





**04**

---

**DIA-  
GRA-  
MA**

04

**DIA-  
GRA-  
MA**



FACULTAD DE ARTES

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 1509

(56-2) 2420 7630

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

REVISTA DIAGRAMA N°4-2020

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 sus autores 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 de la editora, con la excepción de citas y comentarios.

Portada y contraportada:

Paz Errázuriz, de la serie *Próceres*, para *Diagrama* N°4.

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

ISSN 0719-9384

Santiago de Chile

2020

# 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

*La batalla del virus contra el aura*

Luis Camnitzer

22

*Próceres - Paz Errázuriz*

Mariairis Flores

48

*Habitar el tiempo del fin.*

*Entrevista a Sergio Rojas*

Marcela Ilabaca Zamorano

74

*Cosas de capucha: prácticas  
subversivas de representación en  
la era de la vigilancia*

María Rosario Montero Prieto

114

*Sólo tendrás piedras: usos  
contemporáneos del audiovisual*

Francisca García conversa con  
Alejandra Prieto

## RELACIONES

Inter-institucionalidad. Nexos.  
Transdisciplinariedad

**66**

*Especulaciones visuales sobre las  
tesis de filosofía de la historia,  
de Walter Benjamin*

Adrián Gouet

**98**

*Furiosas*

Carla Motto

**106**

*Investigación*

Camila Ramírez

**164**

*Investigación*

Cristián Inostroza Cárcamo

## MEDIACIONES

Arte y academia. Arte y  
sociedad. Arte y comunidad

**34**

*Archivos de la resistencia.  
La patrimonialización de  
las huellas comunitarias del  
estallido social en Chile*

Sebastián Valenzuela-Valdivia

**88**

*La ciudad como un libro:  
Las calles durante el  
estallido social en Chile*

Rodrigo Dueñas Santander

**132**

*Las artes en la recuperación  
psicosocial post-desastres y  
catástrofes*

Pamela Reyes

**150**

*Arte en la cocina*

Entrevista a Adolfo Torres  
por Natasha Pons, Ignacio  
Nieto y Sebastián Palma





# Editorial

No sé si estas palabras preliminares puedan aportar a introducir el contenido efectivo de este número de la revista *Diagrama*, como tampoco estoy seguro de que referirme a las complejas condiciones en las que hemos vivido, desde un tiempo a esta parte, sean suficientes para entender y dar sentido al conocimiento empírico que cada uno de nosotros hemos obtenido a partir de extrañas situaciones y acontecimientos ocurridos recientemente, tanto a nivel mundial como local. Es decir, hay momentos en que la realidad sobrepasa la capacidad de entendimiento e imaginación. Seré breve y conciso. El caso es que se percibe que estamos en un punto de inflexión y transformación, en donde nuestra condición actual está determinada por una o varias crisis en curso, lo que ha profundizado, desbordado y repercutido en otras áreas de nuestras vidas en sociedad, así como con el ecosistema y, por supuesto, también como individuos.

Dentro de las muchas incertezas y temores que esto provoca, aparecen desafíos y confianzas y se refuerzan nuestras vocaciones fundamentales, la Educación y el Arte, que son factores relevantes ante cualquier intento de sanación y cambio. En el primer caso, los desafíos que la sociedad actual le plantea a la educación se proyectan desde la perspectiva de

la construcción del conocimiento y de una sociedad democrática en oportunidades de transmisión de dichos saberes. En relación con el Arte recaen nuevas preguntas, como siempre vinculadas a su función en un contexto espaciotemporal, el papel en la historia y el compromiso con su lugar. Quizás hoy la pregunta sobre su sentido pueda tener más respuestas y enseñarnos su principal virtud social; aquella que nos habla de diversidad y equivalencia entre lo uno y lo otro.

Bajo estas condiciones aparece este cuarto número de *Diagrama*, como siempre nuestro propósito es aportar a la reflexión, debate y circulación del saber. Los invitamos a que juntos ampliemos las miradas y despleguemos la conciencia, pues quizás estamos en un momento clave para avanzar decididamente hacia un nuevo estado de cosas, de recuperación de sentido, en donde lo ajeno no se distancie de lo propio. ¡Una oportunidad para recuperar esa lección que hemos olvidado!

Enrique Zamudio  
Decano de la Facultad de Artes  
Universidad Finis Terrae



# Palabras

Estamos viviendo un momento histórico que da cuenta de masivas movilizaciones y, al mismo tiempo, sumergidos en una crisis sanitaria de proporciones que exigen cambios profundos al sistema político y reclaman de nosotros repensar nuestras propias prácticas como personas, así como nuestras relaciones sociales, políticas, de género, medioambientales, culturales, estéticas, entre otras. Estos acontecimientos también nos colocan en la disyuntiva sobre la función de las prácticas artísticas, tanto en el ámbito de la resignificación de nuestras historias y del patrimonio, de la crisis entre lo público y lo privado, de las transformaciones sociales y culturales, de la relación entre política y poética o entre visualidades y corporalidades.

Este cuarto número de la revista *Diagrama* invita a leer, ver y reflexionar sobre el momento actual y su relación con el territorio situado, las implicancias

de las prácticas colaborativas y las expresiones populares; también, sobre las perspectivas del arte y la educación en el contexto de la crisis sanitaria o las posibilidades de contención del trauma en el área del arte terapia y, sin duda, sobre las prácticas creativas como lugar de generación de conocimiento.

La imagen de la portada (y la serie *Próceres*) de la fotógrafa y Premio Nacional Paz Errázuriz es elocuente, nos habla sobre la ruina y el abandono, sobre la matriz de la copia de aquello que se ha enseñado como verdad y que no es más que la historia de los vencedores. Hoy, más que nunca, estamos en un momento histórico que nos desafía a construir nuevas formas de convivencia, donde la reflexión crítica, la ética del bien común, lo colaborativo y transdisciplinario nos abren la posibilidad de pensar y construir un futuro posible para todos, sin olvidar el pasado y desde la conciencia del presente.

Andrea Jösch



# La batalla del virus contra el aura

*Luis Camnitzer*<sup>1</sup>

El maldito virus ha logrado movernos el piso a tal punto, que la tentación compartida y muchas veces expresada es la presentación de modelos del futuro, como si fuéramos profetas reales o autores de ciencia ficción. El encierro en casa lleva a maniobras mentales inusitadas, y en mi caso más que mirar el futuro paso a mirar el pasado. Más precisamente, como artista, se trata de mi relación con el pasado más que el pasado mismo.

Cuando me metí en arte fue un poco por casualidad (habilidad manual), a los 16 años cuando se suponía que iba a estudiar arquitectura (lo hice hasta durante cuatro años) y tolerado por la familia porque “el arte es un enriquecimiento de la arquitectura”. A nadie, ni a mí mismo, se le había ocurrido que esa iba a ser la actividad principal en mi vida, ya que el futuro y el hambre en esos momentos eran sinónimos.

Esto no tiene mayor interés como dato. Pero repensando mi historia personal fue claro que mi formación fue primariamente artesanal y guiada por la presencia, no tanto de las dos galerías funcionales en el Montevideo de la época, sino de la institución un poco abstracta del Museo Nacional. Si recuerdo bien, el museo en la época estaba cerrado. Eso no quitaba que un día, parado frente al edificio, pensara que no estaría mal exponer allí en algún futuro. Fue un monólogo del tipo “mirá vos, ¿cómo sería si...?” y realmente sucedió tres décadas más tarde. Pero con o sin su presencia, el museo fue la meta real de los estudios, tanto míos como de mis compañeros.

No importa toda la retórica estudiantil que vino poco después de ingresar a la escuela: ese “un arte para el pueblo” que en su momento inmediato no percibimos como paternalista, pero que luego fue corregido por la declaración más democrática “un arte por el pueblo”, aunque ésta es también bastante demagógica. El asunto es que, en el fondo, no importa el autor o el público, todo

---

<sup>1</sup> Artista uruguayo residente en Nueva York e interesado en educación. Profesor Emérito de la State University of New York, College at Old Westbury.  
Correo electrónico: camnitzer1@gmail.com

siempre se trató de lograr una “calidad de museo”. La existencia de ese nivel, la definición y control de ese nivel venían controlados. O sea, estaba ese famoso “canon” que regía todo lo que hacíamos o debíamos, y todavía debemos hacer. Porque si no, no se llega al museo, y es el museo, no la galería y el éxito comercial, lo que nos lleva a la posteridad.

En realidad, el museo no es la casa del pasado o del presente en proceso de ser incorporado al pasado, sino que es la casa de la posteridad. Y eso es importante tomarlo en cuenta, porque dentro de la educación artística tradicional, el artista si bien es formado para mal que bien funcionar en el presente y la gente (preferiblemente con medios económicos) que lo rodea, lo es para un público que todavía no ha nacido. Nosotros, los ya nacidos, somos una parte integral de la posteridad que habita en el museo. Vivimos como miembros de la posteridad de otros. Y nuestra posteridad propia todavía está por verse. Se verá por los todavía no nacidos que irán a ver lo que se permite que quede de nosotros.

Inesperadamente el virus resultó ser un gran pedagogo del arte, y como todo buen maestro usó formas insidiosas de comunicación. No lo hizo para cuestionar el canon o nuestra relación con el museo, sino para lograr que lo hagamos nosotros por nuestros medios tratando de contestar preguntas. ¿Qué pasa con esa posteridad si estamos encerrados en casa y no la podemos visitar en su propio local, en esa arquitectura con bancos para meditar, con atrios para impresionarnos, con tiendas de suvenires y cafés para ayudar a financiar las ampliaciones

que permiten que más gente pueda participar en la posteridad de otros? ¿Qué pasa si los medios de comunicación tradicionales basados en la presencia física dejan de existir?

La primera tentación es ver la imposibilidad de acceso corporal como un obstáculo físico incómodo, que hay que sustituir con otras formas de acceso. En la educación se trata de hacerlo con conferencias a teledistancia, o sea manteniendo la estructura tradicional y reaccionaria del salón de clase, pero traducida a lo virtual y por lo tanto disminuida. En arte, ya hace unos años que el Van Abbemuseum en Eindhoven, Holanda, ofrece visitas por robot. El visitante imposibilitado puede hacer una cita, y un robot teledirigido desde la casa circula por las salas al ritmo deseado por el espectador. Otros museos están adoptando el ejemplo, pero también tienen la colección reproducida en la Internet ofreciendo visitas virtuales a las salas con circulaciones predeterminadas. Todo el mundo está de acuerdo en que estas medidas son sucedáneos que tratan de aproximarse a la experiencia verdadera que uno tiene, o debe tener, cuando se encuentra frente a frente con la obra de arte, pero que no es lo mismo.

Lo que se pierde en este alejamiento es la percepción de la calidad de unicidad, de ser irrepetible, de eso que Walter Benjamin llamaba el “aura” de las obras de arte y que se pierde en su reproducción. Y es verdad que cuando miramos la reproducción de un cuadro de un Velázquez ya no tenemos la experiencia de la pincelada. Ver la imagen de las pinturas en lugar de las pinturas mismas es como

contar un cuadro sin presentar la imagen. Algo así ya fue hecho por León Ferrari cuando en 1964 hizo su *Cuadro escrito*. La obra es un texto con humor y lujo de detalles que describe un cuadro que, de hecho, fue una suerte que nunca se haya pintado ya que no hay aura que lo pudiera salvar. La obra de Ferrari para mí siempre fue un referente importantísimo, porque lo considero una obra que rompe con el arte artesanal tradicional y abre las puertas al conceptualismo latinoamericano. Pero el virus me enseñó que esa obra, en realidad, es mucho más importante que establecerse como una bisagra humorística entre estilos. Su importancia radica en que delimita y relativiza esa zona ambigua y nebulosa en la que funciona el aura.

No es que yo haya leído a Benjamin con mucho cuidado, ya que leer filosofía es muy aburrido. Cuando en el liceo teníamos clases de filosofía me frustraba mucho porque todos los filósofos tenían razón. Leía a uno y me parecía muy bien, y luego leía a otro con opiniones contrarias y también me parecía muy bien. Al final decidí que era mejor pensar por mis propios medios y luego aceptar como buenos a todos los que pensaban igual que yo. En esa política el aura no me encajaba del todo. Era, como lo es de esperar de todo buen aura, algo intangible y por lo tanto corría el peligro de ser obscurantista y para mí algo ajeno. Si una reproducción es absolutamente idéntica, teóricamente digamos, coincidiendo molécula por molécula, no veo por qué el “original” debe tener más valor que la copia. Es como lo que sucede con las atribuciones de valor en general: un mechón de

cabello de Napoleón tiene un precio alto, mientras que un mechón mío (al menos por ahora) tiene uno bajo o es cero. Pero si no se sabe cuál es cual, y los mechones se trastocan o se mezclan, nos enfrentamos a un problema monetario, justificado por algo no perceptible, y el aura pasa a ser un factor económico. En el caso de la pincelada de Velázquez la situación es un poco distinta, ya no es un problema de aura sino uno de su ausencia en la reproducción, aunque también hay que reconocer que no mucha gente se entretiene mirando la pincelada en el original. El artista argentino Jaime Davidovich contaba (y no me acuerdo si se refería a él mismo o alguien de una generación previa) de la desilusión que le causó un primer encuentro con un cuadro original de Mondrian. En la época, los cuadros de Mondrian eran conocidos por reproducciones y parecían tener una ejecución perfecta. Esa perfección influyó mucho a todo un grupo de artistas argentinos que buscaban lograr la despersonalización de la obra. Pero los cuadros de Mondrian en su versión original muestran la textura del “hecho a mano” y los bordes no son tan precisos como las reproducciones chicas hacían suponer.

No sé si Benjamin incluía la experiencia irrepetible de la pincelada en el aura o no, y en realidad no importa. Lo importante es que el museo la incluye en su visión de la visita necesaria, y que hoy el virus hizo que esa visita esté interrumpida (si no convertida en anacrónica) dentro de un proceso que podría ser irreversible. Y es innegable que perder la experiencia de la pincelada es algo

lamentable, no diría que, en toda la pintura, pero sí en mucha. Pero no es solamente la pincelada lo que se pierde, es también la presencia de la mano y de la artesanía del terminado en general. Al no ir al museo no podemos apreciar lo intrincado de un ornamento, la acumulación obsesiva de los detalles o el virtuosismo de las transmutaciones. Que el mármol se convierta en carne en una escultura de Bernini no es un acto de virtuosismo mágico que una foto pueda replicar o que se mantenga en una copia fiel hecha en una impresora 3 D. Perdemos la experiencia del objeto.

En mi forma de pensar, esa pérdida en el arte es triste pero no es muy dramática. Mi generación artística hace lo que hace porque entiende (conscientemente o no) que la importancia del arte está en lo que contribuye al conocimiento, en cómo adquirimos, organizamos y expandimos la información. La parte de cómo se ejecuta y empaca todo eso es menos relevante, como también lo es todo lo que se le pueda atribuir al objeto. Un mechón de Napoleón me emociona lo mismo o menos que un mechón mío, y la importancia de las discusiones sobre la autenticidad del sudario de Turín o la historia de un ícono no pasan de ser anecdóticas. Tanto esos ejemplos como la importancia de la firma del autor en arte son atribuciones de orden religioso y se ubican fuera de mi campo de comprensión. Son aceptados solamente gracias y a través de mi generosa tolerancia. El cierre de los museos, por lo tanto, es equivalente a la cerrada de un lugar que contiene objetos sagrados. Mientras que la pincelada

tangible de Velázquez contribuye a mi conocimiento (incluyendo el conocimiento emocional), la presencia concreta de la atribución de lo sagrado no me produce nada, más allá de lo que puede contribuir un dato antropológico. Esto no quita que para otros todo esto que estoy minimizando o descartando aquí no sea parte de una experiencia importante.

Lo que el virus revela entonces es que los museos se basan en la experiencia, que venden experiencias, que nos presentan íconos frente a los cuales tenemos experiencias, y que todo esto funciona mejor cuando está bien hecho y bien terminado. Y cuando no nos enfrentamos al ícono auténtico, bien hecho y bien terminado, la experiencia deja de existir o es menos que satisfactoria. El aura no es capaz de salirse de su contenedor para viajar a otros contenedores. Charlando esto con mi mujer, que es fotógrafa, comentó inmediatamente que “claro, por eso llevó tanto tiempo aceptar la fotografía como un arte verdadero”.

La etimología de la palabra “experiencia” es compleja, pero más o menos viene de ex=afuera y perior=intento. O sea, a pesar de la subjetividad y el carácter de propiedad personal que le atribuimos, la experiencia es realmente una forma de salirnos de nuestra piel en un intento de alcanzar o alcanzando algo que está afuera. Discutiendo esto con un poco de cinismo, este análisis nos explica mucho mejor no solamente lo que está haciendo el museo, sino también la sociedad consumista, y en realidad gran parte del sistema capitalista: crear estímulos incluso al extremo de poder sacarnos fuera de las casillas.



El museo así entendido es entonces una institución basada en la artesanía y en las atribuciones auráticas que entre otras cosas ofrecen experiencias. Esto no es un juicio sino una descripción, y no es una que está avalada por la historia institucional. Los museos fueron creados para exhibir tesoros acumulados durante conquistas, símbolos de poder en general y triunfos culturales representativos de las castas superiores. Cuando los museos no se dedican al arte, muestran ejemplos y logros en distintas disciplinas que también tratan de generar experiencias. Tratan de lograr que el espectador venga al espacio, salga de su cáscara y se acerque a lo mostrado. El espectáculo comenzó siendo algo potencial y hoy ya es una estrategia transparente de presentación. Si la presentación no es espectacular no sirve, porque reduce la experiencia.

Pero al usar la palabra “experiencia” en esta forma estamos implícitamente pidiendo la contrapuesta de “in-periencia”. “Inexperiencia” no me sirve aquí porque es una palabra puramente negativa que indica una ausencia. Es incluso una palabra cargada ideológicamente, paralela a “ignorante” y, por lo tanto, problemática. “In-periencia” en cambio invierte el flujo de los procedimientos. La idea de usar in-periencia fue un producto del confinamiento debido al virus, quizás con el propósito de “entrar en las casillas” y en estos momentos concretos, de mantener nuestra salud mental. En otros, de aumentar nuestros potenciales, para lo cual las experiencias pueden tener importancia, pero recién la adquieren realmente si pasan por la in-periencia.

MoMA, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, fue el primer museo que anunció que debido a los problemas económicos causados por el virus estaba despidiendo a todos los educadores del museo que trabajan a destajo, y que no los iban a recontratar en un futuro predecible. MoMA es uno de los museos más ricos de los Estados Unidos. Acaba de terminar una ampliación multimillonaria del edificio, cobra las entradas más caras en comparación a otros museos, y el director tiene un salario que anda por los tres millones de dólares anuales sin contar viáticos y habitación. Como la mayoría de los museos en Estados Unidos, es privado, clasificado como institución educativa considerada como filantrópica y, por lo tanto, exenta de impuestos. Él sabe cómo administra sus fondos, a quien emplea y a quien despide, por lo tanto, es un asunto de ellos y no nuestro. Pero lo interesante es que el museo decidió que la parte desechable, inmediatamente causando el menor daño institucional, es la parte educativa. Aquí hay que aclarar que se trata solamente de los educadores que se emplean en conjunción con las muestras. El ahorro en su presupuesto no puede ser uno de vida o muerte del museo, pero no habiendo muestras abiertas al público, la conclusión correcta parecería ser que esos educadores no son necesarios. Es, sin embargo, una decisión simplista y haragana producto de pensar dentro de la estructura del pasado, en lugar de desarrollar una para el futuro.

Digamos que ese razonamiento es típico de un museo que se basa en la experiencia y no en la in-

perencia. Se podría pensar que en un momento en que la parte expositiva y experiencial no es posible, la institución revisaría sus funciones y buscaría encontrar una misión y formas nuevas de llegar a los visitantes impedidos. Esas formas no dependen de las obras que están en la colección o de lo que está expuesto, sino de la voluntad de empoderar al espectador, no importa donde esté y qué es lo que está mirando. Tratar de empoderar al espectador ausente podría ser la actividad más barata e importante del museo.

Hace unos diez años empecé un proyecto que trata de cambiar la relación de los museos con su público. Consiste en hacer que la institución haga una especie de contrato con él anunciando en la fachada: “El museo es una escuela, el artista aprende a comunicarse, el público aprende a hacer conexiones”. El texto obviamente quería rescatar la actividad pedagógica del museo y darle prioridad por encima del coleccionismo, o por lo menos utilizar el coleccionismo ya no como una misión en si misma sino como un accesorio educacional. Dentro de mi razonamiento (obviamente utópico y desconectado con la realidad), la meta importante no era la competitividad entre las instituciones reflejada en demostrar quién tiene la colección más grande, sino la mejora cognoscitiva y creativa de la sociedad. No sé si en la realidad o en la hipocresía mi obra tuvo bastante éxito y circuló por una veintena de museos, aunque no sé cuántos realmente se la tomaron en serio. Mi esperanza era que, si los museos que ponían el texto en la fachada

no cumplieran con la misión declarada, el público podría hacer un juicio legal por fraude. En uno de los museos me embromaron. En lugar de poner el texto completo, pusieron un cartel que decía: “El museo es una escuela” y al lado otro diciendo “El museo es una fábrica”.

Menciono esto último no por resentimiento sino porque se creó una situación extraña que todavía estoy masticando. Aunque “El museo es una escuela” es parte de mi proyecto, es una frase tan banal como lo puede ser decir “buenos días”, aun si uno no cree en la veracidad de ninguna de las dos. Por lo tanto, no tengo derecho de protesta. Pero por otro resultó ser una apropiación hecha sin permiso en el contexto de una exposición bastante grande de mi obra y “El museo es una fábrica” es una frase lo suficientemente ambigua como para no saber qué quiere decir. Supongo que se refería a la fabricación de significados, pero si esto es así, significados le llegarían al recipiente como prefabricados. En el contexto de “experiencia” e “in-periencia” la contraposición de las frases ilustra, o puede ser interpretada como ilustración, del conflicto en el que el museo se encuentra en general. Hoy el virus lo obliga a tomar partido en forma mucho menos ambigua.

El museo tradicional es una caja fuerte de valores con un acceso esporádico a su interior. Eso se debe en parte al valor económico atribuido que tienen las cosas que están en el depósito y también a la necesidad de protección climática. Pero el museo físicamente también está diseñado de acuerdo

con la ideología que informa su actividad que es “mostrar”, y también como un símbolo del poder que esa función implica. En su versión común y más difundida se puede decir que “es una fábrica”, en el sentido que presenta ejemplos de referencia para ser consumidos en el acto experiencial y, además, indican las direcciones en que se espera que continúe la producción hecha por otros. El conjunto de esas direcciones refleja una serie de valores que constituyen lo que conocemos bajo la palabra “canon”. El canon en este concepto de fábrica es un poco difícil de discutir o, peor, de desafiar. Si una fábrica se dedica a hacer tornillos y uno ofrece clavos como respuesta, estos son fáciles de negar con el argumento de que no son tornillos. El margen para la disidencia y respuesta frente a los tornillos fabricados entonces se reduce a hacer tornillos distintos. Pero siempre tornillos y no clavos. Así, si uno se pasa en el desafío de lo que es arte corre el peligro de ser negado con la frase de “eso no es arte, es otra cosa”, un comentario que ocurre con bastante frecuencia.

Con el modelo de “el museo es una escuela”, esta situación cambia bastante. Usando el texto completo es claro que no se trata de una escuela adoctrinadora que se limita a formar apreciadores de lo que se muestra. Es una que lleva a tomar la responsabilidad de comunicar que el arte bien entendido es primariamente una metodología del conocimiento. Con una situación informativa bien propuesta por el artista y perfeccionada para lograr una buena comunicación, el espectador de

la obra comienza su proceso de “in-periencia” y la posibilidad de crear por sus propios medios, si todavía no lo ha hecho, o de revisar y ajustar sus medios en caso de ya encontrarse embarcado en el proceso creativo.

Se podría pensar que esto trata de cambiar la función del museo. En lugar de un espacio para la apreciación de lo que hicieron ciertos artistas, pasaría a ser un espacio de formación de nuevos artistas. Pero no se trata de eso. Para eso están las escuelas de arte, aunque con los recortes presupuestales y la presión tecnologista éstas están en peligro de extinción. Se trata en cambio de entender que los objetos de arte museístico (y “objeto” aquí incluye situaciones y actividades presentados con el aval institucional) son instrumentos que habilitan el conocimiento. Por lo tanto, la tarea no se cierra en la muestra, sino que allí empieza. La tarea es la de abrir y entrar en el proceso del conocimiento, y revisar el trayecto utilizado para hacerlo. El ejemplo artístico puede ser útil como instrumento. Pero lo que se pretende, no es transmitir sino más bien compartir, no las soluciones formales, sino ese proceso intangible complejo que lleva a formular y solucionar problemas fuera del orden establecido. Las obras son nada más que una de las manifestaciones posibles de este proceso que terminó produciendo los objetos que denominamos arte.

El coronavirus indudablemente es un enemigo serio y formidable, tanto que en los Estados Unidos ha llevado al gobierno a ponerse en una actitud de guerra romántica y trasnochada. Se les pide a los

habitantes que sean guerreros dispuestos a morir para salvar la economía nacional. La economía, después de todo, supuestamente es la fuente más importante de las experiencias. Hay que tratar de volver al trabajo lo antes posible para retornar a la normalidad, aun si esta normalidad ya no es funcional y nos hace ofrecer el flanco a los violentos ataques que explotarán su fragilidad. En el arte no creo que muchos artistas estemos dispuestos al martirio para salvaguardar esa definición de normalidad. La tarea nuestra es la de trabajar en el contexto de una educación que ayude a formar una sociedad sin auras y sin virus.











# Próceres - Paz Errázuriz

*Mariairis Flores<sup>1</sup>*

Desde el estallido de octubre de 2019 fuimos testigos de la caída de diversas estatuas a lo largo de todo Chile. Una nota en prensa señalaba que a tres semanas del 18 de octubre –fecha de inicio– se habían dañado y derribado alrededor de setenta. Uno de los casos más significativos ocurrió en Temuco, donde se derribó y decapitó la estatua de Dagoberto Godoy, militar chileno cuyo mérito está en haber sobrevolado la Cordillera de Los Andes. Su cabeza pintada de rojo fue trasladada en una suerte de ritual y colgada en las manos de Caupolicán. Rápidamente esta potente imagen se viralizó en las redes sociales con la información de que se trataba de la cabeza de Pedro de Valdivia y la imagen se erigió como una revancha histórica. Si bien pronto se corrigió esa información, la potencia del acto instaló un nuevo imaginario y a los pocos días el busto “empalado” de Pedro de Valdivia fue puesto a los pies de Lautaro en Concepción.

En Temuco, además de la decapitación de la estatua de Godoy, se instalaron rewes, los que de acuerdo con el relato de Andrés Llancanao también intentaron ser derribados: “Los Carabineros no entienden la tradición indígena, querían sacar los rewes y destruirlos. Su actuar fue una ofensa para nuestra cultura”<sup>2</sup>. Así se produjo una ofensiva contra las nuevas “estatuas” instaladas en la plaza Dagoberto Godoy, estatuas que buscaban descolonizar el cotidiano. El reconocimiento del poder de la escultura pública en la construcción de un imaginario es transversal y en nuestros días se ha reactivado su disputa.

Un poco antes de estos hechos, en agosto de 2019, en México, luego de dos manifestaciones feministas contra la violencia de género y los abusos policiales se generó un gran debate en torno a la restauración de la “Columna

---

<sup>1</sup> Investigadora en arte contemporáneo, feminista.

<sup>2</sup> Watson, J. “Temuco: Más justicia, menos monumentos” publicado en *El Desconcierto*, 29 de noviembre de 2019. Consultado el 22 de junio de 2020: <https://www.eldesconcierto.cl/2019/11/29/temuco-mas-justicia-menos-monumentos/>

de la Independencia”, monumento dedicado a la Independencia mexicana, que fue intervenido al calor de la marcha y que luego de unos pocos días fue cerrado por la Secretaría Federal de Cultura para su restauración. Esto motivó una organización que dio paso al colectivo “Restauradoras con glitter”, el que reunió a quinientas cuarenta y siete arquitectas, historiadoras, historiadoras del arte, arqueólogas y expertas en trabajos de conservación y restauración del patrimonio, quienes, mediante una carta, que circuló ampliamente en redes sociales, levantaron una demanda por mantener los rayados mientras el problema de la violencia de género continúe presente.

Con el estallido del conflicto socio-racial en Estados Unidos, luego del asesinato de George Floyd el 25 de mayo de 2020 a manos de la policía de Michigan, las imágenes de las que fuimos testigos hacía poco tiempo en Chile se replicaron y repitieron por distintos lugares del mundo. Este fenómeno de iconoclasia ha ocurrido en distintos momentos a lo largo de la historia: en Bizancio, por motivos religiosos o con la Revolución Francesa, por motivos políticos. “Lo mismo sucedió con las destrucciones de efigies de Sadam Husein en la segunda guerra de Irak, que fueron la prueba final de que la iconoclasia no ha desaparecido del todo del arsenal de las democracias occidentales”<sup>3</sup>, escribió en 2013 el historiador del arte Darío Gamboni, y al parecer nuestro presente

evidencia que la iconoclasia sigue siendo una herramienta activa de subversión al poder.

Frente a todos estos ejemplos de organización comunitaria, que suelen estar rodeados de fervor, gritos y vítores propongo a la serie *Próceres* (c. 1985) de Paz Errázuriz como un acto de iconoclasia solitario, sencillo y silencioso en medio de la dictadura militar, que hoy toma nuevos sentidos. Estas fotografías nos muestran estatuas desmembradas, destrozadas, trozos metálicos patéticos sin la gloria a la que estaban destinados en tanto que “escultura pública”. Paz ha relatado en más de una ocasión que las fotos fueron tomadas en una fundición y que su motivo estuvo dado por retratar el lado poco grandioso de estos próceres y nos recuerda un dato que es clave, la palabra prócer denomina a un sujeto que es únicamente masculino. Estas imágenes son una pequeña evidencia de cómo la historia ha sido escrita desde estos parámetros. Cuando una representación del cuerpo femenino interviene en la cultura visual, esta suele ser como alegoría, por ejemplo, de la justicia, pero casi nunca aparece como una persona real y cuya historia se quiera relevar.

Dentro del binarismo que ha organizado a la sociedad, la división entre masculino y femenino es estructurante y se encuentra definida por una serie de características. Lo femenino está vinculado a lo pasivo, pacífico e íntimo, y lo interesante es que estas características pueden ser utilizadas como estrategia discursiva frente al masculino imperante. Esta serie se articula desde ese posicionamiento,

3 Gamboni, D. (2014). *La destrucción del arte: Iconoclasia y vandalismo desde la revolución francesa* (Grandes temas). Madrid: Cátedra, p. 8.

sin grandes pretensiones se inmiscuye en este lugar que parece desolado y aprovecha de registrar estas esculturas antes de su ensamblaje y su destino que busca ilustrar la monumental historia de Chile, basada en la violencia y el borramiento.

La dictadura impuso una institucionalidad cultural, su golpe por lo tanto fue también estético<sup>4</sup> y la estatuaria pública fue parte de un plan para establecer un nuevo imaginario cultural en el que las figuras de Bernardo O'Higgins y Diego Portales fueron fundamentales. A esto se sumó el rescate de símbolos patrios, la mantención de casas de campo e iglesias, la inauguración de plazas, trabajo con editoriales, la declaración de la cueca como baile nacional, la inserción de hitos militares en sellos postales, billetes y monedas, entre otros. Este plan fue explícito y constante, la fundición entonces puede ser leída como un contraste entre el culto al individuo heroico (como O'Higgins, Prat y Carrera) con la serialidad propia del trabajo en vaciado, donde los próceres se acumulan como las simples estructuras de metal que son.

La necesidad por salir e involucrarse con distintas realidades, que constituye la ética de la obra de Paz, la llevó a esta fundición. No obstante, reconocer el valor que tenían estas estatuas para la dictadura hizo imposible exhibir la serie en el contexto en que

fue registrada. En sus fotografías vemos los moldes para realizar los vaciados, bustos que nos dan la espalda, apoyados en una silla o tras una reja, otros sin plintos instalados en el suelo. Son próceres sin nombre y por tanto sin identidad e historia, aunque en realidad varios pueden ser reconocidos por la importancia que les ha otorgado la historia. El militar Carol Urzúa, muerto en un confuso atentado en 1983 y cuyo nombre está inscrito en el busto, posa sobre un carrito de cuatro ruedas, José Miguel Carrera parece mirar absorto unos tarros de pintura y un puño en alto descontextualizado que nos recuerda su significado histórico asociado a la izquierda y la resistencia. El punto de vista juega un rol clave, pues estas estatuas son diseñadas incorporando una mirada desde abajo, en contrapicado. Las fotografías de Paz subvierten esta perspectiva, derribando el monumento sin la necesidad de tocarlo. La serie propone un imaginario confuso, que interpela directamente a la historia, de la misma manera en que lo están haciendo miles de personas en todo el mundo, pero no se trata solo de una iconoclasia, sino que de la posibilidad de escribir una historia con imágenes acordes al mundo que se está construyendo, una que busca impugnar al racismo, al colonialismo y al patriarcado.

---

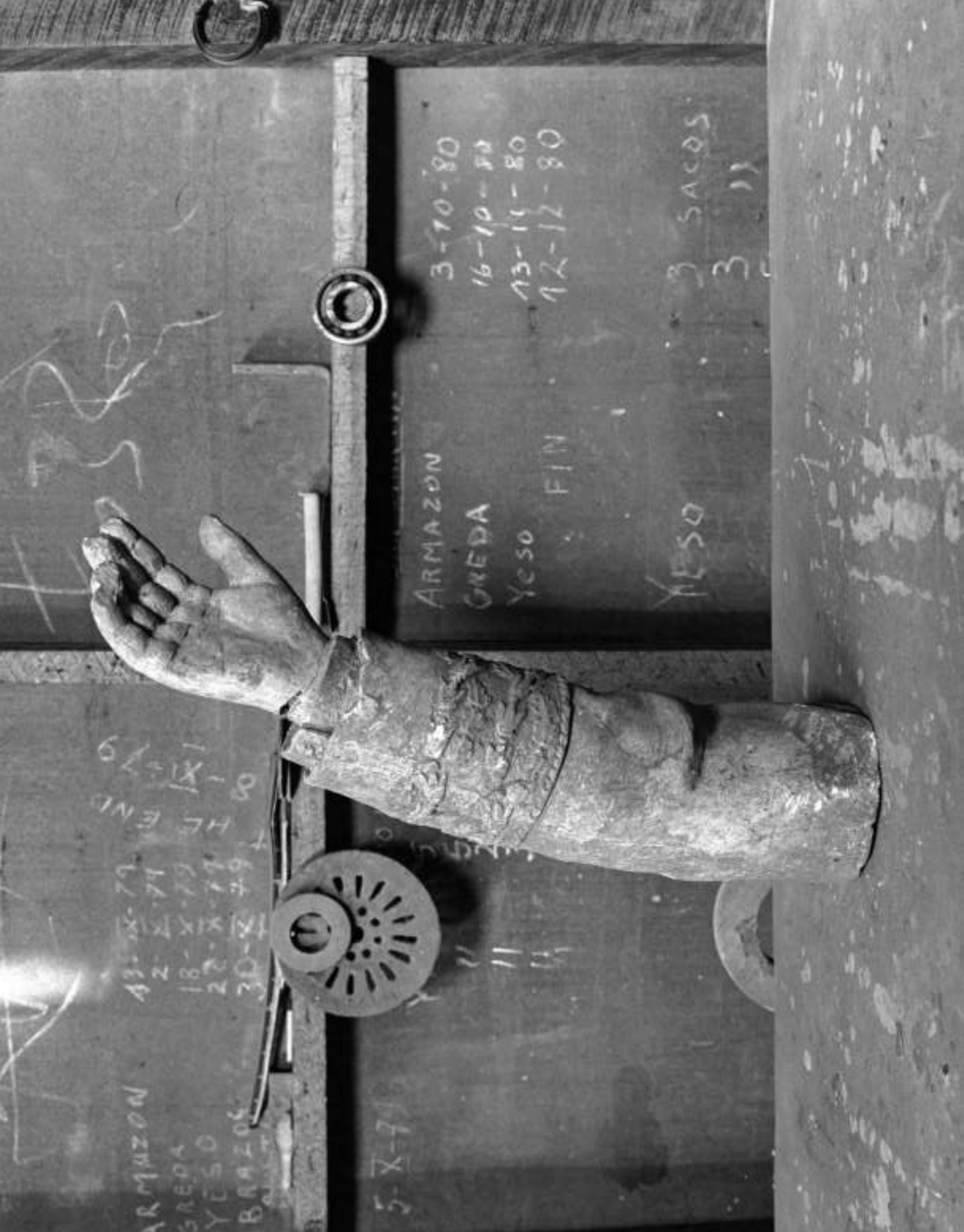
<sup>4</sup> Errázuriz L., & Leiva Quijada. (2012). *El golpe estético: Dictadura militar en Chile, 1973-1989*. Santiago, Chile: Ocho Libros.

Paz Errázuriz (Santiago de Chile, 1944)

Fotógrafa profesional chilena. Se desempeña como fotógrafa independiente y docente. Sus fotografías están en colecciones como DAROS (Suiza), Tate Gallery (Londres, Inglaterra), Museo Reina Sofía (Madrid, España) y colecciones particulares. Socia fundadora de la AFI (Asociación de Fotógrafos Independientes), jurado en el Premio Casa de las Américas (Habana, Cuba) y en el Fondart. Ha obtenido el Premio Altazor y el premio a la Trayectoria Artística del Círculo de la Crítica en 2005, además de las becas Guggenheim, Fulbright y Fondart. Ha publicado *La manzana de Adán* (1990), *Agenda Cochrane* (1994), *El infarto del alma* (1995), *Paz Errázuriz. Fotografía 1982-2002* (2004), *Amalia* (1973), “*Kawesqar, hijos de la mujer Sol*” (2007) y en 2014 reedita *La manzana de Adán* con la Fundación AMA.

En 2014 recibió el galardón Orden al Mérito Pablo Neruda. En 2015 fue seleccionada junto a Lotty Rosenfeld para representar a Chile en la Bienal de Venecia y ese mismo año recibe el Premio PhotoEspaña. El año 2017 le es otorgado el Premio Nacional de Artes Plásticas.





ARMAZON  
CREDA  
YESO  
BRAZOS

5-X-79

43-X-79  
2-X-79  
18-X-79  
22-X-79  
30-X-79

HL END

1-X-79

ARMAZON

CREDA

Yeso

FIN

3-10-80

16-10-80

13-11-80

12-12-80

3 SACOS

3 11

YESO

F038

ARMAZON  
GAREDA  
YESO  
BRAZOS  
43-X-79  
2-X-79  
18-X-79  
22-X-79  
30-X-79  
1-X-79  
HF END



5-X-79  
OK, GAREDA  
SACOS  
3 5 2

ARMAZON

3-10-80  
16-10-80  
11-80  
2-80

SACOS  
3 1)









**Resumen:** En este artículo se hace un repaso por la definición de Patrimonio Cultural proponiendo nuevas directrices en torno a quiénes lo definen y catalogan, como también por qué tipo de materiales está conformado. Para ello, se recurre a diversos archivos y colecciones surgidas con posterioridad al *Estallido Social* en Chile, los cuales son catalogados como *Archivos de la Resistencia* debido a su interés principal por resguardar la memoria del reciente movimiento social. Por otro lado, se trabaja el concepto de *Patrimonio Comunitario*, referido al origen autónomo, independiente y auto convocado de cada uno de estos proyectos. La motivación y directrices que ha propuesto el estallido social en Chile no sólo debe intervenir en el tejido social comunitario, sino que también en las definiciones de nuestro propio patrimonio.

**Palabras claves:** Archivo, colección, comunidad, estallido social, patrimonio

# Archivos de la resistencia

## La patrimonialización de las huellas comunitarias del estallido social en Chile

*Sebastián Valenzuela-Valdivia<sup>1</sup>*

Varios días después del estallido social surgido el 18 de octubre de 2019 en Chile, comencé a percatarme de que lo que estábamos viviendo era un hecho que marcaría la historia de nuestro país. La desesperanza gatillada por la normalización de cómo se ha aplicado el sistema económico y político en nuestra sociedad había tizado mi visión sobre posibles cambios a corto y mediano plazo. Hace ya muchos años (cuarenta y siete para ser preciso) el Golpe de Estado intervino el tejido social que poco a poco se estaba conformando a través del gobierno reformista de Frei Montalva y de las políticas socialistas del gobierno popular de Salvador Allende. La nobleza del algodón de aquel entonces fue reemplazada por fibras sintéticas que impidieron el desgaste y degradación natural que el propio paso del tiempo –con la vuelta a la democracia– debiera haber traído. Sin duda, han existido hitos que han desgastado el contexto social posdictatorial, pero el sistema preponderante se ha encargado de suturar y parchar insistentemente todo para no producir grandes roturas. No fue hasta el 18 de octubre que se produjo un declive masivo, que gestó una fatiga material. Este panorama ya no permite enmiendas, el pueblo –o la asamblea, como ha propuesto Butler (2017)–, se ha levantado, transformándose en un cuerpo político que deja marcas, huellas y secreciones que uno que otro sujeto o colectivo se ha dedicado a resguardar.

Al salir a las calles y ver por la prensa el resultado de las primeras manifestaciones, lo más común era enfocar la mirada en el destrozo, quema, o diversos actos catalogados como “vandálicos”, que el propio pueblo había generado. Pero tras ello, había un sinnúmero de marcas o huellas que se encontraban alojadas en los

---

<sup>1</sup> Investigador y curador/editor.

edificios, calles o estaciones de metro en la ciudad. La euforia y rabia de los cuerpos individuales al transformarse en colectiva, devino en una asamblea constituida de un cuerpo social, la cual reacciona comunitariamente a través de cánticos, creación de eslóganes, acciones corporales<sup>2</sup>, pegado de afiches o el tirado de panfletos, performativizados con el objetivo de emitir una postura de acuerdo con el contexto. La creación y desarrollo de estas acciones fueron visionariamente capturadas, resguardadas y recopiladas por diversos agentes –individuales y colectivos– que vieron en ellas la memoria del estallido social. A partir de este resguardo han surgido un variopinto de proyectos y colectivos que han gestado sus propios Archivos y Colecciones, y como todo Archivo o Colección tradicional, no sólo estamos frente a un cúmulo de elementos, sino que se hayan alojados en ellos parte de nuestra memoria colectiva o, en otras palabras, parte de nuestro patrimonio cultural. Este manoseado concepto responde a una historia y tradición bastante extensa, que no sólo define qué es el patrimonio, sino que también quiénes lo catalogan como tal. Para este texto, el fenómeno del patrimonio y sus procesos son visitados y cuestionados con el objetivo de permitir que aquellos acervos culturales surgidos en estas manifestaciones puedan ser concebidos como archivos o colecciones y, a su vez, como un patrimonio cultural de nuestro cuerpo social.

---

2 Normalmente este tipo de prácticas las he definido como performativas, pero en este caso particular toda acción manifiesta en las calles (por ejemplo, el sólo hecho de marchar) respondería a tal definición. Es por ello, que acciones como “un violador en tu camino” creado e iniciado por el colectivo LasTesis, serán definidas como acciones corporales que –sin dejar de ser performativas– requieren un mayor interés por ser entendidas como acciones corporales pensadas y articuladas para ser recepcionadas como tal.

## Redefiniciones del patrimonio

Toda definición se transforma en una camisa de fuerza que representa o no a un concepto en cuestión. Al momento de nombrar o catalogar se produce una estrecha relación entre verdad y poder. Quien define posee un estatuto de superioridad frente a otro que recepciona y utiliza tal definición empleándola como verdadera. A esto, Michell afirma:

Lo que sorprende a Foucault es la estrecha relación que se produce entre verdad y poder, si un enunciado logra un contenido de verdad suficientemente poderoso, la posibilidad genealógica de un nuevo campo de relaciones de poder y dominación se hace presente, hasta llegar a determinar incluso las formas en que, durante toda una época, dicha dominación se va a ejercer, es decir, los términos en que un determinado estado de dominación se va a implantar material, institucional e históricamente. (Michell, Jorge; 2006: 6)

Tal como nos dice el autor, la constitución de un concepto o enunciado lo suficientemente poderoso y utilizado a lo largo de nuestra historia gesta una genealogía de relaciones de poder y dominación implantando una *sensibilidad común*<sup>3</sup>. Ésta determina qué se piensa, cómo se piensa, qué se resguarda, qué queda dentro y fuera de la historia, etcétera. Conjunto de decisiones que determinan (en términos psicoanalíticos) todo orden de instancias psíquicas internas del sujeto, cómo también aquellas elaboraciones de la psiquis colectiva de una sociedad.

Dentro de este estado de dominación es donde surge y se ha desarrollado el concepto de patrimonio. En este caso, me enfocaré en aquel definido

---

3 Véase más información en Jean-Louis Deotte (2012) *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.

como cultural y más precisamente en aquel patrimonio archivístico de la cultura. La institución reguladora, mundialmente conocida y validada, es la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) que define en su sitio web (versión “oficial” en inglés) “El patrimonio es nuestro legado del pasado con lo que vivimos hoy en día, y lo que transmitimos a las nuevas generaciones futuras”. Por otro lado, en sus manuales metodológicos en la versión en castellano lo definen como: “El patrimonio cultural en su más amplio sentido es a la vez un producto y un proceso que suministra a las sociedades un caudal de recursos que se heredan del pasado, se crean en el presente y se transmiten a las generaciones futuras para su beneficio.” (UNESCO; 2014: 132). En ambas versiones se haya uno de los principales problemas, el tiempo. Tales consignas propuestas por la UNESCO relacionan el patrimonio con el tiempo (pasado, presente y futuro). Es decir, la condición de patrimonio respondería siempre a una temporalidad particular, donde un proceso de “consenso” (social, institucional, profesional, entre otros) establece algo como patrimoniable o no tiempo después de sus “orígenes”. Pero, ¿por qué debemos responder al paso del tiempo para establecer algo como patrimoniable? ¿Es posible definir algo que está ocurriendo o que ocurrirá como patrimonio? Inmediatamente me atrevería a responder que sí, y creo que tanto productores como arcontes o encargados de alguna colección podrían estar en símil sintonía con mi afirmación, pero justamente tal afirmación se encuentra fuera de toda norma y consenso en torno a lo que se ha denominado patrimonio. ¿Será que simplemente debemos dejar de definirlo así y emplear otra palabra, o será que principalmente debemos difundir aquellos pensamiento e ideas que proponen una reestructuración de lo que patrimonializamos con el objetivo de combatir estas anquilosadas

nomenclaturas? Esto último me lleva a pensar en Boris Groys, quien analiza tal fenómeno por medio del cuestionamiento “sobre lo nuevo”, particularmente a través del archivo. Para esto, propone una relación inmanente entre el archivo y lo cotidiano, ya que todo archivo debe subyugarse a una representación de la vida exterior a él. En palabras del filósofo, “Para el archivo, lo nuevo de una cosa cualquiera de la realidad no consiste sólo en su otredad, sino sobre todo en su capacidad de representar, al menos durante un tiempo, el entero ámbito profano exterior al archivo, sugiriendo con ello que ha cumplido con aquella vocación de exhaustividad” (Groys, Boris; 2008: 16). Esta vocación de exhaustividad “obliga al archivo a ir siempre en busca de lo real, es decir, de lo pasajero, actual e insignificante” (p. 15). Por medio de estos postulados vemos una mayor apertura a entender que “cualquier cosa” que tiene la capacidad de alojar la memoria de un determinado momento y, además, se encuentre externa al archivo, colección o al patrimonio, puede ser catalogada como una de ellas. Pero ahora la pregunta estaría enfocada en el rol de quién define al patrimonio. Por ejemplo, las definiciones antes mencionadas respondían a la autoría colectiva e institucional de la UNESCO, entidad que no sólo salvaguarda, protege y preserva el patrimonio, sino que también define cuál y qué es lo que catalogamos como tal para ser salvaguardado, protegido y preservado. El consenso de otorgarle a una sola institución (con supuesta representatividad universal) la posibilidad de definir, nombrar y catalogar aquello responde a las opciones (derechos y deberes) que el sistema neoliberal (en el que nos encontramos inmersos) les faculta y requiere para su regulación y continuidad. Allí existe un flujo incalculable de decisiones arbitrarias, sesgadas y posiblemente intervenidas por intereses personales, políticos, culturales y hasta religiosos.

¿Pero si el estallido social acaecido en octubre tiene por objetivo una desestructuración del sistema neoliberal, por qué no podríamos pretender también desestabilizar la noción de patrimonio cultural? Tal como mencioné al comienzo del texto, este cuestionamiento y visualización ha llegado algo tarde a las propias acciones que la comunidad nos está proponiendo. Al paso de unos días de aquel 18 de octubre, un sinnúmero de sujetos y comunidades comenzaron a registrar, resguardar, acumular aquellas huellas emergidas por el cuerpo social que eferveció en nuestras calles.

## Archivos y colecciones de la resistencia

Una gran parte de los archivos surgidos en este periodo cumplen con las clásicas definiciones de esta categoría, por ejemplo, el propio Groys no asegura que el archivo es “una máquina de producción de recuerdos, una máquina que fabrica historia a partir del material de la realidad que no ha sido recopilado” (Groys, 2008: 14). A partir de tal propuesta, es que el surgimiento de estos materiales y de su acumulación, responderían a un fenómeno natural por pretender capturar aquello que no ha sido recopilado. Con el objetivo principal de volverlo archivable o, en otras palabras, recordable y hasta conmemorable. Por otro lado, la constitución de un archivo se caracteriza por que todo archivero, arconte o coleccionista emplea una cantidad enorme de estrategias y metodologías particulares para el resguardo de su acervo. Cuando éstas no se cumplen, pierden su catalogación y estatuto. En otras palabras, aquí propongo que, si el material recopilado es catalogado como archivo, inmediatamente los profesionales e instituciones analizan la estructura archivística, revisan el tipo de norma empleada en su catalogación, u otras acciones que permiten comprender y clasificar a un archivo como archivo. Por tanto, si éste no las contiene, es desestimado como tal. A esto, Groys reafirma que

el” proceso de producción [del archivo] tiene sus propias leyes, que deben ser observadas por todos los involucrados en él” (Groys, 2008: 14). En este caso, las “leyes” mencionadas por el autor, normalmente son propuestas como absolutos sin relatividad alguna. A pesar de haber congeniado bastante tiempo con este posicionamiento “profesional-gremial” en torno al archivo o las colecciones, en este texto he optado por desligarme de emplear dichas nomenclaturas al considerarlas como una camisa de fuerza que posiblemente gesta algún tipo de censura, desmotivación o desinterés por aquellos materiales que pretenden ser considerados y catalogados como archivos. Es por ello por lo que haré un breve repaso y selección de proyectos que clasifican su acervo como archivo o colección, pero que no necesariamente cumplen con tales condiciones. En ellos, vemos como principal motivación resguardar la memoria comunitaria de un movimiento social, vemos archivos y colecciones que alojan la resistencia al sistema imperante.

Al hacer un análisis bajo este marco supuse que me iba a encontrar con dos tipologías esenciales de archivos y proyectos. 1) archivos que resguardan material ya existente y, 2) archivos que producen material en torno a: 2.a) análisis, 2.b) sistematización de información y 2.c) registros de acciones, eventos o materiales, entre otros. A pesar de ello, me ha resultado muy complejo encontrar casos gestados dentro del primer grupo. Al parecer, la metodología clásica y pasiva que requiere de conocimientos archivísticos previos disminuye el interés por articular proyectos bajo esta tipología. Normalmente los proyectos gestados a partir de esta recopilación pretenden tener una mirada objetiva que privilegie la neutralidad y estandarización de sus contenidos, por lo que también poseen todas aquellas condiciones y características para catalogar su acervo como un archivo, por ejemplo: debido al orden, a la estructura



Barricada Sonora en Plaza Dignidad, fotografía de Catalina Menares.

y, principalmente a su *principio de procedencia*<sup>4</sup>; es decir, su existencia material es previa a la decisión de determinar la acumulación y resguardo. Por tanto, cualquier sujeto o entidad colectiva podría haber constituido el mismo archivo. Por ejemplo,

<sup>4</sup> El principio de procedencia se refiere a que los documentos de un fondo documental correspondientes a una institución o persona no deben mezclarse con los de otro fondo. Asimismo, señalan que tiene que respetarse la estructura y la clasificación, los cuales deben responder a la organización y “orden original” en que fueron generados como resultado de las actividades realizadas por sus creadores.

en torno a la Revolución Pingüina del 2006 en Chile se gestó un fondo documental dentro del proyecto ArchivoChile.cl<sup>5</sup>, el cual recopila y resguarda archivos y documentos de primera fuente, como por ejemplo declaraciones estudiantiles, acuerdos, entrevistas, prensa, cartas, manifiestos, saludos, entre otros. También se incorporan fuentes

<sup>5</sup> Proyecto de recopilación y resguardo de documentación de Historia Político Social y de los Movimientos Populares contemporáneos de Chile y América Latina gestado en 1999 por el Centro de Estudios Miguel Enríquez (CEME).

secundarias amparadas en análisis y opiniones en torno a dicho movimiento social. En este caso, tal como mencioné, la creación de este fondo documental pretende preservar la memoria social y comunitaria a través de material surgido en un contexto particular, éste no tiene intervenciones de parte de su arconte o archivero más allá de las clasificaciones y vinculaciones entre archivos, estas decisiones editoriales o curatoriales son las que aportan con el grado subjetivo y personalizado del proyecto, pero su existencia material podría haber sido posible dentro de esta organización como también de otra.

El segundo grupo posee una naturaleza distinta, su existencia es posterior a la del arconte o archivero ya que quien archiva o resguarda debe realizar un proceso evidente y activo para la existencia y constitución del archivo, por ejemplo: a través del registro fotográfico, sonoro o audiovisual o, por medio de la sistematización de información, la que es mediada a través de nuevos formatos, como por ejemplo gráficos, estadísticas, imágenes, previsualizaciones 3D, entre otras. Dentro de este grupo se halla el gran porcentaje de proyectos surgidos dentro del estallido social, donde observamos deliberadamente un interés creativo, artístico, personalizado y activo en su creación-ejecución, además de un surgimiento independiente o colectivo con orígenes autónomos y/o comunitarios. Por ejemplo, es posible encontrar los proyectos:









Panorámica Barricada Sonora, frontis Museo de Arte Contemporáneo, Parque Forestal. Fotografía de Felipe Araya.

#### ARCHIVO BARRICADA SONORA<sup>6</sup>:

Proyecto de archivo creado por el Artista Visual y Sonoro Rainer Krause, quien registra –e invita a registrar– el sonido de diversas barricadas dentro de Santiago. Este archivo inmanentemente aloja:

- 1) El sonido registrado (su materia formal: matices, ruidos, melodías y acoples, y su contenido: cánticos, palabras, conceptos y sus connotaciones).
- 2) El registro mismo (archivo mp3 que posee una duración [ej. sesenta segundos], un momento [ej. marcha del día 25 de octubre] y un espacio en el tiempo [ej. calle Providencia con Seminario]).

#### CARTOGRAFÍA DE SEGREGACIÓN SOCIAL<sup>7</sup>:

Proyecto creado por el arquitecto Cristóbal Hernández Rufs, quien elabora un archivo de visualizaciones (cartografías) a través de la extracción de datos duros en torno al estallido social, con un claro enfoque en rescatar información histórica que se entreteje entre la implantación del modelo neoliberal en Chile con sus diversas políticas y la segregación social como resultado de tal modelo. Este archivo permite visualizar información textual y plana a través de una imagen que permite comparar y hacer seguimientos visuales a los procesos particulares del estallido social, por ejemplo, la demarcación de los saqueos, tomas, marchas, detenciones, disparos o daños oculares, datos visualizados a través del tiempo.

6 Ver presentación del proyecto Archivo Barricada Sonora dentro de la serie audiovisual *Archivos de la Resistencia* en: <https://patrimonio.ecfrasis.com/archivo-de-la-resistencia-barricada-sonora/>

7 Ver presentación del proyecto Cartografía de Segregación Social dentro de la serie audiovisual *Archivos de la Resistencia* en: <https://patrimonio.ecfrasis.com/cartografia-estallido-social/>

#### ANTES DEL OLVIDO<sup>8</sup>:

Este proyecto colectivo de artistas y profesionales de las artes visuales emplea la técnica de la fotogrametría para obtener modelos tridimensionales a partir de varias fotografías de un elemento en el mismo espacio/tiempo. A pesar de recorrer varios puntos de la región, su acervo está compuesto principalmente por el registro tridimensional de monumentos, calles, muros, rejas, edificios localizados en el centro de la ciudad. La incorporación de estos registros fotográficos incluye la geolocalización exacta, siendo incorporados además en un mapa de la ciudad.

#### CARTOGRAFÍA DE LAS VOCES CIUDADANAS<sup>9</sup>:

Este proyecto fue creado por la Diseñadora y Arquitecta Connie Moreira, quien ha constituido un archivo recopilatorio de las expresiones gráficas registradas en espacios públicos, cercanos a la Plaza de la Dignidad (ex plaza Italia). La captura fotográfica sistemática en el tiempo permitió un resguardo de los procesos de activación, intervención, degradación y censura de determinados puntos geográficos. Su ejecución no sólo permite su preservación en el tiempo, sino que también posibilita la observación simultánea de diferentes momentos que se volverían imposible de visualizar sin este programa riguroso de registros.

---

8 Ver presentación del proyecto Antes del Olvido dentro de la serie audiovisual *Archivos de la Resistencia* en: <https://patrimonio.ecfrasis.com/archivo-de-la-resistencia-antes-del-olvido/>

---

9 Ver presentación del proyecto Cartografía de las Voces Ciudadanas dentro de la serie audiovisual *Archivos de la Resistencia* en: <https://patrimonio.ecfrasis.com/archivo-de-la-resistencia-cartografia-de-las-voces-ciudadanas/>





Secuencia muro G.A.M., Av. Alameda. Fotografía de Connie Moreira.

Esta selección de archivos, colecciones y proyectos corresponde a una muestra arbitraria y personal gatillada principalmente por el conocimiento y seguimiento de cada uno de ellos, lo que ha permitido entender sus diferentes orgánicas y crecimientos de los acervos. La mayoría de ellos, como también un gran porcentaje de otros proyectos, responden a la proliferación masiva de imágenes, en algunos casos imágenes sin procesamiento y en otros informaciones codificadas y transformadas en visualizaciones. Este fenómeno no se encuentra aislado de un contexto generalizado en torno a las tecnologías y las imágenes como productos resultantes de ellas. De hecho, esta conformación y definición de un imaginario tiene total correspondencia con la articulación de un tejido social. A ello, José Luis Brea nos dice:

La potencia del sistema extendido de la imagen técnica para invadir en su totalidad los espacios de nuestro día a día –gracias tanto a su desbordante caudal como a la ubicuidad multiplicada de los innumerables dispositivos de salida, pantallas y proyecciones, que incesantemente inundan de ellas nuestros mundos de vida– convierte su presencia en una constante antropológica normalizada en nuestras sociedades actuales. Si añadimos la determinante importancia política que conlleva la propia presencia de esos nuevos dispositivos y “máquinas de la visión” en la redefinición del tejido social de la convivencia ciudadana, favoreciendo el establecimiento de nuevas dinámicas de enorme alcance político en cuanto a las relaciones de poder, control, ordenación y gobernanza de lo social, resultaría poco menos que imposible incurrir en sobrevaloración del impacto y la importancia que todo ello posee”. (Brea, José Luis; 2010: 114-115)

Tal como dice el autor, la existencia y proliferación democrática de estas imágenes favorece e incide en el espacio político, por medio de la posibilidad

de incorporar, socializar, clasificar e integrar estas imágenes dentro de los espacios de poder, como lo es el archivo por antonomasia. En estos *Archivos de la Resistencia*, surgidos con posterioridad al 18 de octubre del 2019, se considera como condición transversal que el surgimiento y origen de cada uno de ellos provenga del propio cuerpo social que activamente acciona y resguarda sus propias huellas. Aquí la patrimonialización proviene directamente de los actores implicados y no por medio de un proceso de validación externa, alejado de las relaciones socioafectivas de aquellos elementos que se alojan en nuestra memoria. Por tanto, los archivos mencionados, como otros surgidos en otros contextos similares, se caracterizan por responder a una conformación comunitaria<sup>10</sup>. Si a estos archivos les atribuí el término de *Archivos de la Resistencia*, a este patrimonio se le podría denominar *Patrimonio Comunitario*, debido a que estos fenómenos de acumulación y preservación se presentan como una acción comunitaria que es gestada y clasificada por los propios integrantes y actores que participaron en los movimientos sociales.



Este texto se presenta como un ele[comple]mento analítico en torno a la creación del programa de actividades *ÉCFRASIS / Patrimonio Comunitario: cruces transdisciplinares entre archivos y colecciones* gestado con el interés de cuestionar el concepto

10 En algunos casos estos proyectos surgieron de forma independiente desde particulares (Cartografía de Segregación Social) y, en otros de forma colectiva. También hallamos la condición de autogestionados, aquellos que se encuentran en total conceptualización, ejecución y desarrollo por el mismo individuo (Cartografía de las Voces Ciudadanas) o grupo (Antes del Olvido) o, en otros casos, proyectos más orgánicos que dependían de una retroalimentación colectiva (Archivo Barricada Sonora).

de Patrimonio por medio de una serie de acciones (discusiones, difusión de archivos, encuentros, residencias y talleres). Para la ejecución actual de este programa fue esencial una reestructuración a partir del Estallido Social, por lo que sus diversos fenómenos se encuentran en las fibras medulares de cada una de estas propuestas, al igual que en el entramado de este texto. La primera fase de este programa se ha llevado a cabo el primer –y próximo segundo semestre–. Acogido por el Centro Cultural España de Chile y con el apoyo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

## Referencias:

Butler, Judith (2017) *Cuerpos aliados y lucha política*. Buenos Aires: Paidós.

Brea, José Luis (2010) *Las tres eras de la imagen*. Madrid: AKAL.

Deotte, Jean-Louis. (2012) *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago, Chile: Ediciones Metales Pesados.

Groys, Boris (2008) *Bajo sospecha; Una fenomenología de los medios*. Valencia: Pre-textos.

Michell, Jorge (2006) “El Círculo de Foucault y la Producción de Subjetividad” en *Revista Ojo de Buey* N°13. Santiago de Chile: Editorial Galería Ojo de Buey.

UNESCO (2014) *Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo. Manual Metodológico*. Paris: UNESCO.



Sergio Rojas leyendo "Estéticas del malestar II" en el Galpón 5 del Persa Bío Bío, el 14 de diciembre de 2019, en el marco del proyecto Estrategias Oblicuas 4. Fotografía de Benjamín Matte.



# Habitar el tiempo del fin

## Entrevista a Sergio Rojas por Marcela Ilabaca Zamorano<sup>1</sup>

“El mundo es una ilusión, y el arte consiste en presentar la ilusión de mundo”.

Paul Virilio, *Estética de la desaparición*

Presentamos una conversación mantenida entre marzo y junio de 2020 con el filósofo, doctor en literatura y académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Sergio Rojas (Antofagasta, Chile, 1960). El propósito fue indagar en su nuevo libro: *Tiempo sin desenlace. El pathos del ocaso*, próximo a ser publicado por Editorial Sangría el segundo semestre de este año. En este libro<sup>2</sup>, que el autor considera como su obra más personal, el filósofo reflexiona el ‘asunto del fin’ como un patrón epocal, como aquella consecuencia histórica que dispone al sujeto contemporáneo, –inmerso en un tiempo globalizado, informatizado y ausente de narrativas que sostengan su existencia– como una “partícula” desorientada, perdida, que ‘presiente’ haber sido ‘arrojado’ a una inmensidad que desborda su propia condición humana, lo que Sergio Rojas ha elaborado bajo la denominación de “lo tremendo”.

---

1 Una primera versión de esta entrevista fue publicada en la revista *Artishock* en junio de 2020.

2 De la gran cantidad de publicaciones de Sergio Rojas, se mencionan en esta entrevista los siguientes: *Materiales para una historia de la subjetividad* (1999), *El problema de la historia en la filosofía crítica de Kant* (2008), *Escritura neobarroca: temporalidad y cuerpo significativo* (2010), *Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit* (2013), *El arte agotado: magnitudes y representaciones de lo contemporáneo* (2014) y *De algún modo aún. La escritura de Samuel Beckett* (inédito).

La incertidumbre, la ambigüedad, lo “no concluyente”, son aspectos que el autor desarrolla en el prefacio de este nuevo libro, en el cual se sitúa desde un tono melancólico y de gran belleza escritural, para dar cuenta del “hundimiento” del paradigma moderno y revisar cómo hemos sido arrastrados a habitar en un mundo en el cual las formas del fin toman lugar en lo cotidiano. En esta entrevista, abordamos problemáticas como: su itinerario de escritura, el actual contexto social y político en Chile y Latinoamérica, el lugar de las artes con relación al presente y, por supuesto, la crisis sanitaria global. Para Sergio Rojas la escritura es una forma de pensar, una manera de mantenerse a flote, dentro de la catástrofe.

## La escritura, una forma de pensar

Marcela Ilabaca: En las palabras que animan el prefacio del libro *Tiempo sin desenlace. El pathos del ocaso*, construyes una sugerente imagen sobre la elaboración del tiempo presente. Ocupo aquí la palabra *imagen* porque de alguna manera este texto me retrajo a la imagen *Esperando a Godot* (1940) de Samuel Beckett, en el sentido de que en esta obra –la cual ha sido objeto de permanente interés para ti– asistimos a la representación de dos seres humanos que habitan un perpetuo fin, es decir, un ocaso sin término, “un tiempo sin desenlace”, sin futuro, un absurdo donde cada día es lo mismo. Por otra parte, también este texto hizo acudir a mi memoria un trabajo visual que realizaste en una de las salas del MAC (Quinta Normal, 2010), en el cual reflexionabas sobre ese sujeto que se busca entre las ruinas, tal cual lo elaboras en este prefacio. En aquella oportunidad presentabas una pantalla de TV y un texto que contenía la frase “señales de vida”, como un murmullo humano en la desolación de un paisaje urbano en el que solo quedaban vestigios.

Hago estas analogías, pues pienso que es posible distinguir en tu itinerario reflexivo y de escritura una autoconciencia epocal que te ha conducido a una permanente insistencia por abordar el asunto del fin. En este sentido, ¿consideras esta publicación como concluyente con relación al desarrollo de tu forma de pensamiento y de tu itinerario de escritura?

Sergio Rojas: Creo que este libro hace explícito para mí mismo el hecho de que la cuestión del fin es un motivo que ha estado siempre presente en mi reflexión, se trata de una cuestión que personal e intelectualmente me interesa y a la vez me abisma. En este sentido, considero que es un libro muy personal. En el proceso me fui dando cuenta de esto y en un momento decidí sacar los capítulos que dedicaba a Hegel, Nietzsche y Heidegger, justamente para “des-academizar” un escrito cuya tesitura correspondía más bien a la del ensayo. Me doy cuenta ahora de que he venido pensando la cuestión del fin desde hace décadas y reconozco esta reflexión a la base de libros como *Materiales para una historia de la subjetividad*, *El problema de la historia en la filosofía crítica de Kant*, *Escritura neobarroca* o *El arte agotado*. En este último el fin se comprende como *agotamiento*, es decir, el fin no es el simple término de algo que a partir de un determinado momento ya no existe, sino que corresponde a un tiempo en el que se hace muy difícil concebir el devenir como un curso de sentido. Por eso relaciono el acaecimiento del fin, entendido ahora como agotamiento, con una forma de lucidez, una especie de autoconciencia acerca de que las categorías, las ideas, las formas que hacían posible pensarnos como protagonistas de una historia en curso se develan como producto de la propia necesidad de creer. La filosofía, la literatura, las artes han sido territorios donde pensar esa autoconciencia que termina por desfondarse a sí misma. El neobarroco es eso, la insubordinación del lenguaje, el derroche de los significantes que acontece cuando éstos ya no se organizan en función de un significado trascendente. La definición de Borges es brillante cuando dice que barroco es todo arte que ha llegado a su fin y comienza a dilapidar sus recursos. *El arte agotado* responde a esa misma cuestión. Insisto, no se trata de la desaparición del arte, de que ya no habrá más artistas ni obras de arte. Afirmar esto sería una simple extravagancia. La cuestión consiste más bien en qué sucede en el arte cuando la idea de “historia del arte” entra en crisis. La idea más poderosa de historia del arte corresponde a Hegel, en que las obras expresan la progresiva autoconciencia de los seres humanos respecto a su propia condición histórica, es decir, de que el mundo como horizonte de sentido que nos permite habitar en la existencia es una construcción histórica. Las artes

reflexionan así sus propios recursos ironizando las creencias del común de los seres humanos, hasta que llega un momento en que el arte deja de ser la expresión de una época y pasa a ser la expresión de la subjetividad del artista. Las paradojas que recorren el “arte contemporáneo” tienen que ver con esto, relacionándose como en una espiral el “genio”, el mercado, las expectativas críticas, la academia, el “fashion”, etcétera. Me ha interesado especialmente el trabajo con el lenguaje que logra trascender el cinismo de la ironía, haciendo del agotamiento de los signos no una “vuelta de tuerca” nihilista, sino una posibilidad de pensar nuestra contemporaneidad. Mi libro sobre la narrativa de Diamela Eltit, *Catástrofe y trascendencia* va en esa dirección. La escritura de Eltit nos confronta con la intensidad de sus imágenes, que dan cuenta de una catástrofe del mundo que no se solaza en un nihilismo autocomplaciente ni pretende entregar un mensaje edificante. Acabo de terminar un libro sobre la escritura de Samuel Beckett, un manuscrito todavía inédito cuyo título es *De algún modo aún*. Entonces, claro, ahora que respondo a tu pregunta se me hace muy cierto que el libro que publicará Editorial Sangría en los próximos meses tiene algo de “conclusivo” con relación a mi reflexión sobre el fin, pero, a la vez, hago consciente que es un fin que no se termina, debido precisamente a que se trata de un fin que no se termina. De aquí el título: *Tiempo sin desenlace*.

MI: En la medida en que el libro *Tiempo sin desenlace* propone esta paradoja, ¿cómo abor das tu trabajo con el lenguaje en tu propio proceso de escritura? Me refiero a que personalmente he notado que tu propuesta narrativa refleja un goce por la elaboración de una ambigüedad escritural, donde algunos conceptos confluyen en un mismo significado y donde la escritura no es “concluyente” sobre aquello de lo cual “trata”, sino que se vuelca sobre sí misma, como ocurre en el prefacio de *Tiempo sin desenlace*, y como ocurre también en el título de este nuevo manuscrito sobre Beckett al que haces mención, *De algún modo aún*. ¿Podrías profundizar en esta relación?

SR: La escritura “no concluyente” de *Tiempo sin desenlace* tiene que ver justamente con el asunto que allí intento reflexionar, la cuestión del fin como clima epocal. Darnos cuenta de que habitamos representaciones, que las formas dominantes

Portada del  
manuscrito del  
libro *De algún  
modo aún. La  
escritura de  
Samuel Beckett.*  
Ilustración  
y diseño de  
Matías Rojas.



de comprender el pasado hoy se muestran como “narraciones”, que el progreso inscrito en el devenir es ideología, etcétera, nos empuja a conclusiones nihilistas. Lo que me propongo en el libro es reflexionar el *pathos* de ese tiempo, no sacar conclusiones, porque *el fin no es un lugar donde llegar*. Dudamos en hablar de “crisis” cuando no es claro que un “nuevo” orden de cosas se esté anunciando, sino que más bien constatamos el progresivo acabamiento de esto y lo otro. Entonces la noción de *agotamiento* me parece más adecuada para ese tiempo sin desenlace. Ahora bien, existiendo en un tiempo de fin no concluyente, la escritura es una forma de pensar, de mantenerse en el desfondamiento que hoy presentimos cotidianamente. *Nunca se llega al fin*, de aquí la expresión “de algún modo aún”. Esto es lo que me ha obsesionado de la obra de Beckett, de su escritura. Cuando abrí por primera vez las páginas de *El Innombrable*, no entendí absolutamente nada, pero, extrañamente, a partir de ese mismo momento, me ha acompañado por más de cuarenta años.

MI: Tengo curiosidad por preguntarte más en profundidad por la relación con esta obra de Beckett, aunque entiendo que de algún modo se vincula con *Tiempo sin desenlace*. En el prefacio de este último explicas ‘lo tremendo’ como un “presentimiento” o una “actitud de la subjetividad” de habitar la realidad contemporánea a una escala global que la sobrepasa. Esto lo has abordado en diversas reflexiones acerca de cómo esta condición de la experiencia se ha instalado en lo cotidiano. ¿Podrías profundizar sobre esta idea?

SR: Entiendo el fin como un *pensamiento* antes que como un acontecimiento. No corresponde propiamente a una representación del fin, sino al “presentimiento” de encontrarse ya en el fin, en medio de un clima de acabamiento, una especie de epílogo, que es justamente lo que viene después del fin. En el cine a partir de los ’80 surge todo un género de la distopía, que da cuenta no de una nueva forma de vida –positiva o negativa–, sino de una existencia que transcurre entre las ruinas de un mundo agotado. Es como si el pasado se hubiese transformado en un conjunto desordenado de escenografías. En este sentido, aquello que denomino como lo tremendo no corresponde a la categoría estética de lo sublime. En este, el grandor de ciertas ideas que son inconmensurables para

el entendimiento –la muerte, el amor, Dios, el origen, el fin de todas las cosas, etcétera– sirven a la creatividad por parte de una subjetividad que se abisma en un más allá de lo cotidiano. En cambio, en lo tremendo, tal como señalas, la escala global de nuestro habitar ingresa en la cotidianeidad, no destruye simplemente lo familiar, lo doméstico, sino que toma cuerpo en esta cercanía. La globalización de la economía financiera, la informatización del planeta en redes digitales, el denominado “fin de las ideologías” son, por ejemplo, procesos que dan cuenta de un agotamiento no apocalíptico del mundo. En el presente la ironía, el cinismo, el escepticismo, parecen caracterizar el individualismo desencantado de la modernidad cuyo “paisaje” no es *1984* de Orwell ni *Metrópolis* de Fritz Lang, sino los mega centros comerciales y las redes sociales, en un mundo social y políticamente en crisis.

## Arte en el tiempo del fin

MI: Me interesan las estéticas cinematográficas del fin que analizas en el capítulo “Todavía demorarse después del fin”, en cuanto a que, lejos del ilusionismo del paisaje, dan cuenta de una existencia que habría cancelado su relación con el tiempo histórico. En *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovski encontramos al sujeto de la creencia, en *El caballo de Turín* (2011) de Béla Tarr, al sujeto del nihilismo radical o post-nihilismo, que ‘habita’ un tiempo sin tiempo. ¿Podrías referirte a estas estéticas del tiempo y a cómo están presentes en éste y otros pasajes del libro?

SR: Pienso que dos características esenciales del *tiempo histórico* consisten, primero, en que los acontecimientos se inscriben en un curso de sentido que se orienta hacia el futuro y, segundo, en que una matriz narrativa permite comprender la estatura histórica de los personajes y acontecimientos que protagonizan ese curso de sentido. Se trata de una concepción humanista del tiempo. La perspectiva histórica es una forma de comprender el tiempo. Creo que en la segunda mitad del siglo XX la magnitud y la índole de la violencia terminó por desbaratar a la historia como una forma de domiciliarse lo humano en el tiempo. Lo que viene entonces es la intemperie en que consiste

la temporalidad misma para los seres humanos, ahora sin relato. Pues bien, esa intemperie es el fin, pero entonces la pregunta es ¿por qué nos encontramos en el fin, si con el agotamiento de la matriz narrativa del tiempo debía acabarse también el pensamiento de que existe algo así como un fin, en el sentido de un acabamiento? Ésta es precisamente la cuestión que abordo en el capítulo que mencionas y es también algo que, de alguna manera, cruza todo el libro. Para enunciarlo expresando la paradoja que esto implica: ¿cuánto tiempo permaneceremos en el fin? ¿Cuánto demora el fin en terminarse? Ésta es la cuestión que a mi juicio está a la base de películas como *Stalker* de Tarkovski y *El caballo de Turín* de Béla Tarr. Podría decirse que en la primera el asunto es la fe que persiste en la desesperación de los desesperados, es decir, trata de la esperanza; en cambio, en la segunda, la intemperie es total, nadie ni nada triunfa allí excepto el fin mismo. ¿Cómo llevarnos con la falta de desenlace? En ambas películas el tratamiento estético del fin es implacable, son el tipo de películas de las que un espectador desprevenido dirá que “no sucede nada”. Esta es precisamente la cuestión que hoy nos embarga: ¿qué sucede cuando no hay relato? En el libro hay también un capítulo dedicado a la nostalgia y otro a los fantasmas, ambas son formas de una temporalidad no histórica. Entonces, como digo, se trata de un asunto que cruza todo el libro.

MI: ¿Cómo conectas el “habitar el tiempo del fin” con los diálogos que establece el arte contemporáneo, especialmente latinoamericano, con las problemáticas del presente? ¿Sería el arte actual la expresión de ese sujeto que “sobrevive”? ¿Está el arte ajeno al mundo del fin?

SR: Más allá de la ironía que abunda en el escepticismo, me interesa la reflexión que hoy tiene lugar en las artes acerca de esta nueva escala de los acontecimientos. Veo en las prácticas artísticas en general, no sólo en las artes visuales, sino también en el teatro, en la literatura, en el cine, en la poesía, un interés por pensar lo tremendo de nuestro tiempo, más allá de ciertas visiones que comprenden el presente como el escenario de una lucha entre el bien y el mal. En noviembre del año pasado estuve en Alemania, invitado a dictar una conferencia magistral en un coloquio sobre el tiempo y los géneros de





Esperando a Godot, Instituto de Teatro de la Universidad de Chile, 1966. Imágenes de la Universidad de Chile, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1977. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile. Fotografía gentileza de la Universidad de Chile.

creación. El título de mi conferencia fue *Inhabiting the time of “after”*, donde hice referencias a obras de artes visuales, literarias, cinematográficas, incluso teatrales. Mi tesis en esa ocasión fue precisamente que el fin es una forma de *pensar* el devenir, y que lo que hoy se agota no es el tiempo en general, sino esa forma de representarse el curso de los acontecimientos como orientados hacia o desde el fin. Mis expectativas críticas no se dirigen hacia lo que podríamos denominar “arte nihilista” –que hoy es una cuestión de mercado, pues nos hemos transformado en consumidores del fin–, sino hacia las artes que *reflexionan* el nihilismo. En varios aspectos, despedir al siglo XIX tomó todo el siglo XX.

¿Será todo el siglo XXI la despedida del siglo XX? En diversos lugares las artes en Latinoamérica están pensando lo que significa la colonización en el presente de la globalización económica. Pienso que la historia de Latinoamérica es el devenir de la colonización, esa subalternidad que consiste en representarse a sí mismo el sujeto conforme a los códigos del orden dominante. Hoy el paradigma de la modernidad occidental se estremece, y las formas en que esto se piensa desde oriente, desde África o desde América no son necesariamente las mismas. Las artes no están ajenas al tiempo del fin, pues ellas mismas reflexionan su propio agotamiento en el mercado y la internacionalización.

MI: Respecto a este arte ‘nihilista’, de mercado, que ha perdido su sentido humanista, ¿consideras que hay una sobreproducción o sobreexplotación de lo contingente en el arte contemporáneo que de algún modo instrumentaliza las problemáticas actuales? Me refiero a las formas de arte que hacen de los ‘slogan’ del presente una oportunidad de explotación discursiva.

SR: Me parece que cuando las artes intentan coincidir con la “actualidad” y dar con los temas de la denominada “agenda pública”, lo hacen justamente tomando *posición* en nombre de un humanismo que puede ser la coartada para cierto “oportunismo”. No juzgo eso. Lo realmente importante es si acaso las propuestas artísticas trascienden el casi inevitable “sentido de la oportunidad” que puede haber en su gestación. Me interesan las artes que, en la literatura, en el teatro, en las artes visuales, en el cine, se hunden en lo cotidiano para dejarse impactar por el presente que subyace a la mera actualidad. La temporalidad del presente no se identifica con lo contingente. No veo el arte como un territorio donde levantar “banderas de lucha”. Hoy presiento una especie de *silencio* sobrecogedor en lo que está sucediendo. De esto trata el último acápite del libro, después del epílogo. El libro estaba terminado cuando vinieron el 18-O y luego el Covid 19. Entonces escribí esa última parte, breve, cuyo título es “Lo que se agota no termina”. Me refiero allí a lo que hay de planetario en la catástrofe neoliberal y en la pandemia, es decir, es la totalidad misma lo que está aconteciendo y, bajo las expresiones de entusiasmo y angustia que esto trae, se hace sentir el

silencio de una falta de palabras ante lo inédito. Entonces pienso que lo que da la palabra al arte no son las consignas de un “nuevo amanecer”, sino el silencio de ese mundo agotado. Sabemos que todo está cambiando, que el mundo está en crisis y que los códigos con los que todavía nos orientamos son también parte de lo que está en crisis. He aquí el silencio, que no consiste algo así como no hablar o no expresarse, sino en lo incomunicable que resulta el presentimiento de que *todo* está transformándose. Esta falta de palabras es el lugar del arte.

MI: ¿Cómo piensas el arte desde este actual contexto, donde el cierre de las fronteras y del acceso a los espacios de diálogo entre el arte y el público se han limitado? Considerando el confinamiento social y territorial al que asistimos a nivel planetario ¿Es posible pensar el arte sin espectadores, existen las obras sin el gran orden representacional que le otorgan sus propios espacios de enunciación, especialmente conociendo tu opinión respecto a la informatización de la experiencia en redes digitales?

SR: Veo dos cuestiones en el problema que planteas. Primero, una pregunta por la relación entre las obras de arte y los espacios del arte. Segundo, el tema de la informatización de la experiencia. Respecto a lo primero, me parece que en las artes visuales se viene reflexionando hace un buen tiempo el lugar que le cabe al formato obra, es decir, a la *objetualidad* de la producción artística, que hace que de pronto ésta se encuentre en un lugar determinado. Pero hoy el encuentro de las personas con las artes visuales no acontece sólo en los “espacios de arte” tales como museos o galerías, sino que su posibilidad de generar pensamiento, de incidir en las redes neuronales de los seres humanos, excede el espacio exhibición. Y respecto a lo segundo, es un hecho que la informatización de lo real en redes digitales planetarias nos sumerge en una especie de universo “cuántico” de datos que excede el mundo de la experiencia. No se trata sólo del registro de datos en una magnitud inédita, sino de que todo se puede transformar en datos. Los “algoritmos” penetran y redefinen nuestra cotidianeidad traducéndola a tiempo completo en información. Sabemos que el mundo se está “convirtiendo”, pero no sabemos en qué.

## Lo tremendo. “Habitar” un mundo en crisis

MI: Con respecto a lo que señalaste anteriormente sobre un mundo social y políticamente en crisis, ¿crees que la realidad que experimentamos actualmente debido a la crisis sanitaria, la cual ha desarticulado nuestro paradigma posible v/s imposible, sería algo así como la ‘puesta en escena’ de lo tremendo?

SR: Las instituciones que ordenan nuestra existencia, que otorgan validez a nuestros hábitos, que condicionan el marco de percepción ética del mundo, hoy se estremecen. Primero la revuelta social de octubre y luego, a partir de febrero, la pandemia, han puesto de manifiesto no sólo la fragilidad de nuestras instituciones, sino también, y esto es lo fundamental, su imposibilidad de contener un malestar que hoy sabemos que se extiende por todo el mundo. Lo tremendo es que ahora, con la catástrofe, la escala planetaria de nuestra existencia se hace intensamente real, impactando en el corazón de lo cotidiano. Las “escenas” están siendo más bien excedidas, desbordadas. De todas maneras, seguimos existiendo domiciliados en nuestros hábitos y percepciones a escala humana, es aquí, en el café, en la cocina, en una reunión laboral, etcétera, que presentimos el temblor.

MI: Respecto a la pérdida de legitimidad de las instituciones y de los relatos impuestos, ¿Cuál es tu visión sobre el actual cuestionamiento a las formas de ser históricas (relatos oficiales, monumentos, códigos sociales heredados, machismo, etc.) como formas de memoria de la violencia?

SR: Cuando miramos hacia el pasado, pareciera que la violencia ha sido una constante abrumadora, es decir, pierden relevancia los héroes, los monarcas, los grandes personajes, y ahora son más bien las víctimas las que desbordan las escenas. Es la mirada del Ángel de la Historia que describe Benjamin: estremece constatar que *lo que no llegó a ser* excede en mucho lo que fue. Son los hechos, pero es también un pensamiento y una forma de mirar. Pareciera que hoy el valor de la vida humana se confronta con cualquier forma de institución, es el agotamiento del paradigma humanista que se hunde en el escepticismo. Pero supongo que un nuevo paradigma demorará



Andrei Tarkovski, *Stalker*, 1979.  
(Imagen de dominio público)

todavía un largo tiempo en emerger. Por ahora el valor de la vida humana coincide con el derrumbe, me refiero a que el cuestionamiento de la historia instituida es producto de esa misma historia que hoy presiente la “materia oscura” del pasado. Pero no sabemos cuáles son en el presente nuestras víctimas, cuáles son las violencias por las que en un presente futuro se nos juzgará.

MI: Creo que Chile es un caso paradigmático respecto al ocultamiento de los relatos que representan esa “materia oscura” del pasado, también lo es con relación a la consumación del sistema neoliberal. Actualmente asistimos a un escenario donde ha tomado forma un movimiento social que ha hecho voz –desde múltiples centros– acerca de la precarización de las condiciones de la vida; según tus propias palabras en una entrevista en noviembre del año pasado, “Chile explotó”. ¿En qué sentido podemos pensar lo tremendo en este contexto de crisis política y social? ¿Estableces relaciones entre el neoliberalismo y la crisis-catástrofe sanitaria actual?

SR: Respecto a la primera cuestión, pienso que lo que vivimos en el país a partir de octubre del año pasado no fue el comienzo de un nuevo tiempo, el “despertar” de un sujeto supuestamente adormecido en el consumo y las promesas. No fue eso. Lo que aconteció fue el fin de un proceso de décadas. Es lo que yo denomino “neoliberalismo”, y que es lo que ocurre cuando el capitalismo ya no cabe en el planeta. En este momento, por ejemplo, la deuda de los países con las entidades financieras internacionales equivale a tres veces el PIB de las naciones del mundo. Es como si el capitalismo estuviese operando sobre tres planetas Tierra. Entonces lo que habría sucedido es que las dinámicas del capital hicieron estallar las instituciones políticas, sociales y hasta al sentido común de la ciudadanía. Pero el “fin” del capitalismo, si es que estamos asistiendo a eso, puede tomar todo el siglo XXI. El capitalismo es el orden hegemónico del planeta, por lo tanto, su derrumbe no sucederá sin una catástrofe. Hoy resulta absolutamente irrepresentable en qué pueda consistir la vida humana en cincuenta años más. Eso es tremendo, es terrible y es también fascinante.

Con relación a tu segunda pregunta, es necesario aclarar qué es lo que nombramos con la expresión “neoliberalismo”. Desde mi perspectiva, la palabra corresponde hoy al catastrófico desenlace del capitalismo cuando la dinámica de la economía globalizada desborda la escala humanista del liberalismo clásico, donde el agente del mercado era el individuo y sus intereses. O sea, por ejemplo, el liberalismo de Adam Smith, cuyo pensamiento acerca de la riqueza de las naciones tiene como fundamento una teoría de los sentimientos morales. En el presente, en cambio, desde la escala planetaria de la economía financiera, los individuos “desaparecen” en cifras infográficas. El “neoliberalismo” no es una ideología, ni un “sistema” o “modelo”, es más bien un régimen de realidad que ya no cabe en mundo; por lo tanto, en cierto sentido, la escala global es la catástrofe. Lo que la pandemia hace manifiesto es que en el presente los grandes problemas son globales, que las soluciones tendrán que ser globales, pero no tenemos en sentido estricto un pensamiento global. Esto es también lo tremendo. Respecto al neoliberalismo, no es posible retroceder ni dar un paso al lado, sólo se puede salir avanzando hacia algo que aún no existe.

MI: Por último, el tiempo del fin entendido como fin del sujeto moderno, ¿también se entendería como el fin de la existencia de Dios?

SR: Ese es un tema importante, pienso que Dios sigue siendo un asunto gravitante para la humanidad, pero existen varias formas de interrogarse al respecto. Me parece que la pregunta por la “existencia” de Dios hoy pierde relevancia, me refiero a que transforma el problema en una cuestión demasiado “intelectual”. Al menos para mí, la pregunta es si acaso puedo reconocer algo así como el lugar de “Dios” cuando intento comprender las acciones de los seres humanos en el presente, más allá de decirse estos creyentes o no. Las guerras “contemporáneas”, la lógica del “mal menor”, la devastación del planeta, la prepotencia del capital financiero, el inédito poder de los circuitos de información, etcétera, no son la expresión de que “Dios no existe”, sino más bien de que la creencia en Dios no mueve el mundo. Podría decirse, incluso, que ya no es verosímil recurrir a Dios

para comprender la violencia. Esto es lo que, de alguna manera, corresponde al concepto filosófico de “muerte de Dios”. Es un tema importante en mi libro *Tiempo sin desenlace*, pero aclaro casi desde el comienzo que no se trata de ateísmo. Pienso que hoy declararse “ateo” es sólo una forma de deshacerse del problema. El “*pathos* del ocaso” del que trato en el libro es el tiempo de la subjetividad, que se expande hasta exceder el horizonte, y lo que encuentra al cabo no es la soberanía que le permitiría decir, como hizo irónicamente Yuri Gagarin, “Dios no existe”, sino el silencio.





Edward Hopper, "Habitación en New York", 1932.  
(Imagen de dominio público)

# ADRIÁN GOUET

(Santiago, 1982)

Licenciado en Arte por la Universidad Católica de Chile y magíster en Artes Visuales por la Universidad de Chile. Su práctica explora las poéticas de la especulación desde la pintura, utilizando un archivo de imágenes cuya estructura cambiante permite observar la forma en que la memoria y la imaginación pueden tensionarse mediante la ambigüedad que el color, las formas y materialidades adquieren en el paso entre ambas dimensiones. Su trabajo ha sido expuesto colectivamente en diversas muestras, incluyendo *Sin título* (2010, Matucana 100), *El terremoto de Chile* (2009, Trienal de Artes Visuales, MAC), *Ni uno ni otro - Los otros* (2016, MAVI), así como en forma individual en galería Macchina (2012), Sala CCU (2015) y galería NAC (2019). Ha sido galardonado con el tercer premio en el concurso MAVI-Escondida (2015) y la VSC Residency Fellowship (2017). Desde 2019 reside en Londres, donde se encuentra actualmente realizando estudios de doctorado en Artes y Humanidades en el Royal College of Art.

# Especulaciones visuales sobre las *Tesis de Filosofía de la historia*, de Walter Benjamin

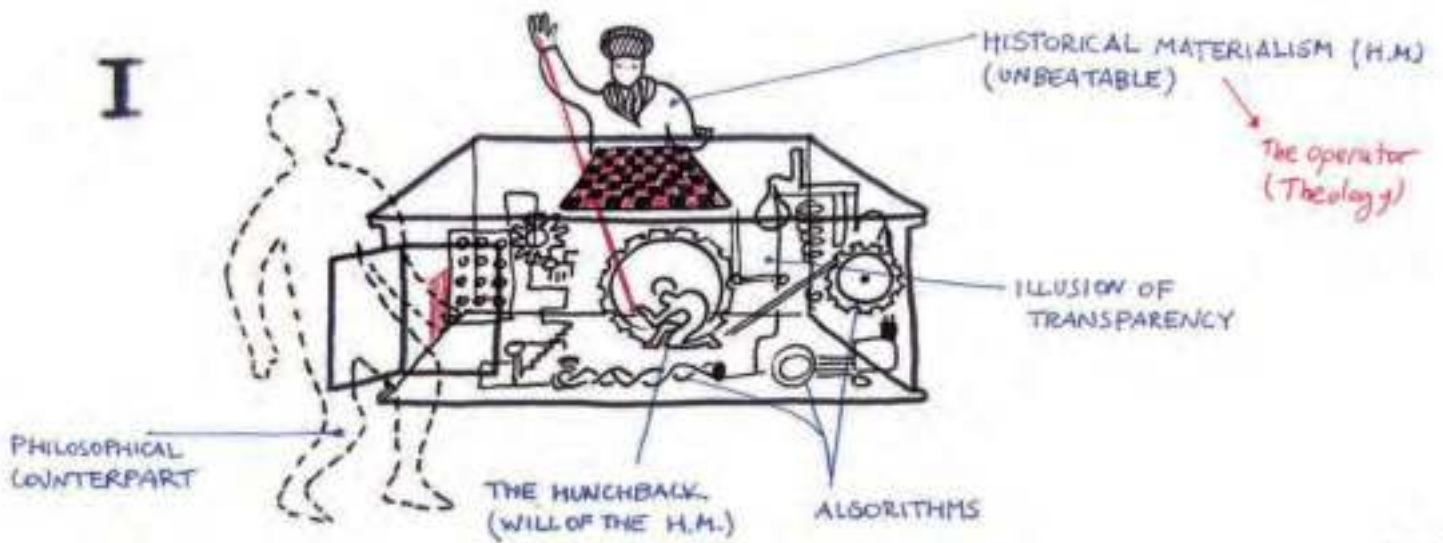
*Adrián Gouet*

Las *Tesis de Filosofía de la Historia* fueron escritas a principios de 1940 hacia el final de la vida de Benjamin. En ellas, el filósofo alemán elabora una crítica al mito del progreso indefinido que, junto con la complicidad de una clase política acomodada en sus privilegios, arrastraría a Europa y a gran parte del mundo a la catástrofe del nazismo. Pero como contrapartida a ese mito, las *Tesis* no sólo incorporan una visión múltiple del tiempo y de la oportunidad que tienen las revoluciones de convertirse en procesos liberadores: es la propia estructura del texto, organizado en veinte fragmentos, lo que permite a Benjamín desarrollar sus ideas recurriendo a imágenes, alegorías y otros recursos propios de un lenguaje poético, que se despliegan en el texto a la par de un enfoque científico y sistemático.

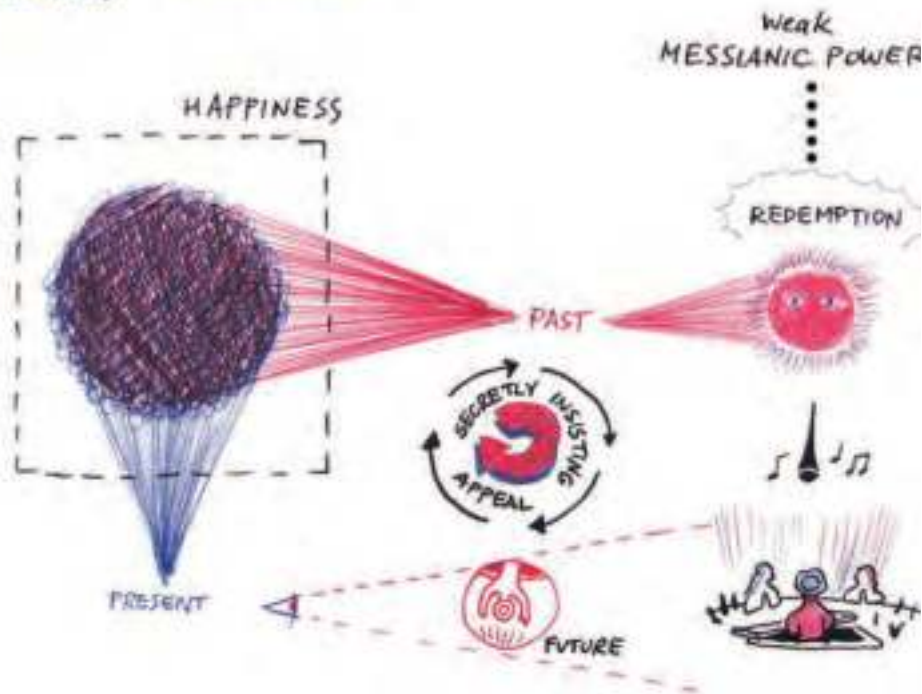
A partir de esta doble perspectiva, la presente propuesta es un intento por explorar la actualidad de las *Tesis* más allá de la contingencia. Recurriendo a imágenes, dibujos e ideogramas, esta exploración se propone utilizar una retórica propiamente visual para especular sobre las formas en que la historia misma puede entenderse como una imagen. Una imagen que articula el pasado, no mediante la simple acumulación de datos sobre las cosas que han ocurrido, sino apoderándose de los recuerdos “tal como relumbran en el momento de un peligro”. En el formato a la vez estructurado y disperso de sus diagramas, esta propuesta busca sacarnos del afán por entender la historia como un instrumento que nos permite predecir el futuro, para deslizarnos hacia la creación de ese futuro en la profusión de sus múltiples accesos en el presente.



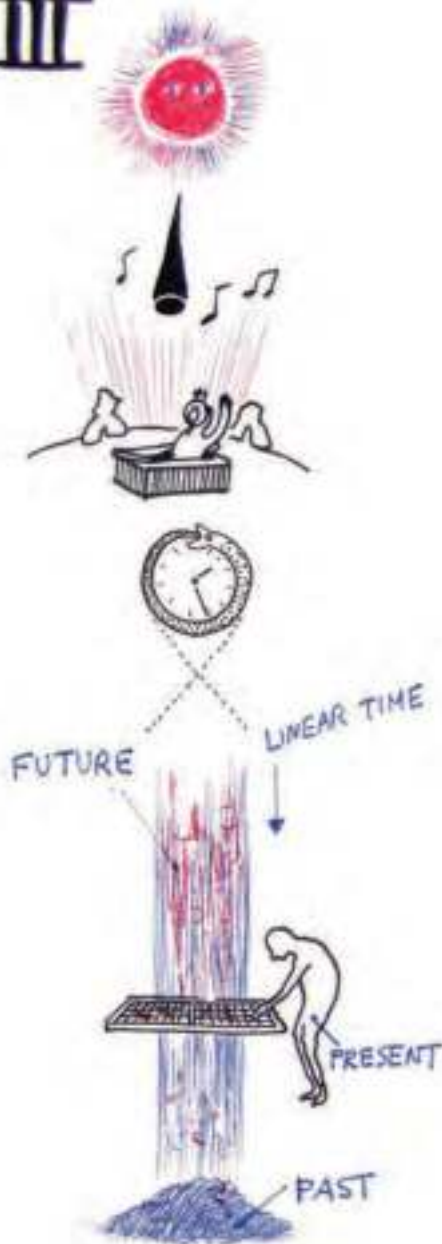
I



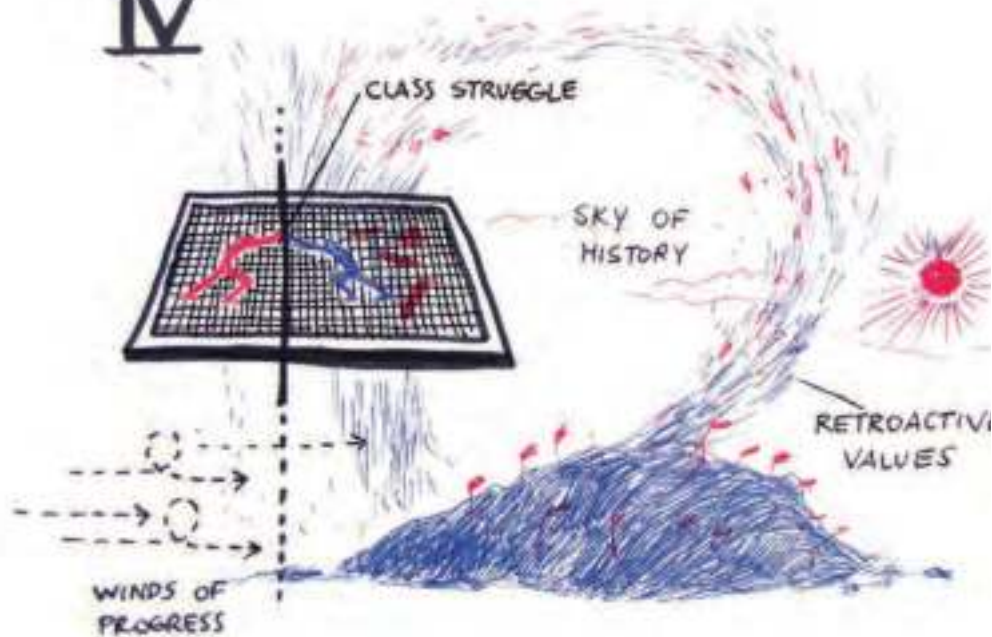
II

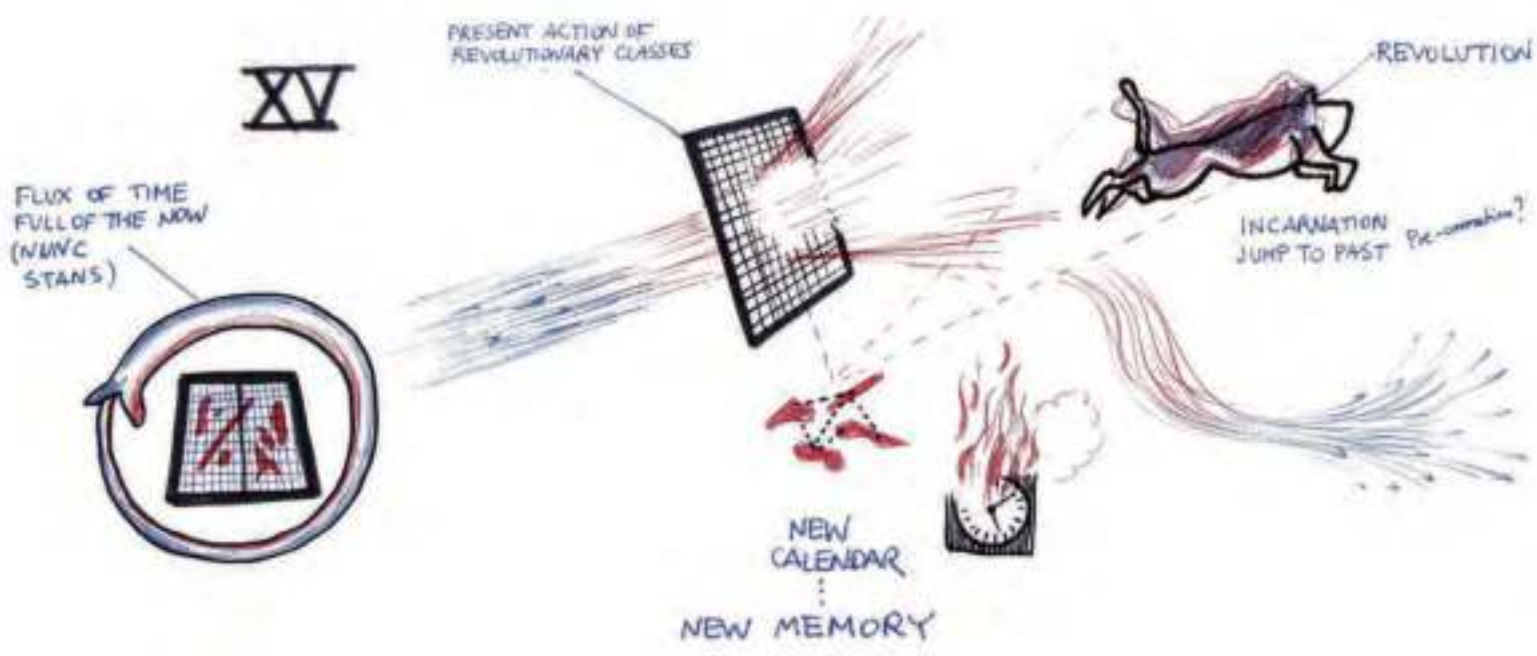
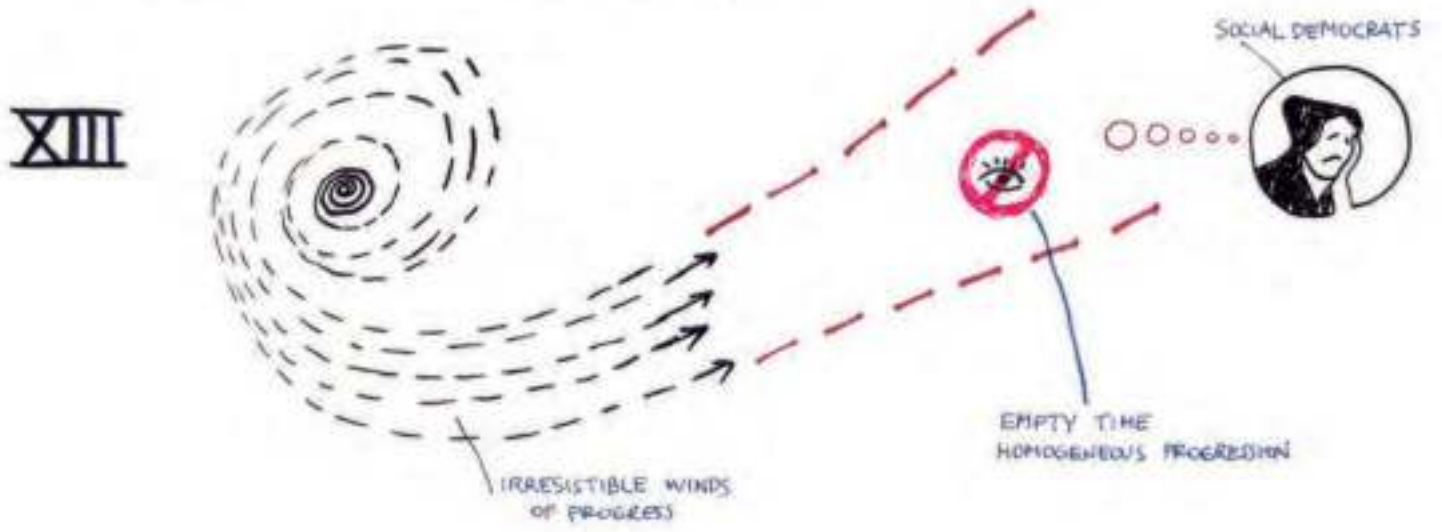
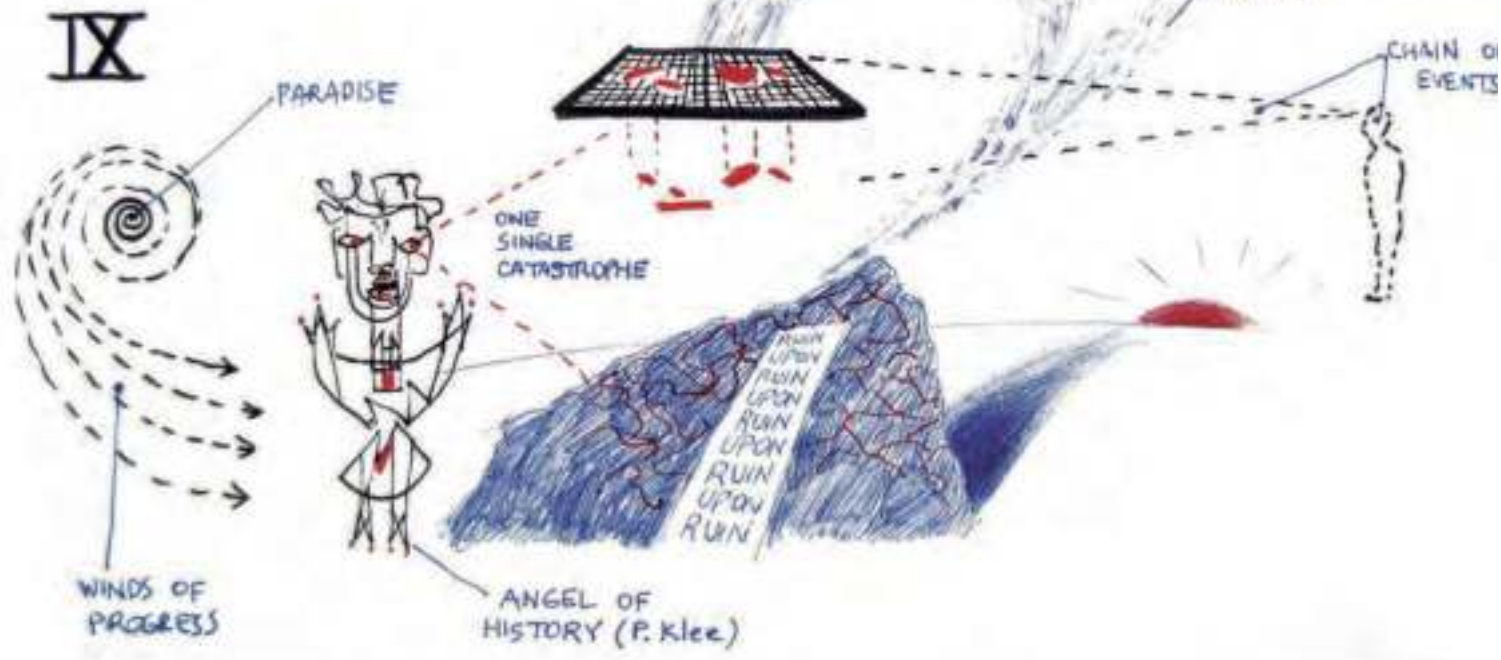


III

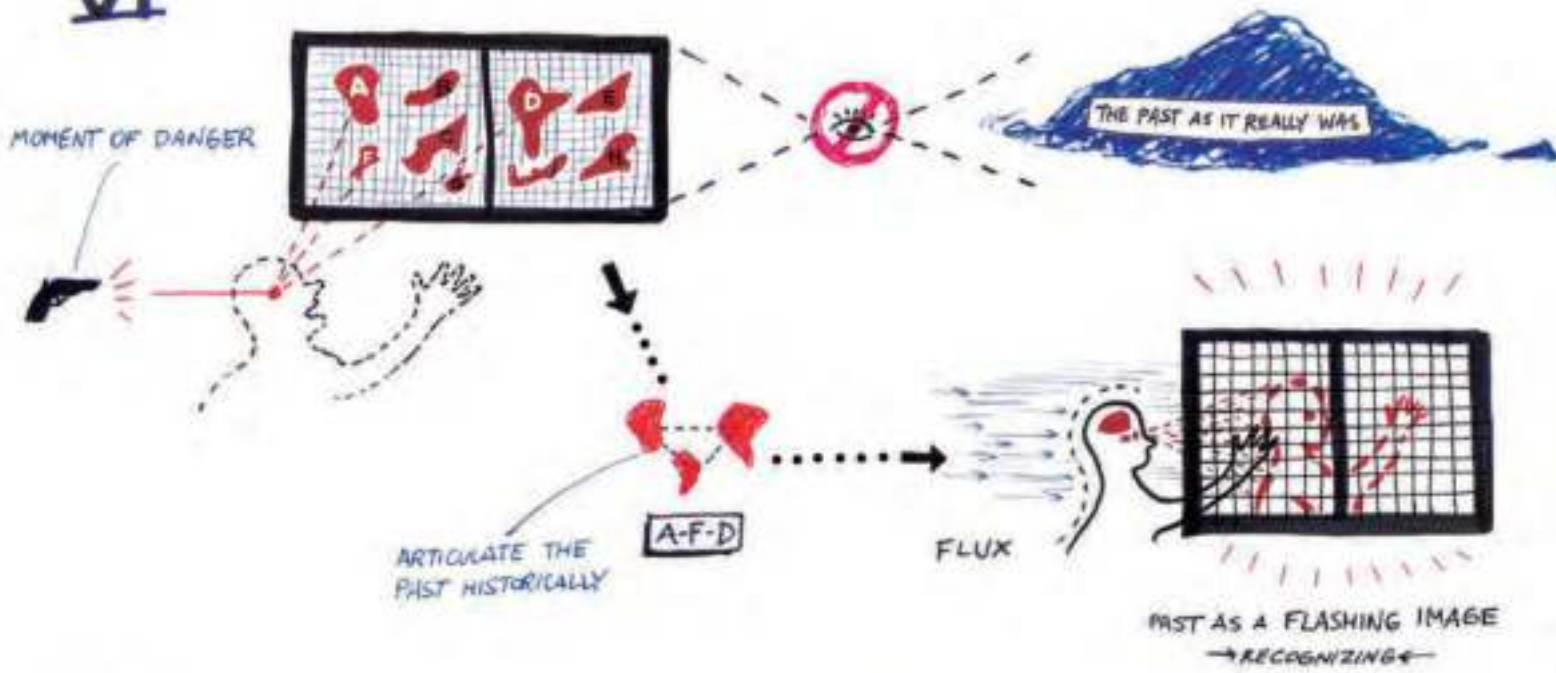


IV

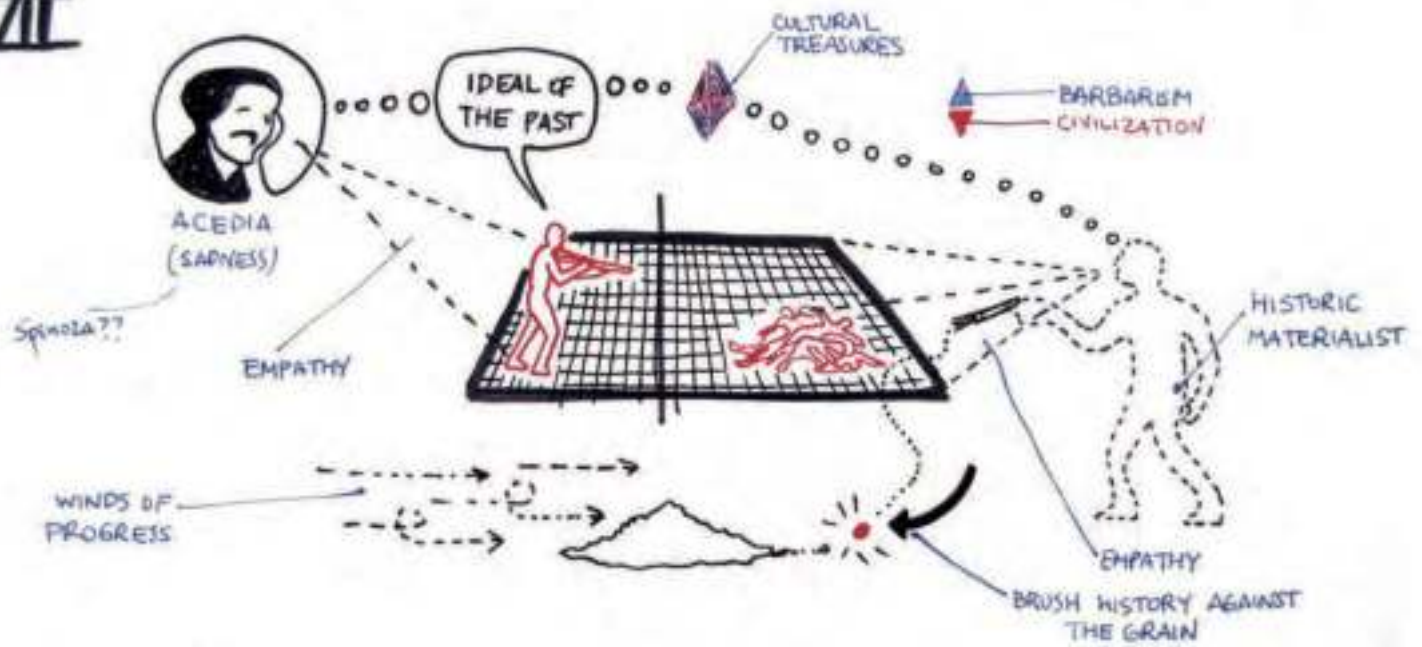




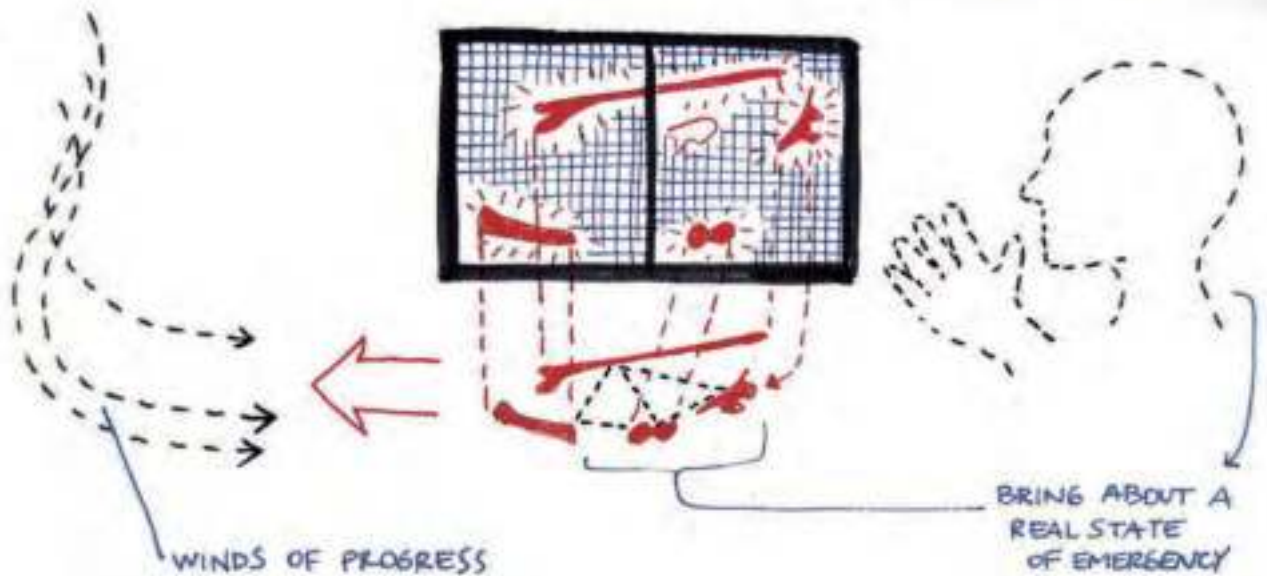
# VI



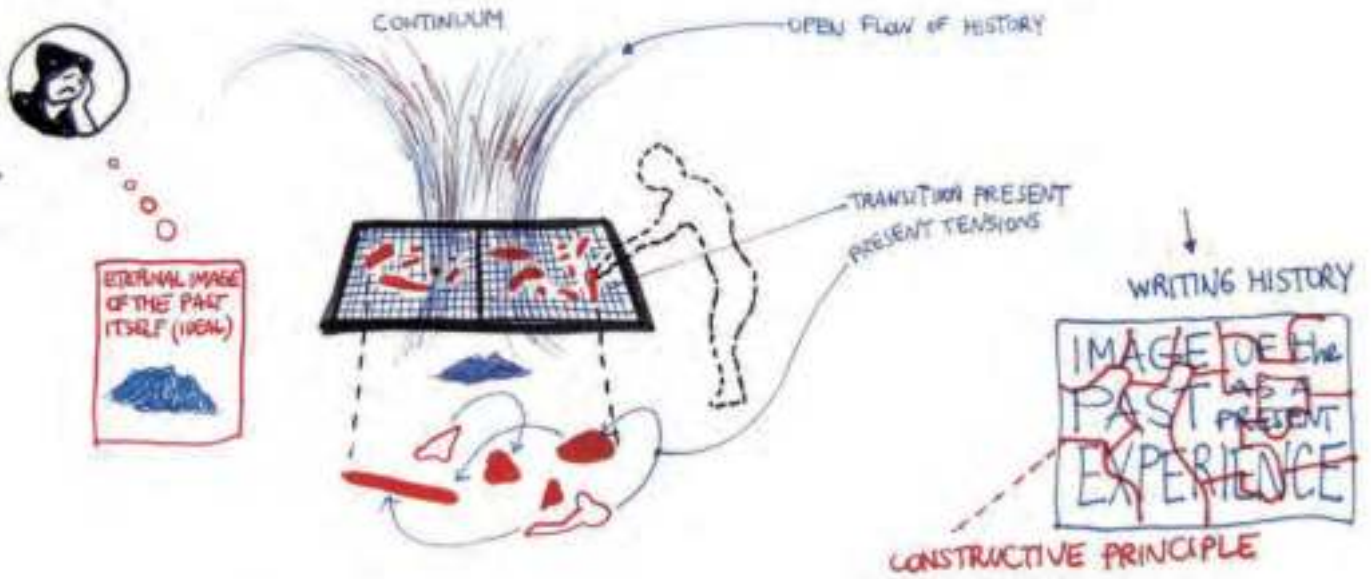
# VII



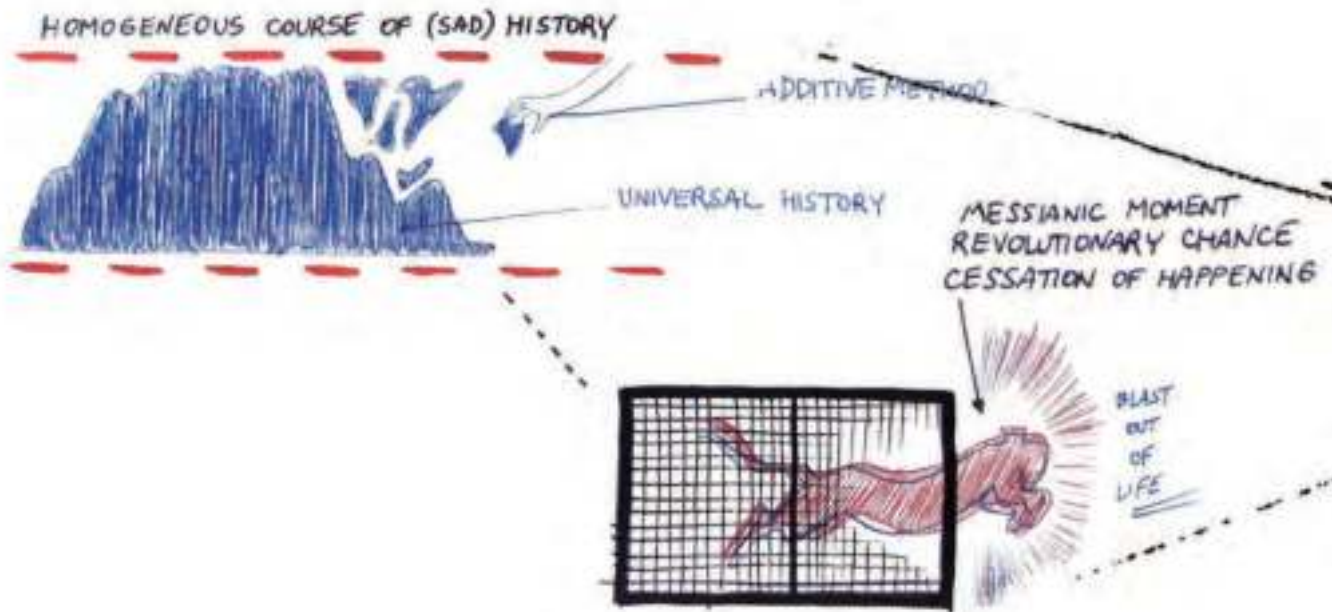
# VIII



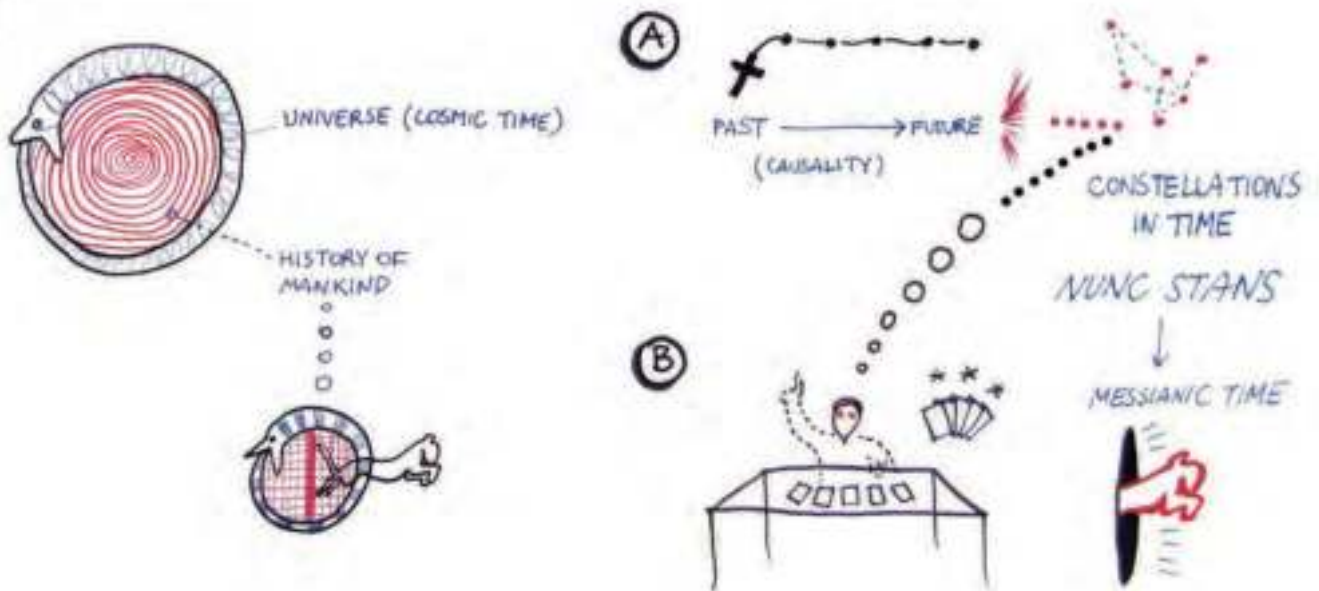
XVI



XVII



XVIII







Fenómeno físico acompañado de una pr  
alteración de la materia. La microfot  
muestra qué sucedió dentro de una placa  
gráfica expuesta a los rayos cósmic  
a 2000 m de altura en la cordillera de la  
des. Uno de ellos chocó con el núcleo  
átomo de plata de la emulsión de la  
rompiéndolo en pedazos. Al revelar la  
ca quedaron señaladas las trayectorias  
das las partículas, y las ramas más a  
son las trayectorias de los fragmentos e  
se desintegró el núcleo. (González de  
Férez Ferreira, Comisión Nacional de E  
Nómica.)

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo comprender cómo la fotografía, que ha sido utilizada históricamente por el aparato colonial, ha sido apropiada como herramienta de resistencia que potencialmente puede reinscribir la creación de imágenes como una práctica anticolonial. Particularmente se centra en cómo las nuevas tecnologías de reconocimiento facial han alterado la estética y las prácticas fotográficas. El análisis planteado busca observar el fenómeno fotográfico desde múltiples miradas (fotógrafo, fotografiado, audiencias y comportamiento de la imagen en red), teniendo en cuenta no sólo el evento congelado, sino todas las relaciones que se establecen en el hacer fotográfico. Comprendiendo en el análisis crítico cómo la fotografía puede transformarse en vehículo de censura y persecución estatal, dejando a su paso su función social histórica de documentación y denuncia.

**Palabras claves:** Capucha, reconocimiento facial, estéticas fotográficas, fotografía documental, manifestaciones, cultura visual.

# Cosas de capucha: prácticas subversivas de representación en la era de la vigilancia

*María Rosario Montero Prieto<sup>1</sup>*

Octubre y sus consecuencias parecen tan lejanas. Hoy, en medio de una pandemia, se hace irreal ese pasado, casi una anécdota de un grupo que soñó un lugar mejor. En Chile, el 18 de octubre estalló una revolución que buscaba mejoras para la vida de muchos, su palabra clave era “dignidad”. Muchos salieron a las calles y en ellas una serie de paradojas comenzaron a vivirse, apropiándose, subvirtiendo y resignificando el espacio, los cuerpos y las imágenes producidas. Es en este contexto que se formó un grupo de fotógrafos y fotógrafas documentalistas<sup>2</sup>, tratando de apoyar y organizar fuerzas para contrarrestar la violencia estatal. Es en este grupo de conversación digital donde me percaté, por primera vez, de estos cambios sustantivos en la práctica fotográfica. El cambio no ocurrió inmediatamente, sino como consecuencia de las estrategias de vigilancia empleadas por los distintos organismos estatales. Varios colegas que se encontraban documentando en los lugares de más violencia, comenzaron a denunciar persecución de las policías y problemas con los manifestantes. Este hecho, poco habitual para quienes se dedican a la fotografía de movimientos sociales, fue destacado a través de varias conversaciones en la red social, donde se explicaba que muchos de los manifestantes se sintieron vulnerados al ser retratados y comenzaron a exigir una ética de resguardo de identidad de parte de los fotógrafos. Simultáneamente, algunos fotógrafos fueron perseguidos y sus archivos requisados a partir de órdenes judiciales, con el objetivo de buscar los retratos de quienes podrían haber participado de marchas o eventos clasificados por los organismos de seguridad del Estado como de especial violencia. Las policías, teniendo en cuenta la masividad de la producción de imágenes y la

---

<sup>1</sup> Corporación Agencia de Borde. Correo electrónico: [m.rosariomontero@gmail.com](mailto:m.rosariomontero@gmail.com)

<sup>2</sup> Grupo organizado en una primera instancia por el fotógrafo Miguel Ángel Larrea a través de aplicación de conversación digital Whatsapp, al que fui invitada por la curadora Mane Adaro.

facilidad de ubicar personas en la red a través de algoritmos de reconocimiento facial, y la presencia de perfiles identificadores tales como Facebook e Instagram, habrían utilizado por primera vez en Chile tecnologías para perseguir, amedrentar y arrestar a jóvenes que participaban en las manifestaciones.

Con esto se revivió un paradigma histórico de la fotografía como aparato de vigilancia colonial. Y es en este eje entre colonialismo, control y representación que quisiera situar estas reflexiones. Concretamente, en esta propuesta observaré las prácticas fotográficas documentales en Chile, un intento de reescribir las agencias de prácticas fotográficas en el contexto de la revuelta chilena. Al hacerlo, analizaré el contexto político actual y los modos en que las nuevas tecnologías de reconocimiento facial han cambiado tanto la estética como las prácticas de resistencia. Particularmente me centraré en algunas prácticas simbólicas: primero, en las prácticas de camuflaje de los manifestantes (maquillaje y uso de máscara); y segundo, en las estrategias utilizadas por fotógrafos para subvertir el aparato fotográfico. En el texto, me enfocaré en analizar cómo la fotografía, que ha sido utilizada históricamente por el aparato colonial, ha sido apropiada como herramienta de resistencia que re-inscribe la creación de imágenes como una práctica anticolonial.

En este sentido, el producir un texto sobre fotografía siempre implica enfrentarse a las contradicciones que habitan en ella, en esa cuestión de su origen, su capacidad para indexar y en ello apuntar a un tiempo y lugar; y, en consecuencia, su contenido de

verdad, así como la cuestión de su fin o propósito en cuanto a los usos a los que se aplica y los efectos que produce (Rancière, 2004), del cómo se ha construido significado y se ha hecho uso de su relación problemática entre la realidad y la ficción. En otras palabras, la propiedad indexada de la fotografía y el proceso de desplazamiento y reapropiación que puede sufrir. En el caso de la fotografía documental esta fricción entre verdad y ficción, que habita todo acto de fotografiar se hace más determinante, ya que el objetivo, o lo que Pierre Bourdieu (2004) llama su *función social*, es apuntar a un acontecimiento. Indexar la realidad para ser archivada, analizada y posteriormente escrita en la historia. Que en este caso se traduce entre esa relación indicial de la fotografía como documento que se pretende verídico, y las narrativas y estéticas que éste levanta.

Históricamente la fotografía se ha basado en la misma lógica de representación y en las mismas estrategias visuales de apropiación que ha empleado al colonialismo (Rubinstein, 2013) y, por lo tanto, tiene raíces históricas como una herramienta colonial de gobierno (Pinney, 1997). En particular, es relevante develar cómo el imperialismo occidental ha sido un proyecto de mapeo del mundo que lo representaba “de una manera que permitía primero la conquista, luego la explotación y finalmente el turismo” (Rubinstein, 2013). La fotografía y su capacidad de indexación de la realidad han facilitado esta categorización de los nuevos territorios, creando una visión de la tierra que hacen visibles las agencias coloniales. Allan

Sekula, fotógrafo e investigador norteamericano, en su artículo “El cuerpo y el archivo” (1986), nos invita a reflexionar cómo la cámara fotográfica está integrada en un conjunto más amplio: un sistema burocrático clerical-estadístico de “inteligencia”, donde la imagen fotográfica es utilizada para archivar y catalogar el mundo visible, en especial ese mundo distinto que aparece en las colonias. Sekula muestra cómo este sistema de clasificación implicó una violencia simbólica y real para controlar, así como establecer el poder de europeos por sobre los distintos habitantes de esos territorios.

En este sentido, me parece interesante observar las distintas prácticas de resistencia que entregan agencia a quien es retratado y a quien retrata, mapeando esas otras miradas que han significado una resistencia anti-colonia. Para así poder argumentar que la fotografía no sólo es una herramienta colonial, sino que también tiene el potencial de ser re-inscrita y repensada, para ser apropiada como parte de un proyecto decolonial. Esto siguiendo la propuesta de Silvia Rivera Cusicanqui en *Sociología de la imagen* (2015), donde propone observar algo del que se hace partícipe, haciendo de esta participación no un “instrumento al servicio de la observación sino su presupuesto”, haciendo necesario “problematizar en su colonialismo/elitismo inconsciente” (Rivera Cusicanqui, 2015: 21). Es por esto que, en el caso que me preocupa hoy, escribo como fotógrafa y como manifestante, e intento comprender desde mi calidad de colonizada, así como poner en cuestión las estructuras de poder, permitiendo pensar la práctica

fotográfica local no como una demostración de los exotismos de una América profunda y salvaje, sino como un habitar estratégico y contestatario que utiliza y se apropia del aparato para crear discurso.

Es por esto que en este escrito mi interés radica en problematizar no sólo la imagen resultante y sus criterios de lectura, sino las modificaciones ocurridas durante la práctica fotográfica. Considerando el hacer fotográfico como una ecología de relación, decisión y acción que va más allá de su relación indicial (Peirce, 1932) con el objeto fotografiado. En este sentido, la noción de Flusser (2000) de la agencia del aparato técnico, permite comprender y apropiarse del aparato fotográfico como una mezcla, donde las jerarquías de categorías “dadas” (Gómez y Mignolo, 2012), en particular relacionadas a su tecnología, serán cuestionadas. Flusser (2000) propone analizar la fotografía no como un “evento congelado” sino como una serie de acciones y decisiones que la constituyen. En el caso de las fotografías realizadas durante la revolución de octubre en Chile, podríamos considerar no sólo el clic de la cámara, sino la predisposición a ser fotografiado, la toma, la manipulación de la imagen y finalmente su uso en red.

Así mismo, el concepto de “duda fenomenológica” planteado por Flusser (2000), donde propone abordar los fenómenos desde distintos estados del proceso y la práctica de fotografiar, nos permite analizar la producción de imágenes desde los distintos actores (fotógrafos, manifestantes y agentes del estado). Para Flusser (2015), la duda debe mantenerse

como un estado que cuestiona las relaciones de poder establecidas entre el fotógrafo y el aparato (cámara, algoritmo). Esto quiere decir que al mismo tiempo que el fotógrafo está tomando medidas y experimentando la toma de la fotografía, el programa de la cámara le prescribe sus intenciones (Flusser, 2000). Pensar en la consideración de los ritmos y el cálculo de la cámara será relevante para presentar la noción de programa de Flusser, es decir, todas las “operaciones que un aparato se puede configurar para realizar automáticamente” (Van, 2010), y cómo afecta la noción de aparato está automatización. En este sentido, la agencia de cámaras<sup>3</sup> será relevante para posicionar la vista y observación que se tiene de un acontecimiento, en este caso la manifestación y su documentación.

Teniendo en cuenta estos puntos de vista sobre la agencia de la práctica fotográfica, se puede argumentar que la intención de este texto es comprender la relación entre las entradas (datos capturados) y la traducción de datos digitales, su salida y percepción final. Al observar la captura de datos en el sitio (toma de fotografías), podemos comprender las relaciones de poder que tienen lugar en estas acciones. Siguiendo a Kitchin y Dodge (2011), se podría argumentar que las cámaras digitales, como Objetos Codificados sensibles (Sensory Codejects), responden al entorno en el que se encuentran y, por lo tanto, tienen

conciencia de éste y reaccionan automáticamente al estímulo externo definido (Kitchin y Dodge, 2011), traduciendo las entradas de luz en código y, a través de un algoritmo determinado por la compañía del codificador y otras fuentes, en una imagen visible. Tomar una fotografía ya no es sólo presionar un botón, también se ha convertido en una tarea de software, por lo que el arte creativo de la fotografía se delega al código; en este sentido, el software posee una agencia secundaria que lo engendra con alta tecnicidad (Kitchin y Dodge, 2011). Como tal, el software debe entenderse como un agente en el mundo que aumenta, complementa, media y regula nuestras vidas y abre nuevas posibilidades, pero no de una manera determinista (Kitchin y Dodge, 2011). Por esto, las cámaras poseen agencias secundarias que no pertenecen a su capacidad para indexar (fotografiar) escenas, sino a cómo se han procesado estas imágenes. Esta comprensión hace eco de la “duda fenomenológica” de Flusser en la medida en que la acción del fotógrafo será enmarcada por las agencias que dictará el software de la cámara. Las cámaras digitales están programadas para ver e interpretar la realidad de una manera que nos permita reconocerla. Para el caso que estoy analizando, los datos capturados por el sensor de la cámara y luego interpretados por el algoritmo de ella en secuencias binarias y datos de toma, crean un sistema de percepción que le permite más tarde a las aplicaciones de reconocimiento facial, leer e interpretar a partir de los diagramas creados por la imagen. Con esto, esas imágenes en red disponibles pueden ser apropiadas y leídas para identificar a

---

3 Aquella intención determinada por el fabricante de cámaras a partir de los elementos que la constituyen, lentes, cuerpo, sensor y software de interpretación de datos.

aquellos que se manifiestan, y en el contexto local a su persecución y hasta su encarcelamiento por parte de los agentes del Estado.

En este sentido, Bill Viola (1982) argumenta que la representación digital se compone por información que crea un conjunto de parámetros, definiendo algún terreno o campo, donde ocurrirán los cálculos futuros y los eventos binarios. Esta estructuración esquemática de una imagen a través del proceso de codificación e interpretación, en el caso del reconocimiento facial, es interpretada por un algoritmo que define, a partir de la distancia entre campos de datos (traducidos en luces y sobras), un código único que determina la apariencia de un retrato. En esta lectura realizada por la máquina, la coherencia que tenga el resultado dependerá, en gran medida, de la mitigación de las “oclusiones” o bloqueos que pueden perturbar una visión clara del mundo a nuestro alrededor. En otras palabras, para percibir el mundo como tal, el algoritmo debe simular funcionalmente la complejidad de, digamos, un sistema óptico humano mediante reducción y simplificación (Amaro, 2019). Es decir, a partir del ocultamiento de los elementos que permiten al algoritmo realizar estas calculaciones. Y es ahí, precisamente, donde surgen las posibilidades de subvertir el aparato, a través de lo que he observado como tres estrategias de ocultamiento: La primera, realizada por el objeto fotografiado, el retratado; la segunda, por parte del fotógrafo y en el encuadre evitando primeros planos de rostros; y la tercera,

a través de estrategias de retoque que oculten la identidad de quienes son retratados.

La primera táctica, que consiste en ocultar la cara utilizando pedazos de tela (capuchas), máscaras o pasa montaña es definida, en la ley confeccionada por el gobierno para perseguir a quienes las utilizan, como todo quien cubra “su rostro intencionalmente con el propósito de ocultar su identidad” (Senado, 2020), siendo la más eficiente pues asegura no ser retratado por ningún fotógrafo o por cámaras de vigilancia dispuestas en el espacio público. Esta manera de resistir no sólo crea un modo de estar en el espacio público, sino una serie de códigos y estéticas asociadas al uso de la capucha, que estructuran una manera de construir identidad desde la colectividad. Esto teniendo en cuenta que durante el estallido se realizaron diversos talleres de confección de capuchas y éstas permitieron a los nombrados primera línea (quienes se emplazaron como fuerza de choque entre manifestantes y fuerzas represivas) ser reconocidos por sus pares. Así, esta táctica se configura como la más paradójica de las tres ya que fue condenada con frases como “El que nada hace, nada teme” (Senado, 2020), condenando ampliamente la protesta al mismo tiempo que criminalizándola.

Al mismo tiempo, el uso de mascarillas generó el cambio radical de percepción, de ser un símbolo de lucha se transformó en el contexto actual, a partir del decreto de gobierno que dicta la obligatoriedad del uso de mascarillas para evitar la propagación del virus Covid-19. Con esto surge una tensión interesante

dada a partir de la prohibición y sanción primera del uso de la máscara y la construcción negativa que se levanta, en el contexto de la movilización (la capucha), versus la obligatoriedad en el contexto de salud y la necesidad por resignificar su imagen y uso para “salvar vidas”. Al mismo tiempo, queda claro que la imagen de la máscara de protección aún no ha logrado apropiarse desde el individuo que se manifiesta en el espacio público, sino que se presenta como una imagen ubicua de una lucha global contra la incertidumbre generada por la pandemia.

Fig. 1: Fotografía de máscaras utilizadas por manifestantes. "Capuchas Feministas en Resistencia". Aurora Briseño (2020). Marcha del 8M, Santiago.





La segunda estrategia es aquella en la que el fotógrafo, consciente de su agencia y del aparato represor, decide no fotografiar rostros, evitando primeros planos y realizando registros que sitúan la denuncia en un tiempo y lugar. Quienes emplean este tipo de estrategias, fotografiaron escenarios ocultando en la resolución de la toma, el colectivo y las sombras provocadas sobre los rostros de quienes salen en ellas. Estas imágenes parecen hacer un guiño a aquellas escenas pictóricas románticas tales como *La Libertad guiando al pueblo* (Delacroix, 1830). En ellas, se establece una narrativa interna, donde los distintos rostros, miniaturizados, configuran una escena.

Fig. 2: Fotografía de distancia que por tamaño esconde identidad de quienes son retratados. “Re-evolución”. Susana Hidalgo (2019). Plaza de la Dignidad. Santiago.





Finalmente, la tercera y última estrategia utilizada, que nuevamente se centra en la condición digital de la imagen, es aquella realizada a partir del algoritmo que, comandado por la agencia de fotografía, esconde la identidad de quien fotografía. Desestructura el diagrama de reconocimiento haciendo imposible que el algoritmo, utilizado por el aparato represor, identifique la identidad de quien se encuentra fotografiado. Uno de los fotógrafos entrevistados describió su estrategia en los siguientes términos: “personalmente, muy burdamente los rostros o señales identificadoras como tatuajes y marcas distintivas en la ropa, la manipulación de la imagen es burda y notoria como una señal manifiesta”. En otras palabras, a partir de las herramientas entregadas por los softwares de manipulación de imagen borra y bloquea los signos que leen los algoritmos para reconocer rostros. Existe una preocupación por hacer esta manipulación explícita de manera de

no perder esa relación que ostenta la fotografía documental como aparato de documentación y realidad. El gran problema de esta estrategia, más allá de si pretende o no dar cuenta de lo real (y lo problemático que eso podría ser), supone un estado democrático que respeta el derecho de los fotógrafos a proteger a sus informantes. Lo cual, al parecer y según quienes informan este escrito, no ha sido así, teniendo algunos fotógrafos que entregan su material original a los organismos encargados de la investigación de los supuestos desmanes y posterior persecución de los probables imputados.

Figura 3: Fotografía retocada con mosaico para esconder identidad de la cara. Javier Godoy (2019). Primera Línea. Santiago.

Figura 4: Detalle Primera Línea.



Si bien el éxito de la floreciente industria biométrica reside en su promesa de medir rápidamente una identidad objetiva, veraz y esencial desde la superficie de un cuerpo humano, a menudo conlleva una mezcla de intereses comerciales, estatales y militares (Amaro, 2019). No podemos olvidar que, en enero de este año, el gobierno de Chile licitó más de dieciséis mil millones de pesos (Fundación Derechos Digitales, 2020) en la implementación de un sistema de *teleprotección*, el cual incluye tecnología de reconocimiento facial “con el fin de prevenir el delito, controlar incivildades, apoyar en situaciones de emergencia y aportar en la persecución penal, entre otros” (Mercado Público, 2020). La imagen de las ciudades de Chile, especialmente aquellos sectores “más vulnerables y con mayor tasa de delitos de alta connotación social” (*Ibíd*), serán transformados. De esa manera, la imagen de esos lugares y esas formas de habitar serán convertidas en un diagrama de mediciones matemáticas, de campos de color y contrastes que devendrán en un código único que finalmente podrán referir a una persona. Lo problemático de esto, no es solo el escenario de mayor vigilancia, sino que la visualización de identidades supone una reducción de lo humano a un esquema ideológico y estandarizado (Amaro, 2019). La tecnología además ha sido ampliamente cuestionada tanto por su tasa de falsos positivos como las vulneraciones que implica para grupos históricamente vulnerados como mujeres, personas de piel oscura o personas trans (Derechos Digitales, 2020). Al ser implementada genera dinámicas sociales que “erosiona la autonomía de las personas en favor

de un sistema que pretende el control absoluto” (*Ibíd*). En este sentido, el retrato realizado no solo por personas, sino por máquinas no-humanas indican una nueva manera de habitar el espacio, con ello un problema que va más allá de la práctica fotográfica, sino en cómo se presenta y representa la identidad en este nuevo contexto de supervigilancia.

Y es en este entorno de control (aumentado en el nuevo contexto sanitario) que esta clase de reflexiones se hacen urgentes, no solamente para entender las distintas estrategias de apropiación que ocurren de forma orgánica en las calles en medio de un estado de excepción, como ocurrió en Chile, sino por hacernos conscientes de lo que está en juego y de cómo cada estrategia de subversión puede proponer un problema. En el caso de la práctica fotográfica, el reconocimiento facial se establece como un nuevo paradigma, el cual configura la escena desde un otro supuesto (la protección de quienes son retratados). Ya no es sólo la foto-denuncia y su capacidad de indexar la realidad para el análisis de la historia como se conoció durante la dictadura (por ejemplo, a partir de las prácticas documentales de Asociación de Fotógrafos Independientes, AFI), sino que supone una problemática ética y la creación de nuevas estrategias de protección para quien es fotografiado y en el cómo se fotografía. En este sentido, la función del fotógrafo documentalista parece cambiar y su identidad muta de denunciante a una más compleja. En este proceso, la relación de la fotografía con la realidad y su capacidad de archivarla es cuestionada, las imágenes se transforman en

narrativas de experiencias subjetivas casi a tiempo real, donde sus protagonistas se conocen a partir de sus múltiples disfraces. Cabe preguntarse si es necesario extremar lo ficticio del aparato fotográfico distanciando la práctica de la documentación con ambición objetiva y traspasarla a una ficción en que sus interlocutores ya no puedan ser objeto de persecución y vigilancia, sino un espacio de ocultamiento para los algoritmos e inteligencia de masas.

### Referencias Asociadas:

Amaro, R. (feb 2019). *As If*. E flux. New York. En : <https://www.e-flux.com/architecture/becoming-digital/248073/as-if/>

Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio: Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Derechos Digitales (2020). Reconocimiento Facial. En: <https://reconocimientofacial.info>

Flusser, V. (2000). *Towards a philosophy of photography*. London: Reaktion.

Flusser, V., Zielinski, S., & Novaes, R. M. (2015). *On Doubt*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Gómez, P. P., & In Mignolo, W. (2012). *Estéticas y opción decolonial*.

Kitchin, R., & Dodge, M. (2011). *Code, space: Software and everyday life*. Cambridge, Mass: MIT Press.

Mercado Publico (2020). "Sistema de teleprotección" a nivel nacional. Gobierno de Chile. En: <http://www.mercadopublico.cl/Procurement/Modules/RFB/DetailsAcquisition.aspx?qs=ONMvVsNWocO2femUYS6J+g==>

Pierce, Ch. (1978). *Escritos Sobre el signo*. Paris.

Pinney, C. (1997). *Camera Indica: The social life of Indian photographs*. Chicago: University of Chicago Press.

Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible*. London: Continuum.

Rivera, C. S. (2018). *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón Ediciones; La Paz.

Rubinstein, D. (2013). *Nothing to see here: Photography and the Politics of Invisibility*. En: [http://www.danielrubinstein.net/wp-content/uploads/2013/04/Rubinstein\\_Nothing-to-See-Here.pdf](http://www.danielrubinstein.net/wp-content/uploads/2013/04/Rubinstein_Nothing-to-See-Here.pdf)

Senado (nov. 2019) *Ley antiencapuchados: respaldan idea de legislar*. Senado de Chile, Valparaíso, Chile. En: <https://www.senado.cl/ley-antiencapuchados-respaldan-idea-de-legislar/senado/2019-11-27/212001.html>

Van, M. S. (July 26, 2010). *Between Benjamin and McLuhan: Vilem Flusser's Media Theory*. New German Critique, 37, 180-207.

Viola, B. (1982) *Will There Be Condominiums in Data Space?* in Wardrip-Fruin, N., & Montfort, N. (2003). *The NewMediaReader*. Cambridge, Mass: MIT Press.

⌘  
diSpAræn  
cøntra  
SU  
propi(c)

PUEBLO

x



# La ciudad como un libro:

## Las calles durante el estallido social en Chile

Rodrigo Dueñas Santander<sup>1\*</sup>

Todos sabemos lo que pasó el 18 de octubre del 2019 en Santiago de Chile. De alguna manera todos entendemos las razones del estallido social y conocemos bien las consecuencias en los meses posteriores. La ciudadanía clamó por cambios sociales, cambios que se gritaron, se negociaron y que no llegaron, pero que siguen siendo fundamentales y necesarios. Lo que sucedió a partir de octubre de 2019 no será fácil de olvidar para ningún chileno, porque lo vivido tiene un registro y un relato colectivo construido por cada uno de los habitantes de este territorio, que por un momento se transformaron en protagonistas de esta historia. Esta suma de voces y de puntos de vista fue capaz de despertar y traer de vuelta un concepto olvidado hasta esos días: el pueblo.

Después de diecisiete años de dictadura y treinta más de democracia “en la medida de lo posible”, *el pueblo* en Chile ya no existía. Había quedado congelado en la letra de alguna canción de protesta, las leyes de la política y el libre mercado lo habían suplantado por ese concepto anodino y políticamente correcto de “gente”. El pueblo había perdido la lucha y era controlado por promociones de teléfonos celulares o la promesa de un televisor nuevo para el próximo mundial de fútbol. Eso, hasta octubre del 2019, cuando sin previo aviso, como despertando de una hibernación, sin esperar permisos y de manera desafiante, el pueblo volvió a la calle para dar la batalla por sus derechos contra toda fuerza que se le opusiera. A partir de ese octubre el pueblo existía, y era declarado un enemigo poderoso e implacable por el Estado y el gobierno de Sebastián Piñera.

El cansancio y la rabia ante tanta injusticia había despertado a ese pueblo protagonista de la historia en décadas pasadas, que volvía con una actitud desafiante a tomarse las calles y a dejar su huella de manera más profunda,

---

<sup>1</sup> Académico del Departamento de Diseño de la Universidad de Chile y de Diseño Gráfico de la Universidad de Las Américas.

\* Todas las imágenes son autoría de Rodrigo Dueñas Santander.

apropiándose del espacio público y modificándolo de manera radical, porque fue en las calles donde los cambios más fuertes y las batallas más duras se dieron.

Este cambio de actitud, esta valentía se vio plasmada de manera dramática en el espacio urbano. Una transformación radical que modificó el paisaje habitual. La calle misma, el mobiliario urbano y las paredes que se transformaron en soporte para el registro de un cambio social que se debatía entre la destrucción y la creación. Por una parte, parecía necesario destruir lo establecido, las estructuras, las herramientas de vigilancia y la calle misma para usarla en contra de la represión en una coreografía violenta y liberadora como se hizo habitual en la rebautizada Plaza de la Dignidad. Esto se vio día a día en las luminarias tumbadas y semáforos transformados en barricadas, en intentos épicos de destrucción de cámaras de vigilancia y en la transformación del adoquín de las veredas en proyectiles y municiones para utilizar contra la fuerza policial. En este proceso un elemento clave fue el grafiti que representa cabalmente esta dualidad destrucción/creación, ya que por una parte es un acto de vandalización de la propiedad privada, pero también es una expresión de creación y comunicación en el espacio urbano. El grafiti no debemos entenderlo como una herencia y continuación del muralismo político tradicional chileno, sino que debiera leerse más como una manifestación de apropiación de un individuo del espacio público. Desde sus orígenes no busca un sentido social, como sí lo hace la

tradicción muralística latinoamericana, sino que es una demostración de poder de un individuo o grupo que inscribe su nombre en un espacio que es público y colectivo. De alguna manera lo que el grafitero hace es apropiarse de una pared, decir “este espacio es mío”, robándoselo a la sociedad y al espacio común para instalar ahí un mensaje propio, particular y único.

Esta expresión completamente contemporánea y urbana fue uno de los grandes agentes de cambio del espacio urbano durante el estallido social, cuando cientos de personas disconformes con la realidad deciden apropiarse de las calles y modificar lo que hasta entonces estaba propuesto como ciudad. El grafiti es una expresión directa que no requiere mayor preparación que el ímpetu de hacerlo. Podemos reunir bajo este concepto a expresiones complejas basadas en la tradición norteamericana del *bomb, throw up o wild style*; sin embargo, también el rayado simple de una frase sin decoración se vuelve protagónico durante este período. Llamados y consignas se toman las paredes de la Plaza de la Dignidad y sus alrededores, resignificando las mismas paredes vacías o plagadas de publicidad que existían hasta ese momento. En la lógica del grafiti urbano no existe una permanencia muy extendida en el tiempo, un rayado puede sobreponerse a otro, borrándolo o modificándolo, prima “la ley de la calle”, que por selección natural va determinando que permanece más tiempo y cual es borrado. De esta manera esta expresión gráfica funciona como un “tatuaje” en la ciudad.

# DIGNIDAD

Los tatuajes contemporáneos, contradiciendo su origen tribal, son una expresión individual que comunican distintas experiencias de vida, mediante una sumatoria de tatuajes que van midiendo secuencias temporales. Formalmente se sobre escriben unos sobre otros, poniendo énfasis en una sumatoria de experiencias simultáneas que va midiendo los tiempos. (Manzi. G.)

Entonces el graffiti durante el período del estallido social es una suerte de registro del tiempo, una

postal en constante cambio. Las paredes registran el descontento social, mientras mensajes brotan y desaparecen como parte de la lucha. No dejan de ser relevantes las acciones anti graffiti convocadas por movimientos de derecha que se realizaron durante este tiempo, quienes bajo la consigna de limpiar y volver a la normalidad el espacio urbano intentaron borrar lo escrito, algunas de carácter más ofensivo fueron verdaderas razzias gráficas que de la noche a la mañana pintaban todo de verde con la intención

de borrar este testimonio de descontento que se las ingeniaba con volumen y fuerza para volver a llenar e intervenir las calles de Santiago.

En conjunto y de manera paralela al graffiti, el diseño y la producción de carteles toma una fuerza desmedida en la ciudad, aportando a este cambio de piel de las calles de Santiago. La proliferación de producción de afiches es un fenómeno habitual en momentos de tensión social, ha ayudado a construir un relato estético paralelo a los hechos históricos, dándole forma visual a los grandes cambios sociales. Desde la Revolución Rusa hasta la Unidad Popular en Chile, el movimiento por los Derechos Civiles en Estados Unidos o las manifestaciones de mayo de 1968 en París han construido una imagen a partir de la producción de carteles con contenido social destinados a motivar, convocar y expresar las ideas fundamentales de cada movimiento.

Habitualmente asociados a colectivos y a mensajes sociales, los carteles son parte de un registro histórico de los cambios sociales. En Chile, todo el proceso de la Unidad Popular tuvo su correlato gráfico a partir del trabajo de carteles de diseñadores como Waldo González y Mario Quiroz, quienes realizaron todas las campañas de la Polla Chilena de Beneficencia que por aquellos años tenía un fuerte enfoque social y propagandístico asociado al programa de gobierno del presidente Salvador Allende.

Probada su eficacia, el cartel fue uno de los medios más idóneos para comunicar corporativamente el sentido y la misión asumida por el gobierno de

Salvador Allende. Si bien la mayoría de ellos no llevan los logotipos de los partidos políticos de la coalición, salvo contadas excepciones, muchos de ellos representaron el programa de la Unidad Popular en sus distintas facetas. (Vico, M; Osses, M. 2009: 164)

Ese sentido más corporativo de una unidad en el mensaje, no opera de igual forma durante el Estallido Social de 2019, ya que son muchos los emisores que de manera individual producen afiches o *paste-up* para pegar en las calles. Esta diferencia radica en un cambio fundamental en la producción gráfica, ya que este movimiento incorpora las técnicas y fundamentos del *do it yourself*, filosofía asociada al movimiento punk que valora la producción autogestionada y el aprendizaje de técnicas de propaganda para poder generar piezas gráficas de manera autónoma, sin depender de otros.

Durante los últimos años han proliferado los talleres autónomos conformados por grupos pequeños de artistas o diseñadores que producen su propio material. Talleres como Abasto Serigrafía o Serigrafía Instantánea, sumados a otros de impresión en tipos móviles como Güiña o Larva Press comienzan una producción de gráficas de manera independiente, sin responder a un colectivo común, sino que tomando los gritos de la calle y transformándolos en gráficas. También iconos de la cultura popular son transformados en carteles, como lo que hace Pésimo Servicio en sus carteles, con un discurso mucho más fresco y propio de una generación formada post dictadura. No es una sola voz que coordinadamente

**HOY ES EL  
TIEMPO  
QUE PUEDE  
SER  
MAÑANA**  
×

instala un mensaje en las calles, sino que son muchas voces, con mensajes completamente diversos, pero con un mismo sentimiento los que actúan otorgando esta nueva piel a la ciudad. Estas múltiples voces no tienen una jerarquía establecida, todo suma, todo se mezcla. Así fue como en la calle convivieron desde afiches producidos con tipos móviles y serigrafía en varios colores, hasta carteles hechos con fotocopias, algunas más elaboradas como el trabajo de Ofensiva Gráfica, hasta simples textos escritos en Word, impresos y pegados en la pared. Esta diversidad y esta forma de actuar rompe con la tradición histórica del cartel político en Chile, respondiendo a nuevos contextos, a un nuevo escenario en que la autoproducción y la autogestión resultan ser más relevantes que las instituciones tradicionales. El Estallido Social sucede en un Chile donde el acceso y la producción de contenidos ya no es hegemónica, en donde redes sociales e impresoras de escritorio son herramientas que funcionan como armas que cada ciudadano puede tener y operar para construir su propio discurso, mismo que se transforma en colectivo y que se toma las calles.

Todo este proceso significó un cambio visible en la ciudad. Una especie de “decoración de exteriores” se apoderó de las calles y ahí donde había una pared vacía se llenó de carteles, grafitis e instalaciones. Incluso los mencionados intentos por limpiar la ciudad por parte de los movimientos de derecha significaban un incentivo para volver a producir y pegar en los muros de la ciudad, ya que la gráfica callejera representaba el territorio ganado en la lógica de la

guerra impuesta por el Gobierno. Momentos como la instalación de un muro de seguridad en el parque que une la iglesia de Carabineros con la Alameda, fueron celebrados por estos colectivos de producción gráfica, ya que significaba un nuevo territorio que podía conquistarse y usarse como soporte de expresiones gráficas. Este cambio de piel de las calles modificó también la actitud del ciudadano frente a la ciudad. Aquellos espacios que anteriormente eran de tránsito y que acogían a ciudadanos apurados que pasaban sin distinguir la ciudad, eran ahora redescubiertos por estos mismos que cambiaban su paso y su ritmo, deteniéndose frente a cada intervención, registrándola y compartiéndola casi como turistas frente a un nuevo paisaje. La ciudad se había transformado en un libro abierto que se hojeaba caminando. Un libro que no discriminaba en autores ni formatos, que recibía abierto a quien quisiera y entregaba sus páginas saturadas para ser recorridas con detalle y calma.

El uso de herramientas gráficas en los movimientos sociales tiene una larga historia y ha sido bastión de grandes transformaciones de la sociedad, ha sobrevivido aun en tiempos de la era digital, confirmando una vuelta a los oficios y a la producción física.

Muchos artistas comprendieron también que los carteles son parte integral de su producción creadora, que son objetos válidos en sí mismos, con independencia de la eficacia comunicadora que puedan poseer, lo que ha hecho que esta práctica



Y AHORA EL  
PUEBLO QUE  
SE ALZA EN  
LA LUCHA  
CON VOZ  
DE GIGANTE  
GRITANDO  
¡ADELANTE!

Y AHORA EL PUEBLO QUE SE ALZA EN LA LUCHA CON VOZ DE GIGANTE GRITANDO ¡ADELANTE!

[E23]

editorial subsista aun en la época de la comunicación digital (Maderuelo, J. 2018).

La persistencia de estas expresiones y su vinculación con los movimientos sociales responde más bien a una necesidad. Las calles se transforman y se potencian como el soporte para la difusión de ideas, y el cartel se hace más efectivo en su rol comunicacional para poner estas ideas en circulación y hacerlas efectivas. Su capacidad de reproducción, su síntesis visual, su calidad estética, sumado a la simpleza en su producción y aplicación lo transforma en un arma de propagación de contenidos fundamentales en momentos de crisis social.

Sobre el trabajo del artista mexicano Felipe Ehrenberg, Nicolás Pradilla afirma lo siguiente(2019):

Es ahí donde el traslado de la idea de los talleres de arte hacia talleres de comunicación se vuelve relevante: en la urgencia de la intervención en el campo de la vida cotidiana desde las herramientas que como artistas-impresores podían compartir para incidir en la construcción cultural como forma de imaginar otros horizontes de experiencia.

Durante el estallido social de octubre de 2019 la calle fue reinventada y apropiada por la ciudadanía y contuvo en ella toda clase de expresiones, muchas de ellas vinculadas al arte, ya que ante el miedo muchas instituciones culturales cerraron sus puertas, aumentando el vacío y obligando a la expresión artística a desenvolverse en este nuevo escenario. En la calle era donde las cosas sucedían, ésta se

transformó en una galería, en una trinchera y en una fonda. Fue necesario que este nuevo escenario surgiera para que este tipo de manifestaciones tomara valor y estos artistas-impresores que ya existían y producían de manera subterránea, tomaran un rol más protagónico y fueran parte de esta nueva construcción cultural que planteó el Estallido Social.

Una consigna que se vio durante esos días plasmada en las calles de Santiago decía “imprimir es resistir”. La resistencia gráfica en el Chile del Estallido Social fue un agente protagónico que se instalará en la historia, pero para que ello suceda deberemos realizar los trabajos de registro y archivo que sean necesarios para entender el relato visual de este movimiento fundamental de la historia de Chile.

## Referencias Asociadas:

Manzini G. *La ciudad de Santiago resignificada como corporeidad comunicacional temporal en tiempos de estallido social*. Revista Arquitectura del Sur. Vol. 38, N°57.

Maderuelo, J. (2018) *Arte Impreso*. España: Ediciones La Bahía.

Pradilla, N. (2019) *Un modelo de organización colectiva para la subjetivación política*. México: Taller de Ediciones Económicas.

Vico M., Osses M. (2009) *Un Grito en la Pared*. Santiago de Chile: Ocho Libros, p. 164.







## CARLA MOTTO

(Santiago de Chile, 1982)

Artista visual, fotógrafa, investigadora, docente. Dra. en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte en la Universidad de Chile, Magíster y Licenciada en Artes Visuales de la misma Universidad. PostProductora y Retocadora Digital, Academia Crossmedia. Cofundadora de *Electros*, colectivo que desarrolla proyectos de experimentación e investigación enfocados en las relaciones entre arte, cuerpo, tecnología y sonido. También es parte del núcleo de investigación *Acontecimientos Corporales*, donde investiga el cuerpo desde cruces interdisciplinarios y Cofundadora de la Colectiva *FOI\_ Fotografías Organizadas Independientes*. Ha participado en varias residencias artísticas, exposiciones, conferencias y publicaciones tanto en Chile como en el extranjero.

Desde estas diferentes aristas y, sobre todo, gracias a su rol como formadora, es que le es posible profundizar y hacer tangibles reflexiones hacia el quehacer artístico; de la imagen, el cuerpo y la tecnología como ejes de investigación.

Actualmente está trabajando en el proyecto de investigación “Hibridaciones Zoomórficas y Tecnomórficas del Cuerpo en Chiloé”, financiado por el Concurso de Creación e Investigación del departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile, así como también en una investigación llamada “Tecnologías de la Resistencia: fricciones entre materias” que se centra en un análisis de la noción de materia, a partir de fotografías autorales del Estallido Social en Chile.

El ensayo *Furiosas* está compuesto por fotografías realizadas por la autora entre el 19 de octubre 2019 y el 21 de abril 2020, durante la revuelta social en Chile.















A LXS CHILENXS VIVA LA REVOLUCIÓN NO +  
REPRESIÓN NUEVA CONTITUCIÓN Sentencia  
del Pueblo CULPABLE NO + Dónde Están NO +  
ABUSOS Torturas HASTA CUANDO ASESINAN  
A LXS CHILENXS VIVA LA REVOLUCIÓN NO +  
REPRESIÓN NUEVA CONTITUCIÓN Sentencia  
del Pueblo CULPABLE NO + Dónde Están NO +  
ABUSOS Torturas HASTA CUANDO ASESINAN  
A LXS CHILENXS VIVA LA REVOLUCIÓN NO +  
REPRESIÓN NUEVA CONTITUCIÓN Sentencia  
del Pueblo CULPABLE NO + Dónde Están NO +  
ABUSOS Torturas HASTA CUANDO ASESINAN  
A LXS CHILENXS VIVA LA REVOLUCIÓN NO +  
REPRESIÓN NUEVA CONTITUCIÓN Sentencia  
del Pueblo CULPABLE NO + Dónde Están NO +  
ABUSOS Torturas HASTA CUANDO ASESINAN  
A LXS CHILENXS VIVA LA REVOLUCIÓN NO +  
REPRESIÓN NUEVA CONTITUCIÓN Sentencia



# CAMILA RAMÍREZ GAJARDO

(Antofagasta, Chile, 1988)

Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile y Licenciada en Arte de la Universidad Diego Portales. Ha expuesto individualmente en museos y espacios independientes chilenos, como el Museo de Arte Contemporáneo, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Galería Gabriela Mistral, Galería AFA, Galería BECH, entre otras. Además, ha participado en distintas exhibiciones colectivas en Chile, Perú, Argentina, Alemania, España e Italia.

Su obra se concentra principalmente en la reconstrucción de imaginarios sociales, estableciendo relaciones materiales y simbólicas que caractericen a un colectivo, tanto en sus dinámicas, como en sus desafíos, temores y anhelos. Estas situaciones se materializan en la creación de objetos, gráficas y acciones, que proponen, y a la vez cuestionan, la noción utópica que soportan ciertas ideologías, buscando desarticular a modo de reflexión aquellas consignas sociales, que se vacían, se desplazan y se restituyen de potencia cuando parecen posibles.

Este interés de producción reside en instalar los objetos y operaciones artísticas desde la relación entre el trabajo y el juego, construyendo certezas y contradicciones paradójicas, en torno al ejercicio del arte, a su utilidad y su relación con el medio social. A través de las diferentes estrategias que definen al juego infantil, sus obras se preguntan por las reglas implícitas del mundo y sus proyectos, que definen el lugar de vencedores y vencidos.

# VENCEREMOS

PRIMERA PERSONA PLURAL DEL FUTURO SIMPLE

PRIMERA PERSONA PLURAL DEL FUTURO SIMPLE

PRIMERA PERSONA PLURAL DEL FUTURO SIMPLE

PRIMERA PERSONA PLURAL DEL FUTURO SIMPLE

PRIMERA PERSONA PLURAL DEL FUTURO SIMPLE

PRIMERA PERSONA PLURAL DEL FUTURO SIMPLE

PRIMERA PERSONA PLURAL DEL FUTURO SIMPLE

PRIMERA PERSONA PLURAL DEL FUTURO SIMPLE

PRIMERA PERSONA PLURAL DEL FUTURO SIMPLE

PRIMERA PERSONA PLURAL DEL FUTURO SIMPLE

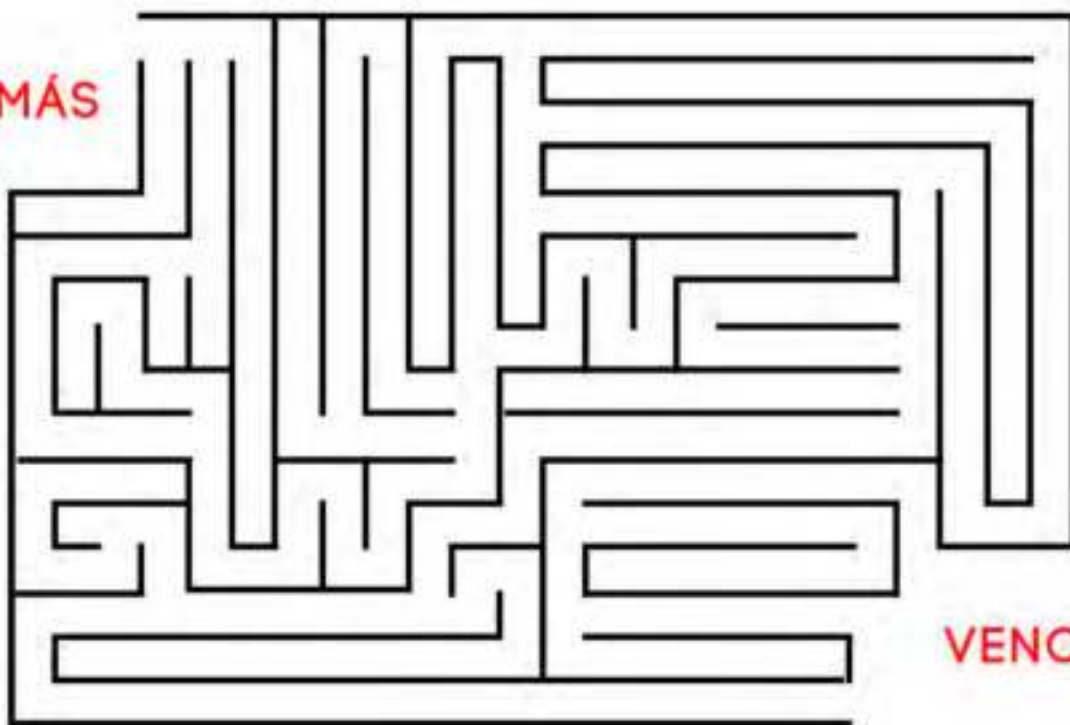
PRIMERA PERSONA PLURAL DEL FUTURO SIMPLE

PRIMERA PERSONA PLURAL DEL FUTURO SIMPLE

PRIMERA PERSONA PLURAL DEL FUTURO SIMPLE

PRIMERA PERSONA PLURAL DEL FUTURO SIMPLE

JAMÁS



VENCIDO

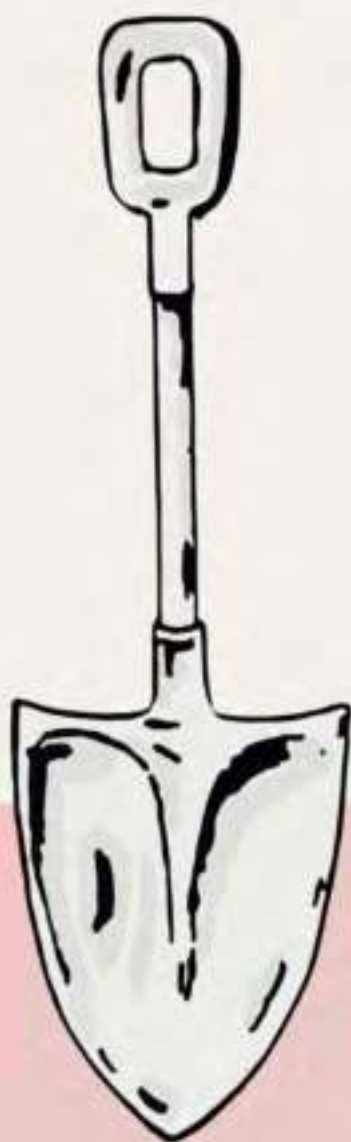
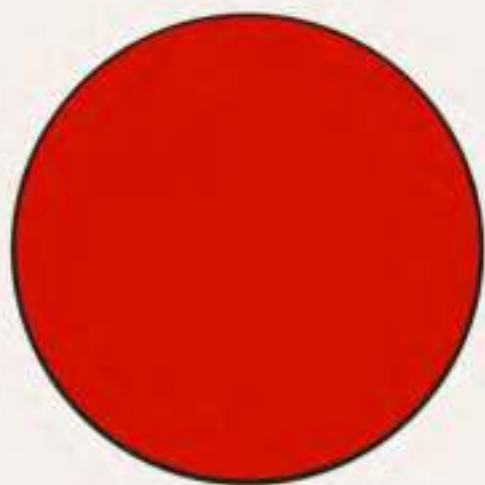


## **HORIZONTALES**

1. Placer, esparcimiento, alivio de los trabajos. 2. Apartar a alguien del trabajo en que está empleado, haciéndole que se entretenga en otra cosa que lo deleite. 3. Falta de ganas de trabajar, o de hacer cosas, propia de la persona perezosa. 4. Aburrimiento muy grande. 5. Perteneciente o relativo al juego. 6. Octava letra del alfabeto español; no representa ningún sonido. 7. Ejercicio recreativo o de competición sometido a reglas, en el cual se gana o se pierde. 8. Diversión o descanso durante el tiempo libre. 9. De manera incompleta, insatisfactoria o imperfecta. 10. Actividad en la que el hombre recrea, con una finalidad estética, un aspecto de la realidad. 11. Actividad de diversión o entretenimiento en que se ocupa un rato de ocio. 12. Cosa que atrae la atención apartándola de aquello a que está aplicada, y en especial un juego que sirve para el descanso. 13. Falta de ganas de trabajar, o de hacer cosas, propia de la persona vaga. 14. Se utiliza para negar; puede constituir por sí solo una respuesta negativa. 15. Que no produce o no puede producir. 16. Aburrimiento extremo o estado de ánimo del que soporta algo o a alguien que no le interesa. 17. Hacer menos molesta o más llevadera una cosa. 18. No eficaz. 19. En ningún tiempo. Ninguna vez. 20. Octava letra del alfabeto español; no representa ningún sonido.

## **VERTICALES**

20. Perteneciente o relativo al juego. 21. Que no puede ser, ocurrir o realizarse. 22. Cesación del trabajo, inacción o total omisión de la actividad. 23. De manera incompleta, insatisfactoria o imperfecta. 24. Actividad en la que el hombre recrea, con una finalidad estética, un aspecto de la realidad. 25. Que es ineficaz o no produce el efecto deseado. 26. No obtener lo que se disputa en un juego, una batalla, una oposición o un pleito. 27. Que no puede hacer o lograr determinada cosa, que no posee las condiciones necesarias para ello. 28. Carencia, privación de lo que se poseía. 29. Octava letra del alfabeto español; no representa ningún sonido. 30. Carente de eficiencia. 31. Actividad u ocupación que se realiza meramente por placer durante el tiempo libre. 32. Cansancio del ánimo originado por falta de estímulo o distracción. 33. Se utiliza para negar; puede constituir por sí solo una respuesta negativa. 34. De manera incompleta, insatisfactoria o imperfecta. 35. Octava letra del alfabeto español; no representa ningún sonido. 36. Apartar a alguien del trabajo en que está empleado, haciéndole que se entretenga en otra cosa que lo deleite. 37. Persona que toma parte en un juego. 38. Que está sin hacer nada. 39. No útil. 40. Cansancio que se experimenta después de un intenso y continuado esfuerzo físico o mental. 41. Diversión o descanso durante el tiempo libre. 42. Cesación del trabajo.









# Sólo tendrás piedras. Usos contemporáneos del audiovisual\*

Francisca García conversa  
con Alejandra Prieto

En la película *Sólo tendrás piedras* (2019) de la artista chilena Alejandra Prieto se ve a una mujer que deambula por el salar de Uyuni, reserva mundial de litio en el altiplano boliviano. Los planos generales de esta mujer en el paisaje blanco se engrandecen por contraste con las tomas específicas de las baterías de litio al interior de una carpa reducida. Estas imágenes se sincronizan con el poema “Testimonio de circunstancias” del poeta chileno Rodrigo Lira que se escucha en off y que describe distintos colores y estados de ánimo. En el filme se incorpora además la voz de un hombre Aymara que describe el paisaje como si estuviera vivo. El litio como recurso químico y promesa tecnológica –también llamado “petróleo blanco”–, es utilizado además por la industria farmacéutica para estabilizar los desórdenes anímicos de las personas en todo el mundo.

---

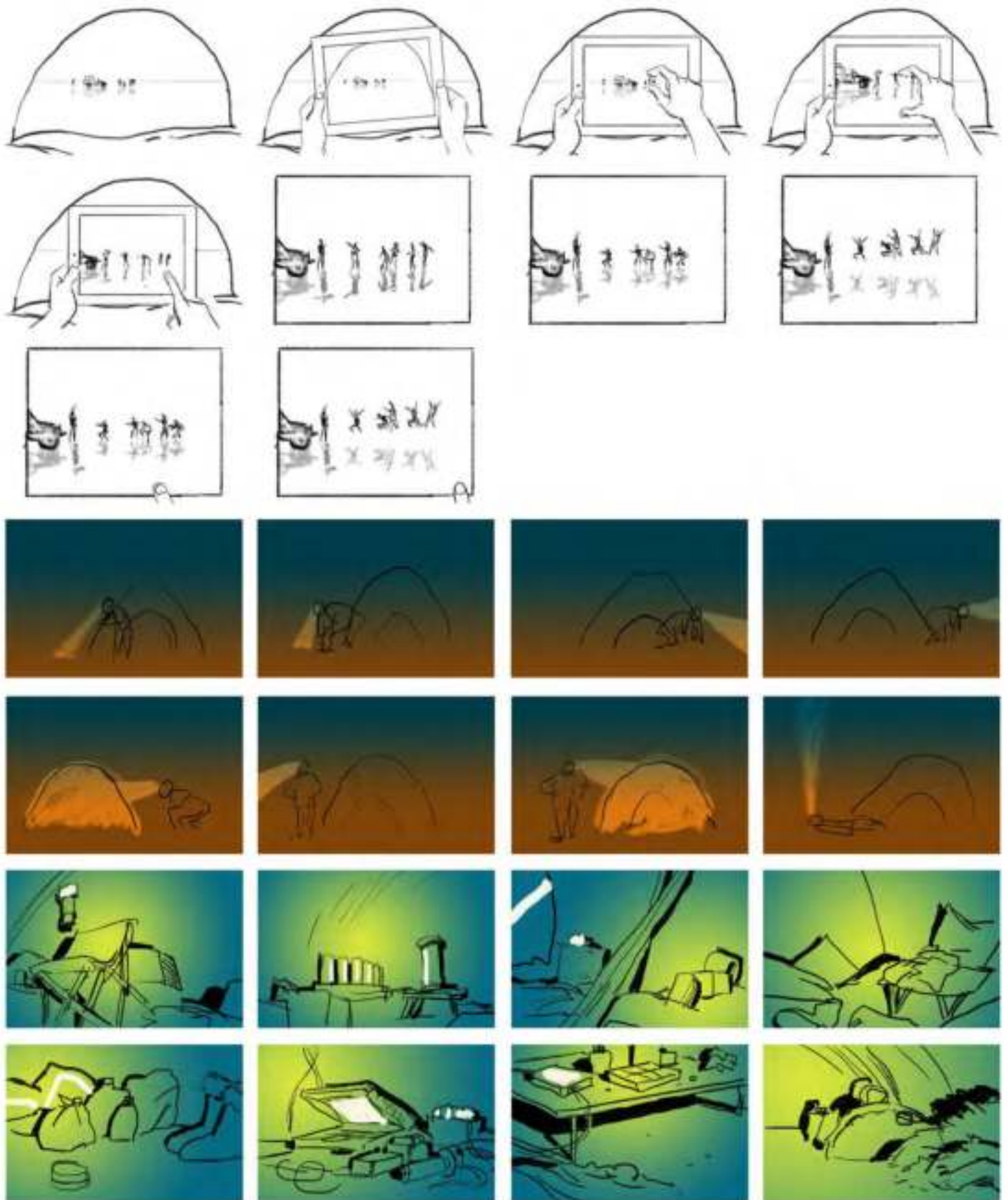
\* Secuencias video digital, *Sólo tendrás piedras*, Alejandra Prieto, 2020.

Francisca García: Si nos detenemos en tu trayectoria artística, con *Sólo tendrás piedras* pareciera que generas un salto desde el formato de objetos e instalaciones a la inmaterialidad del filme.

Alejandra Prieto: *Sólo tendrás piedras* corresponde al quinto video que he realizado. Cuatro de ellos habían sido hechos para exposiciones con temáticas específicas en las que aprovechaba de salir de mi trabajo objetual para probar con el formato audiovisual, que siempre me ha interesado mucho. Aunque el formato de un filme es aparentemente inmaterial, los elementos estructurales que lo constituyen, como la imagen y el sonido, se pueden tratar como “materia” a través del tiempo y su montaje. Por otro lado, me di cuenta de que en mis videos los actores casi ni hablan, objetualizando así los cuerpos al disponerlos en extensos paisajes. En *Sólo tendrás piedras* se hace aún más claro el diálogo entre mis trabajos objetuales y audiovisuales, ya que el paisaje donde fue realizado (salar de Uyuni) es uno de los lugares donde se extrae el Litio, elemento químico presente en mis trabajos escultóricos en torno a los minerales.

FG: ¿Qué lugar ocuparía el cine en tu investigación y qué referentes encuentras en ese campo?

AP: Para mí es clave. Las *Poéticas del cine* de Raúl Ruiz, por ejemplo, es un libro que me ha enseñado sobre arte mucho más que cualquier otro. En él Ruiz cita una frase de Bertrand Russel que he usado en varios textos que han acompañado mis trabajos: “de la materia nos enteramos como de un país lejano y turbulento del que oímos hablar sólo cuando hay un golpe de Estado”. Esa idea de que la materia ha sido relegada paradójicamente a segundo plano con relación a “lo humano”, es fundamental en mi manera de pensar lo que hago, ya que trato de que la materia sea la articuladora de los conceptos y experiencias que me interesan. Por otro lado, con ese libro y en especial el capítulo de la Teoría del Conflicto Central, pude entender el sentido político que tiene –por ejemplo– un plano secuencia larga, una narración no lineal o una obra plástica informe. Todas esas decisiones formales y narrativas que se pueden extrapolar a todas



Storyboard, Felipe Muhr, 2019.

las artes se resisten a las imágenes, objetos y sonidos espectaculares y binarios que formatean nuestras experiencias ansiosas.

Referentes de directores y películas tengo muchos... Por nombrar alguno, Tarkovsky, que también escribió otro libro fundamental que es *Esculpir en el tiempo*, es todo un mundo. Por eso, si tengo que elegir qué es lo que más me interesa respecto a mi trabajo, me quedo con la importancia que les da a los elementos, la lluvia, el fuego, el barro... ellos pasan hacer actores relevantes en sus películas y construyen experiencias sensoriales y conceptualmente complejas en quiénes las ven.

*Si por TIERRA entendemos  
no el humus, ni la greda sin cocer  
ni el barro sin agua, ni la arcilla  
si por TIERRA entendemos  
esta bola que traza elipses alrededor  
desa estrella que llamamos Sol  
elipses que, al moverse el sol a su vez  
a una velocidad increíble  
dentro de esa especie de balón de rugby que llamamos  
Galaxia,  
  
cabe preguntarse  
si se puede por ahora residir en otro lugar  
  
por el momento  
la respuesta es no.*



FG: Históricamente has realizado tu trabajo de forma individual y el cine depende por su naturaleza del trabajo colaborativo. ¿Con qué dificultades se encuentra una artista visual a la hora de dirigir una película?

AP: Los artistas visuales, por lo menos en Chile, estamos acostumbrados a trabajar solos o con asistentes. Generalmente es una relación jerárquica en términos que el artista tiene una idea que después la materializa con la ayuda de los asistentes. En trabajos más instalativos a veces se trabaja con diseñadores, arquitectos o sonidistas. En esos casos es una relación un poco más horizontal, ya que ellos aportan con su experiencia específica. Cuando grabé *Sólo tendrás piedras* lo hice con un equipo profesional de cine. Ahí me di cuenta de que cada área tenía su autonomía y creatividad propia. Eso me pareció muy bonito como forma colaborativa de solucionar un proyecto creativo. Sin embargo, al mismo tiempo me di cuenta de que la forma de producir de los artistas visuales es más de hacerse cargo de varias cosas a la vez, desde producir hasta hacer la puesta en escena, por lo tanto, para mis tipos de proyectos podría trabajar con equipos más pequeños.



FG: ¿Cómo ves el paisaje emergente de filmes realizados por artistas visuales? Estoy pensando en el trabajo de Enrique Ramírez, *Los durmientes*; en *Altiplano* (2018) de Malena Szlam; o *Approximation in the Digital Age for a Humanity condemned to Disappear* (2014) de Mario Pfeifer.

AP: Considero que los videos de los artistas visuales son un gran aporte al mundo audiovisual. Hay una mayor conciencia del soporte, por lo tanto, la imagen y el sonido son tan importantes como la historia que cuentan, si es que quieren contar una.

Vi entero *Altiplano* y los trailers de *Los durmientes* y el filme de Mario Pfeifer. Creo que los tres son muy buenos ejemplos de cómo se pueden hacer diferentes lecturas audiovisuales sobre el paisaje. En el filme de Malena Szlam se puede ver una construcción de paisajes altiplánicos sin la presencia de humanos. Eso




hace que rápidamente nos concentremos en sus texturas, ritmos de montaje y sonidos extraídos del mismo contexto, logrando la cadencia del lugar referenciado. *Los Durmientes* y *Approximation in the Digital Age* tienen en común no solo el uso de múltiples pantallas, sino la presencia de humanos y de textos. Eso manipula la experiencia del espectador a un comentario social o político. Pienso que el potencial formal y narrativo que tiene el paisaje es enorme y los artistas visuales, por el hecho de tener mayor libertad para hacer sus filmes (no tienen que responder a una industria, por ejemplo) pueden experimentar con él sin necesidad de amarrar una narración lineal que acomode al espectador. Eso se une a las opciones que tenemos de disponer y multiplicar proyecciones y pantallas en las salas, abriendo aún más la posibilidad de construir experiencias particulares.



*y son bien conocidas las distorsiones visuales  
que provoca el sol sobre el pavimento caliente  
y aunque a veces, cuando cae el sol,  
el pavimento se caliente  
eso no significa necesariamente  
que haga calor*

*el mundo  
es como ripio cubierto de cemento  
de cemento fraguando  
y el frío puede llegar a ser terrible.*

*se ha dado repetidamente  
la posibilidad de dejar de ver todo gris  
de repente todo está bien, just o, key  
y como la vida no hay, olray  
y continúa habiendo grises, por supuesto  
entre el negro y el blanco  
pero secundum Mondrian el blanco el negro y los grises intermedios  
no son colores:*



ningún laboratorio me pagará un peso ni me hará descuentos

FG: ¿Qué fue lo que te llevó a escoger al salar de Uyuni como locación para tu película?

AP: Mi trabajo objetual tiene como punto central los minerales y los elementos químicos. Fue hace tres años cuando estaba empezando hacer unas obras con baterías de Litio, que empecé a investigar en paralelo al uso de ese elemento como estabilizador del ánimo para el tratamiento de la bipolaridad. Fue ahí cuando se me ocurrió hacer el video en torno al Litio y su relación con la química de nuestro cerebro. Eso me llevó a elegir una locación que se relacionara con el tema y ahí llegué al salar de Uyuni, uno de los mayores yacimientos de Litio del mundo y uno de los paisajes más extraordinarios del planeta.

FG: Me gustaría que me comentaras un poco sobre el guion o el rol de la escritura en el guion. ¿Qué viene primero, el texto o la imagen?

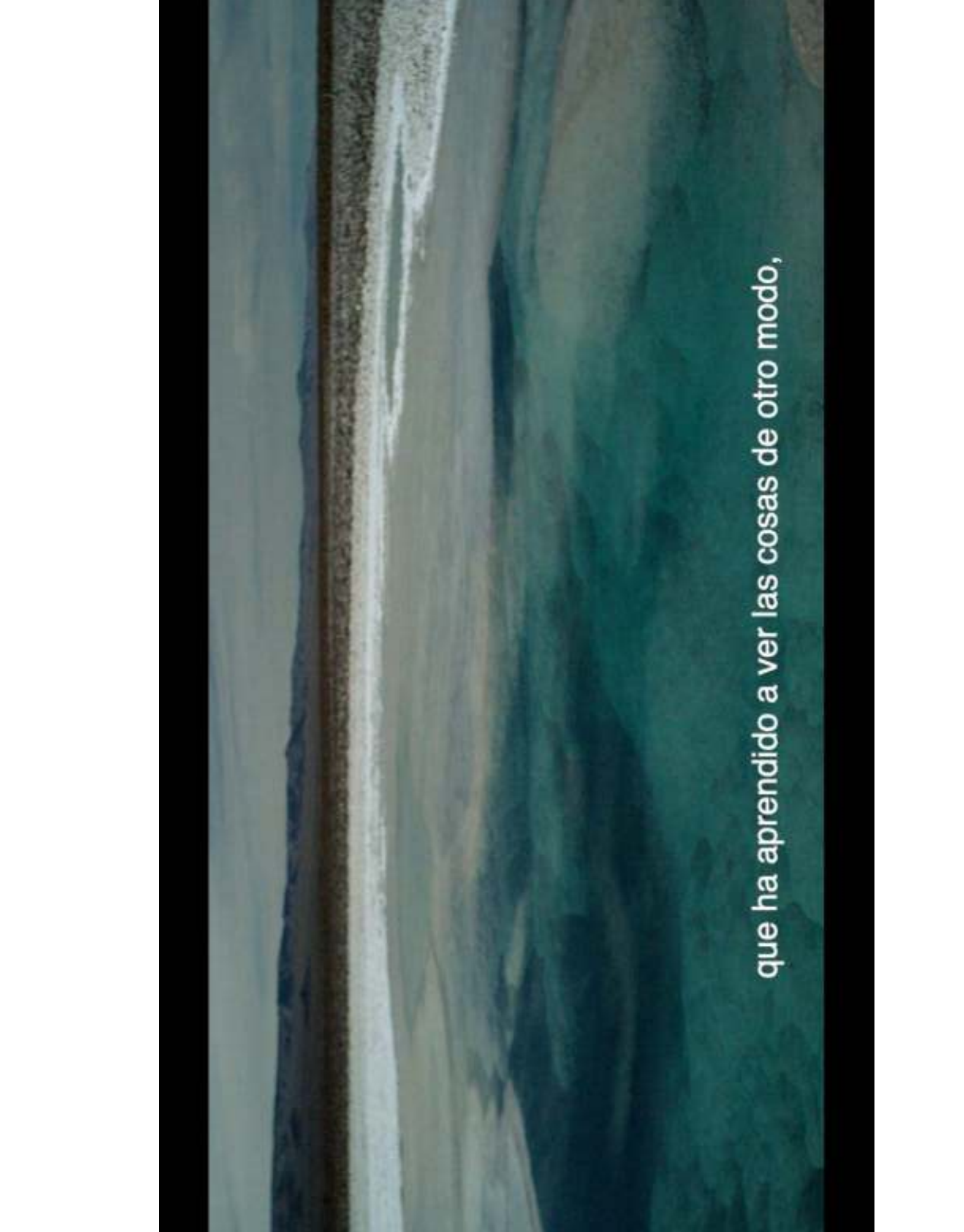
AP: La concepción del guion se entrelaza con la respuesta anterior. Después de elegir primero el litio como elemento articulador del video y luego la locación, empecé a pensar una narrativa que relacionara materia-paisaje-cuerpo. Para esto trabajé con dos amigos, Daniel Castro y Sebastián Salfate, el primero es guionista de películas y series y el segundo, estudiante de cine y artista

visual. Hicimos un guion donde había una mujer que se iba al Salar de Uyuni en carpa, acompañada con artículos de supervivencia que se alimentaban con baterías de litio. Ella tomaba Litio y a medida que pasaban los días se le iban acabando o quizás los iba dejando. De a poco su estado emocional se viró hacia la manía y empezó a hacer largas caminatas por el salar. Aunque hicimos un plan de rodaje con ese guion, al momento de editar nos dimos cuenta de que no estaba funcionando y tendríamos que forzarlo para que siguiera la “historia” que habíamos pensado. De cierta manera creo que fue una especie de “fracaso” narrativo y a su vez una oportunidad - de empezar a construir sólo con las imágenes. En ese proceso fue cuando entró el extracto del poema de Rodrigo Lira, “Testimonio de circunstancias”, que desde hace mucho tiempo lo tenía en la cabeza porque consideraba que retrataba a través de imágenes muy concretas, los cambios de estados de ánimo. Creo que todo el proceso de *Solo tendrás piedras* fue una gran escuela para entender que no hay un solo proceso y hay que encontrar el que esté más al servicio de las imágenes y no necesariamente de la idea original.

FG: La historia nos ha mostrado la crueldad de las prácticas antropológicas “blancas” en los territorios nativos. ¿Cuáles son las convicciones artísticas que te empujan a ir hacia las comunidades indígenas en pleno siglo XXI?

AP: Me da la impresión de que el interés sobre las culturas nativas hoy en día tiene que ver en parte con el acceso a la información que tenemos a medios independientes y a ensayos académicos de todas partes del mundo que tratan temas que les afectan a diferentes comunidades. Esta conexión que une bajo un mismo problema extractivista a pueblos indígenas del salar de Atacama con comunidades de Oaxaca, por ejemplo, transforma estos casos en otra consecuencia estructural y no aislada del sistema capitalista. Es así como pienso que las luchas de dichas comunidades empiezan a ser similares con las de grupos feministas o de los ecologistas, por nombrar algunos. Como ya se sabe, si no eres blanco, europeo, norteamericano y heterosexual, debería ser lógico interesarse por “lo indígena”, ya que de alguna u otra forma compartes o compartirás en el futuro muchos de sus problemas como, por ejemplo, la falta de agua usurpada por las grandes mineras.

En ese contexto pienso que las imágenes audiovisuales son fundamentales para visibilizar a las comunidades dislocadas de lo hegemónico. Si a eso le sumamos los períodos de distancia social que vendrán, nuestras pantallas serán el medio de conexión con los otros. Personalmente el tipo de proyectos que realizo contienen imágenes más abstractas o más bien no tratan de “lo

An aerial photograph of a coastline. A wide, white sandy beach runs horizontally across the middle of the frame. To the left of the beach is the ocean, showing a gradient from light turquoise near the shore to a deeper blue further out. To the right of the beach is a lush, green landscape, likely a forest or park, with some roads and structures visible. The overall scene is bright and clear.

que ha aprendido a ver las cosas de otro modo,

humano” directamente, sino más bien de la relación de los materiales y los cuerpos. En ese marco, me interesan imágenes que se resistan a historias con enunciados fáciles de asimilar y así tratar de construir experiencias que se “emancipen” por algunos segundos de la mirada hegemónica.

*y le preguntan cada vez más seguido  
si es extranjero  
pues de algún modo  
por ahí se intuye que uno ve  
que ha aprendido a ver las cosas de otro modo, uno  
puede a veces ver las estructuras y los colores  
el verde del musgo y el del carabintero  
el rosa del crepúsculo y el de las rosas  
el de los labios, el del glande  
  
el rojo de la Coca Cola, el rojo de la bandera  
soviética el de la norteamericana chilena  
británica francesa el rojo en bandas de la bandera  
norteamericana el rojo de la Pepsi Cola  
El azul primario que a veces delimita estrellas  
blancas  
el azul oscuro y el azul celeste de la Pepsi Cola  
el azul marino de los distintivos  
del Cuerpo de Gendarmería de Chile  
el celeste de los furgones  
en que se transporta a los detenidos o procesados  
y el azul eléctrico de pequeñas lucecitas  
destellos, spots que se me aparecen de improviso, por un instante  
en el aire claros, luminosos, pequeños  
-tal vez sea lo más raro que me pasa-*

*spots* que se me aparecen de improviso,



FG: Recorriendo tus trabajos en los últimos diez años o más, hay un interés por los recursos minerales, que se relacionan con la industria y que nunca han sido considerados como materiales en el mundo del arte. ¿De qué se trata esta investigación mayor?

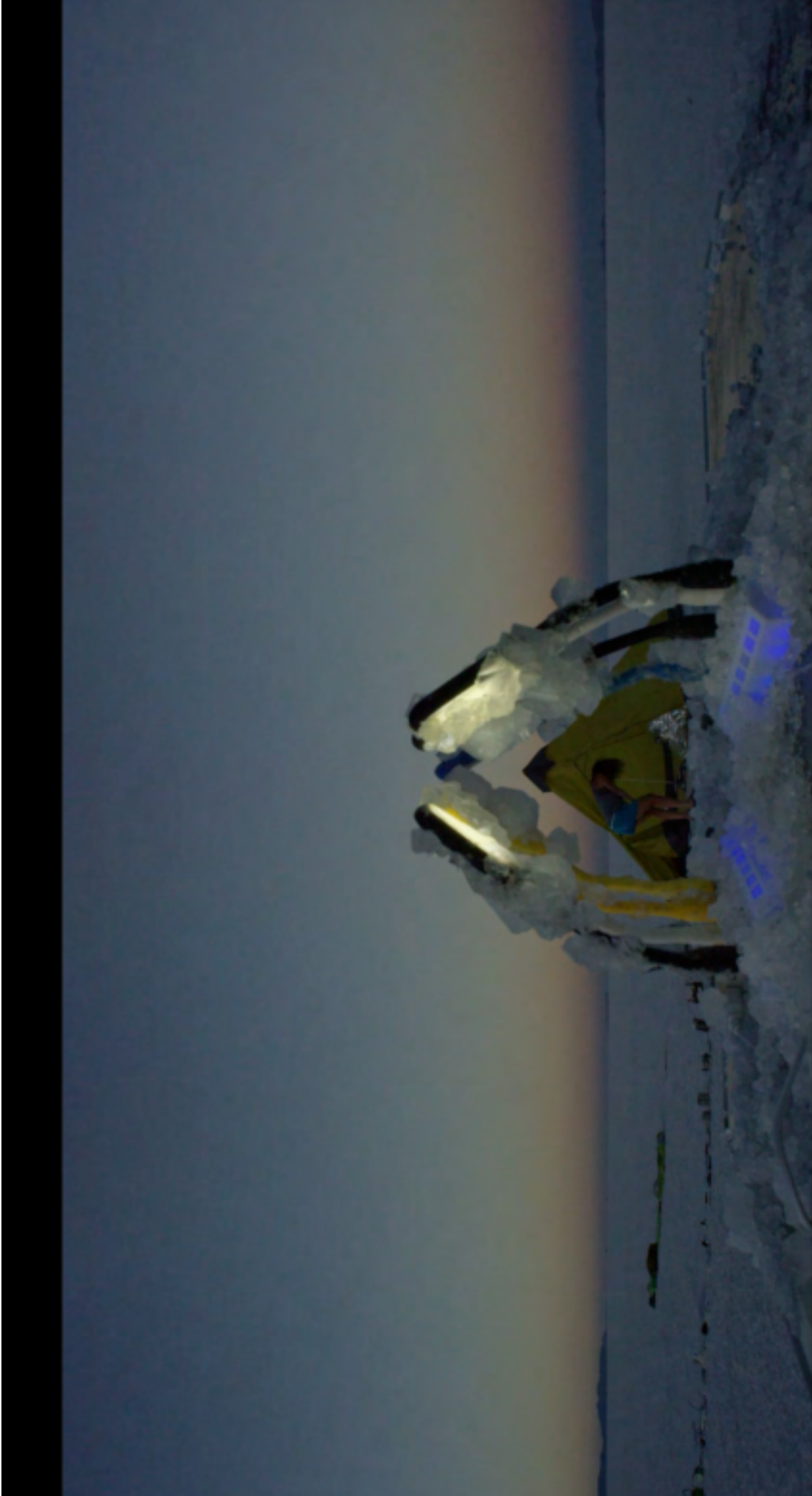
AP: Mi primer acercamiento a los minerales fue cuando hice una zapatilla de carbón mineral el 2008. Encontré que ese material, aparte de ser como un mármol negro de pacotilla, activaba historias sociales, económicas y políticas no sólo de Chile sino de muchas otras zonas mineras del mundo. Después fui trabajando con pirita, cobre, litio, potasio, al mismo tiempo que leía sobre neomaterialismo, por ejemplo, donde autores como Tim Ingold me ayudaban a aclarar la investigación conceptual. “Los materiales no existen como entidades estáticas (...) no son pequeños pedazos de la naturaleza a la espera de la marca de una fuerza externa como la cultura o la historia para su finalización. La materia es siempre ya una historicidad en curso”.

El 2018 hice un mural en la fachada de Arte Público Siqueiros en Ciudad de México. Ahí pinté una gran Tabla Periódica donde cada elemento químico contenía el logo de una empresa que lo extrae, por ejemplo, el logo de SQM en el casillero de Li (Litio). Con esa obra se me ordenó la cabeza y decidí que los próximos proyectos tratarán sobre diferentes elementos químicos. Ahora por ejemplo estoy haciendo un bosquejo de guion para hacer un corto que se llamará Fe (Hierro), que trata de puentes, sangre y el planeta Marte. Temas aparentemente lejanos que se relacionan entre ellos por la presencia de Hierro en sus composiciones químicas.

FG: Me parece muy potente y sugerente en estos tiempos que corren el realce de la materialidad como estrategia y horizonte de trabajo, sobre todo porque, aunque los discursos hibridizantes y posthumanos se imponen en la discusión más especializada, el humanismo aún triunfa en las veredas políticas hegemónicas.

AP: Lo que me interesa un poco con todo esto es poner la materia por delante, o más bien “horizontalizarla” con relación a “lo humano”, cuya jerarquía en todos los aspectos culturales nos hace inconscientes que estamos dentro de una ecología mayor. Al relacionar el litio con la química del cerebro, por ejemplo, se puede entender que la “mente” no es una abstracción, sino que se estructura en un complejo entramado bioquímico que, si está alterado, afecta nuestra percepción. Ya que hemos hablado por el futuro post-pandémico, si te fijas el uso de mascarilla de cierta manera actúa como una incómoda “piedra en el zapato” que nos avisa que caminamos. Esa consciencia objetual nos recuerda que somos cuerpos que nos afectamos unos con otros la mayor parte del tiempo.





*o litizarla (?) con ANSIOLÍTICOS  
de los cuales no mencionó marcas: ningún laboratorio  
me pagará un peso ni me hará descuentos*

*y por otro frente  
trazar líneas defensivas  
con tabletas de clorpromazina  
-ce pe zeta, para los iniciados-  
para prevenir el desembarco de los Innominales  
-desos que cuando se instalan en uno  
sólo logran ser expulsados  
en epilépticas convulsiones electro o insulinoinducidas  
de modo de dormir más de lo necesario  
con muchos sueños, que parecen desatar algunos nudos  
en mis nervios, destapar mis plexos, disminuir  
la actividad bioeléctrica vigílica de mis dos sistemas nerviosos*

## **Créditos *Sólo tendrás piedras***

Guion y dirección: Alejandra Prieto

Actriz: Francisca Rojo

Voz: Isabel Torres

Dirección de fotografía: Enrique Stindt

Montaje: Catalina Marín

Sonido directo: Claudio Vargas

Dirección de arte: Nicolás Grum

Asistencia de dirección: Sebastián Salfate

Asistencia de fotografía: María José Burgos

Asistencia de arte: Natalia Geisse

Producción en terreno: Pamela Canales y Alba Gaviraghi

Texto: extractos del poema "Testimonio de circunstancias" de Rodrigo Lira

Edición voz: Daniela Anasstasiou

Mezcla de sonido: Fernando Herrera

Música: Rodrigo Araya y Gracia Fernández

Copyright: Alejandra Prieto, 2020

Film disponible en <https://vimeo.com/391982346>

pass: STPESP

### **Francisca García (1980)**

Es investigadora en literatura y arte contemporáneo con interés en los cruces entre visualidad y escritura, las experiencias migratorias y de contacto intercultural, las políticas del archivo y la memoria. Doctora en Literatura y Estudios Culturales, actualmente es académica de la UMCE y profesora colaboradora de la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae. [www.franciscagarcia.net](http://www.franciscagarcia.net)

### **Alejandra Prieto (1980)**

Es artista visual. Ha participado en varias muestras internacionales destacando la XI Bienal de la Habana, Cuba el 2012; la VII Bienal de Mercosur Porto Alegre, Brasil; Bienal SIART, La Paz, Bolivia y en la I Bienal de Chile, el 2009. El 2005 y el 2011 realizó muestras individuales en la Galería Die Ecke de Santiago y el 2012 en la Y Gallery de Nueva York, y en la sala de Arte CCU. Licenciada en Artes Visuales por la Pontificia Universidad Católica de Chile y Magíster por la Universidad de Chile. [www.alejandraprieto.cl](http://www.alejandraprieto.cl)

**Resumen:** En este trabajo se analizan desde una perspectiva psicosocial de salud mental los aportes de las artes, especialmente visuales, en la recuperación de comunidades afectadas por desastres y catástrofes. La recuperación social forma parte de un proceso natural y espontáneo de reparación a nivel individual, social y ambiental posterior a la emergencia de un desastre.

Presentamos proyectos de apoyo psicosocial a través de las artes, unos liderados por profesionales de las ciencias sociales y arteterapia, y otros por artistas participativos. En ambos casos analizamos las contribuciones del arte en la metabolización del entorno disruptivo, producto de la catástrofe. Se analiza su potencial en el apoyo a la recuperación social, en la estabilización, en el nivel de sostén y los modos en que favorece la transformación de la trama intersubjetiva post desastres.

Las catástrofes tienen efectos y orígenes en distintos niveles: individuales, comunitarios, ambientales, políticos, económicos. Son siconaturales en su origen y mantención, por lo que la comprensión de sus efectos debe ser interdisciplinaria. En este sentido, se espera contribuir al desarrollo de conceptos que fomenten proyectos y políticas públicas de arte y salud en contextos de recuperación social post desastres naturales.

**Palabras clave:** Artes participativas, arteterapia, recuperación social, desastres naturales

# Las artes en la recuperación psicosocial post desastres y catástrofes

*Pamela Reyes<sup>1</sup>*

El uso de recursos creativos como metodología activa inspirado en el modelo dialógico de la educación popular tiene una importante trayectoria en salud colectiva, trabajo social y derechos humanos en Latinoamérica (Bang, 2016; Becker, Aguilar y Morales, 1994; Brinton Lykes y Scheib, 2016; Reyes, 2014b). Se ha reconocido ampliamente su potencial para explorar las subjetividades (Hernández, 2008; Knowles & Cole, 2008; Leavy, 2009) o como modelos relacionales propicios para abordar el diálogo social (Caracea y Lozano, 2015; Golub, 2005; Ottemiller y Awais, 2016; Schimpf-Herken, 2015; Tovar, 2015; Van de Venter et al., 2016).

Basadas en la pedagogía de la liberación de Paulo Freire y el Teatro del Oprimido (Boal, 1997; Boal y Merlino, 2008), se constituye en un referente muy importante para comprender las relaciones entre participación social, arte y salud (Reyes, 2014b, 2019). En este teatro se reúnen un conjunto de ejercicios, juegos y técnicas teatrales para la desmecanización física e intelectual de sus practicantes. Se trata sobre todo de fomentar el sentido de agencia a través del fomento de la creatividad colectiva para la comprensión y la búsqueda de alternativas a problemas sociales e interpersonales. Según Boal (1997), este tipo de teatro tiene implicaciones pedagógicas, sociales, culturales, políticas y terapéuticas ya que se propone transformar al espectador de ser un receptor pasivo a lo que él denomina un “espect-actor”, que es protagonista de la acción dramática, como un sujeto creador, estimulándolo a reflexionar sobre su pasado, modificar la realidad en el presente y crear su futuro. La acción dramática ocurre entre la conexión intersubjetiva de los espect-actores y la obra. El proceso de creación

---

<sup>1</sup> Psicóloga, Master en Arteterapia, Especialista en educación artística, cultura y ciudadanía, Candidata a Doctor en Psicología. Directora del Magíster Artes en Salud y Arteterapia, Facultad de Artes, Universidad Finis Terrae.

colectiva refuerza la relación de los creadores con su contexto (Reyes, 2014b).

De igual forma, la historiadora del arte Claire Bishop (2016) define las artes participativas como un tipo de arte que involucra a varias personas y en donde las personas constituyen el medio y material artístico central, tal como el teatro o la performance. Bishop afirma:

El artista es concebido menos como un productor individual de objetos discretos que como un colaborador y productor de situaciones; la obra de arte, como un producto final, portátil, mercantizable, es reconcebida como un proyecto continuo o de largo plazo con un inicio y fin inciertos, mientras que la audiencia, previamente concebida como el “observador” o “espectador” es ahora reposicionada como coproductora o participante. (p. 13)

Este arte participativo estuvo fuera del arte institucional hasta los años 90, en donde adquiere un reconocimiento como práctica artística en sí misma (Bishop, 2016). A continuación, analizamos dos tipos de proyectos realizados desde la perspectiva de las artes participativas. Los primeros de arteterapia comunitaria y los segundos realizados en el marco de colectivos o creación artísticos. Observamos que tanto artistas como colectivos de artistas cumplen este rol de acompañamiento en la recuperación social post desastres.

## **Experiencias de arteterapia comunitaria y artes participativas en desastres naturales**

Una catástrofe es un evento que irrumpe y disloca la vida cotidiana de modo más o menos continuo y que representa la emergencia de la amenaza y la incertidumbre para un grupo masivo y amplio de personas, comunidades y ambientes (Beristain y Donà, 1999; Osorio y Díaz, 2012).

En Chile, y especialmente a partir del Terremoto del 27 de febrero de 2010, el tema de la actuación desde diversas perspectivas de salud, educación o desarrollo social ofrece un espacio para abordajes interdisciplinarios. Se ha hecho cada vez más evidente que las causas de los desastres, erróneamente llamados naturales, adquieren un carácter de amenaza en contextos de vulnerabilidad y como producto de diversos conflictos políticos, económicos, ambientales, sociales y culturales. Las catástrofes naturales, sismos o pandemias, provocan una dislocación y quiebre del tejido social que es necesario apoyar en su recuperación. Su amenaza depende de los factores de vulnerabilidad social y riesgo (Benyakar, 2016; Benyakar, 2002; Lavell, 2015; Ministerio de Salud, 2019a).

Al respecto, en primer término, reconocemos una brecha entre las políticas públicas de salud y cultura, ya que observamos que en la actual política cultural (2017-2022) no se abordan explícitamente las problemáticas culturales asociadas a los desastres naturales, a pesar de que es un factor de amenaza presente en el país y, por tanto, puede ser

reconocido como un sustrato cultural. En relación con lo anterior, el énfasis cultural del modelo de salud mental post desastres en Chile ofrece una oportunidad de articulación entre arte y salud.

La visión de salud mental se basa en el Modelo Kokoronokea (“cuidado del corazón”) de origen japonés. Éste se sustenta en la recomposición de la salud mental de las personas, no solo a través del tratamiento de síntomas, como sería tradicionalmente un modelo médico, sino mediante la creación de una conciencia de prevención antes de que sucedan los hechos de emergencia o desastres naturales y de medidas precautorias antes y durante las etapas de crisis y recuperación. Basado en una metodología de contención que busca la integridad de las personas a través de su salud mental y habilidades psicosociales, este modelo es considerado como un sistema cultural de trabajo más que una guía o procedimiento terapéutico. En su énfasis de actuación cultural promueve los procesos colectivos de elaboración del duelo y la memoria, donde adquieren importancia los ritos y figuras memoriales, junto con el enriquecimiento del tejido social a través de la organización comunitaria, la participación y la actuación en la vida cotidiana como recurso de afrontamiento de los cambios y las amenazas ante desastres (Ministerio de Salud, 2019b).

Como señalamos en la Política de Cultura (CNCA, 2017), si bien se enfatiza la promoción de la diversidad y equidad cultural, la democracia y participación, equidad e inclusión y acceso social y territorial, no se menciona el tema de los desastres naturales.

En el marco del patrimonio como bien público, se destaca el respeto y reconocimiento de las culturas indígenas (historia, cosmovisión, arte, prácticas), valorando a los creadores como cultura viva y parte de la historia, la importancia de la memoria colectiva y el rol del arte en la reconstrucción de memorias, asegurando libertad de creación y expresión, pero no se menciona particularmente el tema de la actuación cultural en desastres.

## **Acompañamiento psicosocial a través del arte**

Se entiende por acompañamiento psicosocial a un tipo de quehacer en salud mental comunitaria centrado en el fomento de “prácticas relacionales” basadas en principios vinculados a enfoques de derechos humanos, justicia social, desarrollo sostenible. Desde una comprensión holística involucra la actuación de operadores externos a una comunidad. Éstos despliegan acciones: a nivel subjetivo, grupal e interpersonal, sociopolítico e histórico cultural en la reconstrucción del tejido social (Villa Gómez, 2012). Asimismo, arteterapia comunitaria se refiere a un conjunto de prácticas que privilegian la actuación a través del arte en sistemas principalmente sociales y con enfoques preventivos, orientados al bienestar a nivel social. En arteterapia comunitaria el arte se vuelve un medio relacional a través del cual una comunidad nombra y entiende sus realidades, identifica sus necesidades y esfuerzos, con la finalidad de transformar su vida de un modo que contribuya a la justicia social y

al bienestar individual y colectivo (Golub, 2005; Kapitan, 2011; Ottemiller y Awais, 2016; Reyes, 2019; Suess, 2007).

El primer proyecto que presentaremos bajo estas premisas, fue ejecutado en Cotemu, un villorrio cercano al epicentro del terremoto-maremoto en febrero 2010, zona centro sur de Chile: “Apoyo a la Reconstrucción en intervención psicosocial, organizacional y salud mental en adultos mayores y niños”, financiado por el Fondo Valentín Letelier, Vicerrectoría de Extensión de la Universidad de Chile (Espinoza, Osorio-Parraguez y Reyes, 2015; Reyes, 2014a).

Los grupos seguían una estructura con ejercicios de apresto psicofísico y dinámicas grupales de discusión. Posteriormente se fueron incluyendo actividades creativas basadas en música (musicoterapia), ejercicios creativo-musicales en los que se compusieron rimas, cuecas y décimas espontáneamente a partir de la experiencia con el terremoto, para paulatinamente adicionar actividades plástico-visuales (arteterapia) orientadas al reconocimiento del entorno natural. Se inició con música dada la relación de la comunidad con el folklore tradicional, por lo que dicho recurso creativo y expresivo era más cercano para comprometer a los adultos mayores en las actividades.

Concebimos el trabajo plástico-creativo como actividades de artes visuales basadas en materiales gráficos, pictóricos o a partir de imágenes recortadas de revistas para realizar collage. Especialmente se trataba de actividades creativas que implicaban un

hacer donde se transformaba el material gráfico-pictórico a través de las manos (dibujar, pintar, recortar, etc.). Se concluyó que el desarrollo de estas actividades permitió un acercamiento a la experiencia subjetiva de los damnificados. Las metodologías de músico y arteterapia demostraron ser terapéuticas y sanadoras, ya que los participantes informaron que podían expresar sus temores, dando un nuevo significado a sus experiencias en un contexto colectivo, un sentido de continuidad vital necesario en la recuperación post desastres (Espinoza et al., 2015; Schmidt, Osorio-Parraguez, Espinoza y Reyes, 2018).

Se observó que la música popular, en este caso particular el Canto a lo Divino, eran recursos creativos propios de las comunidades ante desastres y conformaban un potencial para una cultura de prevención en el tema. Asimismo, los talleres de memoria favorecieron la emergencia de narrativas de resiliencia y validaron sus propias respuestas ante desastres o crisis comunitarias. El arte popular movilizó en ellos un sentido de identidad local, ofreciendo oportunidades de comunicar concepciones comunes del paisaje natural, estableciéndose relaciones entre identidad y lugar (Espinoza et al., 2015; Schmidt, et al., 2018).

Coincidentemente, Ticio Escobar destaca que el valor del arte popular además de fomentar la construcción histórica, fomenta la producción de subjetividad y la afirmación de las diferencias, promueve la cohesión social y contestación política como agente de identificación colectiva y se diferencia



del arte institucional occidental, en el sentido de la emergencia de un artista y su autoría de obra ya que “no aísla las formas, ni reivindica la originalidad de cada pieza, ni recuerda el nombre de su productor” (Escobar, 2008).

Es justamente en este sentido, en que sobresale la potencialidad del arte para fortalecer la resiliencia y sentido de agencia. La resiliencia comunitaria es la capacidad de crecer y desarrollarse colectivamente después de la adversidad, es una cualidad asociativa del tejido social (Bretherton, 2011; Mcmanamey, n.d.). La creatividad, en un sentido amplio, junto con la resistencia, forman parte central en la recuperación post desastres. Una comunidad creativa puede aprender de la experiencia y enseñar a sus miembros cómo prepararse mejor para futuros desastres (Bretherton, 2011; Mcmanamey, n.d.). En el proyecto analizado el arte popular se transformó en un modo de transmitir experiencias previas y fortalecer el sentido compartido de una cultura sísmica.

El segundo proyecto abordó la problemática psicosocial del desplazamiento forzado y posterior reasentamiento post erupción volcánica en la zona sur de la Patagonia Chilena, Chaitén: “Educación para la integración social de la población afectada por la erupción volcánica en Chaitén, ejecutado entre los años 2012-13”. Este proyecto tuvo tres líneas estratégicas de acción: elaboración traumática, aprendizajes en torno al enfrentamiento de riesgo naturales y la promoción de procesos de resiliencia comunitaria basados en la integración social de las

comunidades desplazadas y de acogida (Fuentes y Ugarte, 2015). Se introdujo la idea de resiliencia comunitaria en un proceso de educación que promoviera saberes sobre la relación con el territorio, integración cultural, experiencias y conocimientos locales, recursos de cohesión social para la resistencia a nuevas amenazas (Fuentes y Ugarte, 2015). El proyecto involucró una fase inicial de diagnóstico participativo en donde se hacen collages, imágenes para analizar y compartir experiencias. Cumplieron dos objetivos, por un lado explorar necesidades y experiencias compartidas y por otro, fueron espacios de contención y elaboración grupal (Espinoza y Fuentes, 2015). También se realizaron intervenciones en aula a través de títeres, muralismo, y talleres con padres y profesores, es decir con toda la comunidad educativa durante alrededor de un año. Un tema emergente de estas actividades fue la necesidad de “relatar las experiencias vividas”, en un sentido testimonial. Las evacuaciones fueron vividas como “un evento traumático” en las vidas de estas personas. Los desplazamientos fueron en la noche en un ambiente caótico, confuso, atemorizante y generador de mucha ansiedad, ya que los habitantes no conocían su destino final. Se detectaron problemas de salud mental como estados ansiosos y cuadros depresivos post evacuación, mantenidos en el tiempo. Se repitió la queja y molestia contra las autoridades del Estado de Chile, en cuanto al abandono, desinformación y comunicación. Se constató la emergencia de conflictos sociopolíticos que rodeaban las problemáticas psicosociales: como gestión de apoyos económicos, reubicación

forzadas, negligencia en la actuación de respuesta. Así mismo, el sentido de “apego al lugar” emergió transversalmente en las actividades, la subjetividad de los habitantes se encontraba indisolublemente asociada al territorio (Espinoza et. al., 2015; Fuentes y Ugarte, 2015).

Desde una perspectiva psicoambiental, el concepto de apego al lugar nomina los vínculos afectivos de las personas con su entorno (Berroeta, Ramoneda, Rodríguez, Di Masso y Vidal, 2015). Dado el fuerte sentido de identidad y pertenencia al territorio en los participantes del proyecto, surgió la necesidad de dar su testimonio y dejar constancia de su historia. Así, parte del equipo entre los años 2013-2014 inició un proyecto de continuidad a través del arte: “Museo Itinerante; Rescatando la historia, la fuerza y la magia de Chaitén”. Consistió en exposiciones artísticas de contenido biográfico que buscaron visibilizar las historias de desplazamiento, retorno y reconstrucción de los habitantes de dicha comuna tras la erupción volcánica (Fuentes y Ugarte, 2015). Sus propósitos fueron reconstruir la memoria colectiva respecto al desastre de Chaitén, reelaborar el trauma relacionado con la experiencia de desplazamiento y visibilizar ante el resto del país la experiencia del desastre en un sentido testimonial dada la percepción de falta de apoyo estatal. Los contenidos del Museo Itinerante de Chaitén, los ejes de la exhibición y museo fueron elaborados participativamente con la comunidad. Estos contenidos fueron: identidad chaitenina, experiencia del desastre y Chaitén en el presente. El Museo Itinerante consideró exposiciones en el

Museo de la Memoria y la Biblioteca Nacional en Santiago de Chile, así mismo, se editó un libro que sistematizó la experiencia (Fuentes y Ugarte, 2015). Básicamente se realizaron talleres de arteterapia comunitaria a través de creación de textiles grupales, elaboración de cuentos, actividades de pintura colectiva, talleres de máscaras.

En suma, los procesos de recuperación post desastres implican procesos de tramitación colectiva del duelo, pérdidas, cambios y transformaciones post desastres. Los talleres de arteterapia comunitaria, los de memoria, los diversos objetos biográficos realizados permiten la emergencia del Museo Itinerante. Son procesos de acompañamiento psicosocial que generan vínculos colaborativos con un equipo externo en la recuperación social que favorece la resiliencia comunitaria, sentido de agencia, de continuidad vital e histórica. Asimismo, observamos la emergencia de la necesidad del testigo, especialmente plasmada en el proyecto de Museo Itinerante. La necesidad de un otro que valide la experiencia de la comunidad. Gerson (2009), psicoanalista, destaca el rol significativo de permanecer testigo en el sostenimiento de la vida luego de una catástrofe masiva. La importancia del entorno y las condiciones del ambiente como un tercero que reconoce la experiencia del otro y es testigo de su experiencia que contribuye a la recuperación.

Otro tema de gran relevancia es la pertinencia cultural de los proyectos. En nuestro trabajo, la emergencia del arte popular a través de la música y

el trabajo textil mostraron ser recursos de resiliencia comunitaria. Así mismo, Huss, Kaufman, Avgar y Shuker (2016) exploraron las nociones de arte en un programa de apoyo post desastres internacional en Sri Lanka. Se visualizó cómo esta noción difería según la ubicación social y formación de los participantes. Mientras los profesionales se centraron en el arte como educación social, autoexpresión o acción pública, los aldeanos centraron sus nociones en la importancia de los rituales y actividades comunitarias, y la reconstrucción de espacios y estructuras comunitarias. En este sentido, emerge la importancia de cuestionar la noción de arte occidental en la que diversos proyectos comunitarios se orientan. Y reconocer la importancia de la relación del arte con la vida cotidiana enraizado en la espiritualidad y supervivencia comunitaria, aspectos esenciales del arte popular en sus prácticas de folclore, tradición oral, danza, música y artesanías.

Destacamos también las relaciones emergentes entre identidad y lugar. Desde la teoría del lugar, campo de la geografía humana, se habla de topofilia (Tuan Yi-FU, 2007). Este neologismo designa principalmente el lazo afectivo entre las personas y el lugar o el ambiente circundante, intenta aportar un modo de comprender la forma en que las personas reaccionan ante la incertidumbre de los acontecimientos naturales. La topofilia funde los conceptos de sentimiento y lugar, es útil en la medida en que puede definirse con amplitud para incluir todos los vínculos afectivos del ser humano con el entorno material (Tuan Yi-FU, 2007). Nos

interesa en este trabajo, porque adiciona a la dimensión afectiva e identitaria del vínculo con el ambiente de la noción de apego al lugar, otros aspectos perceptivos y sensoriales, los cuales para la relación del arte con la salud son muy relevantes. Así, el entorno ofrece los estímulos sensoriales que, en cuanto imágenes percibidas, moldean nuestras alegrías e ideales.

Un desastre natural puede cambiar drásticamente la percepción del ambiente, lo que implica en las personas un trabajo de elaboración. Este proceso puede ser entendido como parte de la dialéctica del trabajo subjetivo entre mundo interno/externo, dentro/fuera, psíquico/fáctico o en otras palabras, de cómo lo fáctico, los cambios ambientales, es incorporado en la subjetividad como propios, según el Modelo de lo Disruptivo (Benyakar, 2016). El concepto de topofilia ofrece, a la comprensión del trabajo de transformación subjetiva ante eventos fácticos disruptivos de desastres naturales, la dimensión ambiental. Haciéndonos conscientes que los vínculos afectivos del ser humano con el entorno material difieren en intensidad, sutileza y modo de expresión. En este sentido, los procesos de recuperación post desastres no son sólo sociales, son ambientales y también implican la recuperación de un orden estético (Puleo, 2014).

Como mencionamos, estos proyectos fueron desarrollados por equipos de salud mental comunitaria y estaban orientados desde perspectivas de justicia social, conciencia crítica, apoyo mutuo, empoderamiento, resiliencia comunitaria desde

la perspectiva de la salud social. Sin embargo, un conjunto de actores y prácticas que van desde arteterapeutas, educadores de arte, trabajadores de la salud comunitaria, artistas participativos trabajan en la recuperación del tejido social y comparten un modelo relacional y enfoques culturales y de derecho en la actuación comunitaria. Para analizar justamente estos puntos comunes, a continuación, presentamos dos proyectos realizados por artistas y colectivos de arte.

### **Prácticas de reparación: Virginia Guilisasti y Colectivo Ave Fénix**

La artista contemporánea Virginia Guilisasti investiga y explora distintas posibilidades basadas en la recolección, la recontextualización de los objetos y la búsqueda de formas descartadas con el fin de visibilizar nuevas lecturas y dar nuevas oportunidades a objetos degradados (Schulman, 2017). “Prácticas de reparación” fue un proyecto donde la artista elaboró en conjunto al colectivo de mujeres Ave Fénix, una gran pieza textil, un refugio de dieciséis metros de largo por tres metros de ancho, realizada con tejidos artesanales en diversas técnicas.

Las mujeres de este colectivo eran provenientes del cerro La Merced de Valparaíso, y perdieron todo luego del gran incendio que afectó a parte de la ciudad en abril del 2014. Luego de tres años seguían sin recuperar sus viviendas, organizándose en un grupo de apoyo mutuo a través de diversas manualidades: tejido, costura, telar. Durante seis

meses la artista se vinculó con este grupo de mujeres, las integrantes del colectivo fueron invitadas a tejer cuadros de lana con imágenes y mensajes de sueños personales, para crear en conjunto la gran pieza textil. Esta pieza aspiraba a ser un arte sustentable, donde los textiles pudieran ser vendidos en partes. Como obra fue presentada en una instalación en la Sala de Arte CCU en Santiago de Chile, acompañada de videos con relatos de la vida de las mujeres miembros del colectivo. Guilisasti destacó en su trabajo colaborativo el carácter resiliente de la agrupación y la necesidad de apoyo mutuo para afrontar el presente y proyectar un futuro de un arte que fue hecho por necesidad, en un amplio sentido material y espiritual constituyéndose en sujetos creadores (Schulman, 2017).

En el caso de Guilisasti, el proceso de acompañamiento psicosocial emerge de su propia investigación artística que se activa a partir de la recolección de objetos y la transformación. La artista cumple una función de testigo, de un esfuerzo colectivo de sobrevivencia. Las manualidades: tejido, costura, telar, favorecen el proceso creativo y refuerza el sentido de agencia de las mujeres, en un sentido sustentable, la venta de estas piezas textiles. Así se convierten en sujetos activos y no víctimas pasivas. Al respecto, observamos una creciente investigación respecto del rol de las artesanías, el tejido, en la recuperación comunitaria post desastres. Tudor, Maidment, Campbell y Whittaker (2015) investigan el desarrollo de resiliencia comunitaria y crecimiento post desastres en un micro movimiento comunitario



Tejidos y bordados realizados por Ave Fénix. Refugio construido en madera, 16 x 3 metros. Sala de Arte CCU, 2007.

de tejedoras que surge espontáneamente en Nueva Zelanda post terremoto. Los resultados de su estudio apuntaron a que los participantes valorizaban en su recuperación esta experiencia de tejido colectivo. A nivel personal, permitió recuperar capacidades cognitivas, como distracción positiva y nuevas narrativas sobre sí mismos. A nivel social permitió conexiones y apoyo al sentido de altruismo, dar a otros en distintos niveles como enseñar, aprender de otros o regalar; permitió la sustentabilidad y aumentar ingresos. Emergieron relaciones entre vivir bien y el sentido de lugar, el colectivo realizó actividades de tejido simbólico en donde cubrieron

con los tejidos algunos sitios significativos durante el proceso de reconstrucción de la ciudad (Tudor et al., 2015).

### **Colectivo Mesa8, Concepción, Chile.**

El segundo caso es el colectivo Mesa8, que antes del maremoto y terremoto de 2010 comenzaron a crear un programa de residencias de arte contemporáneo en la Caleta de Coliumo, Tomé. Por lo que ante la emergencia post desastre del 27 de febrero implementaron actividades de apoyo social a través del arte con la comunidad educativa de la escuela

Las Vegas de la localidad. Su trabajo se mantuvo por más de un año. Se implementaron talleres para los niños y niñas y jóvenes de fotografía participativa y artes visuales, orientados a fomentar la relación de éstos con su entorno y a la reelaboración creativa de su sentido de pertenencia con el lugar. Este colectivo en su accionar se plantea una estrategia de vinculación con la escuela: durante el primer mes realizaron actividades colectivas como ver películas, hacer pan y presentarse personalmente en los cursos de la escuela e introducir allí los talleres de arte (Colectivo Mesa8, 2010), un proceso de acompañamiento que tuvo un impacto en las trayectorias de vida de los jóvenes (Reyes, 2020).

En los talleres de fotografía participativa la mirada se pone en los cambios cotidianos. A través del registro con la cámara del trayecto entre la casa y la escuela, se permite a los niños observar y tomar

distancia de la realidad inmediata para reflexionar sobre ella. Ésta es una condición necesaria para la metabolización de las experiencias disruptivas post desastres a nivel subjetivo. Los desastres y catástrofes son eventos del mundo exterior que exigen al psiquismo un proceso de metabolización o transformación (Benyakar, 2016). La noción de metabolización toma de la metáfora alimenticia, los procesos de metamorfosis que permiten que el cuerpo humano se nutra, la relación fáctica de intercambio corporal con el mundo externo, como seres vivientes estamos en una situación de encuentro continuo con el medio físico-psíquico que nos rodea, necesitamos desarrollar un proceso subjetivo constante para lograr representar el mundo y ser incluidos en él (Alaugnier, 2014; Benyakar, 2016).

Tejidos y bordados realizados por Ave Fénix. Refugio construido en madera, 16 x 3 metros. Sala de Arte CCU, 2007.





Talleres Escuela Vegas de Coliumo G 449, Tomé. Fotografía: Archivo Colectivo Mesa8, 2010.

En un segundo taller, la construcción de un mapa colectivo creó un espacio que permitía identificar sus viviendas y las que el mar se había llevado, conversar su situación actual y los cambios a través de los dibujos. En la metodología cada uno se ponía físicamente en su lugar en el mapa colectivo (un papel de 200 por 140 cm. aprox.) y dibujaba donde había estado su casa, cuáles eran los colores, cuáles eran las personas, quienes eran sus vecinos. El taller terminó con el diseño de una plantilla en cartulina de mediagua (vivienda transitoria) que después los niños construyeron y levantaron (Colectivo Mesa8, 2010).

Así la metodología plástico-visual propuso un ejercicio que recogió el sentido de territorialidad y de interacción social en un espacio compartido. El mapa como un espacio potencial estaba ubicado entre la realidad y la fantasía, instaló la posibilidad de un “como si”, ya que esa instancia “creativa” de “juego” se parecía a la realidad pero no lo era completamente, emergiendo una tercera zona de experiencias (Winnicott, 2000). Así la actividad de arte ofreció una forma de relacionarse con la realidad concreta, compartir los cambios en la vida cotidiana de los participantes, pero a la vez



Talleres Escuela Vegas de Coliumo G 449, Tomé.  
Fotografía: Archivo Colectivo Mesa8, 2010.

separase de la experiencia concreta a través de la aceptación de esta realidad hipotética que no es ideal, en el sentido de una fuga hacia la fantasía, sino tenía vínculos con el entorno inmediato y los cambios vividos (metabolización) (Reyes, 2020).

Todo esto fue facilitado por un artista/tallerista que proporcionó un espacio potencial desde un vínculo que era co-metabolizador. Su observación emocional abierta y receptiva hacia las imágenes visuales, creadas por los participantes durante el proceso, le permitieron identificar experiencias emocionales en las imágenes desarrollando articulaciones, relaciones y vínculos, creando una matriz de significación, que ayudaba a pensar sobre la experiencia. Esta posibilidad de pensar la experiencia vivida y despegarse imaginativamente de la realidad concreta se apoya también en un tipo de relación no intrusiva que observa y elabora preguntas atingentes que demandan una autoobservación y reflexión en los y las niños (Reyes, 2020).

Este último taller nos permite visualizar el sentido de un espacio potencial, espacio intermedio, terciario o la tercera zona de experiencias humanas. Para el psicoanalista Donald Winnicott, esta zona es un espacio de contacto entre el mundo interno del externo, transicional, donde tienen lugar un tipo especial de experiencias humanas que reúnen la fantasía con la realidad, donde el arte ocupa el espacio transicional. Es el juego en la infancia y la experiencia cultural en la adultez. A través de sus estudios sobre el espacio transicional introduce la perspectiva triangular, que vincula a las personas con objetos, fenómenos transicionales en un espacio potencial, un entorno particular, que es según su visión, fuente de la creatividad, la salud y la relación con el mundo (Winnicott, 2000).



## Conclusiones

Hemos enfatizamos la importancia de una actuación cultural y de cuidado en salud mental post desastres, no patologizante de las respuestas ante la incertidumbre, amenaza y sin sentido que imponen las catástrofes. Tanto los talleres de arteterapia comunitaria como los talleres de artes participativas ofrecieron un sentido de continuidad vital y la posibilidad de integrar en la experiencia, percepciones y afectos producto de la irrupción de los eventos (Reyes, 2020).

Al respecto, es importante no olvidar que en situaciones de desastres y catástrofes un porcentaje importante de la población se recuperará en su salud mental y sólo entre un 5 a 30% presentará disfunciones de salud mental más severas que apunten a un tipo de vivenciar traumático (Ministerio de Salud, 2019b). Las diferencias en las respuestas consideran factores individuales, historia personal, género, sociales, características del evento y medidas de preparación previas para una información adecuada de apoyo social; enmarcados todos estos factores en los denominados determinantes sociales y mediadores psicosociales de la salud (Organización Panamericana de la Salud, 2010). Así enfatizamos un marco para la actuación en la prevención de la salud mental post desastres dentro de un modelo comunitario (Kapitan, 2011; Reyes, 2019) en donde las actividades de arte enfatizan el intercambio social, creatividad e imaginación y tienen efectos terapéuticos, es decir, arte como terapia (Malchiodi, 2012).

Como señalamos, los desastres sicionaturales son situaciones o eventos que tienen la capacidad potencial de irrumpir en el psiquismo y producir reacciones que alteren su capacidad integradora y de elaboración (Benyakar, 2016). Así una cosa es la vivencia de stress por los cambios y las pérdidas y otra la vivencia traumática. En el complejo traumático se manifiesta una desarticulación del afecto producido por el evento, de su representación psíquica y es esta desorganización la que sería específicamente la base de trastornos de salud mental y del trauma (Benyakar, 2016).

Una tercera zona de la experiencia se despliega en la actuación social y participativa a través del arte. El desarrollo de metodologías activas, pedagogías dialógicas y de creación colectiva generan un espacio potencial que fomenta, tal como hemos analizado, la recuperación de un sentido de continuidad vital, agenciamiento, historicidad colectiva desde la activación sensible consigo mismos y el entorno (Schimpf-Herken, 2015).

Desde la perspectiva triangular formulada por Winnicott (2000), la experiencia creativa en presencia y con otros, recupera muchas de las experiencia tempranas del desarrollo humano. Es ahí donde las artes participativas pueden generar un entorno metabolizante como hemos descrito, que se caracteriza por vínculos empáticos no intrusivos.

Los proyectos de acompañamiento psicosocial presentados comparten un modelo relacional y ético de reconocimiento del otro, propio del

quehacer terapéutico en el sentido de cuidado de otro (Orange, 2012). En ellos no se confunde la situación con las personas (Beristain y Donà, 1999), mecanismo propio de las lógicas de victimización social predominantes en los medios de comunicación de masas. En los proyectos presentados, la visión de persona apunta a la agencia, sujetos resilientes, con derechos culturales y sobrevivientes.

Ambos tipos de proyectos actúan en la vivencia de stress (Ministerio de Salud, 2019b), colaborando a reconstruir o fortalecer tejidos sociales y sosteniendo el trabajo subjetivo para afrontar e incorporar en la experiencias vitales estos eventos disruptivos. Las artes participativas favorecen el desarrollo de ambientes empáticos y co-metabolizantes, contextos necesarios para dar forma a las experiencias de pérdida y sin sentido, propias del trabajo subjetivo en situaciones de catástrofes (Reyes, 2020).

Así mismo, a través de estos proyectos podemos comprender cómo la experiencia particular del arte en sus dimensiones ilusorias, sus potencialidades ensoñatorias, en un contexto vincular, activan aquellos núcleos sanos de los sujetos y representan un modo determinado de restablecer la confianza y apertura al mundo, necesaria para la recuperación de la salud mental post desastres.

## Referencias Asociadas:

- Alaugnier, P. (2014). *La Violencia de la interpretación. Del pictograma al enunciado*. (Amorrurtu/). Buenos Aires.
- Bang, C. (2016). *Creatividad y salud mental comunitaria* (1st ed.). Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Becker, D., Aguilar, M. I., & Morales, G. (1994). *Trauma Psicosocial y Adolescentes Latinoamericanos: Formas de Acción grupal* (Primera; D. Becker, M. I. Aguilar, & G. Morales, Eds.). Retrieved from <http://www.ilas.cl/publicac.htm#4>
- Benyakar, M. (2016). *Lo disruptivo y lo traumático Abordajes posibles frente a situaciones de crisis individuales y colectivas* (1ª; A. Ramos, A. Taborda, & C. Madeira, Eds.). Retrieved from [http://wwwO.unsl.edu.ar/~disgraf/neuweb2/pdf/Disruptivo\\_y\\_traumatico.pdf](http://wwwO.unsl.edu.ar/~disgraf/neuweb2/pdf/Disruptivo_y_traumatico.pdf)
- Benyakar, M. (2002). Salud mental y desastres. Nuevos desafíos. *Salud Mental*, 35(1), 3-25.
- Beristain, C. M., & Donà, G. (1999). *Reconstruir el tejido social: un enfoque crítico de la ayuda humanitaria*. Retrieved from <https://books.google.cl/books?id=Gw1btAEACAAJ>
- Berroeta, H., Ramoneda, A., Rodríguez, V., Di Masso, A., & Vidal, T. (2015). Apego de lugar, identidad de lugar, sentido de comunidad y participación cívica en personas desplazadas de la ciudad de Chaitén 1. *Magallania*, 43(3), 51-63.
- Bishop, C. (2016). *Infiernos artificiales arte participativo y políticas de la espectaduría* (Primera ed; C. Bishop, Ed.). Retrieved from [www.t-e-e.org](http://www.t-e-e.org)
- Boal, A. (1997). The Theatre of the Oppressed. *UNESCO Courier*, 50(11), 32-36. <https://doi.org/10.2307/3207139>

- Boal, A., & Merlino, M. (2008). Juegos para actores y no actores: teatro del oprimido. In *Artes escénicas*. <https://doi.org/84-8428-134-5>
- Bretherton, D. (2011). *Community Resilience in Natural Disasters*.
- Brinton Lykes, M., & Scheib, H. (2016). Visual methodologies and participatory action research: Performing women's community-based health promotion in post-Katrina New Orleans. *Global Public Health*, 11(5-6), 742-761. <https://doi.org/10.1080/17441692.2016.1170180>
- Caracea, A., & Lozano, A. (2015). *Arte, intervención y Acción Social* (A. Caracean & A. Lozano, Eds.). Madrid: Grupo 5.
- CNCA. (2017). *Política Nacional de Cultura 2017-2022*. Retrieved from <https://www.cultura.gob.cl/politicas-culturales/wp-content/uploads/sites/2/2018/01/politica-nacional-cultura-2017-2022.pdf>
- Colectivo Mesa 8. (2010). Práctica Artística y Contexto ¿desde qué posición intervenir? *ALZAPRIMA. Revista de Artes Visuales*, 1(2), 75-81.
- Escobar, T. (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo* (2ª). Santiago de Chile: Ediciones/Metales Pesados.
- Espinoza, A., Osorio-Parraguez, P., & Reyes, P. (2015). Interdisciplinary-Action-Research: Post-earthquake interventions with older people in Chile. *Action Research, Accepted*. <https://doi.org/10.1177/1476750315607608>
- Espinoza S, A. E., Espinoza Z, C. E., & Fuentes P, A. A. (2015). Retornando a Chaitén: diagnóstico participativo de una comunidad educativa desplazada por un desastre siconatural. *Magallania (Punta Arenas)*, 43(3), 65-76. <https://doi.org/10.4067/S0718-22442015000300006>
- Fuentes, A. & Ugarte, A. (2015). *Re-Creando Chaitén en Comunidad* (Centro de). Santiago de Chile: Investigación Vulnerabilidades y Desastres Siconaturales (CIVDES).
- Gerson, S. (2009). When the third is dead: Memory, mourning, and witnessing in the aftermath of the Holocaust. *International Journal of Psychoanalysis*, 90(6), 1341-1357. <https://doi.org/10.1111/j.1745-8315.2009.00214.x>
- Golub, D. (2005). Social action art therapy. *Art Therapy*. <https://doi.org/10.1080/07421656.2005.10129467>
- Hernández Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educación Siglo XXI*, 26, 85-118. Retrieved from <http://digitum.um.es/jspui/handle/10201/26832>
- Huss, E., Kaufman, R., Avgar, A., & Shuker, E. (2016). Arts as a vehicle for community building and post-disaster development. *Disasters*, 40(2), 284-303. <https://doi.org/10.1111/disa.12143>
- Kapitan, L. (2011). Arteterapia y Acción social comunitaria. In P. Marinovic, M. & Reyes (Ed.), *Arteterapia, reflexiones y experiencias para un campo profesional* (Depto. Teo, pp. 61-71). Santiago de Chile: Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- Knowles, J. G., & Cole, A. L. (2008). Handbook of the arts in qualitative research: perspectives, methodologies, examples, and issues. In *Qualitative Research*. <https://doi.org/10.4135/9781452226545>
- Lavell, A. (2015). *Gestión Ambiental y Gestión del Riesgo de Desastre en el Contexto del Cambio Climático: Una Aproximación al Desarrollo de un Concepto y Definición Integral para Dirigir la Intervención a través de un Plan Nacional de Desarrollo*. Bogotá.
- Leavy, P. (2009). *Method Meets Art Second Edition Arts-Based Research Practice*. Nueva York: Guilford Publications.
- Malchiodi, C. A. (2012). Handbook of art therapy., 2nd ed. In *Handbook of art therapy*.

Mcmanamey, R. M. (n.d.). Arts, health, community resilience and healing: the importance of the story. *Health (San Francisco)*, 1-12.

Ministerio de Salud [MINSAL], Oficina Nacional de Emergencia del Ministerio del Interior y Seguridad Pública, Centro de Investigación para la Gestión Integrada del Riesgo de Desastres [CIGIDEN], A. de C. I. de J. [JICA]. (2019a). *Modelo de Protección de la Salud Mental en la Gestión del Riesgo de Desastres*. Retrieved from [https://degreyd.minsal.cl/wp-content/uploads/2015/07/2019.03.01\\_MODELO-PROTECCION-SALUD-MENTAL-EN-LA-GRD.pdf](https://degreyd.minsal.cl/wp-content/uploads/2015/07/2019.03.01_MODELO-PROTECCION-SALUD-MENTAL-EN-LA-GRD.pdf)

Ministerio de Salud [MINSAL], Oficina Nacional de Emergencia del Ministerio del Interior y Seguridad Pública, Centro de Investigación para la Gestión Integrada del Riesgo de Desastres [CIGIDEN], A. de C. I. de J. [JICA]. (2019b). *Modelo de Protección de la Salud Mental en la Gestión del Riesgo de Desastres*. Retrieved from [https://degreyd.minsal.cl/wp-content/uploads/2015/07/2019.03.01\\_MODELO-PROTECCION-SALUD-MENTAL-EN-LA-GRD.pdf](https://degreyd.minsal.cl/wp-content/uploads/2015/07/2019.03.01_MODELO-PROTECCION-SALUD-MENTAL-EN-LA-GRD.pdf)

Orange, D. (2012). Percepción y encarnación. Memoria traumática viva. In *Pensar la práctica clínica* (1st ed., pp. 64-84). Santiago de Chile.

Organización Panamericana de la Salud. (2010). Apoyo psicosocial en emergencias y desastres. In *Panamá. OPS*. Retrieved from [http://www.paho.org/disasters/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1362:psychosocial-support-in-emergencies-and-disasters&Itemid=895&lang=es](http://www.paho.org/disasters/index.php?option=com_content&view=article&id=1362:psychosocial-support-in-emergencies-and-disasters&Itemid=895&lang=es)

Osorio, C., & Díaz, V. (2012). Modelos De Intervención Psicosocial En Situaciones De Desastre Por Fenómeno Natural. *Psicología Universidad de Antioquía*, 4(2), 65-84.

Ottmiller, D. D., & Awais, Y. J. (2016). A Model for Art Therapists in Community-Based Practice. *Art Therapy*. <https://doi.org/10.1080/07421656.2016.1199245>

Puleo, T. (2014). Art-making as place-making following disaster. *Progress in Human Geography*, 38(4), 568-580. <https://doi.org/10.1177/0309132513512543>

Reyes, P. (2014a). Aprendiendo de las comunidades arteterapia en desastres siconaturales. In A. Arteaga & R. Tapia (Eds.), *Vulnerabilidades y desastres siconaturales. Experiencias recientes en Chile* (1era ed., pp. 181-198). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Reyes, P. (2014b). ATOL: Art Therapy Online. *ATOL: Art Therapy Online*, 5(1), 1-26.

Reyes, P. (2019). Arteterapia comunitaria. Algunas reflexiones. *ARTETERAPIA Proceso Creativo y Transformación*, 5(5), 41-44. Retrieved from <http://arteterapiarevista.com.ar/wp-content/uploads/2019/08/arteterapia05.pdf>

Reyes, P. (2020). *Las Artes en la recuperación psicosocial post desastres: el caso del Colectivo Mesa8*. Santiago de Chile.

Schimpf-Herken, I. (2015). El 'Tercer Espacio' En El Arte Y La Terapia. Dimensiones Del Arte En El Trabajo Psicosocial. *Praxis&Saber*, 6(12), 77-96.

Schulman, N. (2017). Virginia Guilisasti y colectivo Ave Fénix: Prácticas de reparación | Artishock Revista. (2017). Retrieved 11 August 2020, from <https://artishockrevista.com/2017/06/20/virginia-guilisasti-sala-ccu/>.

Suess, A. (2007). Arte, terapia y transformación social en la intersección entre postestructuralismo y teoría crítica. *Arteterapia: Papeles de Arteterapia y Educación Artística Para La Inclusión Social*. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ARTE.2007.v2.9753](https://doi.org/10.5209/rev_ARTE.2007.v2.9753)

Tovar, P. (2015). Una reflexión sobre la violencia y la construcción de paz desde el teatro y el arte. *Universitas Humanística*, 80(80), 347-369. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.UH80.rvcv>

Tuan Yi-FU. (2007). *Topofilia Un estudio sobre percepciones, actitudes y valores medioambientales* (1ª ed., 1ª). Madrid: Medusina.

Tudor, R., Maidment, J., Campbell, A., & Whittaker, K. (2015). Examining the role of craft in post-earthquake recovery: Implications for social work practice. *British Journal of Social Work*, 45(July 2018), i205-i220. <https://doi.org/10.1093/bjsw/bcv126>

van de Venter, E., Buller, A., McManamey, R. M., Nadig, M., McCormack, L., Henry, E., ... Chouvier, B. (2016). Enriching Britain: Culture, Creativity and Growth. *Arts and Health*, 45(3), 1-13. <https://doi.org/10.1007/s13398-014-0173-7.2>

Villa Gómez, J. D. (2012). La acción y el enfoque psicosocial de la intervención en contextos sociales: ¿podemos pasar de la moda a la precisión teórica, epistemológica y metodológica? *Agora U.S.B.*, 12(2), 349. <https://doi.org/10.21500/16578031.208>

Winnicott, D. (2000). *Realidad y juego* (7ª). Barcelona: gedisa.



La Olla Común. Chile Limita al Centro, Museo de Arte Contemporáneo, Quinta Normal. 2017.

# Arte en la cocina\*

Entrevista a Adolfo Torres por Natasha Pons, Ignacio Nieto y Sebastián Palma



Dada la extensión de la conversación las respuestas se organizaron según criterios cronológicos y en base a denominadores comunes que permitieron agrupar un conjunto de enunciados organizados a manera de bitácora de vida del entrevistado.

## Período de estudiante

Tenía varios amigos que ya estaban estudiando cocina, o gastronomía como se llamaba en esa época, una carrera que empezó dando INACAP, escuela de la cual no tengo muy buenos recuerdos. Partió a principios de los 80 con estas capacitaciones obreras y durante décadas fue un oficio que se aprendía en la cancha: uno entraba de lavaplatos, formaba brigadas de trabajo con muchas personas y de ahí iba subiendo.



Ese instituto comenzó con capacitaciones de seis meses y después de un año, con ramos como nutrición, primeros auxilios, pastelería, cosas así. A principios de los 90 establecen una carrera de gastronomía de dos años que no te pedía puntaje de entrada ni cuarto medio, era como el Aplaplac de la época. “Me gusta la cocina y ese slogan raro de que la cocina

---

\* Todas las imágenes son autoría de Adolfo Torres.

es un arte”, además era una carrera económica y no se veía muy difícil, así que me matriculé, aunque ya llevaba algún tiempo haciendo mis ensambles, mis collages, mis caminatas para juntar objetos.



Entonces entro a estudiar esta carrera que era muy concreta, muy cerrada, muy de patrón. Uno entraba con un sueño, con ganas de contarle a los profesores lo que uno pretendía hacer, pero ellos te decían: “Sabe, amigo, todas esas cosas déjalas para cuando salga de la carrera. Ahora empiece a picar, a cortar”. Así que tomé la carrera con cierta desilusión, porque yo pretendía lograr un desarrollo mucho más amplio, comunitario, internacionalista y ligado también fuertemente a la cultura y, por qué no, a las artes. Afortunadamente saqué la carrera en los dos años, el primero lo hice de forma diurna por mi forma de ser, por cómo me vestía, tienen que pensar que todavía estábamos con este recelo del saqueo interno de principios de los 90.



David Barraza, el profesor de ese tiempo que más nos gustaba, nos prestó oreja y así me encaminé por donde yo quería. También nos recomendó ciertas lecturas y tocó el tema de las ollas comunes, tan fuerte en los 80, algo que a mí me parecía muy bonito e interesante. Empecé a prestarle más atención y a registrar estas acciones emblemáticas que ya iría ahondando más adelante.

## **Practicante y viaje a New York**

Terminé la carrera y una práctica profesional que tuve la suerte de hacer con Axel Manríquez y Guillermo Manríquez en el extinto Hotel Plaza San Francisco. Era como esas brigadas de la vieja escuela, esas cocinas de sesenta personas, de labores constantes. Hay un afiche muy divertido de la cocina en que sale un verdadero caos entre cien personas, unos que están fileteando, matando



gallinas, despostando, recibiendo las cosas congeladas, los hornos, los cuartos calientes, los cuartos fríos, las pastelerías... toda esa vorágine de cine francés que me apasionó. Pero el tema de la cocina iba más allá para mí. Mi amigo me decía: “Oye, Adolfo, tienes que quedarte acá, tienes que hacer carrera” y yo pensaba: Chuta, hacer carrera en este subterráneo con tubos fluorescentes, con doce horas diarias por muchos años, no sé si es lo que quiero ni lo que me gustaría hacer en mi vida.



Mis padres están divorciados. La hermana de mi madre vive en Estados Unidos hace mucho tiempo y periódicamente la va a visitar. A la vuelta de uno de esos viajes nos dijo: “Les tengo una noticia: conocí a una persona que quiero mucho, es muy especial, así que me voy a vivir a Estados Unidos y ustedes se vienen conmigo a California”. Todos quedamos *plop*, mi papá también. Mi futuro padrastro no tenía hijos, pero estaba feliz de poder hacer una familia.

Así que partimos todos para allá a principios de los 90. Mi mamá se instaló en la Bahía de San Francisco, entre Mountain View y San José, donde viven hasta hoy. En un momento ella tuvo que volver a Chile por unos meses por problemas de salud de mi abuela, y yo con 19 o 20 años me quedé en Estados Unidos dando la hora. Un amigo que vivía en Nueva York y trabajaba en un correo me invitó a ir y me dijo que había pega y que su papá tenía un departamento, así que saqué un pasaje y me fui a la costa Este.

Llegué al aeropuerto JFK, crucé los puentes, llegué a Manhattan y fue una locura, una experiencia que me emocionó, conocer esta meca, la gran Babilonia. Me instalé y conseguí pega lavando platos en el restaurante de unos italianos, mientras que los fines de semana trabajaba en Caruso's Foods, en una bodega de otros italianos que eran tercera generación de migrantes llegados a principios del siglo XX. Ahí tenía que bajar ingredientes de los camiones de 3 a 6 de la mañana, ordenarlos en los refrigeradores y hacer los pedidos para los distintos restaurantes.



En Estados Unidos también trabajé en un restaurante que era de una familia tailandesa y china, donde aprendí la técnica del Wok, para después comprarme uno propio, un quemador de alta presión y unas espumaderas, piezas muy simples, versátiles y rápidas. Es una visualidad muy simple, vas salteando y el plato no se demora más de dos minutos en su proceso de cocción.



Juntaba un poco de la plata que ganaba, otro poco lo usaba para carretear y decidí una vez a la semana ir a comer algo distinto. Ahí descubrí que la comida la llevaba, eso era todo. Iba a las tiendas, a los mercados asiáticos impresionantes, me iba a Chinatown y empecé a visualizar lo que podía ser una práctica cultural. Había escuchado de Andy Warhol, este emblemático artista, del pop, de la serialidad y del tema de los tarros Campbell visto en las vitrinas. “¿Cómo esto de la comida puede tener una extensión tan maravillosa, que llegue a todos los rincones del mundo?”. Esto mismo pasó 20 años después en Chile, pero este fue el inicio para mí y el ente catalizador y de inspiración en la cocina. Sin ser cocinero ni tener una producción de arte definida, se me presentó como un verdadero crisol, como cuando abres estas ventanas y descubres el mundo.

## Interrelación con el arte y vuelta Santiago

Aprendí a cocinar, a cortarme, a soportar el estrés, las quemaduras, la presión constante que tiene la cocina en sus horarios *peak*, y también empecé a relacionar todo este modus operandi con ciertas instancias que yo estaba presenciando desde el mundo del arte. En ese tiempo pololeaba con Milenka, una alumna de la Universidad Católica, con quien siempre iba a Lo Contador. Veía las entregas, conocía gente, andaba por el patio, me metía a los talleres y comencé a conocer la figura de Eduardo Vilches. Coincidentemente también era amigo de Flora,



Matriz, Edición y Serie. Montaje de platos seriados.  
Comedor San Pascual Bailon, Ciudad de México, 2017.

su hija, otro personaje, y empecé a entrar a los talleres de grabado, dándome cuenta de que era muy similar a cocinar; de hecho, hay una parte que es la cocinería del grabado. Me mostraron el trabajo de las matricerías, el anafre y los ácidos, pero también estaba la posición del taller, trabajar de pie, los mesones, los papeles, estas tintas como sazones, las espátulas como cuchillos, la prensa como el horno. Y empecé a tomar más en cuenta los términos de matriz, edición y serie; cuando cocinaba, empezaba a jugar y decía “esto es como lo mismo, la cuchara me está dando una ración matriz”, así que empecé a sacarle más brillo a esta parte paralela con la cocina.

\*

Tuve la divina suerte de que me llamó Jorge Lankin, un conocido de Bahía Inglesa, también emblemático grabador de principios de los 90 de Arte de la Universidad Católica, con una producción de taller muy fuerte en matricería dentro del Art Brut que iba desarrollando. Él tenía unos talleres en una casona en Salvador con Santa Isabel, y me dijo que teníamos que hacer una edición gigante de grabados y necesitaba tres editores para hacer mil doscientas copias, un regalo para la compañía La Chilena Consolidada. Las primeras fueron un desastre, pero el Coke, muy pausado, me dijo: “Te vas a demorar 50 copias hasta que llegues al *peak*”. Y ahí empecé, a trabajar para sacarlas; además, había un bono para el editor que terminara antes, así que me puse las pilas y me quedaba a dormir en el taller. A la vez en ese lugar circulaba gente muy interesante; conocí a Arturo Duclos, Eugenio Dittborn, Pablo Domínguez, los carreteros, los menos carreteros, los más serios, los más doctos, y yo me quedaba ahí como el guachimán del taller, siempre prestando mucha oreja y bien atento a lo que ellos conversaban. Empecé a leer ciertos textos, Eduardo Vilches y su compañera Alicia me invitaban a su casa a ver películas y yo les hacía preguntas. Eduardo después me donó, a través de la Flora, un pequeño archivo de trabajos de la Universidad Católica de los 80. Me acuerdo patente de Claudia Pulgar, a quien nunca conocí personalmente, pero debo agradecerle que hiciera esas ediciones de pan amasado que iba serializando, uno de cinco, dos de cinco, tres de cinco. También serializaba paños de aseo, que fue la primera vez que me relaciono con un producto gráfico a través de un soporte alimenticio<sup>1</sup>. El me entregó estos archivos, también la clásica de Mario Soro con Cabezas –que se están transcribiendo el texto y donde Cabezas se lo escribe con ácido en el pecho. También estaba Silvio Paredes con estas fosas serializadas en el patio de la Católica. Me empiezan a hablar de Luis Camnitzer (me costó décadas saber

---

1 Adolfo Torres toma conciencia de la cocina como grabado serializado y lo utiliza como referencia para sus posteriores trabajos. “... el Grabado es un claro bastión de operaciones, tanto en la faena productiva del Taller/Cocina, como en las transferencias de Principios ligados a los procesos Gráficos y Culinarios y sus desplazamientos, en donde Matriz, Edición y Serie, conviven con la Receta o el Recetario, como otro soporte más en la composición del original al mil veces cocinado o editado”. Definición extraída del sitio web <http://laollacomun.cl/>, 8 de agosto del 2020.

bien el apellido) y ahí este tema de la máquina que va cortando los fiambres, las láminas de salame, las láminas de queso, lo de las cápsulas farmacéuticas, y empecé a ver todo este tema de la edición ya desde un modo pop, y cómo está muy vinculado a la industria masiva y a una serie de otros hitos.



Había gente que tomaba los cursos de Vilches y después fueron extendiéndose a otras prácticas mucho más conceptuales o fuera de los soportes tradicionales. Ahí empecé a nutrirme más, a leer más, a ver más muestras, a hacerme amigo de más artistas, lo que me pregunté: “Qué ganas de poder desarrollar esto, pero desde qué frontera, desde qué guía, bajo qué título”. Ahí me empezaron a inculcar esto de matriz, edición y serie, también soporte, materialidad y concepto; entonces iba articulando algunas producciones, algunas formas de pensar, desarrollar y presentar. Fui autodidacta, sin clases de dibujo ni nada, además que a la universidad iba un poco al carrete, a prestar la oreja o a aprender en los talleres, y también hay que considerar lo que ocurría políticamente a fines de los ‘90. Empecé a enterarme de lo que pasaba en la Universidad de Chile, aparecen textos de Nelly Richard que me hicieron repensar muchas cosas y, bueno, creo que en ese momento me gustaba más el arte que la cocina.



Ya mayor aprendí el tema de los esquemas<sup>2</sup>, que me parece muy atractivo, muy visual, muy tétrico y frío, pero, a la vez, un compuesto crudo. Y también pensaba que, si me iba a estar relacionando, presentando proyectos y dándole visibilidad a lo que hacía, lógicamente tenía que nutrirme de ciertas formas de

---

2 Adolfo Torres utiliza una herramienta teórica para indagar posibles conexiones y proyecciones en lo que él denomina *Cuadros operativos de la cocinería*, constituidos por el Generador de Supervivencia, el Generador de Actividades, el Generador de Imaginarios, los que transforma en esquemas para poder proyectar su trabajo.

trabajo. Y por el 2004 o 2005 leo el libro de Nicolás Bourriaud, *Postproducción*, que me encantó por ser muy sintetizado, muy al callo, donde encuentro los vértices que me dan sentido, era casi como “rellene el vacío con lo que usted cree”. Entonces, a partir de ese libro, pensé que debía tener una estrategia de inmersión hacia el contexto con el cual iba a trabajar, fueran comunidades, ciudades, un grupo de estudiantes o un espacio cultural en el cual poder sintetizar esta puesta en escena, este modus operandi y el diseño de este triángulo que la gente lleva a la mente, como lo que hacían los comunistas antes. Pero, por el contrario, tomo esta dinámica, la gestión y el ritmo que uno debía tener para afrontar variados contextos y lo activo como un generador de sobrevivencia; si no nos alimentamos, no vivimos. Entonces hay una primera instancia de relación con el alimento que es vivir; o sea, comemos para vivir y no vivimos para comer. Posteriormente, el generador de actividades son todas estas instancias que la cocina activa en los cuerpos sociales a modo doméstico, público, desde ir a comprar, cocinar en la casa, lavar, cultivar, cosechar, la venta ambulante, los puestos callejeros con los que alucino, verdaderas instalaciones, intervenciones o performances como ocurre con el cotidiano, en el día a día y, posteriormente, el generador de imaginarios, que es toda esta carga visual, simbólica, patrimonial de imaginarios que la cocina activa.

### Olla Común<sup>3</sup>

Dejé de ser un cocinero tan del oficio, de la brigada, del turno largo, y tomé el nombre de Olla Común como una forma de titular mi proyecto, de darle cuerpo y forma con un contexto histórico, con un concepto desarrollado y con herramientas que se me entregaban a través del grabado, estos ejercicios de

---

3 La olla común es un término vinculado con los comedores comunitarios de resistencia de una administración deficiente de los recursos. Adolfo Torres, le proporciona una herramienta conceptual, al concepto expandiendo con ello las formas de representación de éstas más allá de la actividad en sí. Para él, la Olla Común es un proyecto teórico, visual y culinario el cual indaga en aspectos ligados a las gastronomías populares y su incidencia en los cuerpos sociales, investigando y actuando mediante variadas formas y soportes.

cocinería del grabado, y, por supuesto, que también tenía un fin de obra, esto de ir sirviendo, esta relación que se activaba con la gente. Pensé en hacer un acto fundacional y decidí hacer una olla común en La Vega Central (año 2000) –como siempre digo, el Vaticano chileno–, donde transitan y encontramos estas funciones, instancias y acciones. Fue precisamente en el patio de los camiones, con permiso y todo lo necesario, donde hice esta primera olla común de forma experimental, como un carrete al que llegaron muchos amigos. Llegó también la Alicia Vega con Eduardo Vilches, lo cual me enorgullece profundamente, entre muchos otros actores, y de ahí en adelante empieza el proyecto, y yo empiezo a fundamentar, a redactar. Aprendí a escribir de una forma humilde, tratando de describir las instancias través de textos, no sé si a profesionalizar o a academizar las cosas, pero a sacarle lustre a esto hasta desarrollar una forma de trabajo que son estos *Cuadros operativos de la cocinería*, que son un generador de sobrevivencia, de actividad y de imaginarios. A través de este triángulo me encontré en una dinámica que me permitió insertarme en ciertos grupos, comunidades y formatos para comenzar con lo que estamos hablando.



El proyecto de la Olla Común<sup>4</sup> parcha la transición entre el fin de la dictadura y el comienzo de las nuevas problemáticas. Fuimos parte de los actores que mantuvieron viva esa idea y la relación de las ollas comunes en ese puente por el que Chile transitó con una suerte de bonanza. Y ahora, en tres meses de crisis, volvimos en un dos por tres a una instancia de necesidad y carencia, en la que nuevamente el alimento resurge como un ente sanador y catalizador que nos ayuda a recuperar el tejido social dañado.

---

<sup>4</sup> El proyecto Olla Común se llevó a cabo en diferentes países y ciudades: Brasil (San Pablo, Recife y Bahía), Chile (Valparaíso, Santiago, San Pedro de Atacama, Constitución, Osorno, Caldera, Bahía Inglesa, Concepción y Porvenir ) Colombia (Cali, Armenia y Medellín), España (Madrid, Canarias y Logroño), Ecuador (Quito), Uruguay (Montevideo), Argentina (Buenos Aires), Paraguay (Asunción), Bolivia (La Paz), Suiza (Ginebra), Francia (Marsella), EE UU (Rhode Island y Nueva York) y México (Tijuana y Ciudad de México).



Una de las características del proyecto es que siempre ha sido gratuito, nunca hemos vendido un plato de comida, y por lo general en estos fondos concursables hay un ítem que es el tema de la compra de los alimentos. También surge algo maravilloso, porque la gente colabora con ingredientes; muchas veces, como al final no nos queda ni uno, para la despedida invitamos a toda la gente a colaborar con su comida, que lleve un plato preparado, como hicimos en el Centro Cultural de España con Antoni Miranda, cuando el requisito para asistir a la charla fue llevar algún alimento preparado, que se montó sobre una mesa y fue parte de un buffet espontáneo.



Entonces empezamos a ver cómo sobrevivía Medellín, qué actividades se daban ahí a través de la comida y qué cargaba su imaginario, pensar la memoria audiovisual patrimonial donde encontrábamos nuestro *Generador de Imaginarios*. Y ahí, en ese esquema que conectaba unos vértices con los otros, pudimos hacer este desarrollo, esta presentación, con un resultado de un proyecto que fue muy lindo, porque pudimos vincular la colegiatura colombiana –que es como la escuela más privilegiada de Medellín, incluso de Colombia, donde estudia un sector muy acomodado– con el comedor popular del morro de la basura, que se hacía todos los sábados.



Empecé a organizarme con la comunidad, con estos otros bagajes, con los proyectos que hice en Bolivia, Ecuador, Perú o Colombia. De nuevo activé cuadros desde las propias comunidades. El resultado de la obra no tiene que ser un producto, sino también el camino, el recorrido, la misma relación que se hace entre estos agentes públicos, cocineros, espectadores, amigos. Esto



se fue conformando como un ideario para crear en Bahía Inglesa una escena gastronómica que tuviera cierta característica ante el resto del mapa país y caracterizarla como un punto entre otras cocinas de Chile.



Se fue dando de esa forma y creo que hay que darle la cuota de honestidad, saberse y aceptar cómo uno se formó, de dónde uno viene y también hay que tener respeto hacia otros colegas, actores o personas que circulan. En este caso, una Escuela de Arte es algo a lo que un autodidacta le teme, “voy a meter las patas”, “qué digo”, “no entendí esto”. Pero, de alguna forma, echándole ganas y con la honestidad de donde uno viene y de lo que uno ha hecho, creo que las cosas conviven de muy buena manera e, incluso, uno aprende del otro y eso se agradece.

## **Asentamiento en Bahía Inglesa**

Así, entre viaje y viaje empecé a visitar este lugar. Todos los viajes por Sudamérica eran por tierra y Bahía Inglesa era como la última estación. Ya conocíamos gente que nos recibía o nos íbamos a Puerto Viejo, un pueblo de pescadores más al sur, y ahí empezó la dinámica con ellos, aprender a mariscar, a limpiar el pescado, a hacer verdaderas orgías de pescados y mariscos que eran fiestas maravillosas, unas instancias que fueron regalos de la vida. En ese momento no lo sabía, pero a la larga los recuerdos me hacen pensar lo locura que esa instancia fue, donde el carrete y la experimentación de algunas sustancias pasan a ser pixeles para la estructura de lo que uno va a ser después.



Recién ahora estoy implementando un huerto y comprendiendo el tema de las semillas. Sí había escuchado sobre la soberanía alimentaria, este tema con los

bancos de semillas, con la importancia de mantener la tradición no tanto en lo folclórico, sino en su seno más nutritivo, productivo y concreto en el tema de la alimentación, del cultivo de los alimentos. Es algo que uno nunca termina de aprender, pero en el último tiempo he estado mucho más apegado, estoy plantando mis semillas y me lo imagino a mayor escala.



Como todo sueño, éste tiene que ir de la mano con una fuerte cuota de utopía. Quizás caiga en un lugar común, pero la pobreza más terrible es la que va por la falta de alimento, es un piso básico para el desarrollo biológico, humano, de comunidades. Venimos del estallido social, que fue el preámbulo más acorde para lo que pasa ahora, cuando llega este bicho. Pero la cosa va más allá de ese mero hecho, acá hay un tema ambiental, el tema del agua, de la contaminación, pero también el neoliberalismo nos ha puesto en una forma de vida muy individual. Espero que esas dos instancias pudieran cancelarse, suspenderse y mejorarse. Ojalá que la comida no le falta a nadie nunca y ojalá que, ya contando con esa base alimenticia, el ser humano deje esas prácticas personalistas y active nuevamente estas relaciones de convivencia para hacer un mundo mejor.





La Olla Común - Proyecto Tijuana. Acción Pública y Comida Comunitaria. Sector Playas de Tijuana y Frontera Mexico/ EEUU, 2017.



# CRISTIÁN INOSTROZA CÁRCAMO

(La Granja, Santiago de Chile, 1984)

Licenciado en Artes plásticas y Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile

Su trabajo nace al calor de las movilizaciones sociales del año 2011, resignificando sus múltiples estrategias para despertar un pensamiento crítico sobre la historia oficial chilena. Sus propuestas se enuncian desde el paisaje periférico de Santiago de Chile y el imaginario popular de sus poblaciones, pasando desde la construcción de poesía audiovisual para salas de exhibición (instalación, dibujo, fotografía, pintura y video) a la creación de acciones colaborativas en comunidades específicas e intervenciones callejeras.

Su práctica multidisciplinaria busca ser una *retaguardia* estratégica que acompaña los movimientos sociales y colectivos de los que es parte. De este quehacer se descuelgan una serie de creaciones materiales que exhibe en el mundo del arte, ofreciendo dispositivos que establezcan un diálogo crítico con la gente, para hacer aparecer reflexiones contemporáneas sobre el colonialismo al sur de América y las resistencias de la *champurria popular*.

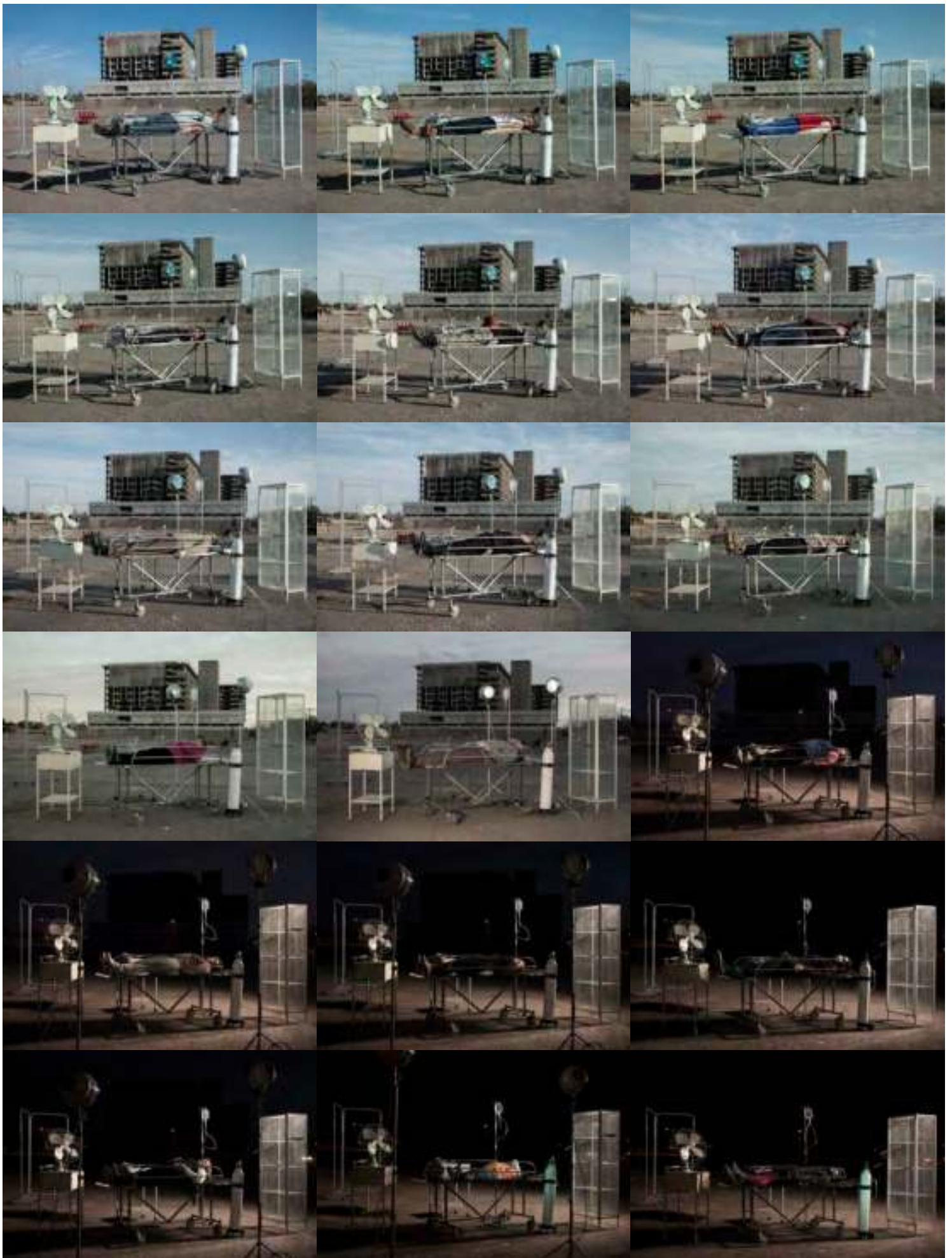
Miembro del colectivo CHARCO y de la red Global Center for Advanced Studies-GCAS, ha realizado proyectos educativos en escuelas, universidades y trabajo cooperativo con múltiples organizaciones sociales. Ha presentado sus propuestas en diversos barrios del país, espacios independientes e institucionales como el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Contemporáneo MAC, Galería Metropolitana, Centro Cultural Matucana 100, Galería Gabriela Mistral, Galería BECH, Proyecto itinerante Sala de Carga, Galería Temporal, Sala Juan Egenau de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, además de exhibiciones internacionales en Bolivia, Perú y Alemania.





REPUBLICA DE CHILE  
PUEBLOS ORIGINARIOS

*Liberat*







Izquierda: Sala de espera: **Adiós al Elefante Blanco**  
intervención colectiva con Camila Karl y Ébana Garín/ 2013  
Derecha: Objeto de la obra **Ni adorno, ni sumisión**  
instalación colectiva con Paula Urizar/ 2011



Izquierda: Detalle de la obra **Cicatrices**/ 2014

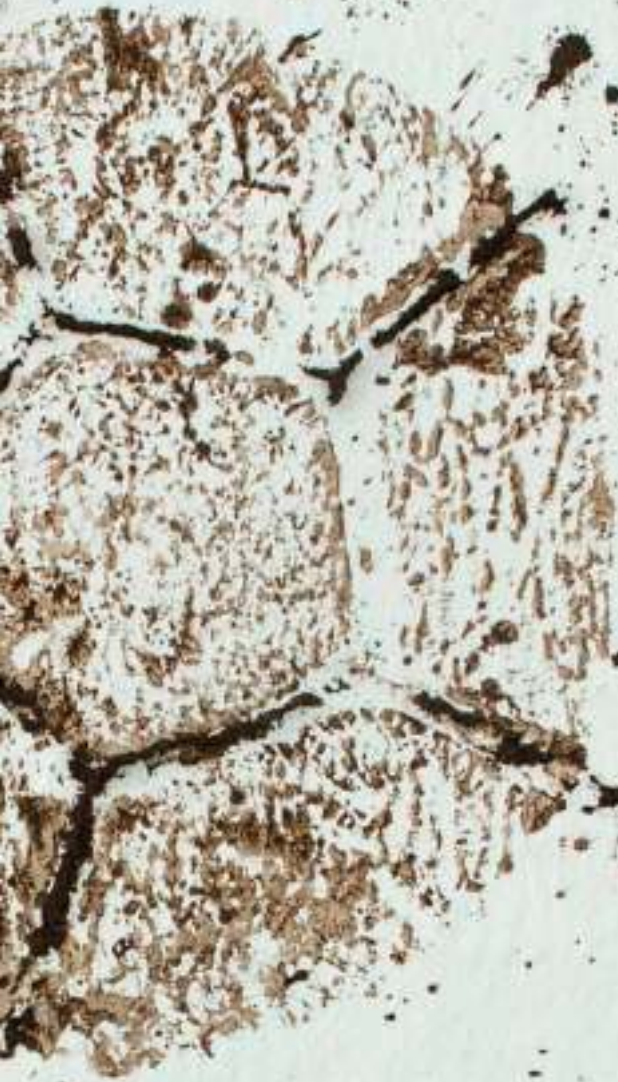
Derecha: **Cuerpo y territorio de un paisaje fragmentado**/ 2017



Resent



Resentimiento



# Normas editoriales

## Envíos en línea

revistadiagramauft@gmail.com

## Secciones

Las propuestas deben permitir ahondar tanto en el campo de las artes visuales en general, como en la relación entre arte y academia, arte y sociedad, arte y comunidad. *Diagrama* publica las siguientes secciones permanentes con convocatoria abierta, en idioma español.

- Artículos académicos: deberán tener una extensión entre 3.000 y 4.000 palabras, incluyendo notas de pie y excluyendo resumen, palabras claves y referencias bibliográficas.
- Investigaciones artísticas: corresponderán a una propuesta cerrada de 3 dobles páginas, 4x4 colores, formato extendido 43 x 27,5 cm. [21,5 x 27,5 cerrado], que deberán ser enviadas diagramadas y en alta resolución (300 DPI). Las normas editoriales para esta sección no se aplican.
- Entrevistas: deberán tener una extensión entre 2.500 y 3.500 palabras, incluyendo notas de pie e introducción y excluyendo referencias bibliográficas.

Los textos deberán entregarse en formato Word, tamaño carta y con tipografía Times New Roman 11 pts., con un interlineado de 1,5.

El archivo deberá llamarse Nombre del Autor principal\_sección\_fecha del envío (día\_mes\_año)

Las notas de pie deben situarse al final de cada página y no contener referencias bibliográficas, éstas deben ir al final del texto.

Se usará Norma APA (American Psychological Association) para todo efecto.

Los artículos académicos y entrevistas deberán incluir imágenes, ya sean estas fotografías, gráficos, bocetos u otros que deben enviarse por separado en formato JPG o TIFF, tamaño carta y una resolución de 300 dpi; éstos podrían ser utilizados, según necesidad de diseño, en monocromo.

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 creación, título de la imagen, ciudad y editorial (en el caso de que esté publicada), museo y/o galería (en caso de haber sido expuesta). Si la fuente es electrónica, agregar además la dirección web exacta. Las imágenes deben contar con la autorización respectiva para ser publicadas.

## Derechos de autor

Los autores deben enviar, una vez aceptada su postulación, autorización para la inscripción al Registro de Propiedad Intelectual de la revista a nombre de la Universidad Finis Terrae. Se solicitará este documento por cada autor participante, sea teórico, artista, fotógrafo, entre otros.

Los autores preservan los derechos intelectuales de sus artículos. Asimismo, los autores preservan los derechos de sus imágenes y podrán hacer uso de éstas.

## Ejemplo envío

- Título de Artículo  
Nombre del autor, dirección (por ejemplo, Facultad de Arte de la Universidad de xxxx, Santiago de Chile), E-mail
- Fecha de Envío  
Ej. 18 de mayo 2021
- Resumen + Palabras Clave  
Adjuntar resumen de 100 palabras.
- Formato  
Tipografía Times New Roman, 11 pts., con un interlineado de 1,5.
- Ejemplos de referencia bibliográficas

Rivera Cusicanqui, S. (2015) *Sociología de la Imagen*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Byung Chul Han (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder Editorial.

- Ejemplos de referencias de imágenes

López, M. (2002) *Asado en Mendiolaza*. Buenos Aires: Museo Nacional de Arte.

Jaar, A. (2010) *La política de las Imágenes*. Santiago de Chile: Editorial Metales Pesados.

- Ejemplo texto electrónico

Galaz, G. (2017). *El arte es relevante, sin lugar a dudas*. En <http://artesvisuales.uft.cl/index.php/investigacion> Obtenido el 16 de enero de 2018.









04

**DIA-  
GRA-  
MA**

REVISTA DIAGRAMA N°4-2020 | Publicación de la Facultad de Arte de la Universidad Finis Terrae



**Ediciones**  
UNIVERSIDAD FINIS TERRAE