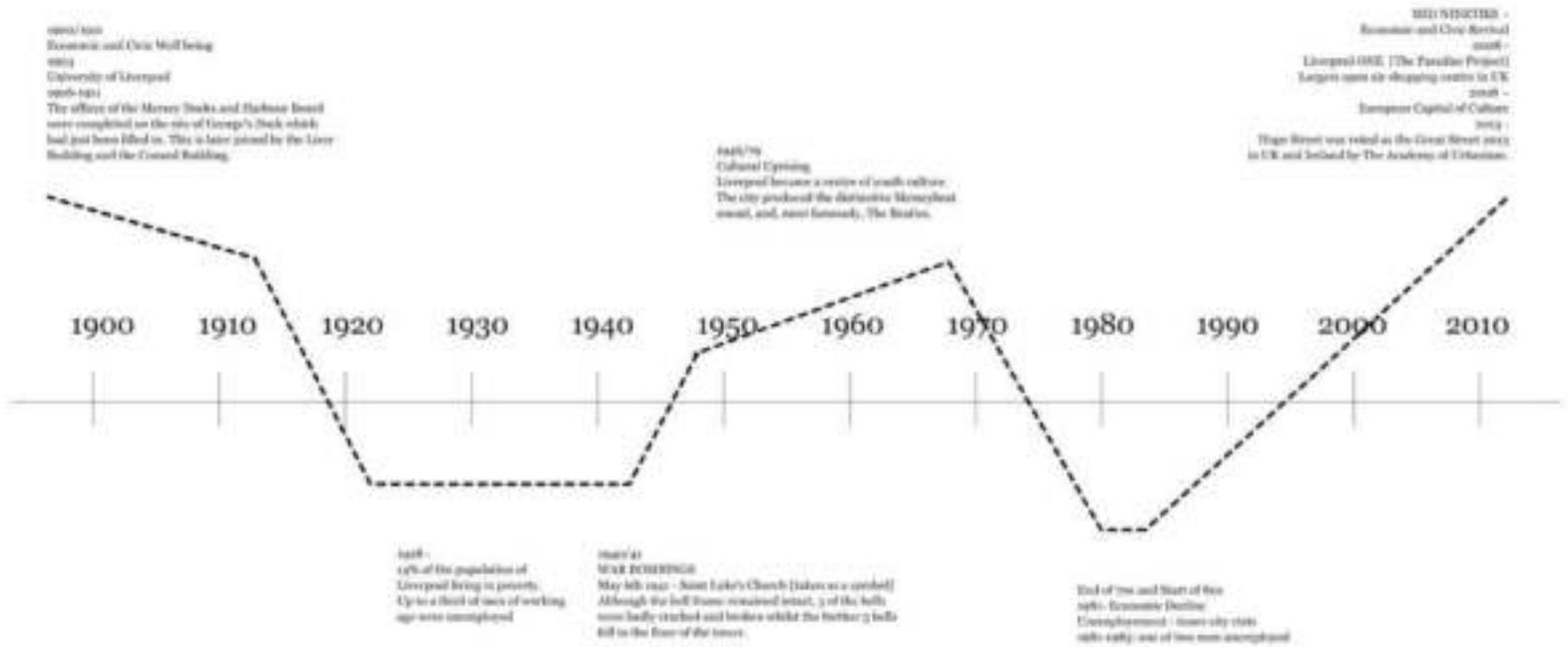
Fig. 1. Diagrama de engine sonoro para el proyecto de sonificación de la Bahía de Todos Santos (bocetos, Mackern, 2016).

VM: Tu primer proyecto lo realizaste en Liverpool. Cuéntanos cómo fue.

BM: Aprovechando la residencia en Liverpool<sup>2</sup> desarrollé el primer acercamiento más sistemático. Fue el momento de sistematizar todo lo que hacía desde hace doce o quince años atrás. Hice una primera aproximación, pero también fui con la premisa de que no me iba a dejar llevar por nada predeterminado. Entonces me hice trampa a mí mismo. Cuando acepté ir tenía clarísimo lo que quería hacer, pero llegado el momento hice otro tipo de cartografía que, ahora me doy cuenta, inició distintos caminos posibles. Tenía registro de paisaje sonoro, tenía sonificación; tenía del control programático debido a datos del

<sup>2</sup> Proyecto “This Too Shall Pass” Memories and noises from Waterfront //53°24’N 2°59’W- Liverpool. The City as an Affective Interference. Residencia convocada por la Universidad de Liverpool y FACT.

"This Too Shall Pass" - Memories and noises from the Waterfront // 53°24'N 2°59'W - Liverpool. The City as Affective Interface



ambiente. O sea, eran todas interfaces que tenían todos esos elementos, pero que determinaban varios caminos de investigación posibles.

Recién en una segunda residencia, en Salvador de Bahía pude abocarme de lleno con la premisa de un diseño de un generador o motor que fuera alimentado por datos y que generara y/o controlara imágenes y sonidos. Esto es bastante más reciente. Y a medida que voy logrando un rosario de puertos registrados, se me van abriendo más posibilidades y conexiones. Es lindo tener una ciudad puerto representada, pero es más lindo tener treinta. Soy un coleccionista compulsivo.

**VM: Explicanos cómo es ese generador o máquina.**

**BM:** Es una máquina programática (un *engine*) que tiene entradas y salidas de datos. Este *engine* tiene diversos módulos de conversión, por ejemplo, si van

Fig. 2. Curva de variaciones de la evolución socio económica de los últimos 100 años de Liverpool, utilizada como control paramétrico de sonidos y visuales, Brian Mackern, 2014.

a controlar parámetros, si son generativos, es decir, si esos datos se traducen directamente a sonidos, si esos sonidos van a ser secuencias *midi* o secuencias de frecuencias. O si son eventos sonoros, por ejemplo, un faro, que tiene una luz blanca, un eclipse, una luz roja más breve. Entonces decido cómo representar la luz blanca, la luz roja y ahí armo una secuencia que queda en *loop*, y así a nivel sonoro ya tengo un paralelo de la señal lumínica de ese faro o esa baliza. Y con cada uno de esos elementos voy determinando criterios. Así, en la medida que voy generando una mayor colección de sitios, se va armando esa máquina virtual de manera más sistemática. Se va generando un sistema. Aún hay aspectos que quedan flojos, entonces en cada nueva investigación voy cambiando, van evolucionando. A lo que aspiro es a que esa máquina utópica alimentada por datos tenga un resultado singular, un *footprint*, que sea único de ese lugar.

**VM: O sea, que el sonido vaya representando casi científicamente los lugares.**

BM: Tiene una base científica. Con ciertos parámetros he sido muy sistemático. Por ejemplo, ya me doy cuenta gracias al sonido, de la colección de siete lugares que tengo, los lugares que son más fríos; los que tienen más o menos viento. En el caso de los puertos, ya identifico la cantidad y el tipo de nave, si son pesqueros, químicos o *containeros*. Entonces, cuando escuchas un sonido u otro de cada lugar ya puedes saber si acá hay más barcos de tal tipo; si hace más frío, si el viento es leve y tiene una tendencia anual del noreste, por ejemplo. Atribuyo los mismos algoritmos para todos.

**VM: ¿Y logran funcionar esas equivalencias entre datos y sonido que estableces?**

BM: Sí y no. Por ejemplo, pensé que tenía claras las representaciones de los buques a través de un algoritmo que había encontrado, que era la proporción entre el peso muerto y la eslora de cada buque. Esa proporción siempre me caía en números que, si los pasaba a Hertz directamente a una frecuencia sonora, caían en un espectro audible, entonces el resultado era perfecto. Pero cuando llegué al Estrecho de Magallanes<sup>3</sup>. Y aparecieron los rompehielos, ese algoritmo ya no me resultaba, porque me daba frecuencias demasiado graves, o sea que se me iban de rango, ni siquiera con un *sub low* la podía rescatar. Esto obligó a afinar mejor el algoritmo de conversión. Entonces ahora esa posibilidad de

---

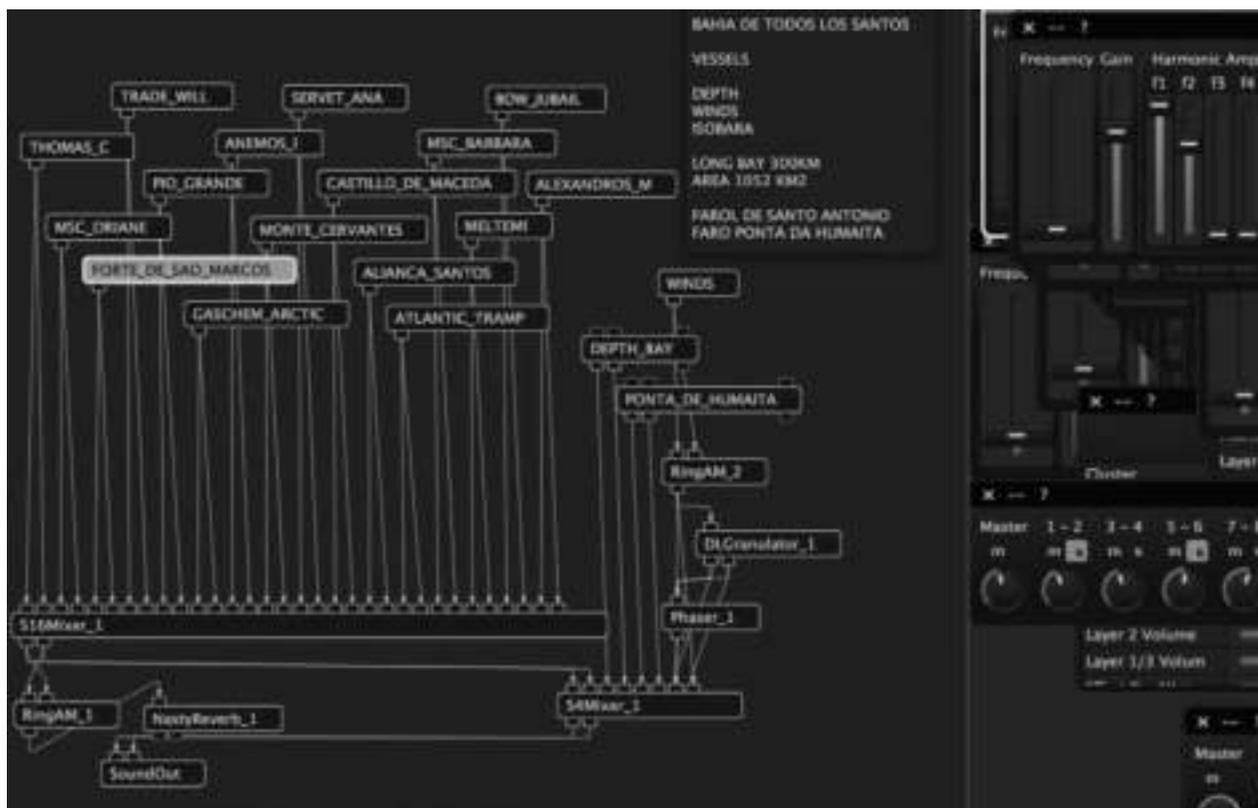
<sup>3</sup> Trabajo realizado en el contexto del V Encuentro de Arte Contemporáneo y Nuevos Medios Lumen, noviembre de 2017.

estar buscando nuevos lugares te enfrenta a nuevas variables que van haciendo evolucionar los sistemas algorítmicos de conversión.

**VM: O sea, es un modelo científico en toda ley, sometido a ensayo y error: un modelo dinámico.**

BM: Es dinámico. Vos explicas las cosas de una manera y ese motor se va adaptando a medida que aparecen casos que son excepciones. Es algo que va evolucionando continuamente. Así como el trabajo con Liverpool me propuso muchas líneas posibles de investigación, lo que hice en Salvador de Bahía fue el primer trabajo que implicó todas las líneas de una representación cartográfica, social y cultural de un lugar basado en datos que son representados a través de sonidos. Fue mi primera pieza total referida al lugar sonificado.

Fig. 3. Sistema modular parcial de la sonificación de la Bahía de Todos Los Santos. Brian Mackern, 2016.



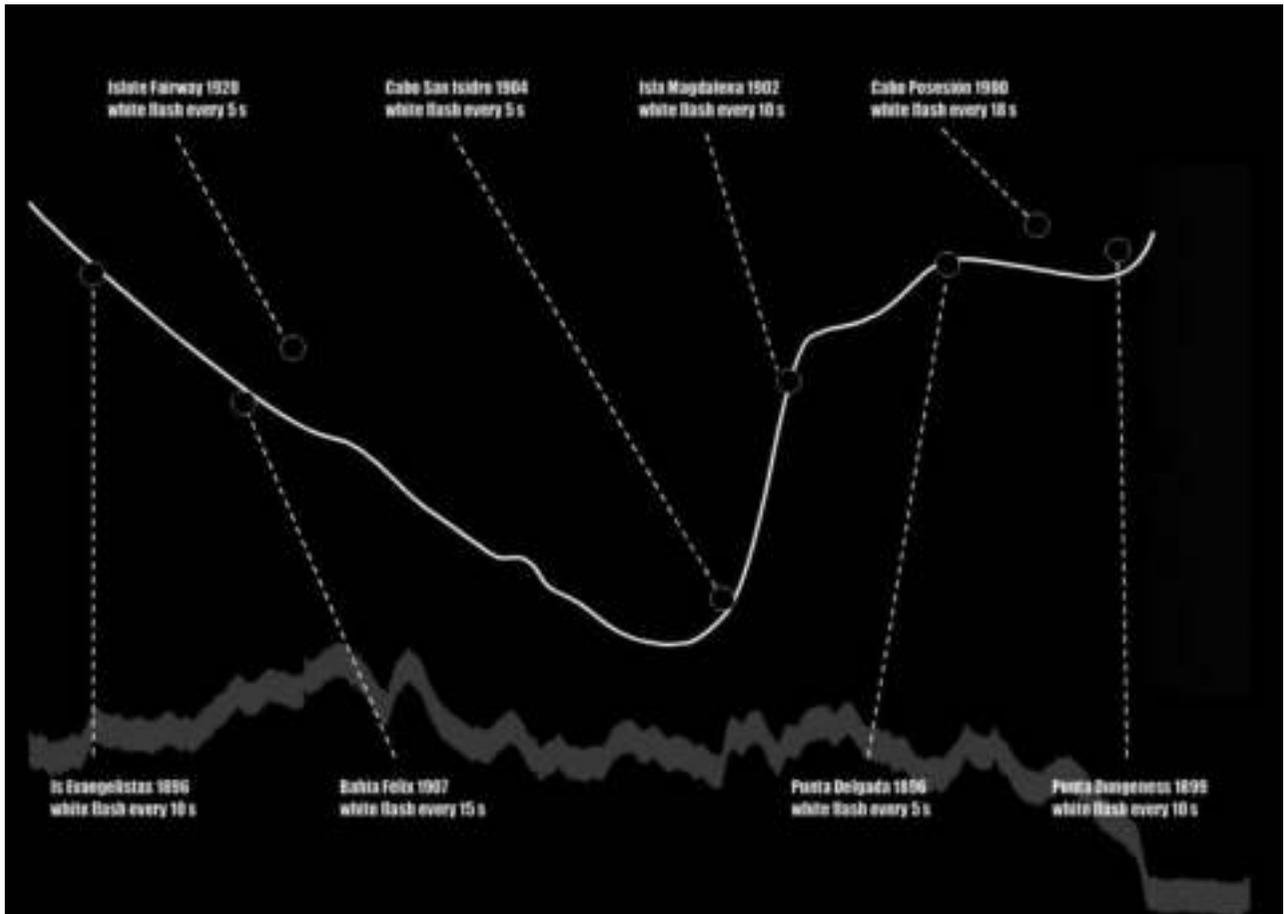
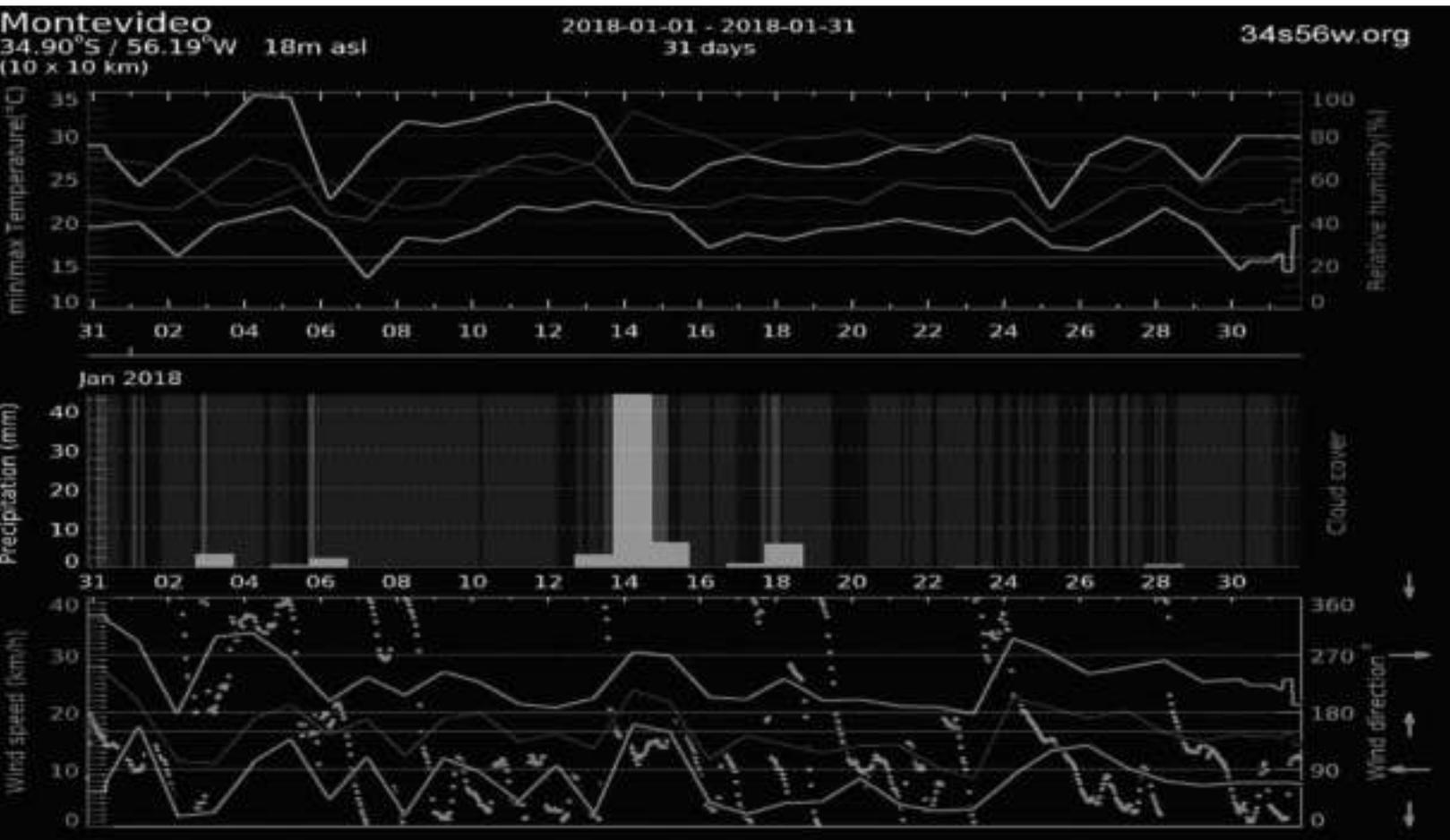


Fig. 4. Sonificación de los Faros del Estrecho de Magallanes. Brian Mackern, 2017.

**VM:** ¿Qué parámetros usaste y mantienes para activar tu máquina utópica?

**BM:** Investigué muchísimos. Me tuve que enfrentar a definir cuáles eran los datos que mejor representaban un lugar. Ahí empecé a analizar seriamente cuáles son los parámetros que van a seguir siendo los mismos a ser estudiados en los diferentes casos que vaya encarando. Del clima son las temperaturas, vientos y lluvias, principalmente. Del mar, marea, altura de olas y fuerza del mar. De la bahía o del lugar acuático a ser estudiado: área, perímetro, profundidades medias, volumen de tráfico de navíos, identificación de los más emblemáticos o comunes, es decir, si son *contenedores*, pesqueros, de recreo, etcétera, y todas las señales lumínicas de seguridad marítima: faros y balizas de control de entrada y salida de canales o puerto; además de la población del lugar y superficies. Estos son los básicos (Fig. 5. Gráfica de temperaturas, precipitación y vientos anuales de Montevideo, Brian Mackern, 2018). Cuando



ya me aproximo al lugar investigo todo, pero para este motor virtual seguro, de manera fija, van a ir estos datos. Generalmente consigo la carta náutica del lugar, la carta de señales que cada país tiene y los trato de ubicar en el mapa, ver qué representan, qué rítmica me dan. Generalmente las señales lumínicas me dan el ritmo de lo que después voy a componer en la performance sonora que presente, desde una partitura base.

V.M: Cuando dices que tienes algo así como una partitura base, o un hilo narrativo, ¿qué es lo que la condiciona?

B.M: Son distintos factores. Por ejemplo, si quiero tirar una visual, que esté atada a los ritmos generados por las señales lumínicas, me sirve que esté

Fig. 5. Gráfica de temperaturas, precipitación y vientos anuales de Montevideo, Brian Mackern, 2018.

sincronizado. Como un mensaje en morse. Me gusta que ese morse sonoro sea totalmente sincronizado con uno visual. Entonces es un ritmo que se me impone, o, mejor dicho, yo me dejo o entrego a eso. Lo respeto y es lo que me está marcando incluso la entrada al lugar, si son balizas, por ejemplo. Ahora que lo pienso, metafóricamente tiene algo de eso, de “balizas de entrada”. Me digo: yo voy a ser controlado por este patrón.

**VM: ¿En qué momento aparece la dimensión afectiva de tu interpretación sonora de los datos?**

BM: Si bien todo tiene un abordaje científico, una rigurosidad para obtener la paleta sonora y visual, luego, cuando paso a componer, hay una elección personal que pasa por una poética particular para transmitir mi impresión del lugar o lo que ese lugar produce afectivamente en mí.

**VM: En otras oportunidades has explicado tu trabajo bajo el concepto de “evocación”.**

BM: Sí. En el temporal de Santa Rosa también está presente esto. Casi todos mis trabajos tienen ese componente. No lo tengo muy desarrollado, pero a nivel intuitivo me doy cuenta de que el tema de invocar y evocar está muy presente, más que trabajar con la memoria y ese tipo de cosas. Y esta evocación siempre conserva una ritualidad de algún tipo. Cuando hago el concierto sobre un lugar, yo también me pongo como si estuviera en ese lugar en ese momento. Si bien tengo un hilo narrativo mínimo que me marca un principio y un final, todo el desarrollo es como un ritual que hace que el resultado sea siempre distinto, pero conservando la tesitura sonora del lugar (Fig. 6. Invocación sonora en el “punto de energía” del palacio Salvo, Montevideo. Sonificación en base a valores del edificio y las cartas celestes al momento de su inauguración y en el momento del concierto).



De manera cotidiana estamos acostumbrados a comprender mediante signos acústicos determinadas alertas: desde el canto de los gallos anunciado el amanecer hasta los sonidos configurados en los teléfonos celulares para identificar la llegada de un mensaje de texto. La sonificación de datos es una disciplina o metodología relativamente nueva, caracterizada por la interdisciplinariedad y por desafiar el supuesto de que los datos (científicos, estadísticos, sociales, médicos) sólo pueden transmitirse visualmente (ya sea con imágenes, textos números).



Las primeras definiciones sobre sonificación las encontramos recién entrados los años (Bly, 1994; Scaletti, 1994; Barrass, 1997, citados en Worrall, 2009), pero ejemplos de sonificación de datos con fines artísticos ya los podemos encontrar anunciados en las composiciones del compositor Iannis Xenakis en la década de 1950, quien trabajaba con referentes matemáticos y estadísticos generando procesos “estocásticos”, desafiando así a las predeterminaciones lineales de la música serial. La música experimental que Xenakis desarrollaría conocida como estocástica no sólo buscaba incorporar la aleatoriedad e improvisación, sino además interpretar el mundo a través del lenguaje de los sonidos (Xenakis, 2009).



Así como sucedió con la visualización de datos (representaciones gráficas), en los años 90 constatamos una atención especial e incremento de esta disciplina motivada, principalmente, por el acceso a las tecnologías digitales. La sonificación de datos que se desarrolla más fuertemente desde los 90 es una práctica multidisciplinar que consiste en transformar información en sonido. Con distintos objetivos, científicos, médicos, tecnológicos, pedagógicos y/o artísticos, ha sido utilizada para registrar distintos tipos de información como las fluctuaciones en la bolsa de comercio, los índices que constatan el cambio climático, las estadísticas de crímenes, secuencias cromosómicas, datos sismológicos, sondas espaciales, etcétera, ejercicios de traducción que permitirían acceder a un conocimiento distinto más plural sobre los fenómenos.



La sonificación de datos utiliza distintas estrategias, de las cuales las más comunes son el mapeo paramétrico, audificación y la sonificación basada en modelos (Dean, 2009).



La audificación consiste en traducir cualquier tipo de señal unidimensional en una función de amplitud con respecto al tiempo. Para comprender mejor el concepto se suele ejemplificar con los aparatos de reproducción sonora inventados en el siglo XIX como el teléfono, fonógrafo o radiotelégrafo, los cuales transformaban ondas acústicas en señales eléctricas y viceversa. La audificación también fue usada en medicina para “escuchar” fenómenos musculares a nivel celular que no eran visibles o para hacer perceptible lo imperceptible, como, por ejemplo, escuchar las señales de ultrasonido de la comunicación de los murciélagos, que son inaudibles para el oído humano a menos que se transpongan. En estos casos “el cambio de velocidad de reproducción puede funcionar como un “microscopio o telescopio acústico” (op. cit, p. 302).



Este tipo de técnicas son los que ha utilizado la música concreta con exponentes como Pierre Schaeffer: aplicación de filtros, cambio de manipulación del eje temporal, transposiciones, reproducción inversa, etcétera. La segunda técnica es el llamado mapeo paramétrico que “provee un método para mapear datos multidimensionales a parámetros auditivos como duración, frecuencia, variación de la frecuencia o glissando, intensidad, posición (estereofonía) reverberación, brillo, etc. creando con ello sonidos complejos” (Forero, 2017). La tercera técnica es la “sonificación basada en modelos” en lugar de asociar parámetros de datos a sonidos y reproducirlos como un disco, lo que se crea es un modelo virtual global de los datos que produce respuestas acústicas a la información introducida por el usuario. El modelo es pues un instrumento virtual con el que el usuario interactúa y toca para explorar y entender muy parecido a como lo haría con una pantalla interactiva. La sonificación en este caso es la reacción del modelo a las acciones del usuario.



Fig. 6. Invocación sonora en el “punto de energía” del palacio Salvo, Montevideo. Sonificación en base a valores del edificio y las cartas celestes al momento de su inauguración y en el momento del concierto.

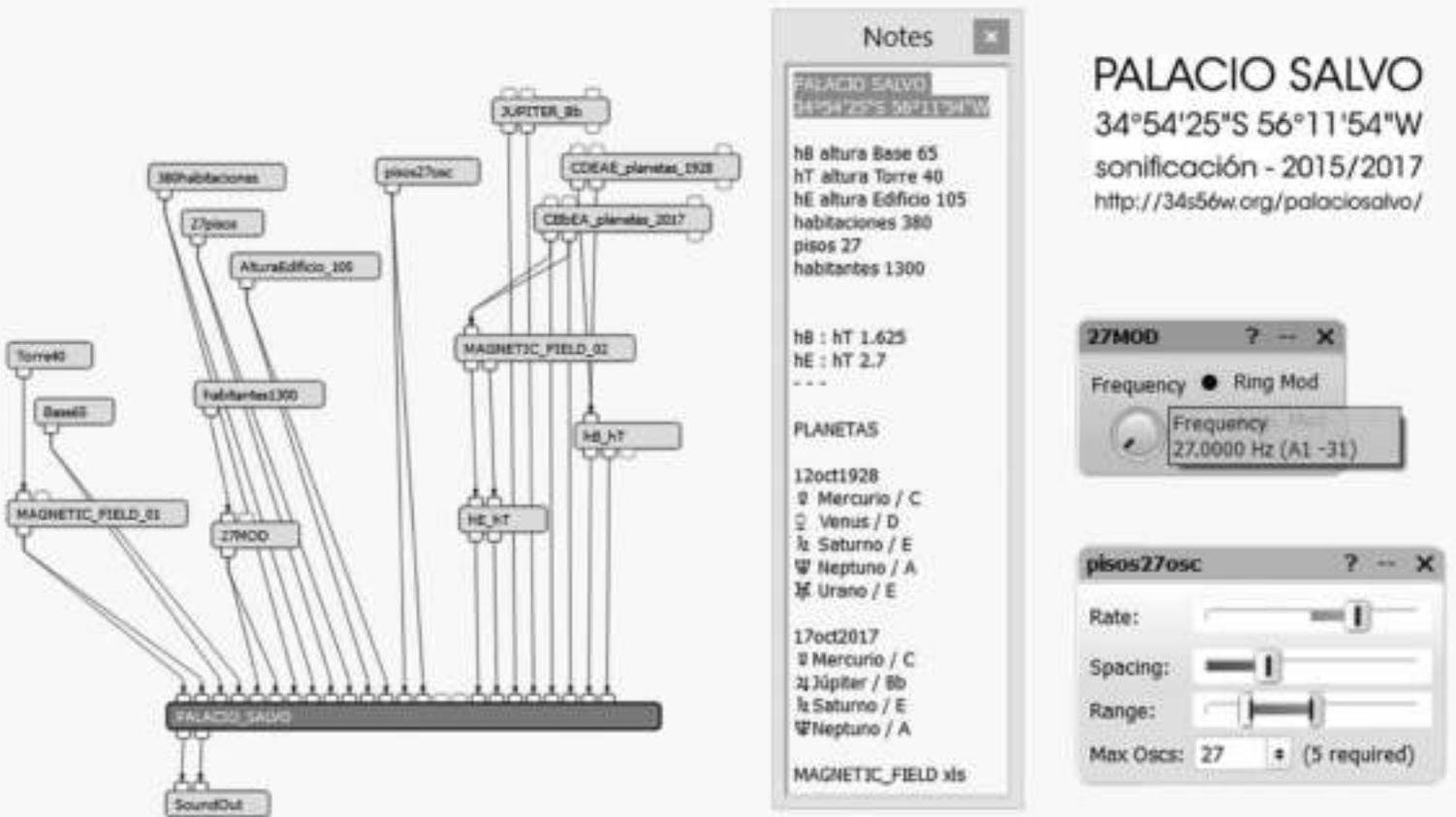


Fig. 7. Paleta sonora principal de la sonificación del Palacio Salvo. Montevideo. Brian Mackern, 2017.

Referencias asociadas

Dean, R. T. (Ed.). (2009). *The Oxford handbook of computer music*. Oxford; New York: Oxford University Press.

Forero, J. (2017). *Laberintos rizomáticos* (Tesis magister). Universidad de Chile, Santiago de Chile.

Turner, W. (2003). El cuaderno rescatado. En A. Muñoz & J. Cófreces (Eds.), *Venecia negra* (pp. 183-190). Buenos Aires: Ediciones en Danza.

Worrall, D. (2009). An introduction to data sonification. En R. T. Dean (Ed.), *The Oxford handbook of computer music*. Oxford; New York: Oxford University Press.

Xenakis, I. (2009). *Música de la arquitectura* (S. E. Kanach, Ed.). Madrid: Akal.





[www.naturalsigns.net](http://www.naturalsigns.net)

El colectivo Natural Signs conformado por Diego Estrada y Luis Guzmán, está enfocado principalmente en el concepto de arte y naturaleza, este concepto aparece desde una conciencia colectiva que intenta entablar un diálogo más cordial y una aproximación respetuosa hacia el entorno natural. Así, en el seno de la expresión artística se ha creado una vía de entendimiento con la que se pretende mejorar nuestra relación con el medio natural fomentando su conocimiento e interactuando directamente con ella. En los años setenta del siglo XX la naturaleza dejó de ser un mero contenido para convertirse en un campo de acción. Muestra de ello lo podemos ver en las intervenciones Land art, Earthworks y en las obras Site-Specific. Desde entonces esta área se ha convertido en objeto de creciente investigación tanto teórica como práctica, lo que permite hallar en el arte contemporáneo una amplia variedad de obras que dialogan con la naturaleza sea de forma profunda e íntima, sea a través de una intervención efímera, sea mediante la reestructuración del espacio o mostrando un nuevo nexo entre lo virtual y lo natural. Todas estas prácticas aportan una visión múltiple y fracturada de la naturaleza en nuestro tiempo.

Desde el año 2000, Luis Guzmán y Diego Estrada, comienzan a trabajar como colectivo incursionando en diferentes técnicas desde lo pictórico, explorando diversas maneras de su expresión tanto en lo ilustrativo, figurativo llegando a la abstracción y desde ahí emerge el interés por la intervención de los espacios tanto urbanos como expositivos.

Desde el comienzo el fundamento de esta alianza fue el cuestionamiento constante sobre el arte y su función. Fue en el año 2011 cuando se encuentran con lo que sería la pregunta más ambiciosa de todas ¿cómo el arte y la naturaleza pueden asociarse para tener una relación directa con el entendimiento humano? Es esa pregunta lo que transformaría la manera de exploración adentrándose más profesionalmente al “Bio-Arte-Instalativo”: operando en diversas regiones de Chile, que es donde la naturaleza se ve más oprimida por las grandes industrias y la avasalladora economía chilena, sería el punto de partida y repercutiría en la búsqueda a nivel global.



### **ADAPTACIÓN, 2012. GALERIA BECH, SANTIAGO**

**Este proyecto consiste en la creación de un micro ecosistema en el espacio de la galería. Para ello se cultivaron diferentes tipos de gramíneas en un sistema de plástico flexible. Esta pieza responde a los altos niveles de emisiones de carbono creadas en la avenida principal de Santiago de Chile.**

La mirada colectiva de *Natural Signs* busca el acoplamiento de diferentes puntos de vista y de diferentes profesionales tanto en biología, cine, artes visuales, literatura, ingeniería, arquitectura, etc. La comprensión de la diversidad y con ello el entendimiento de cada especialización conlleva una relación íntima del trabajo conjunto.

La Arquitectura Biológica es el estado del arte para crear energía y maximizar la fuerza vital en la interrelación de los espacios y de los seres humanos que los habitan. Es una serie de principios que determinan qué simetría o calidad de un campo eléctrico permite que las estructuras biológicas puedan prosperar. La premisa que sustenta la Arquitectura Biológica es que la vida responde mejor a los diseños y materiales que están en concordancia con la naturaleza y evita las formas y los materiales dañinos pues minan la carga electromagnética.

**E**n la actualidad se hace necesario generar prácticas interdisciplinarias que respondan de manera inteligente ante la complejidad que presenta la crisis ecológica global. Fuentes científicas de todo el mundo anuncian que el cambio climático tendrá efectos devastadores a medida en que avanza el siglo XXI, poniendo en riesgo la subsistencia de la especie humana, entre muchas otras especies animales y vegetales. Además, la evidencia muestra que el origen de esta crisis tiene un carácter sistémico que abarca todas las áreas de la civilización actual.

En este escenario es necesario que las artes ocupen un rol fundamental en la elaboración de respuestas nuevas basadas en el potencial creativo, que supere las limitaciones intelectuales y técnicas impuestas por las disciplinas tradicionales. Para esto es necesario que los artistas nos pongamos en un diálogo constante con diversos actores que puedan aportar a la elaboración de tales respuestas.



### **LIMITES, 2011. BALMACEDA ARTE JOVEN, CONCEPCIÓN**

**Instalación ecológico-crítica en la galería Balmaceda en Concepción, Chile.  
El trabajo interpola las tierras de la ribera del río Biobío.  
Tierra, plantas diversas, insectos, basura.**



**ECOSPACE II, Estructura de policaprolactona, hierba, agua, plexiglás. 2018.  
GRIKE, BURREN'S GEOPARK , IRLANDA, 2018**

**El proyecto Grike es el resultado de una residencia internacional en Irlanda y Escocia entre julio y agosto de 2018. El proyecto consistió en la creación de una pieza bioarquitectónica permanente en el paisaje de los Geoparques de Burren. La residencia se llevó a cabo en el Burren College of Arts Irlanda y la exposición en la Tent Gallery del Edinburgh College of Arts.**



**GRIKE,  
TENT GALLERY,  
ESCOCIA,  
2018**

# PAISAJE EXTINTO

El proyecto "Paisaje extinto" consiste en la integración de un grupo de tecnologías visuales y digitales para observar diferentes escalas de dos ecosistemas. *High Lands* de Escocia es una región montañosa que abarca el noroeste de ese país. El lago Ness se encuentra en el centro, dominado por las ruinas del castillo medieval de Urquhart y conocido por el monstruo mítico "Nessie". Al noreste, cerca de la ciudad de Inverness, los delfines nadan en el Moray Firth. Al suroeste, en las Tierras Altas del Oeste, los senderos terminan en Ben Nevis, el pico más alto del Reino Unido, donde el ciervo rojo recorre el valle de Glencoe con sus cascadas y por otra parte están *Las Ciénagas del Name*, humedal interior ubicado en la comuna de Cauquenes (VII Región del Maule de Chile) en cuyo alrededor existen praderas naturales con espinos, y donde crecen matorrales como la rosa mosqueta, el avellanito y el radial así como plantaciones de pino insigne. El humedal es de origen pluvial esporádico, con quebradas que bajan de las alturas cercanas. Las crecidas del humedal ocurren sólo en invierno, por lo que el ciénago está bajo permanente amenaza de desecamiento natural.

Existe a su vez un extenso totoral en el cual se albergan numerosas especies de aves acuáticas lo que le confiere una gran riqueza de avifauna. Entre las especies allí presentes predominan las taguas,

cisnes de cuello negro, anátidas, garzas, entre otras especies de aves. El área está declarada como libre de caza. Las Ciénagas del Name constituyen un sitio prioritario para la Conservación de la Biodiversidad Biológica en Chile. Esta integración tecnológica busca producir una observación detallada del territorio que permita apreciar relaciones específicas entre estas diferentes entidades. Combinamos imágenes satelitales en 3D, imágenes de drone y modelado en 3D para crear representaciones visuales basadas en datos. Buscamos crear imágenes que sean útiles para fines científicos y desarrollar una comprensión estética pública del medio ambiente que está desapareciendo. Nuestro propósito en este proyecto es mostrar los cambios ambientales en el paisaje en un momento de crisis ecológica en el cual el tiempo de acción es cada vez menor. En este sentido, este proyecto busca generar un registro mnemotécnico preciso que permita estudios posteriores que sirvan para la reconstrucción de dichos ecosistemas.

Queremos desarrollar un diálogo con científicos, artistas y especialistas, y materializarlo mediante la construcción de una obra de video instalación, basada en la fusión de la práctica de la escultura, la arquitectura y la ecología.







**Paisaje Extinto es una instalación multimedia que representa las secuelas del mayor incendio registrado en la historia de Chile que tuvo lugar en 2017**

**La instalación es el resultado de combinar diferentes tecnologías visuales, como imágenes satelitales, metraje de drones y animación 3D.**

**PAISAJE EXTINTO,  
RICE GALLERY, ESCOCIA,  
2019**



**Resumen:** El presente trabajo titulado Mnemotecnia Cartográfica, plantea una reflexión sobre el espacio urbano y su activación a partir del concepto de centro, como expresión de una geometría impuesta en un acto vinculado a lo fundacional. Trata de una exploración del espacio urbano situada en el centro de Santiago, a partir de la Plaza de Armas, en cuanto a las contraformas que lo constituyen. A partir de la observación y reconocimiento de cómo se conforman estos espacios, busca un modo de repensar la expresión de lo público, a través de la realización de una serie de estructuras conceptuales, como manifestación de una realidad cuya presencia y extensión, por su inmensa cotidianeidad, se invisibiliza, para exponerlas como figuras esenciales del acontecer y el espacio urbano.

La fijación en una forma del análisis y reflexión sobre las diversas observaciones, en cuanto a cómo opera

el espacio urbano en su propio aparecer; permitirá definir y graficar momentos situacionales en una suerte de topografía dinámica.

Este texto presenta las observaciones y reflexiones que, junto a las voces de diversos autores, buscan definir y construir un lenguaje que dé cuenta de la activación existente en lo público con lo público. Flujo aleatorio e incesante que opera en permanente desmesura respecto de lo construido. Constituye una estructura reflexiva que sustenta el trabajo gráfico/pictórico orientado a la generación de un modo de visualización que ponga en valor las complejas relaciones espacio/culturales y transmita lo abstracto –finalmente– de dicho fenómeno. Se trata del despliegue formal de una serie de estructuras mnemotécnicas, que reflexionan sobre la condición del espacio urbano a partir de su activación provocada por el tránsito cotidiano.

# MNEMOTECNIA CARTOGRÁFICA. TOPOGRAFÍA DEL ESPACIO URBANO INVERTIDO DE SANTIAGO

*Francesco di Girolamo Quesney<sup>1</sup>*

“Fijar lo inestable es hacer de la materia,  
signo”.  
Claudio Girola Komi

“La visualización de la información  
tiene por objeto presentar a los ojos y  
al entendimiento aquellas realidades  
–factuales o imaginadas, pasadas,  
presentes o futuras– que no son  
directamente accesibles a nuestros  
sentidos. Pero que son. Y no pueden ser  
comunicadas por ningún otro sistema de  
lenguaje.

En este sentido, los esquemas son  
documentos que tienen la triple función  
de ser memoria artificial, instrumento  
de investigación y transmisor de  
información”.

Joan Costa, *La Esquemática*.

---

<sup>1</sup> fdgquesney@gmail.com

## I parte: Las fundaciones. La primera periferia: el punto cero

“El 20 de marzo de 1969 se llevó a cabo el ‘acto de apertura de los terrenos’, con el que se pretendía abrir el lugar, otorgándole un sentido poético, de modo que todo aquello que luego sea dispuesto en los terrenos comparezca bajo el amparo de la palabra poética dicha”.  
*Amereida, Apertura de los terrenos.*

Una fundación siempre es un acto poético y se asienta en lo primigenio, e irrumpe señalando donde no había un sentido, determinando el punto de amarre o del Axis Mundo, la fijación del “Espíritu que alienta” allí donde se manifieste. “Wöevre” era el nombre que le daban los antiguos a las corrientes telúricas y fecundantes que recorrían el subsuelo, las cuales eran percibidas y señaladas por los videntes, delineándolas con piedras en un “desarreglo razonado” de los lugares donde eran particular-mente activas. En este sentido, en un acto de lucidez extrema, el poeta adolescente francés Arthur Rimbaud, le escribe a su profesor Georges Izambard:

“Quiero ser poeta y me estoy esforzando en hacerme Vidente: ni va usted a comprender nada, ni apenas yo si sabré expresárselo. Ello consiste en alcanzar lo desconocido por el desarreglo razonado de todos los sentidos”.  
Carta de Arthur Rimbaud a Georges Izambard. Charleville, 13 mayo 1871.

El 12 de febrero de 1541, Pedro de Valdivia encomienda el trazado de la Plaza Mayor de Santiago de Nueva Extremadura, al Maestro de obras y “Trazador de Ciudades” –alarife Pedro de Gamboa– quien diseña la ciudad de Santiago como un damero, dibujando la posibilidad de existencia de la nueva ciudad por venir, en el basamento de un pequeño emplazamiento incaico. Primer borde trazado de acuerdo al patrón fundacional establecido por la corona Española, basado en el esquema de los campamentos romanos, que reservaban el centro para la disposición de las armas, vacío en torno al cual se disponían clavados los emblemas y símbolos visibles del orden militar/ social, y luego proyectados regularmente tras de ello, las tiendas de campaña ordenadas en orden decreciente jerárquico.

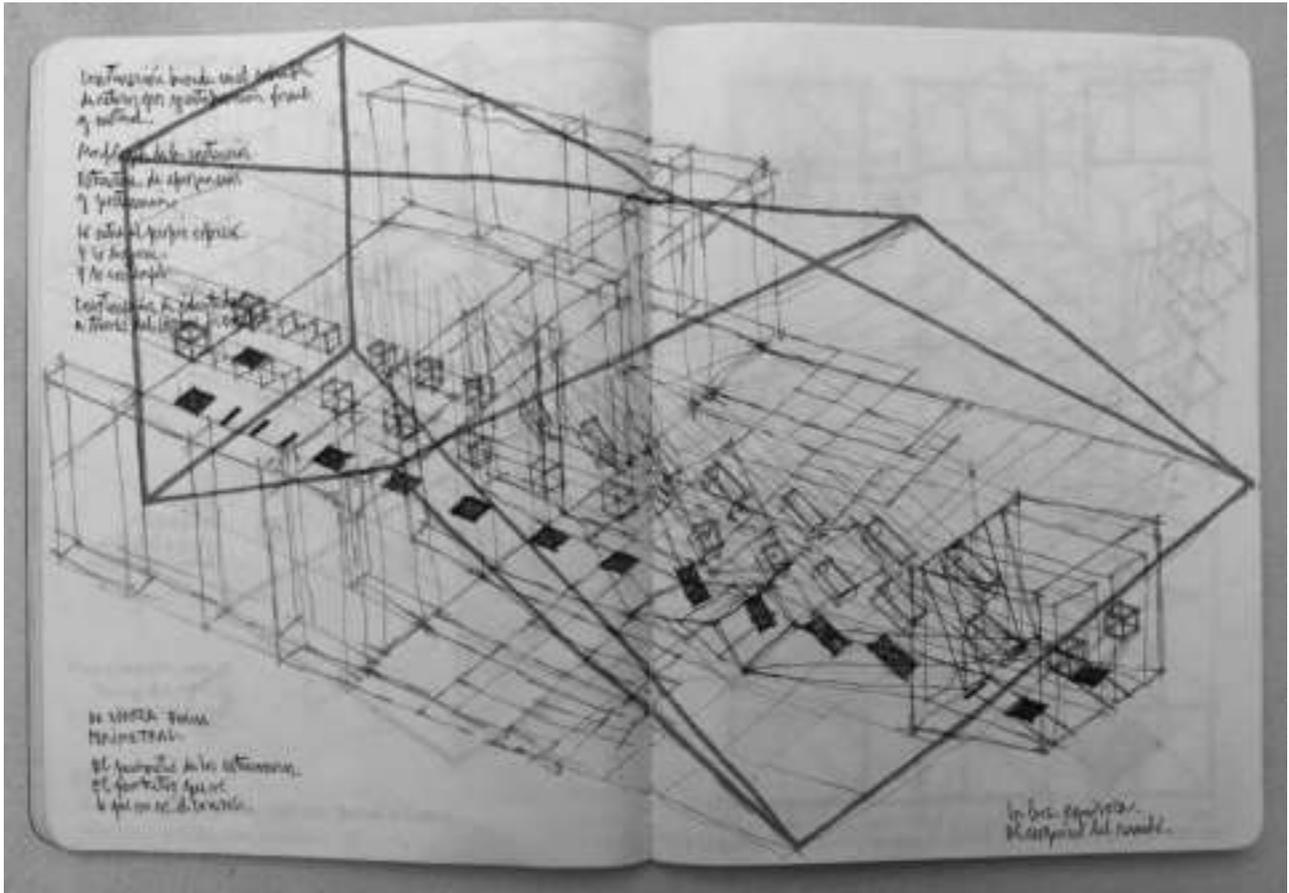


Fig. 1. Francesco di Girolamo, lápiz bic sobre cuaderno papel Bond ahuesado. 25 x 38 cm (abierto).

“La concepción urbana de Alonso de Ovalle, responde a la imagen generalizada de como el mismo lo señala...

“la ciudad está hecha a compás y cordel en forma de tablero de ajedrez...”

desde la distancia romana, el padre Ovalle idealiza su ciudad”.

René Martínez Lemoine,  
*Los planos de su historia.*

Este primer cuadrado generado en el terreno inventa el primer borde a partir del cual todo lo posible puede ser desplegado, planteando una estructura de crecimiento ordenado. En rigor, es el inicio del desborde, activando bajo una nueva ley de ocupación el valle del Mapocho –el más austral del Tawantinsuyo–, disponiendo los emblemas que rigen la vida civil y espiritual de la ciudad nueva que está por nacer, bajo normas, medidas y orientaciones que miran al otro lado del mundo, mucho más allá del mar. Es el desarreglo que fija el nuevo ordenamiento del mundo por imposición, a partir del cual se instaura la pertenencia, generando un

“corazón” en lo público a la manera de lo planteado por Saint Exupery en “Ciudadela”:

“Y ordeno que en la morada se haga un corazón para que uno pueda aproximarse y alejarse de algo... Para que se pueda salir y volver.

Pues de lo contrario no se está en ninguna parte. [...] el alimento esencial no viene de las cosas, sino del nudo que anuda las cosas”.

Antoine Saint-Exupery,  
*Ciudadela* (1951).

La Plaza Mayor se origina entonces como una operación de diseño que establece una cuadratura del espacio abierto, en base al ángulo recto, en cuyo borde externo inicia la posibilidad de la habitabilidad. Se disponen enfrentados, en este primer borde regular, los nuevos emblemas que ensalzarán y darán sentido a este vacío primordial: el Cabildo, la Casa de los Gobernadores, la Real Audiencia y la Iglesia Mayor.

Sin embargo, Santiago ya no es esa gran plaza a pesar de que existe en su fisicalidad y significancia, sino una gran área metropolitana macrourbana, que en su imparable expansión se apropió de los pueblos y comunidades vecinas, de entidades urbanas y particularidades, difuminando los límites urbanos y políticos de separación entre las mismas, en un fenómeno que hoy se nombra como Conurbación. Lo que nadie puede ver en su totalidad. Lo que se mira al pasar y no encaja. Es el hecho mismo de lo periférico, lo que orbita más allá de lo habitable y lo comprensible y, sin embargo, está ligado a él.

“Unión física de dos o más centros urbanos de origen y desarrollo relativamente independiente, producto de la expansión territorial urbana de uno de ellos o de ambos a la vez” –, que “en los casos de conurbaciones de grandes ciudades, con identidad propia y tradición, resulta difícil asignar el nombre del centro conurbador. Por esta razón, a estos complejos urbanos se les denomina por ejemplo Metrópoli de Santiago, Gran Valparaíso, Gran Concepción, etc., manteniendo cada ciudad su identidad y categoría censal”.

INE, *Chile: ciudades, pueblos, aldeas y caseríos*.

El perímetro se conforma en la ausencia de la magnitud. Su modo de aparecer deviene en una operación de yuxtaposición, y su construcción y existencia viene de una operación de alteración continua e indefinida de borde. Se lo habita inventando un interior dentro de un interior, una interioridad para la inmediatez. Todos los objetos involucrados en ella, a través de su disposición, cercanía y lejanía de unos y otros, es cuidadosamente preparada. Es el ejercicio diario de una identidad transversal y multicultural que quiere pertenecer. Su mantención es la tarea de la apropiación. Esta dimensión del habitar en la periferia, impregna todos los espacios, cargando de señales lo construido, erigido, ocupado, decorado, en una operación constante de levantamiento de cuerpo estético en cuanto remedo cultural. Se constituye como tal en la forma, a través de una alteración radical del orden, distancia y sentido, en que fueron diseñadas

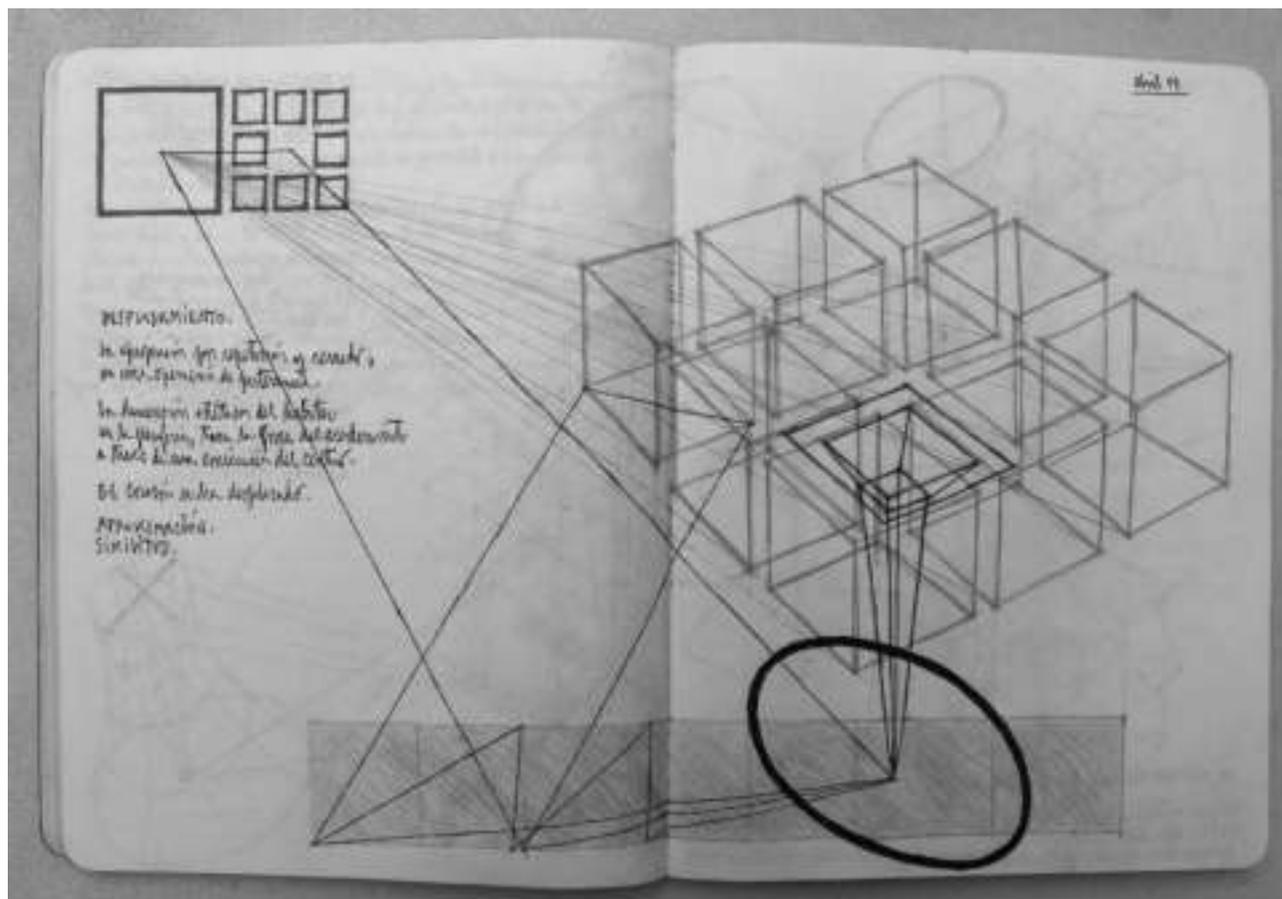


Fig. 2. Francesco di Girolamo, lápiz bic sobre cuaderno papel Bond ahuesado. 25 x 38 cm (abierto).

las cosas. Su magnitud deviene en el control y disposición de lo extremadamente cercano.

“La geografía de los artistas contemporáneos explora a partir de ahora, los modos de habitar las múltiples redes en que evolucionamos, los circuitos por los que nos desplazamos y, sobre todo, las formaciones económicas, sociales y políticas que delimitan los territorios humanos”.

Nicolás Bourriaud, *Radicante*.

Desde esta noción de borde, referido a un punto que existe en el centro del origen de la extensión, Santiago es un centro al cual siempre “se baja” o se adentra. El “Centro” es abajo. La arraigada noción de la ciudad original se constituye y fluye a partir de senderos largos o cortos que llamamos avenidas, calles, pasajes, paseos, plazoletas. Está determinado por flancos paralelos altos, estrechos, homogéneos, ortogonales, llenos de aberturas regulares que definen y contienen con su materialidad y masa seriada el espacio de la ciudad. Este espacio del centro contiene otra ciudad, inversa, inmaterial, que existe a partir de lo que esta medido. Conformar una red de vacíos ortogonales ajustados, moldeados, intervenidos por

los modos de lo erigido, intersectándolo todo a partir del suelo en todas sus altitudes y gradaciones. Este espacio inverso es arrojado más allá de las cornisas a lo más alto, desde diversas aberturas y modos de contención, a la amplitud total, a la magnitud que llamamos cielo. En el espacio que lo sucede, en la negrura incomprensible donde habitan los puntos de luz, hemos dibujado una figura más o menos inmóvil, a la cual llamamos Cruz del Sur y reina sobre el polo sur.

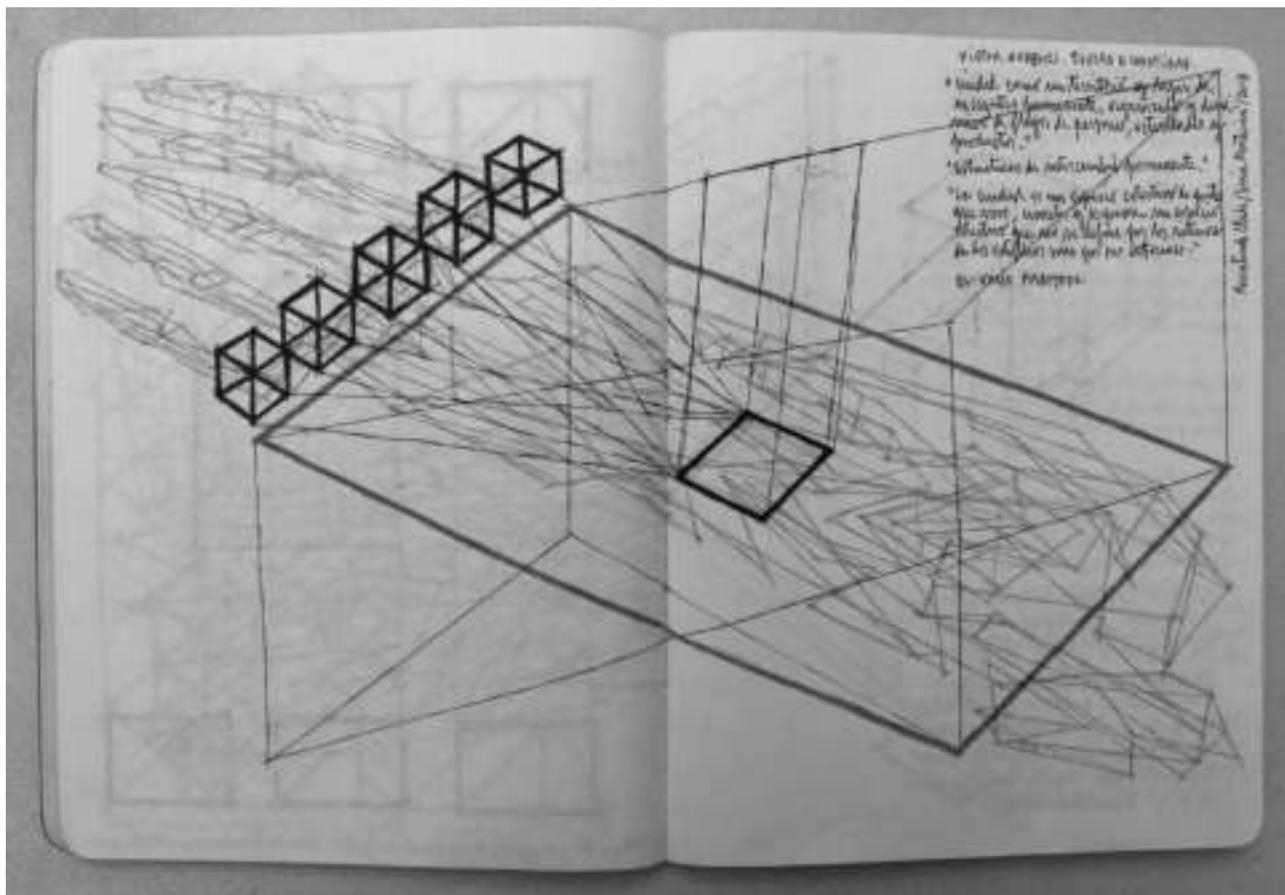


Fig. 3. Francesco di Girolamo, lápiz bic sobre cuaderno papel Bond ahuesado. 25 x 38 cm (abierto).

## II parte: Consideraciones estructurales

La fijación formal del análisis y observaciones en cuanto a cómo opera el espacio urbano en su propio aparecer, permite definir y graficar la complejidad de los momentos en su continuo aparecer, estableciendo una suerte de geometría topográfica dinámica, como compendio esencial de diversas situaciones urbanas. Se trata de un modo de recontemplación de lo público, a partir de una operación de abstracción derivada de la dinamización de sus vacíos y contraformas. Así, se define la apropiación de la fragmentación por la geometrización, como modalidad permanente de percepción y síntesis, en cuanto búsqueda de figuras que den cuenta de la esencia del espacio urbano. A partir de su complejidad, se conforman signos estructurados cerrados que exponen en su disposición, tamaño, cromía, las relaciones virtuales y dinámicas que habitan el espacio construido; abiertos en su figuración críptica.

“En los años ochenta, Peter Halley declaraba utilizar el lenguaje de la abstracción geométrica con el fin de describir las estructuras de la realidad social contemporánea”.

Nicolás Bourriaud, *Topocrítica*.

## A. LA CONTINUIDAD DE LO DISCONTINUO

La alteración del espacio es una constante en el tiempo. Esta operación que se inicia a partir de la constitución de lugar y su construcción –en cuanto acto de apropiación y pertenencia– es un movimiento que tiene cuatro momentos:

- a. El espacio indeterminado
- b. El espacio determinado y nombrado
- c. La apropiación como operación de marcación y trazado
- d. La sutura de la fragmentación a partir de la forma

Desde el trazado fundacional se establece la posibilidad de la periferia para siempre. De hecho, la primera situación de “extramuro” es el trazado geométrico de la primera medida del espacio vacío central. A partir de allí, se propagan los modos del habitar junto a los espacios que los acogen y los conectan, hasta lo que habita en los márgenes del espacio colectivo en permanente construcción, instaurando el desborde como alejamiento de un centro que no lo contiene pero lo mide, en un modo de ocupación y pertenencia de avance perimetral referido a la réplica, el simulacro y la apropiación.

## B. LOS PLANOS DE LO CONSTRUIDO

A partir de una primera operación de cuadratura basada en el ángulo recto, se dibujó una estructura seriada y jerarquizada de crecimiento en el tiempo. En una suerte de exposición pública, dialogante y compartida en ese perímetro inicial. Los emblemas del orden social, los poderes del estado y los del espíritu, se enfrentan comunicando su bagaje, a través de fachadas cargadas de lenguaje visual colectivo, en el inicio del crecimiento ortogonal. Este dibujo se complejizó en el tiempo, pero siempre remitido a la primera cuadratura.

### C. ARTIFICIO

La operación de desarrollo urbano en base a un patrón ortogonal inventa y produce la uniformidad de perímetros secuenciados en volúmenes. Esto genera el conjunto y la magnitud, entendidos como un solo perímetro en expansión. Es un artificio, en cuanto invento que intenta imponer y sistematizar la medida en la desmesura, estableciendo lo desigual en cuanto a cantidad regulada, también genera uniformidad. En este espacio colectivo, el hecho estacionario de la permanencia cotidiana se da como fugacidad: los “atravesos” son lo contrario a la fijación, estableciendo en la permanencia la movilidad, la lejanía y la cercanía, la simultaneidad de todos con todos como particularidades entremezcladas, como expresión pública de los tiempos contemporáneos.

Lo transitorio, la no coincidencia, este ir de un punto a otro entre otros, genera una potente operación formal colectiva cuya morfología se configura en el cruce y en el desborde, donde justamente el lugar es lo que no tiene lugar, puesto que permanece en el no permanecer en una operación de continuo desplazamiento y oscilación. El tránsito colectivo es lo que activa la deconstrucción de los espacios que transita, dinamizándolos a través de los flujos y la modificación de todo tipo de recorridos establecidos, provocando los encuentros mínimos y fragmentados de la fugacidad. Este tránsito, desemboca entrando y saliendo del corazón de las actividades, donde los flujos lineales e individuales se ordenan y se desordenan, desde donde este ir y venir tangencial y constante toma su medida.

“La geografía de los artistas contemporáneos explora a partir de ahora, los modos de habitar las múltiples redes en que evolucionamos, los circuitos por los que nos desplazamos y, sobre todo, las formaciones económicas, sociales y políticas que delimitan los territorios humanos”.

Nicolás Bourriaud, *Radicante*.

### D. ABSTRACCIÓN

Los espacios urbanos, en la plenitud de la abstracción de sus volúmenes y vacíos, tal como fueron concebidos, permanecen en lo inmóvil despojados de su sentido. Sin la movilidad y la presencia colectiva, este espacio total exhibe con claridad su presencia invertida o contrahuella. Una suerte de doble realidad en que una es con la otra por un momento. Es en este sentido, que esta exploración asume “lo estático” como condición básica de la figura, generando una topografía geométrica que dé cuenta de esta observación sobre la realidad. Lo “hierático” vendrá a ser el concepto basal, para la invención de una iconografía que permita exponer, en un lenguaje formal, la torsión de esta doble permanencia. Toma como esencial la operación de conceptualización y geometrización de las relaciones espaciales deducidas –activación y contención del espacio geométrico urbano– para la estructuración de formas disonantes tensionadas que den cuenta de lo innombrable.

Se trata de la persecución de una geometría que interprete los volúmenes constitutivos del contexto de urbe, como reflejo y presencia de su existencia



## E. LO ANÓNIMO

El vacío que une y habita todo lo construido, es activado y relacionado siempre de manera diferente y diversa a partir del flujo de lo anónimo, que opera en intermitencias como una corriente con diversos flujos de intensidad. Se apropia, penetra, rodea y abandona los bordes y los interiores de lo construido, en una suerte de ajenidad pública anodina. No se es parte del espacio, más que en su atravesio y transitoriedad.

“Acaso hoy en los lugares superpoblados no era donde se cruzaban, ignorándose, miles de itinerarios individuales en los que subsiste algo del incierto encanto de los solares, de los terrenos baldíos y de las obras en construcción, de los andenes y de las alas de espera, en donde los pasos se pierden, el encanto de todos los lugares de la casualidad y del encuentro en donde se puede experimentar furtivamente la posibilidad sostenida de la Aventura, el sentimiento de que no queda más que “ver venir”?”.

Marc Augé, *Los No lugares*.

Esta operación se asemeja a una inmersión y a una distancia crítica como lectura del espacio transitado, cuyo resultado conforma un tejido que logra anudar lo apilado, lo rodeado, lo atravesado, dándole una presencia a lo que parecía no tenerla. Una agrupación de signos tensionados, que nombran en su figura momentos que activan el hecho urbano, más allá de la persistente falta de significado del entorno.

“A pesar de que el radio de acción individual continúa expandiéndose como resultado de dicha movilidad, el propio espacio se va reduciendo a una zona recorrida: un intervalo en un movimiento continuo interrumpido, como máximo, por una breve parada. Casi nadie tiene un criterio definido acerca de esta área de tránsito intermedia y la mayoría parece indiferente a la apariencia que esta pueda tener y la acepta como inevitable, como algo sobre lo que resulta innecesario o inútil tener o formular una opinión cimentada estéticamente”.

Ibelings, Hans, *Súpermodernismo*.

### III parte. Construcción de una visualidad

Para llegar a la construcción y conformación de los signos y estructuras formales finales, se definieron catorce campos de trabajo nombrados como “fragmentos”. Estos campos de trabajo se determinaron a partir de observaciones, apuntes y esquemas, sobreponiendo y sistematizando, sintetizando y valorando una y otra vez las figuras resultantes, en un trabajo de exploración formal/lineal dirigido a determinar una suerte de ecuaciones formales, por la fragmentación y la geometrización. Con ello aparecen signos cerrados y cifrados, que determinan relaciones que habitan los vacíos y contraformas del espacio construido. Signos complejos cargados de posibilidades, que permanecen abiertos en su figuración criptica, siendo interrogados a partir de su apelación al espacio angular que todos recorremos cotidianamente.

“Hemos tenido que darnos cuenta no solo de las limitaciones extremas de poner la obra en “contexto”, o del falso aislamiento que producen los campos o disciplinas, sino que también hemos tenido que tomar en consideración lo siguiente: El hecho de que el significado nunca se produce en aislamiento, sino más bien por medio de redes intrincadas de conexión.

[...] El hecho de que los cursos universitarios, obras de arte, exposiciones temáticas, publicaciones políticas y otros foros dedicados a poner de manifiesto la cultura, o el trabajo para reproducirlos y ponerlos a la vista no tienen significados inmanentes, sino que funcionan como campos de posibilidades para diferentes públicos en distintas circunstancias culturales y estados anímicos muy divergentes, para producir significaciones”.

Irit Rogoff, *Contrabando*.

## Los fragmentos

Fragmento uno: El espacio es el exceso: permite con su inmensidad y penetración total, la aparición de la forma a partir de la definición de los volúmenes y sus relaciones secuenciales en la distancia, delineando lo construido que permanece.

Fragmento dos: El espacio está regido en su inmensidad alta –que es lo único que todos pueden ver– por lo que llamamos la bóveda celeste.

Fragmento tres: La bóveda tiene un punto fijo a pesar de su giro. Este punto es su permanencia, su medida y su posición.

Fragmento cuatro: Este punto es un dibujo geométrico, que une cuatro estrellas en un signo. Es llamado la Cruz del Sur porque determina un hemisferio y una dirección.

Fragmento cinco: La bóveda asume la forma de una elipse y contiene al signo que explicita su regencia, a partir de una torsión que la ancla.

Fragmento seis: Conurbación: el continuo urbano es un área y un perímetro que absorbe a las comunas aledañas de acuerdo a la forma de los valles.

Fragmento siete: La arista: expresión mínima de los bordes de la volumetría en la transparencia. Evidencia de las relaciones lineales y proyectuales.

Fragmento ocho: El cubo como paradigma de la tridimensionalidad y el ángulo recto. Emblema de la urbe construida, el primer volumen racional sobre la primera cuadratura trazada.

Fragmento nueve: La fundación. Partición del primer cubo en un plano de nueve cuadrados planos. Ocho cuadrados rodeando el primer vacío cuadrado. La Plaza de Armas.

Fragmento diez: El paralelepípedo proyectado en fragmentos planos a partir del cuadrado inicial central de la urbe. Suma de lo público y lo privado.

Fragmento once: El tránsito del pie. Estructura lineal irregular, ajena a la diagonal natural. Flujo y movimiento dirigido.

Fragmento doce: Lo transitado agudamente. Figura lineal compleja, del flujo simultáneo de los desplazamientos y las velocidades peatonales en los espacios acotados.

Fragmento trece: La Torsión. El plano girado sobre sí mismo en un desplazamiento imposible. Emblema de la alteración, el tránsito y la pérdida.

Fragmento catorce: El plano abatido. Despiece y proyección de planos de los flancos en secuencia. El paralelismo y la serie como conformación de bordes.

Este cuerpo de investigación y exploración en base a una morfología del espacio urbano, conformado en base a catorce momentos nombrados como “fragmentos”; despliega en un cuerpo de trabajo que adquiere presencia y materialidad en tres sustratos que plantean escalas y dimensiones diferentes.

A. El apunte y notación directa del proceso de estudio, desarrollado en un cuaderno a la manera de bitácora correlativa que une simultáneamente texto y diagrama, trabajado en lápiz bic y grafito.

B. La definición de momentos tensionados en el discurso de análisis, para la construcción de unidades de signos abstractos significantes gráfico/pictóricos, trabajados en óleo y grafito sobre papel de bambú.

C. El montaje de una disposición compleja geométrica, como síntesis de los momentos activados del espacio urbano codificado, diagramadas y trabajadas en óleo y grafito sobre dos telas de gran formato.

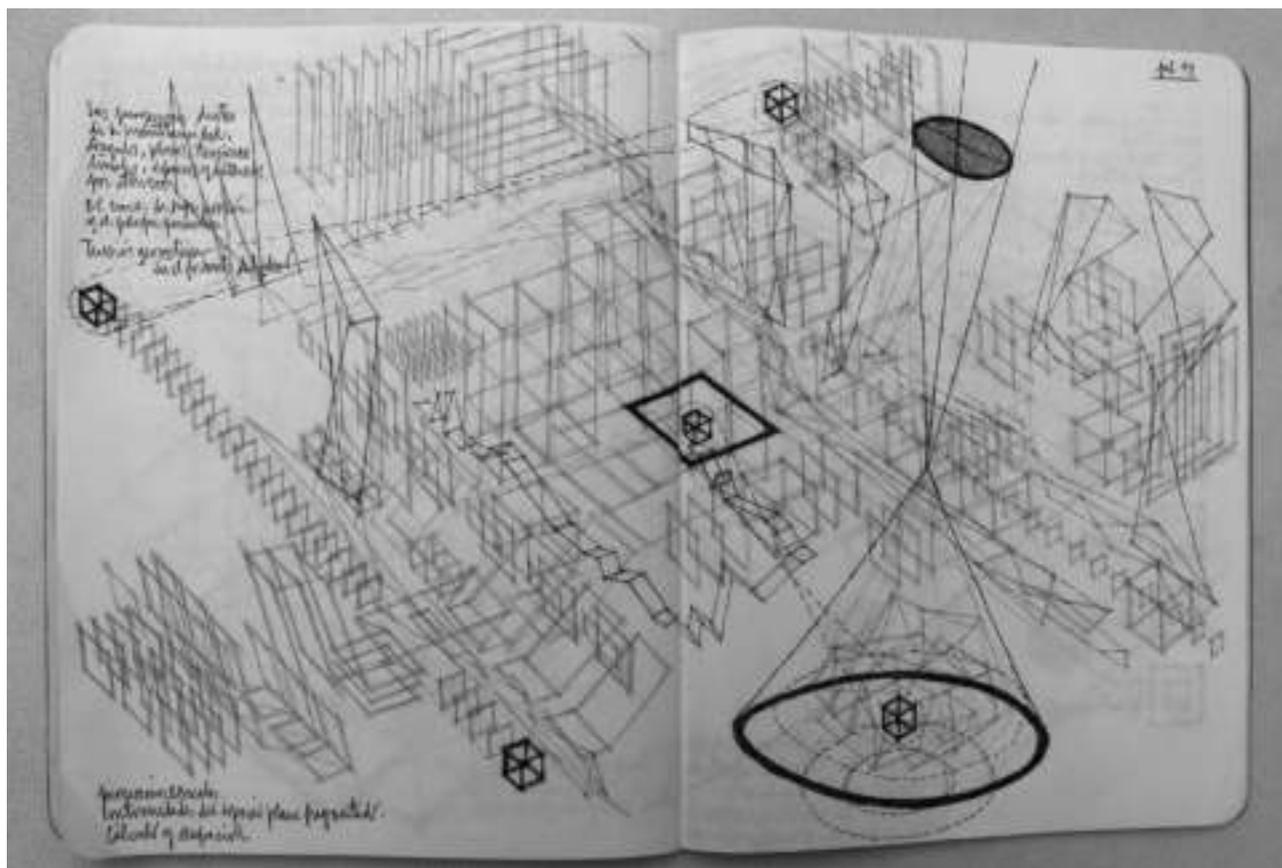


Fig. 5. Francesco di Girolamo, lápiz bic sobre cuaderno papel Bond ahuesado. 25 x 38 cm (abierto).

## Referencias asociadas:

Augé, Marc (1992). *Los no lugares: espacios del anonimato*. Editorial Gedisa. Barcelona.

Bourriaud, Nicolás (2009) *Radicante*. AH. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires.

Calvino, Italo (1994). *Las ciudades invisibles*. Ediciones Siruela. Madrid.

Costa, Joan (1998). *La esquemática*. Editorial Paidós. Barcelona.

Cruz, Alberto & Iommi, Godofredo (1971). *Apertura de los Terrenos*. Amereida. Recuperado de [http://amereida.cl/Apertura\\_de\\_Terrenos](http://amereida.cl/Apertura_de_Terrenos)

Saint-Exupery, Antoine (1951). *Ciudadela*. EMECE Editores S.A. Buenos Aires.

Ibelings, Hans (1998), *Supermodernismo*. Ed. Gustavo Gilli. Barcelona.

Instituto Nacional de Estadísticas. INE (2005), *Chile: Ciudades, pueblos, aldeas y caseríos*.

Martínez Lemoine, René (2007) *Santiago de Chile. Los Planos de su Historia. Siglos XVI a XX. De Aldea a Metrópolis*. Ilustre Municipalidad de Santiago. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana de la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos. Santiago.

Rimbaud, Arthur (1871). *Carta del vidente*. Escrita el 13 de mayo de 1871 a Georges Izambard, ex profesor de Rimbaud en Charleville.

Recuperada de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/153514.pdf>

Rogoff, Irit. (2003). *Contrabando. Una criticalidad personificada*. Proyecto colaborativo entre el teórico británico Simon Harvey, el artista turco Ergin Cavusoglu, e Irit Rogoff.



# CAMILA VALENZUELA SEPÚLVEDA (1980)

Artista visual y docente de dibujo, pintura y color. Licenciada de la Universidad Finis Terrae (2002).

Estudia el dibujo contenido en objetos y espacios que va encontrando, le interesa el concepto de diagrama, patrón o diseño que represente ciertas reglas o reglamentos a seguir.

Sus trabajos se estructuran desde la superposición de capas, formas abiertas, manchas irregulares e interacción de los colores. Trabaja sin plan previo y con medios y procedimientos que tiene a mano. No opera con materias primas sino elaboradas como patrones de corte y confección, gráficas de tableros de juegos y figuras esquemáticas.

## **Imágenes:**

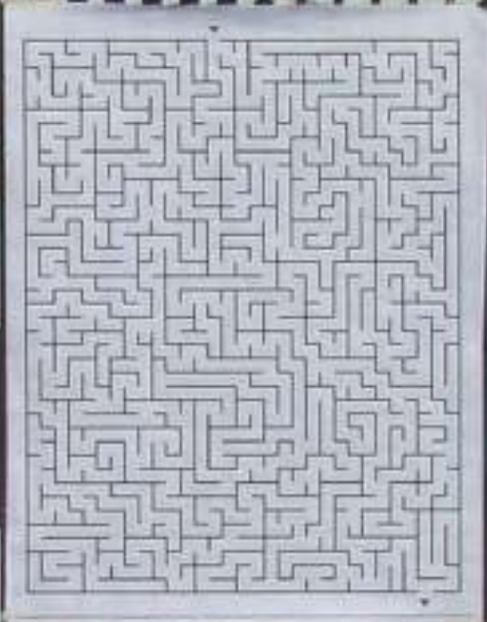
Serie *Reverso*, papel calco prensado sobre papel, 2019.

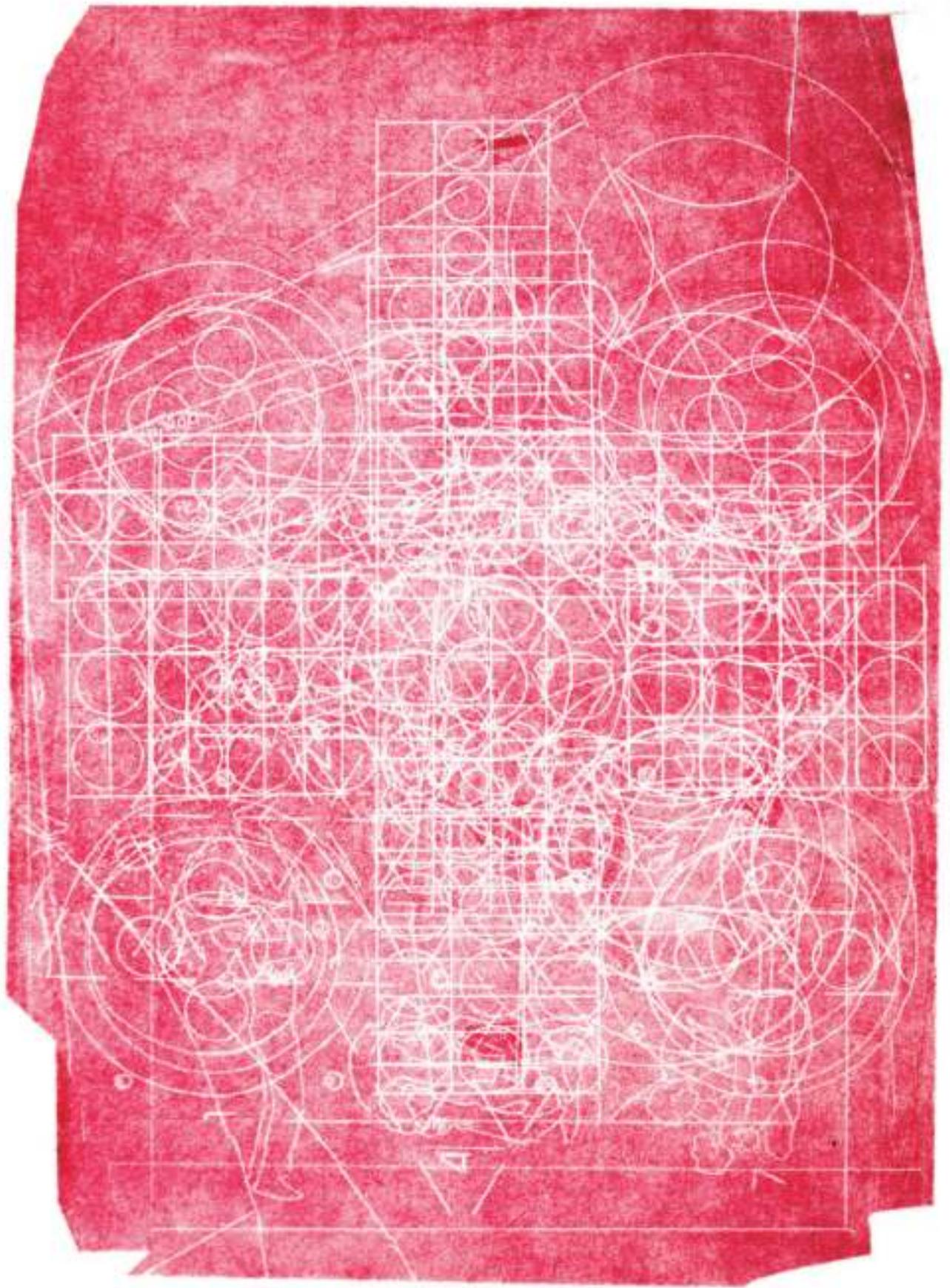
Serie *Tiempo Muerto*, intervenciones en espacios públicos de la ciudad de Santiago, 2018.

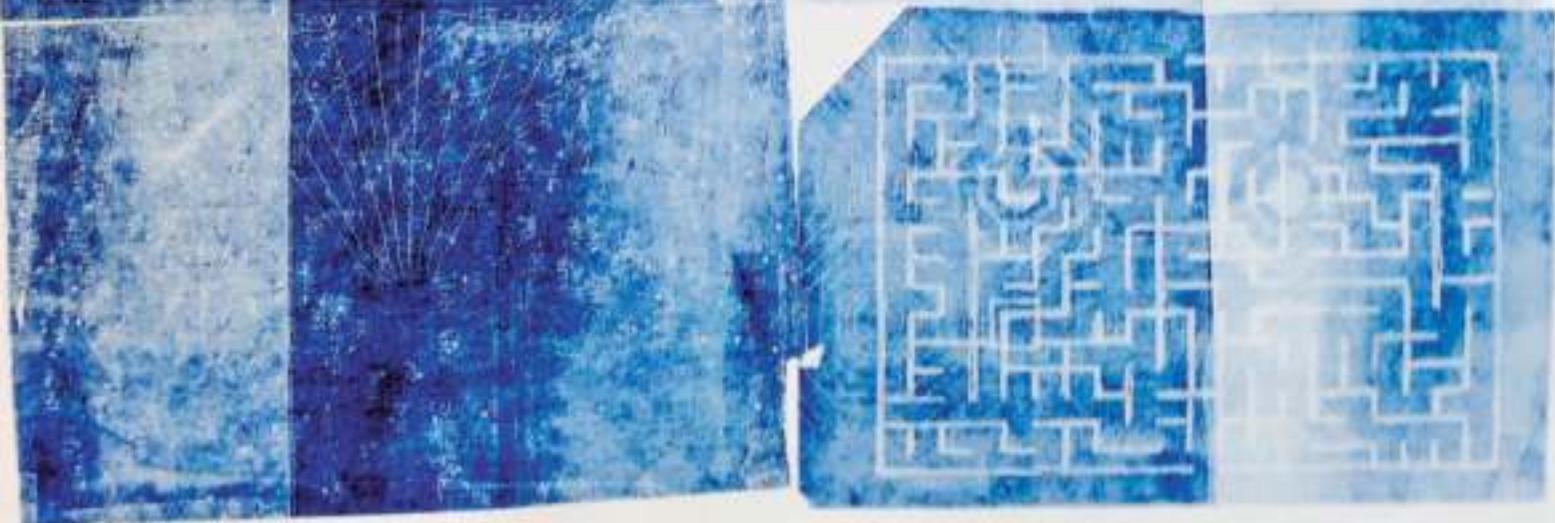
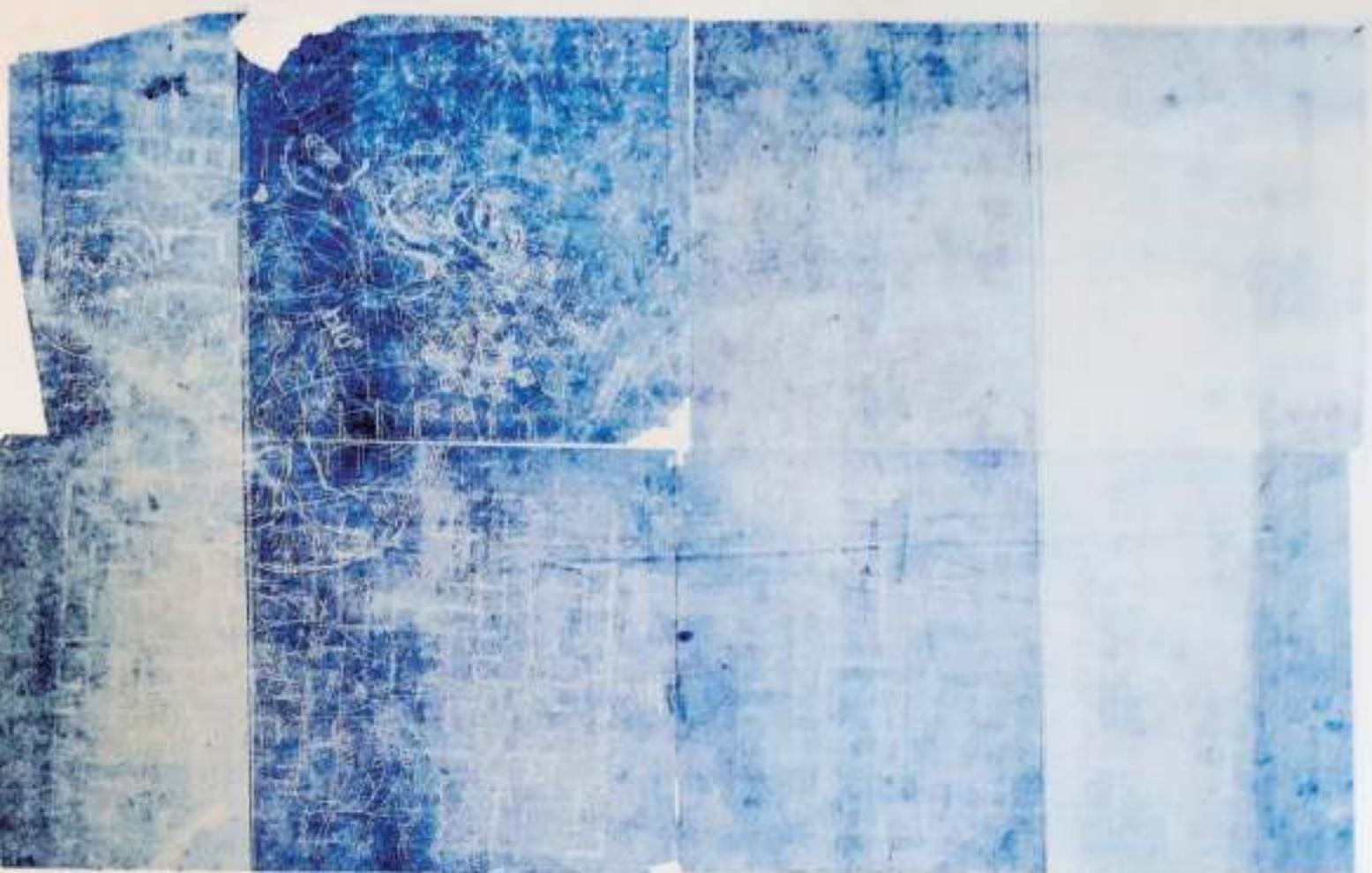




ALTIUS









**Resumen:** El presente artículo nos entrega una definición fenomenológica del dibujo que se sustenta en una serie de cualidades simbólicas y materiales difíciles de clasificar en el ámbito de los conceptos. Por este motivo, y mediante algunas referencias autobiográficas, se ha resuelto entender el dibujo como algo misterioso, más cercano a las sensaciones que a la razón. Dicho esto, el texto aborda tres de estas cualidades misteriosas que, en conjunto, hacen del dibujo una forma de pensamiento crítico, diferente a las líneas de conocimiento con las que usualmente vinculamos esta manera de pensar.

**Palabras clave:** Dibujo, misterio, razón, concepto, magia, evanescente, sensación, emoción, taquigráfico, autopoiesis, pensamiento, crítico.

# EL MISTERIO DEL DIBUJO

*Javier Rodríguez Pino*<sup>1</sup>

Cuando niño y era mi cumpleaños, además del juguete de moda, mis padres me regalaban una misteriosa caja. Por ahí salían materiales de dibujo de todo tipo: lápices, blocks, pinturas, pinceles, entre otros. Luego, me pasaba tardes enteras dibujando. Aunque las mejores veces, era cuando lo hacía junto a mi papá –un dibujante innato–, quien lograba convertir el dibujo en un acto de magia. Mis ojos seguían la línea que salía del lápiz que sostenía su mano, la línea de a poco iba armando formas que yo podía reconocer, como un brazo, una pierna, un cuerpo. Mi emoción era más fuerte, porque dibujábamos a los héroes de las series de dibujos animados que veía por televisión. Como si esto fuese poco, luego, recortábamos la figura y la completábamos por detrás. Por medio de este hechizo, el *Hombre Araña* o *Capitán Futuro* cobraban vida y yo había sido testigo de su nacimiento.

\*

Era el año 2013 y hacía *Malos*, un trabajo que, por medio del comic y una fuerte referencia a los documentales audiovisuales, trataba el tema de los jóvenes chilenos que, a rostro cubierto y con un rudimentario armamento, practican la violencia política. *Los encapuchados*, como se les conoce, han estado presentes en mi vida desde las difusas imágenes televisivas que recuerdo sobre fantásticos grupos armados opositores a la dictadura de Pinochet, de mi paso como estudiante, y luego como profesor en una Universidad

---

<sup>1</sup> [javier.rodriguez.pino@gmail.com](mailto:javier.rodriguez.pino@gmail.com)

profundamente marcada por la presencia de estos jóvenes. Trabajar con *los encapuchados* significó volver a dibujar a justicieros enmascarados que luchan contra una fuerza malvada –el legado de Pinochet–, en concordancia con otros elementos que han marcado mi subjetividad, como las imágenes de violencia y la historia de Chile relacionada con la dictadura. En este sentido, puedo decir que el dibujo abrió un diálogo interno con mis experiencias, recuerdos y contextos, que al igual que cuando era niño, me ubicaba en otro espacio y tiempo.

*Malos* fue concebido sin pretensión artística, más bien, todo lo contrario. Tal como dijo Esther Ferrer, no me inquietaba el hecho de estar haciendo arte o no (Castro, 2017), sino algo que me hiciese sentido a mi –más que a una determinada manera de hacer arte–, y por sobretodo, disfrutara realizar. De esta forma *Malos* fue uno de los puntos de partida de una serie de propuestas que significaron recuperar las misteriosas cualidades del dibujo, que tanto me hipnotizaron en mi infancia y que hoy son determinantes a la hora de pensar sus sentidos. Dicho esto, *el misterio del dibujo*, lo puedo explicar a partir de tres aspectos:

1. La condición mágica
2. El carácter taquigráfico y evanescente
3. El alcance crítico-subjetivo

## 1. La condición mágica

Como punto de partida, es necesario recurrir a dos antiguas historias en torno al origen del dibujo que nos recuerda Juan Bordes (2011). La primera es una cita a Alexander Browne que en 1660 menciona un relato de Quintiliano, para explicar los inicios del dibujo a partir de la sombra:

Quintiliano relata que el arte del dibujo toma su forma original de la sombra que el sol proyecta; y nos dice que fue inventado por un pastor, que mirando a su bastón en un día soleado puso su ojo sobre la sombra de una de sus ovejas, la cual proyectaba su figura en el terreno arenoso y se le ocurrió trazar con su cayado siguiendo sobre la tierra el contorno de la sombra, y después que la oveja se fue, permaneció allí su silueta (p. 396).

La segunda, recoge un pasaje de Plinio, en el que también se indica a la sombra como elemento fundador del dibujo:

Haber sido inventora del dibujo en Corintio la hija de Butades alfarero, la cual prendada del amor de un mancebo que estaba para ausentarse, delineó con un carbón la sombra de su rostro causado de la luz en la pared (*Ibíd*, p. 396).

Bordes señala que ambos relatos poseen una anécdota mitificada, que en aquellas épocas remotas servía para explicar la historia del dibujo. Esto nos lleva a pensar que, por el contrario, en la actualidad



deberíamos encontrarnos con una explicación más *moderna y científica*. Sin embargo, primero, en esta descripción podemos reconocer no tan sólo algunos de los elementos fundamentales con los que el dibujo trabaja hasta hoy, tales como la línea, el contorno y la representación, sino también, el acercamiento a una práctica de avanzada, en tanto no utiliza los elementos tradicionales con los cuales solemos identificarlo, como el lápiz y el papel. En efecto, el acto del pastor o la de la hija de Butades, se parece más bien a los dibujo-instalaciones de Bruce Nauman o a los dibujo-performance de Francis Alÿs, en tanto la línea constituye el elemento central de sus propuestas, ya sea mediante tubos de neón en el caso de Nauman, o por medio de personas en el de Alÿs. Segundo, estas oníricas historias no solo encierran un carácter mítico, sino que abiertamente mágico en cuanto invocan (por medio del trazo) de manera subjetiva, ágil y espontánea (un tipo de gesto), algo que no existía antes (la figura) y que transgrede los principios de la realidad: la nueva oveja, el nuevo rostro (Apud, 2011). Lo nuevo que produce la magia, según Claude Lévi-Strauss (1964), cuenta con una fuerte eficacia simbólica de raíz emocional que soslaya afectivamente las dificultades propias de la existencia. El antropólogo identifica lo mágico como algo salvaje, totalmente opuesto al orden racional y civilizador del pensamiento científico. Dicho esto, algunos autores como Carlos Montes (2011) y John Berger (2011) rescatan estos mismos principios para explicar, entre otros factores, el origen del dibujo y algunas ideas sobre su práctica en la actualidad.

Montes, siguiendo a Gombrich, explica que los orígenes del dibujo descansan en el desvío mágico de una imagen, mediante la cual, las culturas primitivas fijaron ciertas identidades metafísicas que se debatían entre lo representado y la representación. A este desvío, lo denomina función *apotropaica* y, específicamente, aparece cuando un dibujo traspasa las fronteras de la representación y termina siendo aquello que representa: *Un ídolo, en consecuencia no es sólo la imagen de un dios, sino que asume o encarna el lugar del dios en la creencia y veneración de sus fieles, al haberse apropiado –de un modo mágico– de los atributos de la deidad representada* (2011, p. 497).

Berger, por su parte, encuentra en el paleolítico la misma función *apotropaica* del dibujo, *donde el modelo y la superficie del dibujo estaban en el mismo lugar* (2011, p. 113). Pero, además, agrega que, desde el dibujante primitivo al actual existe una condición mágica compartida, que consiste en apropiarse de la energía de aquello que se dibuja: *Cada línea es tan tensa como una sogá bien atada y el dibujante contiene una doble energía que está perfectamente compartida: la energía del animal que se ha hecho presente, y la del hombre* (Ibíd, p. 81). Es decir, tal como los antiguos guerreros que se comían el corazón de sus enemigos para quedarse con su valor y fuerza, el dibujante, desde los bisontes de Altamira hasta las estrellas pop de Elizabeth Peyton –artista británica perteneciente al grupo *The young british artist*–, busca lo mismo: tomar posesión del espíritu de algo. Dibujar, en este caso, es el acto –o

conjuro— mediante el cual cometemos el arrebato; el dibujo es el nuevo cuerpo del espíritu robado.

Otra dimensión mágica del dibujo, tiene que ver con la capacidad de asombro (Gibson, 1986). Al respecto, recuerdo lo que me dijo alguna vez un amigo dibujante: *si antes de empezar a dibujar, ya sabemos cómo va a terminar el dibujo, no tiene ningún sentido empezarlo*. Para él, como también para Berger, el dibujo es algo que, por un lado, no construye sólo el dibujante a partir de una idea preconcebida, sino que es el propio dibujo el que se va haciendo a sí mismo (Berger, 2011). Mediante cada trazo o borradura que ejecutamos, el dibujo nos sorprende y asombra modificando nuestra percepción sobre él, como si nos susurrara los caminos por dónde ir. Además, cuando tomamos un buen atajo, el asombro se traduce en pequeñas dosis de sorpresa y satisfacción que nos ubica en una especie de trance o meditación gráfica que nos transporta a otro tiempo y espacio.

En este sentido, para Berger el dibujo es un *devenir*, que se acerca más la tradición china y a la meditación, que a la europea y la razón. Para aclarar esta idea, establece una diferencia fundamental en torno al dibujo con modelos: más que mirar el modelo para dibujarlo —al menos como se cree que sucedió en occidente hasta las vanguardias—, se trata de mirar y dibujar *a través del modelo* (2011, p.113). Esta conexión mágica entre el modelo y el dibujo, al principio, es parecida a un circuito eléctrico incesante, lleno de estímulos. Nos sumergimos en él y nos dejamos transportar, adaptándonos

a la corriente y dejándonos llevar por ella, como advierte Berger:

*Dibujar tiene que ver con devenir, con hacerse, precisamente porque no podemos ser un niño, un loco, un animal, una montaña. Pero si podemos hacernos montaña. Y con un poco de suerte incluso podemos hacernos el aire que envuelve la montaña o el águila que la sobrevuela en círculos (Ibíd, p. 116).*

Pero luego la inserción se torna tan intensa y fuerte que el flujo desaparece y nos transformamos, por una vía *apotropaica*, en aquello que dibujamos: el dios de los antiguos hombres, el hombre araña y el joven subversivo en mi caso, o la montaña para Berger.

## 2. El carácter taquigráfico y evanescente

Dicho todo lo anterior, pareciese que el carácter misterioso del dibujo, también se debe a la combinación entre medios simples y resultados complejos, como si el lápiz fuera una vara mágica que nos sorprende y asombra con las cosas que hace aparecer. Por esta razón aún recuerdo la risa nerviosa que me daba, a medida que veía cómo el trazo de mi padre se iba transformando en algo increíble: un ojo, un rostro, un cuerpo, un ser humano.

Hasta hoy, no deja de llamarnos la atención que el dibujo, en términos convencionales, sea el resultado de algo tan elemental como la línea, que, a su vez, se origina de una tecnología arcaica y de baja intensidad,

basada en el pulso. La línea, para el anteriormente citado Juan Bordes, es el elemento fundamental del dibujo, a la que le atribuye un poder que es fruto de su ingrátida simpleza, casi inmaterial. En este sentido, recuerda el *Tratado de pintura* que escribió Leonardo en 1651, en el que describe la línea como algo no material, puramente espiritual y que no ocupa lugar. *La fuerza de la simple línea*, como años antes la describiría Alessandro Allori en su tratado *Las reglas del diseño* (1565), pareciese que tiene que ver más con el ímpetu reflexivo de David que con la fuerza desmesurada de Goliat.

Un dibujo puede estar atiborrado de líneas, pero nunca es un exceso. Contiene poca tecnología, lo que se traduce en una limitada variedad de herramientas y procedimientos. Los materiales se aplican de forma directa, sin procesos de secados, combinaciones de pigmentos o usos de disolventes. Casi siempre se necesita tan sólo una herramienta y un tono. Hablar de dibujo es invocar la prudencia. Por eso que su resultado no es un objeto pesado, grueso; sino que delgado, liviano, casi efímero. El papel, soporte natural del dibujo, es algo que podría llevarse el viento.

Una línea, volviendo a Bordes, no es expansiva como una mancha, sino que es retraída. Es decir, no se desborda, más bien ordena y estructura un contorno. Y con esto no se quiere señalar que el dibujo y la línea sean algo rígido, producto más de la razón que de la emoción. Roger de Piles (1687), por ejemplo, hablaba del espíritu del contorno, a partir de la línea expresiva de Rubens, que señalaba

como algo lleno de sangre y vida. Con todo, lo que se intenta establecer es que el misterio del dibujo, con respecto a otras formas de arte, radica en su medida técnica y material. Su *truco* se encuentra determinado, tan sólo, por la mano, un lápiz y un papel. A través de ello, podemos elaborar discursos, intervenir el espacio y desafiar el relato de la historia.

A propósito de esto, una de las exposiciones de arte que he visto y más me ha marcado fue *The new ideal line (opala)*<sup>2</sup> del artista chileno Mario Navarro. La muestra, que luego llegó a la Bienal de Sao Paulo, la vi cuando se exhibió por primera vez el año 2002, en la Galería Gabriela Mistral<sup>3</sup>, en Chile. Por esos años era un estudiante de arte, cuya principal contradicción estaba determinada por el deseo de querer ser crítico y dibujar. En parte, esta contradicción partía con la pregunta acerca de la pertinencia de algo tan arcaico y modesto como el dibujo en la contemporaneidad. Mi contradicción se acrecentaba a medida que veía como las *videoestrategias*, haciendo gala de una tecnología de punta, monopolizaban la pequeña escena artística de mi país. Esto, hasta que visité la exposición de Navarro. Salvo un par de fotografías de pequeño formato y un muñeco de lana que

---

2 Mayor información en se puede descargar el catálogo de la exposición en el siguiente enlace: [http://galeriagm.cultura.gob.cl/uploads/exposicion\\_evento\\_documento/8c104a1311.pdf](http://galeriagm.cultura.gob.cl/uploads/exposicion_evento_documento/8c104a1311.pdf)

3 Más que una galería de arte comercial, es una sala de arte contemporáneo, perteneciente al Ministerio de Cultura de Chile. Esta galería ha jugado un rol fundamental en el desarrollo y promoción de las artes visuales de dicho país.



Fig. 2. Navarro, M. (2002), *The new ideal line (Opala)*, Santiago, Galería Gabriela Mistral.

colgaba desde el techo. *The new ideal line (opala)* estaba hecha sólo con dibujo. Es más, el artista exageraba el carácter *taquigráfico* de éste (Berger 2011), es decir, sencillo y directo, por medio de tres cuestiones fundamentales. La primera, obedecía al instrumento que utilizó, el carboncillo, que puede considerarse el medio más rudimentario que hoy existe para concebir imágenes. La segunda, es la ausencia absoluta de objetualidad, en tanto los dibujos ni siquiera estaban hechos sobre un papel, sino que directamente, y sin fijar, sobre el muro de la

galería. Los visitantes, podían pasar su mano sobre un detalle y borrarlo. Es decir, su materialidad era tan sencilla y directa, que se hacía fugaz: el dibujo duraba el mismo tiempo que la muestra. Y la tercera, se refiere a la intervención total del espacio con este dibujo al carboncillo, cuestión que transforma un gesto y forma sencilla en algo monumental y envolvente (Mellado, 2002).

Como si todo esto fuese poco, los dibujos -o, mejor dicho, el dibujo que ocupaba toda la sala- mostraban

los típicos paisajes chilenos anodinos, abandonados al olvido, pero marcados por la presencia amenazante de un automóvil marca Chevrolet, modelo *Opala*. En los años setenta, el *Opala* lo importaba Chile desde Brasil, y fue mayoritariamente adquirido por los organismos de seguridad de la dictadura de Pinochet. La DINA y, luego, la CNI, lo preferían por ser barato, tener un motor potente y ser más o menos grande. En este sentido, los *Opalas* dibujados se transformaban en una metáfora del secuestro, la desaparición y la tortura, en definitiva, del miedo y horror que se vivieron durante los diez y siete años de dictadura. No obstante, también, hablaban de la transición democrática. Estos automóviles, luego de cinco años de servicio eran rematados por lotes. Este deterioro masificado, para Navarro, simbolizaba la razón por la que se recuperó la democracia a fines de los ochentas, que tenía que ver más con el desgaste social y político de la maquinaria de la dictadura, que con las tácticas políticas de su oposición (*Ibíd*). De esta forma, el artista desmitificaba el triunfo de la coalición que, para el año 2002, aún gobernaba en el país en base a ese hito.

En consecuencia, el trabajo de Mario Navarro ayudó a superar una contradicción, en tanto posicionaba el dibujo tradicional, figurativo e incluso realista en una sala de arte contemporáneo de avanzada, como era *La Mistral*, en esa época. Además, lo hacía, con un discurso crítico en torno a los procesos políticos de Chile y disruptivo en relación al uso de las tecnologías como vía para levantar este

tipo de relatos. Todo esto, pues Navarro, de forma poética, supo invocar *la fuerza de la simple línea* y el misterioso poder de lo evanescente.

### 3. El alcance crítico-subjetivo

Los dos primeros aspectos del dibujo -mágico y taquigráfico respectivamente-, dan paso al tercero que explica su misterio. Su mecanismo, sencillo y directo, abre la posibilidad de conectarnos con nosotros mismos y nuestro interior. En efecto, entre el dibujo y el dibujante no hay tiempo ni tecnología que los separe; solo actúan, en un mismo intervalo, la cabeza, el ojo y la mano. Es decir, las líneas del dibujo son la continuación, ininterrumpida, de una línea primigenia, que es la que une nuestros pensamientos con el lápiz. Éstas, por lo tanto, actúan en consecuencia directa de nuestra subjetividad: *el dibujo doblega mis pensamientos y los lleva hacia la casi indescriptible distancia que existe entre el modelo y los movimientos de mi mano* (Berger, 2011, p. 100).

Una línea valorizada, por ejemplo, podemos calificarla a partir de las mismas palabras con las que definimos el carácter de una persona, como fuerte o débil. Esto quiere decir que el dibujo, en primera instancia, actúa como extensión del yo. Es por eso que no sólo es aquello que representa, sino que también hace aparecer a quien lo dibuja (Gómez Molina, 2011), es decir actúa reconociendo a su dibujante, es un reflejo de él: *los dibujos y los trazados son como las manos de los ciegos que tocan*

*los contornos de la cara con el fin de comprender la sensación del volumen* (Hejduk, 2003). Pero el reflejo del que hablo no tiene que ver con el parecido, si fuese por eso, en las redes sociales e internet habría un exceso de múltiples subjetividades por medio de las miles de *selfies* que las habitan, cuando éstas, por el contrario, manifiestan un hedonismo estereotipado que avanza estrepitosamente hacia el totalitarismo de lo único. El dibujo en cuanto reflejo de quien lo hace, es más bien, la huella de su carácter, y responde más que a un problema de mimesis, a la cuestión vital del existir.

En este sentido, recuerdo que, a mis estudiantes, cuando trabajábamos con modelo, los dividía en dos grupos, los *analíticos* y los *salvajes*. Eran dos categorías simplificadas y un tanto estereotipadas, pero, aun así, me servían para señalar que existe una diversidad de miradas posibles en torno al mismo problema que los convoca: una naturaleza muerta, un modelo de yeso, el cuerpo humano. Mi idea, en definitiva, era que entendieran que en el problema que supone la transferencia de características del modelo hacia el dibujo, los Ingres –*los analíticos*– era tan válidos como los Monet –*los salvajes*–. Los resultados, desiguales entre sí, no eran producto de haber *copiado* mal el modelo, sino que apuntaban a los distintos caracteres que habitaban el espacio del taller, los cuales, perentoriamente intentaba destacar. Esto, porque estaba convencido de dos cosas. La primera es que un dibujo bien hecho, en cuanto huella de una singularidad, es un arma contra el olvido y la muerte, una actualización permanente

de la existencia, cualquiera sea la cosa que se haya dibujado. Un mal dibujo, en cambio, es como una *selfie*, obedece a la ubicuidad de lo mismo y a su desolador horizonte. En este sentido, intentaba explicarles a mis estudiantes, que el fracaso de un mal dibujo, no consiste en el desajuste con ciertas categorías estéticas, sino a que detrás de él, no hay sujeto que pueda reconocerse, o, mejor dicho, en un mal dibujo el sujeto desaparece. En éste, se apaga una de las principales funciones del dibujo que, según John Berger es la de abolir el principio de desaparición, de nuestra propia desaparición (2011). Cada marca de un buen dibujo, no tan sólo registra y archiva una determinada existencia en el mundo, sino que también, es un trozo de vida que se deposita en el papel.

Para explicar la segunda cosa, es necesario volver atrás. La línea primigenia no tan sólo actúa hacia el exterior, es decir desde nosotros hacia el dibujo, sino que también hacia el interior, desde el dibujo hacia nosotros. En este caso, si seguimos el mismo esquema anterior, podríamos indicar que el *yo* se despliega como una extensión del dibujo. Esto significa que, en el proceso cambiante del dibujar, nuestra experiencia va cambiando al compás de nuestra mano. Estas pequeñas e incesantes crisis, como diría el escritor inglés John Ruskin hace casi dos siglos, nos van haciendo, modelando a nosotros mismos. En su libro *Las piedras de Venecia* (2016), ejemplifica esta capacidad, por medio del episodio que vive uno de sus personajes que es, justamente, un dibujante:

Puedes enseñar a un hombre a dibujar una línea recta, a trazar una curva y a moldearla...con admirable velocidad y precisión; y considerarás perfecto su trabajo en su estilo; pero si le pides que reflexione acerca de cualquiera de esas formas, que vea si puede encontrar otra mejor de su invención, se detiene, su ejecución se hace vacilante, piensa, y lo más probable es que cometa un error en el primer toque que como ser pensante dé a su trabajo. Pero con todo eso has hecho de él un hombre, cuando antes era sólo una máquina, una herramienta animada (p. 35).

Años más tarde, Richard Sennet (2012) diría que las crisis del dibujante de Ruskin, son aquellas por la que todo artesano pasa para mejorar su técnica y *hacerse consciente de sí mismo* (p. 144). Es decir, el dibujo, al unísono, nos ayuda a autoproducirnos y a autoconocernos.

Autoproducción y autoconciencia, son dos fenómenos diferenciados pero que pueden explicarse mediante el mismo concepto de *autopiesis*, creado por los neurobiólogos chilenos, Humerto Maturana y Francisco Varela (1995). La *autopiesis* se refiere a un tipo cerrado de organización, propio de los componentes moleculares de cada ser vivo, que les permite actualizarse, transformarse y autoproducirse. Por medio de la *autopiesis*, Maturana y Varela intentan explicar la naturaleza de lo viviente y las conductas de nuestra especie que dan lugar a la conciencia, la reflexión y el conocimiento del sí mismo (Arnold, Urquiza y Thumala, 2011). El dibujo, en cuanto fenómeno *autopoiético*, es una herramienta que posibilita una base para el

desarrollo del pensamiento crítico, y esa es la otra cosa de la que estaba convencido y me interesaba recalcar en mis clases, más allá de si se lograba hacer un buen dibujo. El pensamiento crítico, para Michel Foucault (2009), tiene que ver con una manera particular de estar con uno mismo, que implica tras un conocimiento y transformación del sí, inquietud, desasosiego y agitación frente al conjunto de relaciones ontológicas que estructuran aquello que entendemos como real. Para ello, el filósofo, ocupa un vocablo griego, *epimelia heautou*, que quiere decir *inquietud de sí mismo*, y la define del siguiente modo: *es una especie de aguijón que debe clavarse allí, en la carne de los hombres, que debe hincarse en su existencia, y es un principio de agitación, un principio de movimiento, un principio de desasosiego permanente a lo largo de la vida* (p. 24).

Dicho lo anterior, estamos en condiciones de señalar que por medio de un fenómeno *autopoiético* –como el dibujo que nos ayuda a entender nuestra interioridad compleja y liminal–, puede haber inquietud del sí mismo, y, en consecuencia, un pensamiento crítico que nos entrega posibilidades concretas de acción –o sobrevivencia– frente a una cada vez más convulsa realidad. En este sentido, ¿no es al menos misterioso el poder del dibujo?

## Referencias asociadas

Allori, Alessandro (1565). *Las reglas del diseño*. Florencia: Biblioteca Nacional.

Bordes, Juan (2011). "El libro, profesor de dibujo", en *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra.

Berger, John (2011). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili.

De Piles, Roger (1687). *Disertación sobre las obras de los pintores más famosos*. Paris: Biblioteca Nacional.

Foucault, Michelle (2009). *La hermenéutica del sujeto*. México: FCE.

Gibson, James (1986). *La percepción del mundo visual*. Buenos Aires: Infinito.

Gómez Molina Juan (2011). *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra.

Hejduk, John (2003). *Víctimas*. Murcia: Arquitectura Murcia.

Levi\_Strauss, Claude (1964). *El pensamiento Salvaje*. México: FCE.

Maturana, Humberto y Varela, Francisco. (1995). *De máquinas y seres vivos. "Autopoiesis": la organización de lo vivo*. Santiago de Chile: Editorial universitaria.

Montes, Carlos (2011). "Descripción y construcción del universo", en *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra.

Ruskin, John (2016). *Las piedras de Venecia*. Barcelona: Biblok.

Sennet, Richard (2012). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.

## Catálogos de exposición

Mellado, Justo Pastor. *Mario Navarro: The new ideal line (opala)* (Exposición celebrada en Santiago de Chile, Galería Gabriela Mistral, del 27-III-2002 al 27-IV-2002). Santiago de Chile, Galería Gabriela Mistral, 2002.

### Artículos en revistas

APUD, I. (2011). "Magia, ciencia y religión en antropología social. De Tylor a Levi-Strauss" en *Nómadas, revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, vol.30, issue 2. pp. 1-17.

ARNOLD, M, URQUIZA, A y THUMALA, D (2011). "Recepción del concepto de autopoiesis en las ciencias sociales" en *Sociológica*, vol.26, issue 73.

## Texto electrónico

CASTRO, E. (2017). "Esther Ferrer: me importa un rábano que sea arte o que no sea arte" en <http://artishockrevista.com/2017/08/01/esther-ferrer-entrevista-ernesto-castro/> (Consulta: 21 de enero de 2019).

# Normas editoriales revista *Diagrama*

## Envíos en línea

revistadiagramauf@gmail.com

## Convocatoria 2020

<http://facultadartes.uft.cl/publicaciones/category/revistas>

## Instrucciones para autores y secciones

*Diagrama* publica las siguientes secciones permanentes, las cuales deben ser inéditas y en idioma español.

**Portada:** entender esta sección como un espacio crítico a través de una propuesta artística, que pueda condensar, interpretar, interpelar, analizar u otras, el contenido de cada número.

**Mediaciones:** Artículos académicos o investigaciones artísticas que permitan ahondar tanto con el campo de las artes visuales en general, como con la relación entre arte y academia, arte y sociedad, arte y comunidad, entre otras.

**Expansiones:** Artículos o entrevistas sobre construcción de pensamiento en el ámbito de la creación artística; reflexiones críticas entorno al quehacer, por un lado, pero también a las proyecciones de las artes visuales.

**Relaciones:** Comparecencia de las disciplinas; inter institucionalidad, nexos, transdisciplinaridad.

## Artículos, investigaciones, entrevistas

Los artículos o investigaciones deberán tener una extensión de entre 3.000 y 4.000 palabras como máximo (incluyendo notas de pie y excluyendo resumen, palabras clave y referencias bibliográficas); en el caso de las entrevistas la extensión máxima será entre 2.000 y 3.000 palabras y un máximo de 500 palabras para las reseñas de los autores. Los textos deberán entregarse en formato Word, tamaño carta y con tipografía Times New Román 11 pts., con un interlineado de 1,5. El archivo deberá llamarse Nombre del Autor principal\_revistadiagrama\_año del envío. Las notas de pie deben ser las imprescindibles, situarse al final de cada página y no contener referencias bibliográficas. Se usará Norma APA (American Psychological Association) para todo efecto.

## Imágenes para artículos, investigaciones, entrevistas

El texto debería incluir imágenes, ya sean estas fotografías, gráficos, bocetos u otros que deben enviarse por separado en formato JPG o TIFF, con un tamaño mínimo de 13 cm x 18 cm y una resolución de 300 dpi.

Las imágenes deben enumerarse correlativamente y deberá aludirse a ellas explícitamente en el texto. Las fuentes de las imágenes serán normalizadas según la Norma APA, para ello se debe adjuntar la información correspondiente de acuerdo con los siguientes criterios:

- autor, año de publicación, nombre de la publicación, ciudad y editorial y la página donde se encuentra la imagen. Si la fuente es electrónica, agregar además la dirección web exacta.

En total se pueden presentar como máximo 6 imágenes por artículo o investigación, 4 imágenes por entrevista y deben contar con la autorización respectiva para ser publicadas.

### **Investigaciones artísticas**

Los trabajos enviados a esta sección corresponderán a 3 dobles páginas, formato 17 x 23 cm, que deberán ser enviadas con una propuesta de diagramación en alta resolución.

### **Portada**

Propuestas gráficas o fotográficas deben ser enviadas en formato 20 x 30 cm. en 300 DPI de resolución; jpg. o tiff.

### **Citas y referencias bibliográficas**

Las citas y referencias bibliográficas se harán según las normas APA (American Psychological Association). Las referencias bibliográficas se incorporarán al final del artículo, ordenadas alfabéticamente. Las referencias bibliográficas deben ser únicamente las citadas en el texto.

### **Citas**

En el caso de las citas textuales debe indicarse entre paréntesis el autor, año y página(s) de la cita, por ejemplo: (López, 2017, p. 28).

Todas las citas textuales deben estar entrecomilladas.

### **Algunos ejemplos**

Nombres de ciudades: en mayúsculas y nombre en idioma original

Nombres de países: en mayúsculas y nombre en idioma original

Nombre de obras: en cursiva y con el autor entre paréntesis. Ejemplo: *Los Embajadores* (Holbein)

Nombre de exposiciones: entre comillas y lugar y año entre paréntesis. Ejemplo: "Crisis" (Matucana 100, Santiago 2016)

Nombres de curatorías o proyectos curatoriales: en cursiva y con el autor y año entre paréntesis. Ejemplo: *¿Modernidad?* (Roger M. Buerge, 2007)

### **Derechos de autor**

Los autores preservan los derechos intelectuales de sus obras y podrán hacer uso de dichos contenidos un año calendario posterior a la publicación de la revista.

03

**DIA-  
GRA-  
MA**

REVISTA DIAGRAMA N°3-2019 | Publicación de la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae



**Ediciones**  
UNIVERSIDAD FINIS TERRAE