CORAL

Congreso Regional Arte en Latinoamérica

Facultad de Artes - Universidad de Chile

Reflexionando la realidad contemporánea

Sergio Rojas (editor)

Ediciones Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes Universidad de Chile

COLECCIÓN ESCRITOS DE OBRAS

CORAL
Congreso Regional Arte en Latinoamérica

Reflexionando la realidad contemporánea

Sergio Rojas
(Editor)

Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes Universidad de Chile

EXTENSIÓN Y PUBLICACIONES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES

Dirección de Investigación
Facultad de Artes
Universidad de Chile

VID
UNIVERSIDAD DE CHILE

CORAL | Congreso Regional Arte en Latinoamérica
Reflexionando la realidad contemporánea

Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Las Encinas 3370, Ñuñoa
Campus Juan Gómez Millas

Director:
Luis Montes B.
Subdirector:
Daniel Cruz

Dirección de Extensión y Publicaciones:
Francisco Sanfuentes
Coordinación de Extensión y Publicaciones:
María de los Ángeles Cornejos

Diseño y Diagramación:
Rodrigo Wielandt
Periodista:
Igora Martínez

Imagen y Diseño de Portada: Matías Rojas Bustos
Equipo de Ayudantes Proyecto CORAL: Catherina Campillay
Claudia Páez
Andrés Soto

Inscripción DDI Nº 276192
Registro ISBN Nº 978-956-19-1001-0
Impreso en Chile / Printed in Chile

Índice

Presentación 11

Apertura 16

Conferencia inaugural
Pensar la contemporaneidad: el sentido de la frontera
Sergio Rojas 21

Mesa I
Arte, política y tecnologías en el contexto latinoamericano 37
Provocador: Luis Alarcón

Investigación - creación en Colombia:
procesos de transformación social en regiones en conflicto
Felipe Londoño 39

Videojuego expandido: ampliando las
fronteras creativas en el arte
Daniel Argente 50

Miradas satelitales: Posibles diagramas de lectura para el arte
latinoamericano contemporáneo desde la colaboración,
la política y la tecnología
Sebastián Vidal 62

Discusión 78

Mesa II
Proyecciones políticas de los estudios teatrales y la etnomusicología 95
Provocador: Jorge Martínez

Cartografía teatral radicante y pensamiento teatral cartografiado: desafíos para los estudios teatrales en Latinoamérica
Jorge Dubatti 101

Emergencias ciudadanas, emergencias documentales: el retorno político del teatro o retorno de un teatro político
Mauricio Barría 124

Idiolecto musical de las culturas fueguinas: del instrumento musical totémico al hombre como objeto totemizado
Rafael Díaz 139

Discusión 150

Mesa III
Campo expandido, subjetividad y cuerpo en las artes escénicas 169
Provocadora: Ana Harcha

La autoría en el campo expandido: subjetividad y enunciación en obras escénicas de creación colectiva
Rolando Jara 173

Señales de interdisciplinariedad: el cuerpo como eje epistémico
Amilcar Borges 185

Artes performativas en el campo expandido: repensando el treinamento en una perspectiva intercultural
Cassiano Sydow 193

Discusión 201

Mesa IV

Contemporaneidad de los márgenes: desvíos y resistencias visuales 223
Provocador: Ignacio Szmulewicz

Doble margen: ¿es acaso posible la contemporaneidad desde la periferia?
José Luis Falconi 225

Pedagogía de la mirada como campo de resistencia
Andrea Jösch 238

Teoría, literatura e imagen: giros en el siglo XXI
raúl rodríguez freire 252

Discusión 268

Mesa V

Curatoría e institución en Latinoamérica 287
Provocador: Claudia Zaldívar

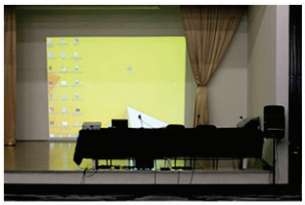
Bienal de La Habana: treinta años de esfuerzos transdisciplinares
Dannys Montes de Oca 288

La contemporaneidad de lo latinoamericano en el campo de la circulación artística
Soledad Novoa 305

MBOI PIRE. Trabajo de laboratorio desde y hacia las comunidades indígenas
Joaquín Sánchez 323

Discusión 337

Reseñas de los participantes 359



1 - Variaciones sobre el concepto de campo expandido
• Question: las fronteras entre las artes performativas (dança, teatro, performance etc)
• Las fronteras entre arte/vida ; arte/politica; arte/otros saberes
• Concepto de Rosalind Krauss: "sculpture in the

Presentación

En los días 3, 4 y 5 de noviembre de 2015 se realizó, en el Auditorio del Campus Las Encinas de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, el primer Congreso Regional Arte en Latinoamérica, CORAL. El proyecto se gestó desde la Dirección de Investigación de la Facultad de Artes –por ese entonces a mi cargo, a fines del 2014– y contó con el apoyo de la Decana de la Facultad, profesora Clara Luz Cárdenas, y del Vicedecano, profesor Jorge Gaete. Este encuentro internacional fue patrocinado por la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo mediante la asignación de un fondo de desarrollo académico.

¿Por qué en un encuentro sobre las artes en América Latina, decidimos avocarnos específicamente a pensar *lo contemporáneo*?

El objetivo fundamental consistía en reflexionar las actividades de creación e investigación que se desarrollan en el campo de las artes en nuestro continente, considerando tanto la condición contemporánea de aquellas prácticas como el tipo de transversalidad que es posible reconocer en ellas. Al decir esto, no me refiero al denominado "arte contemporáneo", sino más bien al *pensamiento* que una Facultad de Artes puede generar acerca del "mundo" en que vivimos y que intentamos hacer habitable. *Contemporaneidad* y *transversalidad* fueron, pues, las ideas que trazaban el marco de sentido de este congreso. La contemporaneidad se refiere al modo en que los investigadores y creadores dialogan desde su quehacer con el tiempo presente, considerando en ello variables políticas, sociales, científico-tecnológicas, etcétera, abordando temas como la globalización, la informatización de lo social, la crisis del medioambiente, la democratización de la sociedad, la cultura digital, la visibilización de las minorías, la crisis de los referentes ideológicos de comprensión de "lo real", etcétera. Lo contemporáneo es, por lo tanto, ante todo una *exigencia* que surge desde la experiencia misma, cuando los acontecimientos golpean sobre nuestros códigos heredados de percepción y comprensión, pues somos cada vez más conscientes de que nos confrontamos a diario con un mundo inédito.

Lo segundo –la transversalidad– se refiere a las relaciones que establecen (o podrían establecer) las prácticas investigativas y creativas con disciplinas (teóricas y artísticas) distintas a la propia. Esto implica relaciones de colaboración entre diferentes disciplinas; procesos de creación que nacen de un trabajo conjunto entre danza y teatro o música y artes visuales; o procesos de investigación en los que, por ejemplo, la historia del arte dialoga con el psicoanálisis o la filosofía. Pero es importante considerar que lo transversal no se reduce a lo "interdisciplinario", pues excede los marcos de las disciplinas. En efecto, pienso que hoy las artes concitan especial interés desde los campos de las Humanidades y las Ciencias Sociales, allí en donde estas se desplazan hacia las fronteras de sus respectivos paradigmas, y la razón de esto es la progresiva *crisis del humanismo*. Hemos comenzado a vivir en un mundo de magnitudes inéditas, y en este "contexto" los procesos de percepción y comprensión de la realidad, en permanente crisis y redefinición categorial, capturan el interés de quienes están reflexionando la realidad contemporánea. Esto significa que, más allá de particulares experiencias de desplazamientos de carácter metodológico y conceptual, diferentes disciplinas se dirigen hacia el tipo de pensamiento que está aconteciendo en las artes.

Para la elaboración del programa de este congreso tuvimos presente fundamentalmente tres criterios. Primero, como ya vengo señalando aquí, la transversalidad de la reflexión. Esto implicaba disponer las mesas estimulando los cruces entre distintas disciplinas artísticas, evitando la figura de "la mesa de teatro", "la mesa de artes visuales", etcétera, pero además haciendo posible el encuentro entre temas heterogéneos. También las disciplinas artísticas se desplazan hacia las fronteras, porque los asuntos que hoy exigen al pensamiento ponen en cuestión esa institución de "compartimentos estancos" que heredamos. Segundo criterio: disponer un encuentro entre voces diversas, pero provenientes todas desde Latinoamérica: Perú, Argentina, Uruguay, Brasil, Bolivia, Paraguay, Cuba y Chile. Esto no debe malentenderse. En modo alguno estábamos pensando en términos de "latinoamericanismo", sino más bien de hacer emerger en nuestro medio la gravedad política, social, geográfica e histórica de la región del planeta en la que nos encontramos. Digo gravedad en el sentido de "fuerza de gravedad". No se trata prioritariamente de una cuestión

de "contenidos locales", sino del carácter *situado* de nuestro pensar y hacer. Tercer criterio: organizamos el evento mismo de tal manera que los expositores tuvieran tiempo suficiente para desarrollar sus ideas. No operamos, pues, con los típicos "veinte minutos" de exposición, como sucede habitualmente en los coloquios, con escaso tiempo al final para alguna pregunta, sino que cada exposición tenía el carácter de una conferencia, disponiendo luego de tiempo suficiente para intervenciones y discusiones, las que también fueron grabadas e incluidas en este libro.

Considerando lo que arriba he señalado, sabíamos que la figura del moderador iba a ser fundamental en cada una de las mesas, por ello las personas a quienes propusimos desempeñar esta tarea fueron invitadas en la condición de "provocadores". El resultado me confirmó lo acertado de esa figura, y las mismas intervenciones de los "provocadores" constituyeron un aporte significativo al congreso y a este libro.

Por supuesto que la realización de este encuentro no habría sido posible sin la colaboración de varias personas que, en distintos momentos del proceso, se hicieron parte de CORAL.

En el marco del congreso, invitamos a exponer en el hall del Auditorio a cuatro artistas chilenos: Bernardo Oyarzún, Demian Schopf, Andrés Durán y Chini Ayarza, quienes inmediatamente aceptaron participar. En esos tres días, sus obras generaron un espacio estético que correspondía a ese público que atendía con expectativas reflexivas hacia las prácticas artísticas.

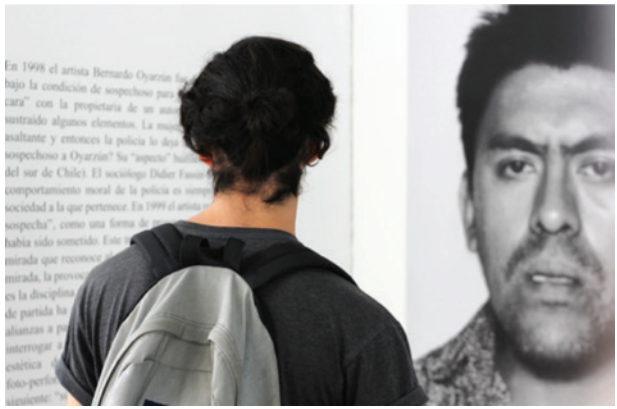
Coordinar todos los aspectos y detalles académicos, económicos y administrativos que demandó el proyecto, fue un enorme trabajo, para lo cual constituí un pequeño equipo con el que trabajé todo el año 2015 y buena parte del 2016. Les estoy muy agradecido, por el compromiso, la eficiencia y el interés con el que se entregaron a esta tarea. Ellos son Catherina Campillay, estudiante de Licenciatura en Teoría e Historia del Arte, Andrés Soto, estudiante del Magíster de Teoría e Historia del Arte, Claudia Páez, estudiante del Magíster en Pensamiento Latinoamericano, y Soledad Maturana, funcionaria

de la biblioteca que se desempeñó con excelencia como secretaria ejecutiva del proyecto. Una vez finalizado el encuentro, el equipo continuó trabajando, ahora con la transcripción de las grabaciones, la recopilación de imágenes y la revisión de los textos. La calidad profesional y humana de este equipo fue, en lo personal, una de mis mayores gratificaciones en el desarrollo de CORAL.

Ya en la realización del congreso, fue fundamental el apoyo de los profesores Sergio Cerón, Coordinador Económico y Administrativo de la Sede Las Encinas, y Luis Montes Becker, Director del Departamento de Artes Visuales (DAV); también fue muy importante en la producción de afiches e imágenes para difusión, el trabajo comprometido de Rodrigo Wielandt, Diseñador y Diagramador de ese mismo Departamento, quien también se hizo cargo de diagramar esta publicación. Quiero mencionar también a Hans Grawe, quien se encargó literalmente de hacer funcionar el salón: iluminación, sonido, aire acondicionado y registro del audio para su posterior transcripción, a Waldo Estuardo, que tuvo la tarea de cubrir fotográficamente las jornadas de este evento; y a Matías Rojas, quien diseñó la portada de este libro. Finalmente, agradezco a Francisco Sanfuentes, Director de Extensión del DAV, haber aceptado, tan pronto se lo propuse, incorporar este libro a la colección de las Ediciones del DAV.

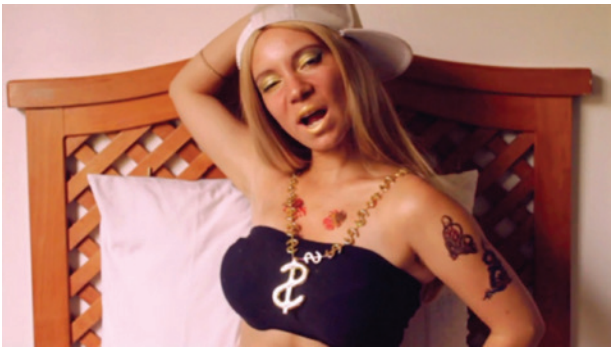
Estoy convencido de que lo que se denomina "pensamiento situado" en nuestro continente, comienza en lo fundamental con el *diálogo* regional latinoamericano. Aquí dialogar no significa simplemente "conversar", sino conocer, confrontar, extrañarse y reflexionar en conjunto la inquietud de encontrarnos en medio de esa exigencia a la que denominamos *contemporaneidad*.

Sergio Rojas
Diciembre de 2016



"Bajo sospecha" de Bernardo Oyarzún

"Los tíos del diablo" de Demian Schopf
y "Monumento editado" de Andrés Durán



"Producto nacional" de Chini Ayarza

Apertura

Sergio Rojas: Buenas tardes a todos. Bienvenidos a la primera mesa de la primera jornada de este encuentro al que, como hemos señalado en varios lugares, lo hemos denominado "congreso" por su naturaleza y por nuestras expectativas, ya que no por la convocatoria misma. Todos quienes tenemos experiencia en congresos sabemos lo multitudinarios que son, la cantidad de mesas paralelas en que se distribuyen los expositores y, bueno, son maravillosos porque uno se encuentra con muchas personas e interlocutores. El problema de los congresos es que muchas veces los textos no se encuentran, los discursos no se cruzan porque, como se dice, "no hay tiempo". En este caso, hemos optado por privilegiar el momento de la discusión, el momento de la reflexión y del intercambio de ideas. De allí entonces que hemos proyectado este encuentro con solo dos mesas cada día, una mesa en la mañana y otra en la tarde. De esta manera, cada expositor tiene el tiempo necesario para desarrollar sus ideas, sus propuestas y luego queda tiempo suficiente para discutir y reflexionar en conjunto. De este encuentro será grabado el audio íntegro, de tal modo que podamos publicar en la forma de un libro las actas completas del congreso. Es decir, es una publicación que incluirá todas las intervenciones, todas las conversaciones con el público y también abundante material visual. Será un registro de lo que aquí ocurra. Bueno, eso es lo que quería decirles, gracias por estar aquí. Bienvenidos. Dejo con ustedes a la profesora Clara Luz Cárdenas, Decana de la Facultad de Artes.

Clara Luz Cárdenas: Muy buenas tardes. ¿Se escucha bien? Me es muy grato estar hoy día iniciando este encuentro de investigación que espero nos deje a todos, después de concluido, muy satisfechos con lo que aquí pasó en la Facultad de Artes. Primero que nada, quiero agradecer la presencia de todos los invitados extranjeros que tenemos hoy, todos latinoamericanos. Yo sé que estarán dando lo mejor de sí mismos y que van a participar activamente. También la presencia de colegas, estudiantes y de todos los que se han interesado por venir a este interesante evento. Uno de los objetivos que el actual decanato se ha propuesto en el ámbito académico ha sido el fomento y apoyo a las iniciativas de transversalidad disciplinaria. Pienso que, en situaciones

de reflexión y diálogo, en las que se encuentran distintos cultores del saber y prácticas artísticas, se constituyen condiciones adecuadas para la generación de un pensamiento crítico y contemporáneo. En el congreso latinoamericano que ahora inauguramos, el objetivo de la transversalidad a la que recién me refería, se orienta explícitamente a la tarea de comenzar a establecer, desde la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, un diálogo con la región.

Se trata sin duda de una iniciativa muy importante que esperamos se consolide en el tiempo. En efecto, los distintos departamentos de la Facultad vienen desde hace bastante tiempo realizando actividades conjuntas con académicos y artistas de Latinoamérica. Sin embargo, en el presente se hace cada vez más necesario que tales proyectos comiencen a constituir una nítida y permanente línea de desarrollo de nuestra Facultad. Como señaló hace unos días el Director de Investigación de la Facultad y gestor de este encuentro: "no se trata en modo alguno de latinoamericanismo sino más bien de hacer emerger en nuestro medio –me refiero a la Facultad de Artes– la gravedad política, social, geográfica e histórica de la región del planeta en la que nos encontramos. Digo *gravedad* en el sentido de fuerza de gravedad". Esperando que este encuentro logre profundizar en las grandes preguntas del arte contemporáneo y nos deje marcada una fuerza muy grande para poder continuar esta línea de investigación, yo los vuelvo a saludar y me despido, esperando que para ustedes sea también una oportunidad a la que tengan ganas volver y podamos hacer un segundo encuentro de investigación prontamente. Muchas gracias por su presencia, una vez más, en nombre de la Facultad de Artes.

Sergio Rojas: Dejo ahora con ustedes a Fernando Gaspar, Director de Creación de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile.

Fernando Gaspar: Hola, ¿qué tal? Buenas tardes. Bueno, obviamente nos pusimos un poco de acuerdo con Sergio en que mi intervención fuera lo más acotada posible. Envío un saludo también de parte de la Vicerrectoría de Investigación a esta actividad, la cual sin duda celebramos como una demostración de la vitalidad que tiene la Facultad en este ámbito y sobretodo la vitalidad entendida también como la respuesta a las preguntas y a las invitaciones

con el diálogo con nuestros amigos de otros países. Yo obviamente no tengo un texto, sino que simplemente, a la hora de estar pensando en la convocatoria de este congreso, que me resulta interesante y de alguna manera también provocador, solo esbocé algunas ideas que me parece que podían ser centrales y que me imagino que recorrerán parte de las conversaciones que vamos a tener a lo largo de estos días. Todo parte de la pregunta sobre cómo y por qué se siguen realizando este tipo de actividades y este tipo de congresos en una universidad donde hay elementos en juego como el arte y lo latinoamericano. Lo primero que pensé fue que las universidades, pese al cuestionamiento persistente y a veces insistente de quienes practican o realizan creaciones artísticas fuera de ella, a mi juicio siguen siendo un reducto de disenso y de interrogación respecto a las prácticas creativas y los discursos uniformizantes en torno al arte. También la universidad, de manera acentuada en países como Chile, resulta un espacio privilegiado de cuestionamiento de las categorías y principios instalados y diseminados por las lógicas o inercias propias del mercado, consabidas prácticas simplificadoras, totalizantes y reductoras del sentido. La universidad es también un espacio todavía fecundo, y no estéril de la demagogia política continental, donde lo latinoamericano cobra sentido y la construcción de nuevas preguntas sobre nuestra identidad compartida cobra especial valor en una escena donde parecemos siempre proclives a la imitación de construcciones interpretativas que se producen en las metrópolis. Y, finalmente, me resulta fundamental que ante la mixtura forzosa de sentidos comunes e inversiones privadas, la universidad siga siendo un hábitat natural de incitación al riesgo creativo, a la recuperación de un lenguaje teórico que incite al disenso y la creatividad razonada, en suma, a defender majaderamente la necesidad de relocalizar el lugar del arte en nuestras precarias y dislocadas realidades. Son algunas de las ideas que me provocan los titulares y también obviamente la presencia de académicos de los que conocemos sus trayectorias teóricas y creativas. No me queda más que agradecer la invitación de parte de Sergio Rojas, de parte de la Facultad e invitarlos a que ojalá no se pierdan ninguno de los espacios de discusión y disenso que prometen las jornadas de este congreso en los próximos días.

Conferencia inaugural:

Pensar la contemporaneidad: el sentido de la frontera

Sergio Rojas

"Cada palabra es un muro alto y liso
que requiere ser echado abajo"
Lina Meruane, *Volverse palestina*.

Lo que a continuación expongo nace de la inquietud que hoy nos conduce al núcleo de lo contemporáneo, por debajo de su contingente "actualidad". Se trata de una pregunta tan sencilla en su enunciación como compleja en sus implicancias: *¿por qué en un mundo globalizado las fronteras se multiplican*?
El año 2009, en el contexto de la Trienal de Artes realizada en Chile, en una entrevista realizada a una ex vicepresidenta del departamento de arte latinoamericano de la casa de subastas Christie´s, esta señalaba que: "el artista latino está acabando con la segmentación en el mercado, porque hoy se incorpora al arte mundial como uno más. No importa si es de Alemania o de Chile. Y ya no se incorpora a las subastas de arte latinoamericano, sino directamente a las de arte contemporáneo"[1]. Cabe preguntarse si, en efecto, es la producción de arte latinoamericano la que en el presente trasciende las fronteras del mercado o acaso más bien lo que sucede es que en el orden del mercado las fronteras geo-culturales pierden relevancia debido a la acción del mismo mercado. ¿En qué consistiría esta puesta en valor del arte latinoamericano que borra su diferencia de origen, su "mal de origen", el hecho mismo de tener un origen? Propongo la siguiente hipótesis. Si nos habíamos acostumbrado a la constante de que el arte latinoamericano fuera definido por temas tales como el racismo, el impacto social de la economía mundial, la emergencia de cuerpos reprimidos bajo el patrón estético occidental o la violencia de Estado, en el presente son precisamente estos "temas" los que se desterritorializan en el cuerpo de los migrantes y de los refugiados.

La idea de frontera se ha naturalizado en el imaginario occidental como un límite que fija la distinción y la separación entre lo mismo y lo otro, operando

[1] Jeannette van Campenhout: curadora argentina entrevistada por Graciela Marín en diario La Tercera el 3/10/09, p. 75.

como un lugar de control de los desplazamientos humanos entre el interior y el exterior. La frontera está entonces asociada a la imagen de gruesos muros edificados en altura, controles policiales, sistemas de vigilancia y de protección contra todo tipo de peligros que acechan sobre el cuerpo y la mente. Pero la representación de la frontera no ha de ser necesariamente una línea, pues aquella tiene originariamente el sentido de un *territorio*, donde distintos sistemas de referencia y parámetros culturales se tocan, se confrontan y se superponen. La frontera es, pues, ante todo, una *zona de contacto*, que hoy da lugar a relaciones de interculturalidad y multiculturalidad. Sin embargo, desde una perspectiva fenomenológica de la experiencia de la frontera, se impone la diferencia interior/exterior (nunca entre "interiores") en que alguien desea ingresar desde un lugar que en algún sentido constituye un *afuera*.

Como señala Mabel Moraña: "la alusión a las ideas de límite, frontera, borde, orilla o margen (…) remiten inevitablemente a la existencia o presuposición de un afuera constitutivo, temporal, espacial, epistemológico, legal o identitario"[2]. Pues bien, estas formas de concebir la frontera –literalmente, de *imaginarla*– nos conducen hacia el orden de la *representación*, en que algo se hace devenir significante y de esa manera *se lo hace aparecer*. Lo que aparece toma cuerpo en un significante determinado desde y para un *sujeto*.

[2] Mabel Moraña: *La escritura del límite*, Madrid, Iberoamericana, 2010, p. 11.

¿Dónde se encontraría hoy la "localidad" y dónde el "margen"? En un universo que se caracteriza por procesos ininterrumpidos de producción y consumo, flujos de capital y circulación de información, nos encontramos siempre en la localidad y a la vez en el margen: "la reducción de las distancias implicada en la tecnología incrementa la visibilidad de las fronteras culturales. Cuanto más se ha reducido la distancia física, cuanto más se ha intensificado la comunicación directa y massmediática, más han aumentado las distancias simbólicas, culturales e identitarias"[3]. Lo que aquí se refiere como incremento de la "visibilidad de las fronteras culturales" consiste precisamente, siguiendo nuestra hipótesis, en la determinación visible de la frontera (como *frontera de visibilidad*), donde el otro en tanto portador de la diferencia comienza por ser el que *se ve como otro*; es decir, aquel cuya diferencia es ante todo visible. Ante esta inédita proliferación planetaria de diferencias, ¿qué es aquello que tendrían en común los seres humanos? Asistimos a un paradójico "humanismo" neoliberal, tal como lo ha descrito Carlo Galli: "la idea de que haya algo natural que, a pesar de toda diferencia cultural, no nos haga del todo extraños los unos a los otros"[4]. En el tiempo del mercado globalizado, el recurso a la idea liberal de una naturaleza humana irreductiblemente egoísta es tanto la posibilidad como la exigencia del *gobierno* de los hombres. Entonces se produce la paradoja de que todos los hombres son por naturaleza iguales, pero precisamente eso que los iguala –el interés natural– es a la vez aquello que los enfrenta. Ahora bien, una necesaria condición de gobernabilidad de los hombres consistiría en la posibilidad de determinar e identificar a aquellos cuya naturaleza no ha ingresado en el juego de la civilización, es decir, en el juego del mercado. Necesidad de identificar, visibilizar, los cuerpos no civilizados.

Wendy Brown escribe: "el tipo de individuos a los que los muros del Estado nación occidental ha de impedir el paso se produce paradójicamente dentro de los mismos muros"[5]. En efecto, el miedo o el rechazo al otro puede llegar a ser tan fuerte que las personas terminan necesariamente identificándolo a como dé lugar, reconociendo al extraño entre ellas, lo que hace posible entonces separarlo y cumplir con el imperativo de la discriminación, cuando la necesidad de impedir que el otro ingrese no consiste en otra cosa que en el gesto de "expulsarlo". Sonia Montecino señala respecto al racismo en Chile: "El no reconocimiento del mestizaje racial y cultural que define la identidad chilena es el gesto agazapado en la desvalorización del mapuche, en la no aceptación

[3] Alejandro Grimson: *Los límites de la cultura*. Crítica de las teorías de la identidad, Buenos Aires, Siglo XXI, 2015, p. 239.
[4] Carlo Galli: *La humanidad multicultural*, Buenos Aires, Katz, 2010, p. 9.
[5] Wendy Brown: *Estados amurallados, soberanía en declive*, Barcelona, Herder, 2015, p. 60.

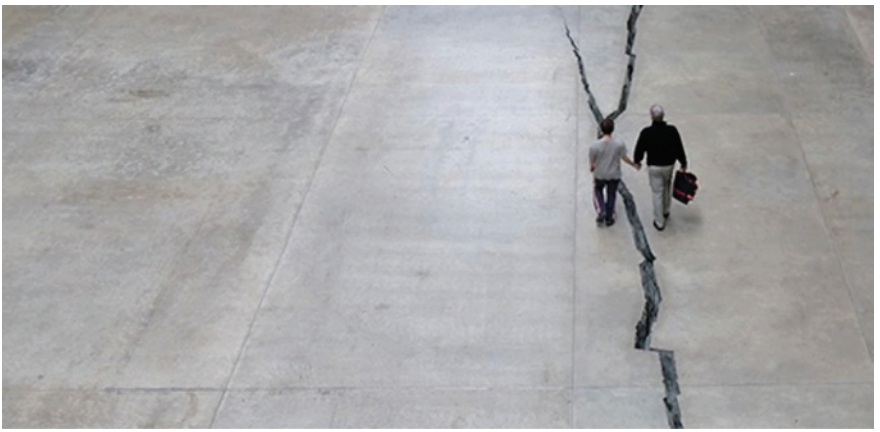
de su identidad"[6]. Fronteras invisibles dividen entre "nosotros" y "ellos" a los individuos al interior de una misma sociedad. Allí donde se han edificado muros para evitar el ingreso de aquellos que son percibido como una amenaza (social, cultural, racial) proveniente desde el exterior, sucede que es la misma frontera amurallada la que produce la infiltración del "otro", pues la existencia del muro –real o imaginado– debe su origen al miedo a la disolución de un supuesto horizonte de referencia identitaria. Parece inherente a la acción de marginar a aquel que "no es de aquí", el prejuicio de que este no solo tiene su lugar, sino que su manera de sentir y de pensar se identifica en todo sentido con un territorio del que no puede salir, aunque camine fuera de este. He aquí la esencia del racismo. Se trata, en último término, de la naturaleza como identidad, en que el peso del territorio (paisaje, costumbres, relatos "ancestrales") priva al sujeto de la posibilidad misma de la experiencia dado que nunca podría abandonar *su lugar*.

En la identificación naturalizada que se establece entre sectores populares de la sociedad y el comportamiento delincuencial, el reconocimiento del otro va asociado a una discriminación territorial, en que se trata de impedir que los otros circulen *fuera de su lugar*. "Durante mucho tiempo –señala Andrea Aravena–, hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, prevaleció la idea que era indio o indígena solamente aquel que vivía en su comunidad rural de origen, ya que su establecimiento en la ciudad significaba, necesariamente, la pérdida de su identidad"[7]. Se trata de un prejuicio respecto a la idea misma de cultura (como frontera de significación cerrada sobre sí), lo que da lugar a un tipo de discriminación –positiva o negativa– que niega al sujeto la posibilidad de una experiencia transformadora. En efecto, lo que sucede es más bien que la concreta ausencia del mundo familiar, la extrema descontextualización de la existencia en su circunstancia de inmigrante, encarga al individuo un ser (por ejemplo, "mapuche") que consiste en un primer momento en la experiencia de "no-ser de aquí". Es la paradoja implicada en la elaboración citadina del otro: se trata de "la importancia de la ciudad como el espacio que les otorga a los mapuches la posibilidad de crear discursos identitarios que legitiman su cultura y lograr insertarse en la cultura mayoritaria. El aislamiento en las zonas rurales y la prioridad de la oralidad fueron factores que condenaban a esa cultura a la marginalidad, el silencio y la extinción"[8].

[6] Citada por Lucía Guerra: *La ciudad ajena. Subjetividades de origen mapuche en el espacio urbano*, Santiago de Chile, Ceibo, 2014, p. 70.
[7] Ibíd., p. 72.
[8] Ibíd., p. 82.

Los procesos de globalización de la economía y la informatización de lo social en redes digitales de comunicación a escala mundial han producido un allanamiento de las fronteras para los flujos del capital transnacional. La moderna soberanía del Estado-Nación pierde presencia en este nuevo orden de cosas y, aunque pareciera que por primera vez en la historia los seres humanos habríamos llegado a ser realmente *contemporáneos*, se multiplican por doquier las fronteras amuralladas para el tránsito de los individuos, haciéndose manifiesta la imposibilidad de una "sociedad mundial", el definitivo agotamiento de la idea de una universal igualdad política y social entre los hombres. En el 2007 la artista colombiana Doris Salcedo ocupó la Sala de Turbinas de la Tate Galery, importante espacio de arte en Londres, con una fisura que recorría todo el piso de la sala. El nombre de la obra: *Shibboleth*.

El término hace referencia a una historia bíblica en el Libro de los Jueces: cuando alrededor del 1370 A. C. la tribu de los gaaladitas derrotó a la tribu de Efraim, reconocían a los sobrevivientes que escapaban pidiéndoles que pronunciaran la palabra *shibboleth* (cuyo significado es 'espiga'). Al identificarlos como efraimitas, eran degollados. En mayo del 2014, un periodista estadounidense fue detenido por milicias prorusas en Slaviansk, al este de Ucrania. Interrogado por los soldados, se le pidió que pronunciara la palabra *garden* ('jardín') para demostrar su nacionalidad. Esto se debe a que, según Volodymyr Dibrova, profesor ucraniano en la Universidad de Harvard, los ucranianos pronuncias las vocales de una manera especial, diferente a la



pronunciación de los rusos. La obra de Salcedo reflexiona, pues, el sentido de la frontera como un límite policial de identificación y negación del "otro". Desarrollando una tesis de Hannah Arendt, Giorgio Agamben señala que relación interna que existiría entre "la suerte de los Derechos del Hombre y la del Estado nacional moderno, de manera que el ocaso de este último implica necesariamente que aquellos se conviertan en obsoletos"[9]. Ahora la fuerza del neoliberalismo parece entregarnos más bien a una igualdad natural de tipo hobbesiano: la guerra de todos contra todos en el horizonte del mercado global, esto es, del mercado sin afuera.

En efecto, la globalización del capital traería consigo la proliferación de las fronteras debido precisamente a que las relaciones posibles con el *otro* se multiplican y diversifican. Entonces la frontera puede llegar a ser un lugar de interés y fascinación, pero también de temor y rechazo pues, aunque la idea de humanidad se torna en la actualidad cada vez más compleja y rica en su diversidad, el "otro" suele ser considerado en cada caso como una diferencia o una variación respecto a un patrón de universal normalidad. La condición de una decepción generalizada da lugar en sus formas extremas al cinismo contemporáneo individualista y también a una especie de fascismo posmoderno:

> "Al fascizarse –escribe Badiou–, el decepcionado del deseo de Occidente se vuelve el enemigo de Occidente, en realidad, su deseo de Occidente no se satisface. (…) Es, en amplia medida, un deseo de Occidente reprimido, y en su lugar viene a situarse una reacción nihilista y mortífera cuyo blanco es, precisamente, aquello que era el objeto del deseo"[10].

En estas condiciones, la religión, antes que una ideología, es solo una forma de subjetivación.

En 1872, Benjamín Vicuña Mackenna propuso, desde la Intendencia de la ciudad de Santiago, la construcción de un camino amurallado que permitiría separar a la "ciudad propia" de los sectores pobres, "una especie de Cairo infecto, repleto de lodo, vicios y muerte"[11]. El muro no se construyó, pero expresa un modo de representarse al otro en la ciudad que se mantiene hasta el presente. "La ciudad del colonizado –escribe Fanon–, o al menos la ciudad indígena, la ciudad negra, la 'medina' o barrio árabe, la reserva es un lugar de mala fama, poblada por hombres de mala fama, allí se nace en cualquier parte, de cualquier manera. Se muere en cualquier parte, de cualquier cosa"[12]. En estas circunstancias, ¿cómo se reconoce al otro? Pues por su aspecto, vestimentas,

[9] Giorgio Agamben: *Medios son fin. Notas sobre política*, Valencia, Pre-Textos, 2010, p. 25.
[10] Alain Badiou: *Nuestro mal viene de más lejos*, Buenos Aires, Capital intelectual, 2016, págs. 67-68.
[11] Citado por Guerra, Op. Cit., p. 115.
[12] Frantz Fanon: *Los condenados de la tierra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963, p. 34.

modo de hablar, color de la piel, rasgos étnicos. Recordemos cuando en la película *Machuca* (Andrés Wood, 2004) el ejército irrumpe en la población donde vive Machuca. Presa del miedo, Gonzalo Infante, el amigo de familia acomodada que Machuca ha hecho en el colegio al que asiste y que en ese momento se encontraba en el lugar, le dice al soldado: "míreme, yo no soy de aquí". El militar observa el pelo claro del niño, su tez blanca, las zapatillas "de marca" e inmediatamente lo deja ir.

El cuerpo del "otro" opera como su verdad desnuda porque se lo representa como literalmente *adherido a su cuerpo*, como si el otro fuese ante todo ese cuerpo social y racial que delata su no-ser, esto es, su esencial condición de deseo, necesidad, interés, carencia, apetito in-civilizado. Hacia el final de la película, aunque sabe que algo se ha roto para siempre, Gonzalo vuelve al lugar buscando a su amigo, pero la población en donde vivía Machuca ya no está, han sido *erradicados*. Solo queda la planicie cartesiana de la modernización policial, sin pasado.

La novela *Por la patria* (1986) de Diamela Eltit es la historia de Coya, un nombre que es muchos nombres: una joven, una mujer pobladora, una resistente bajo la represión política del país; además narra, como en una operación de palimsesto, la historia no contada de las clases populares, y también la historia *imposible* de Latinoamérica. El devenir histórico y político de un cuerpo social

hacia su decadencia y alienación. ¿Cómo fue que se formó la clase popular de la nación y que esta se hizo visible en la privación material, dejando que la violencia –a la vez productora y castigadora de cuerpos– se entronizara como parte de su pervertido carácter? Coya narra el itinerario de la violencia grabada en su cuerpo como *memoria de un continente*. En cierto modo, a la naturalización de la violencia en los cuerpos del margen social parecen ser inherentes ciertas formas de pacificación ciudadana y ordenamiento civil, neutralización del malestar: gobernabilidad.

El historiador Elías Palti ha desarrollado la tesis de que tanto la idea de Nación como la de Estado se inscriben en un proceso histórico que consiste en dotar de sentido originario al núcleo de irracionalidad que se encuentra a la base de cualquier ordenamiento institucional. "La nación –escribe Palti– ofrece un plus que brinda el marco posible dentro del cual la voluntad puede articularse. El estado, por su parte, borra el residuo de facticidad que impediría a la nación imaginarse como una comunidad. De allí que ambos permanezcan siempre conceptualmente atados"[13]. Siguiendo esta tesis, diríamos que la Nación es aquella idealidad que debía generarse como originaria desde la realidad política del Estado. Es decir, a partir de un proceso histórico concreto de violencia, usurpación y olvido nace la idea de Nación, como una idealidad a la que los ciudadanos se encuentran en cada caso ligados de manera casi metafísica. Los sujetos de cuerpos explotados, castigados e invisibilizados bajo el biotipo de lo "popular" se reconocen entonces como "chilenos", y esa filiación borra sin suprimir el conflicto entre vencedores y vencidos. De aquí nace un *valor supremo* que vinculará para siempre a los sujetos y sus cuerpos con el territorio: *la patria*. "La anterioridad de la nación –escribe Homi Bhabha–, significada en la voluntad de olvidar, cambia nuestra relación diacrónica con el pasado y con el presente sincrónico de la voluntad de ser una nación. (…) Estar obligado a olvidar (…) implica la construcción de un discurso sobre la sociedad que desempeña el papel de totalizar al pueblo y unificar la voluntad nacional"[14]. La novela de Eltit explora precisamente las tensiones, paradojas y profundas fisuras que esa entidad suprahistórica, la Nación, *contiene* (esto es, que conserva y oculta).

No se trata solo de una cuestión relativa a políticas de inclusión social, sino de estratos temporales de naturalezas distintas, de historias que al relacionarse

[13] Elías Palti: *La nación como problema*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 145.
[14] Citado por John Beverley: *La interrupción del subalterno*, La Paz-Bolivia, Plural, 2010, p. 32.

políticamente bajo el imperativo nacionalista resultan extrañas entre sí y entonces se contraponen permanentemente. Pero una cierta homogeneización del tiempo parece ser inherente a la constitución de la Nación. El teórico boliviano Javier Sanjinés escribe: "se podría decir que el horizonte de expectativas del pensamiento occidental queda cuestionado, conflictuado por una plurinacionalidad que no por ser diferente deja de ser parte del proyecto universal de la construcción de la nación: el Estado plurinacional"[15].

En 1875, desde la intendencia de la ciudad de Santiago se emprende una reforma de la policía con una finalidad territorial-racial-sanitaria, una tarea cuyos "criterios" caracterizan el racismo de la gran ciudad hasta el presente. "Según las autoridades [las altas tasas de criminalidad] estaban caracterizadas por la embriaguez, el hurto y el cuchillo, resultante [según la interpretación de la Intendencia de Santiago] de la predisposición hereditaria mapuche del bajo pueblo"[16]. El no-ser de un grupo humano subalterno es el efecto de una marginación con respecto a una universalidad ideal que el grupo dominante "realiza". La identidad del sujeto subalterno es la sustancia misma de su marginación, pues se lo ha incluido como el que no-puede-ser, dada precisamente su *estatura natural*. "Si me viera forzado a elegir –señala Vargas Llosa– entre la preservación de las culturas indígenas y su completa asimilación, con tristeza yo elegiría su asimilación a la modernización, porque hay prioridades… [La] modernización es posible solo sacrificando las culturas indígenas"[17]. El problema de fondo no consiste, por cierto, en discutir la "opción" del escritor peruano, sino en preguntarse qué clase de ficción es aquella, la de encontrarse en un lugar en donde es posible *decidir* en favor de la modernización, como si las transformaciones de inéditas magnitudes que esta implica pudiesen ser subjetivadas.

La tesis de Edward Said en *Orientalismo* es que Oriente habría sido incorporado a Occidente como lo otro que lo occidental, como una *naturaleza* que permanece igual a sí misma. Resulta esencial en este punto el carácter esencialmente histórico de Occidente. Es decir, la incorporación de Oriente a Occidente se refiere ante todo a su anexión a la historia de este, quedando así Oriente "fuera del tiempo" porque ha ingresado en un devenir cuyo curso de sentido no es propio. En esto consiste la generación de la Historia Universal en su sentido fuerte. Se describe de esta manera la operación que es característica

[15] Javier Sanjinés: *Rescoldos del pasado. Conflictos culturales en sociedades postcoloniales*, La Paz-Bolivia, PIEB, 2009, p. 33.
[16] César Leyton en: Cristián Palacios y César Leyton: *Industria del delito*, Santiago de Chile, Ocholibros, 2014, p. 94.
[17] Citado por Beverley, Op. Cit., p. 24.

de lo Occidental: una mirada sin cuerpo que instaura un patrón de verdad que se desarrolla desde la misma idea de "descubrimiento de América". Se piensa a Europa como *mundo* y a América como *naturaleza*, y por lo tanto el devenir histórico consiste en la progresiva incorporación de pueblos y culturas a *un mismo mundo*. Porque si el otro es naturaleza, entonces *no puede representarse a sí mismo*, no puede hacerse objeto de autoconciencia y, en definitiva, no puede generar desde sí una relación con el otro, con la alteridad en general. Es de antemano extraño a la modernidad, porque está privado de la posibilidad de la experiencia en su sentido moderno. En consecuencia, el subalterno es aquel que no puede llegar a ser sujeto de su relación con el paradigma moderno porque se trata de una relación que padece. En este sentido, la subalternidad de una cultura no está dada simplemente por su exclusión, sino, al contrario, por las políticas de inclusión. "La exterioridad de la representación está siempre gobernada por alguna versión de la perogrullada que dice que si Oriente pudiera representarse a sí mismo, lo haría; pero como no puede, la representación hace el trabajo para Occidente y, faute de mieux, para el pobre Oriente"[18]. Sin embargo, ¿se trata en verdad de una cuestión epistemológica?

El estructuralismo de Levi-Strauss abordó este problema aun dentro de ese horizonte debido a que las condiciones de la relación con el otro corresponden precisamente a la circunstancia del etnólogo que busca *insertarse en una comunidad otra*. Acaso sea este programa de acción lo que inevitablemente "naturaliza" al otro (fijándolo en su ser "comunidad"). La necesidad de conocer al otro en su diferencia, de conocerlo *como otro*, lo territorializa en un *modo de ser* cuyo comportamiento se hace legible como un sistema de signos. Levi-Strauss pensaba a la antropología como la disciplina del "diálogo de la humanidad consigo misma". Ahora bien, es cierto que el modelo de la *comunicación* pone de alguna manera en cuestión la lógica de la dominación y la colonización, pues en ello el otro (subsumido en una relación dominación y determinado como *objeto*) deviene *sujeto* de comunicación. La historia de la crítica del paradigma Occidental debe mucho a Levi-Strauss. Pero la condición de posibilidad concreta de la práctica de la observación en terreno ha sido la del sujeto que *viaja hacia el lugar del otro*, y acaso esta condición del otro-observado sea inherente al ejercicio mismo de la teoría. Como señala Said:

[18] Edward Said: *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo, 2003, p. 45

"El término griego *theorein*: [significa] una práctica de viaje de observación, un hombre enviado por la polis a otra ciudad para que observe una ceremonia religiosa"[19]. La mirada del etnógrafo diagostica la crisis y agotamiento del patrón occidental dominante, pero opera a partir de un itinerario inaugurado y trazado por el colonizador.

La obra *Los Invisibles* (2007), de la artista chileno-suiza Ingrid Wildi Merino, consiste en un video de 30 minutos en el que entrevistó a cinco inmigrantes colombianos que residen ilegalmente en Ginebra. La artista emigró desde Chile a Suiza debido a la dictadura militar de Pinochet, mezclando en su propia lengua el español, el alemán (de Zurich) y el francés (de Ginebra): "la problemática que acarrea todo discurso pronunciado y escrito es, de hecho, esencial para entender la producción videográfica de Wildi, cuya aproximación el hecho lingüístico dista de ser reconfortante o reconciliatoria"[20]. La lengua en el inmigrante indocumentado deviene el territorio del exilio porque aquella no es simplemente el idioma, sino el domicilio de la subjetividad.

[19] James Clifford: "Notas sobre teoría y viaje", en *Cuadernos de Teoría y Crítica* nº1, Viña del Mar, 2015, p. 65.

[20] Iria Candela: *Contraposiciones. Arte contemporáneo en Latinoamérica 1990-2010*, Madrid, Alianza Forma, 2012, p. 102.

En las fronteras lingüísticas se edifican muros que no se relacionan solo con problemas idiomáticos de comunicación, sino con el hecho de que la lengua se ha transformado en *ghetto*. Estos sujetos padecen el poder, pero este no opera solo en las prácticas instituidas de sujeción social, sino incluso ahí donde los individuos marginados son conducidos a una forma de sujeto del habla, en que este da cuenta de su condición en una pantalla que lo ha hecho decir a priori: "yo soy el otro, hablo desde afuera". Este es el problema que Wildi reflexiona: los mismos recursos tecnológicos del video son portadores del patrón de relación unidireccional sujeto-objeto. La cámara encuadra y visibiliza, por lo tanto, expone, entonces Wildi se pregunta: "¿Cómo dar visibilidad a individuos que por razones de seguridad y estabilidad son obligados al anonimato, a la absoluta discreción, a la invisibilidad social? ¿De qué modo puede ser relatada esta invisibilidad que induce un sentimiento de inexistencia para aquellos que la experimentan?" Relatar la invisibilidad significa poner en escena el margen de exclusión que el propio sujeto genera cuando mira y escucha al excluido. Mirar y escuchar no implica necesariamente admitir, por eso los "entrevistados" comparecen en *Los Invisibles* con su cabeza fuera de cuadro. La cámara reflexiona la ideología del encuadre, esto es, la ideología de su aparente neutralidad mostrativa. La matriz sujeto-objeto opera en la cámara como dispositivo de sometimiento del otro a sus condiciones de subordinada aparición.

El problema no se franquea haciendo del otro una especie de "diferencia irreductible", pues permanecemos así en la perspectiva que determina a priori al otro como un modo de ser *por conocer* en su diferencia. Es necesario pensar el problema a partir de la *facticidad* del encuentro con "el otro"; pensar el hecho de que son condiciones concretas en la relación con el otro (sociales, políticas, económicas) las que lo visibilizan como un signo, haciéndolo ingresar en un orden de la representación que lo circunscribe naturalmente a un "modo de ser". Entonces el conflicto no se origina a partir de un supuesto e irreductible "modo de ser" del otro, sino que este ha sido determinado como naturaleza conforme a un requerimiento de identificación inequívoca que nace del conflicto mismo. No se trata de que el otro ha sido conocido como naturaleza, sino que ha sido determinado como naturaleza porque se lo ha considerado ante todo como un *objeto* de conocimiento.

> "Concebido como existiendo fuera de la Historia –escribe Mabel Moraña–, el mundo americano nació como confín: como el espacio ilimitado y remoto done el significado se abisma y se disuelve. Es, asimismo, un límite que se identifica con la periferia, la barbarie, el salvajismo, la marginalidad y el subdesarrollo, que desde entonces son el afuera constitutivo de la Mismidad imperial, en cualquiera de las formas históricas que esta asume. Desde el límite latinoamericano (…) las grandes categorizaciones deben ser cualificadas: capitalismo dependiente, modernidad periférica, epistemología alternativa, Barroco de indias, realismo mágico"[21].

La cuestión nos remite a Hegel y su concepto de "cultura natural", cuando escribe en su *Filosofía de la Historia*: "en la época moderna, las tierras del Atlántico, que tenían una cultura cuando fueron descubiertas por los europeos, la perdieron al entrar en contacto con estos. La conquista del país señaló la ruina de su cultura, de la cual conservamos noticias; pero se reducen a hacernos saber que se trataba de una cultura natural, que había de perecer tan pronto como el espíritu se acercara a ella"[22]. La cultura de los "indígenas" muere porque es natural, es decir, consiste dicha cultura en una suerte de cosmovisión por la cual la conciencia de sus habitantes se encuentra "encarnada" en la naturaleza, desprovista de historicidad. La causa de muerte habría sido, pues, la *autoconciencia*. Hegel no puede pensar a América sino como una realidad deficitaria porque no puede pensar la violencia en que consiste la conquista misma. Para ser más precisos, lo que no puede pensar Hegel es una violencia no revolucionaria y sin embargo histórica; una violencia a partir de la cual se escribe una historia otra, que no es la historia de la libertad, sino más bien de la lucha contra la dominación. Entonces la "autoconciencia" coincide con la angustia de tener un cuerpo que, en el régimen de la sospecha o de la culpa, ha sido ingresado en el orden de una plena visibilidad por una subjetividad dominante. Control de frontera.

La escritora chilena Lina Meruane, de ascendencia palestina, narra en qué momento y lugar se transformó en palestina. En el inicio de su relato señala: "Lo palestino ha sido siempre para mí un rumor de fondo, un relato al que se acude para salvar de la extinción un origen compartido"[23]. Podría decirse que "se sabe" palestina, pero ignora en qué pueda consistir propiamente ser palestina,

[21] Mabel Moraña: *La escritura del límite*, Madrid, Iberoamericana, 2010, p. 13.
[22] G.W.F. Hegel: *Lecciones de Filosofía de la Historia*, Madrid, Alianza, 1985, p. 171.
[23] Lina Meruane: *Volverse palestina*, Santiago de Chile, Random House Mondadori, 2014, p. 17.

qué significa lo palestino como un *modo de ser*. Luego emprende el viaje hacia la tierra de sus abuelos, pero la experiencia de ser palestina la tendrá antes de llegar a su destino, específicamente en el aeropuerto de Heathrow, en Londres, interrogada en una pequeña sala por la policía: "Tengo la certeza de que en las horas que pasé con los tiras fui más palestina que en mis últimos cuarenta años de existencia. La palestinidad que solo defendía como diferencia cuando me llamaban turca, alguna vez, en Chile, había adquirido densidad en Heathrow"[24]. Es decir, si existe algo así como una identidad en un sentido fuerte, lo cierto es que se trata de algo que el poder construye para el otro, contra el otro, para conducirlo al lugar en que será objeto de una *plena visibilidad*.

La realidad de la frontera es en el presente la circunstancia del pensamiento, la exigencia que da origen a lo que cabe denominar propiamente como pensamiento *contemporáneo*. Entonces, enfrentada a la violencia de la frontera, la reflexión trasciende los circuitos académicos, dando lugar a problemas inéditos, intentando habitar el siglo XXI cuando la idea de mundo ha cedido su lugar a la realidad del planeta.

Muchas gracias.

Bueno, damos paso a continuación a la primera mesa del encuentro.

[24] Ibíd., págs. 64-65.

Mesa I

Arte, política y tecnologías en el contexto latinoamericano

Luis Alarcón: Hola a todos. Vamos a dar inicio a la primera mesa de este Congreso Regional, Arte en Latinoamérica. Bueno, por mi lado me presento, por si no me conocen, soy Luis Alarcón, co-director de Galería Metropolitana, Licenciado en Teoría e Historia del Arte, en otras palabras, ex alumno también de esta casa de estudios y de esta sede, en específico de Las Encinas, y como se decía en mi época, un "sobreviviente" de Las Encinas. Aquí estamos muy agradecidos de la invitación que es, entre otras cosas, no a moderar esta mesa, sino que a provocarla. Vamos a ver si logramos provocar al público, pues el público, en congresos de este tipo, normalmente no interviene demasiado. Espero que sí preguntemos, que sí discutamos, porque de eso se trata, esa es un poco la invitación. Bueno, voy a presentar, en realidad vamos a darles la palabra inmediatamente a nuestros invitados, y voy a ir presentándolos a cada uno después de que terminen sus presentaciones. Vamos a hacer las tres presentaciones de manera seguida y después vamos a abrir la palabra para que hagan preguntas, comentarios, etcétera. Y una recomendación técnica que me pidieron es que al momento de las preguntas y de los comentarios, por favor, se identifiquen porque estamos haciendo una grabación de todo el congreso y, por lo tanto, es importante que queden registradas todas las identificaciones de las personas que pregunten o comenten. Así que vamos. Bueno, nuestro primer invitado es Felipe Londoño, lo tenemos acá. Bienvenido Felipe, vamos a leer algunos datos de su currículo. Rector de la Universidad de Caldas. Arquitecto. Ph. D. en Ingeniería Multimedia en la UPC de Barcelona, España. Profesor titular e investigador en diseño, tecnologías y territorio del Departamento de Diseño Visual de la Universidad de Caldas, Colombia. Es cofundador del programa Diseño Visual y ha sido director de Departamento, Decano de la Facultad de Artes y Humanidades y Director del Doctorado en Diseño y Creación. Director del grupo de investigaciones DICOVI, coordinador del Laboratorio de Entornos Virtuales (Media Lab), ViveLab Manizales (en convenio con el Ministerio de TIC), LASO-Laboratorio de Emprendimiento Cultural del Eje Cafetero (en convenio con el Ministerio de Cultura), Escenarios Digitales e Incubadora de

Empresas Culturales. Ha sido durante dieciocho años el director del Festival Internacional de la Imagen, coordinador del Postgrado Online en Artes Mediales, que se lleva a cabo entre la Universidad de Chile, la Universidad Nacional de Córdoba en Argentina y la Universidad de Caldas, y organizador de las Muestras Monográficas de Media Art. Ha publicado varios libros, entre ellos *Interfaces de las Comunidades Virtuales, Paisaje y nuevos territorios en red y las investigaciones: Videojuegos, Diseño y Ciudadanía, Diseño Digital. Metodología para la creación de proyectos interactivos y Expresión visual en las ciudades del bahareque*, entre otros.

Le damos la bienvenida a Felipe. Entre otras cosas se me olvidó decir que esta mesa fundamentalmente tiene que ver con los cruces entre artes, política y tecnología, así que claramente las presentaciones tendrán que ver a partir del cruce de estos tres ejes. Le damos la palabra a Felipe, bienvenido.

Investigación - creación en Colombia: procesos de transformación social en regiones en conflicto

Felipe Londoño

Muchas gracias, Luis. Un saludo muy especial a todos. Decana, un gusto saludarla. Muchas gracias al profesor Sergio Rojas por esta invitación, igual a Fernando Gaspar, por esta posibilidad que me dan de compartir con ustedes las experiencias que hemos venido desarrollando en Colombia alrededor del tema de la investigación-creación. Me gustaría iniciar, pues, contando que me siento muy complacido de estar aquí. Es la segunda vez en la Universidad de Chile. Hace poco tiempo –algunos años, pero poco tiempo– había tenido también la oportunidad de conversar con los estudiantes y algunos profesores de artes visuales porque, como se mencionaba allí en la presentación, hemos venido desde el 2005 trabajando en un convenio entre la Universidad de Chile, la Universidad de Córdoba en Argentina y la Universidad de Caldas. Se trata de un posgrado, una plataforma que tenemos para unos cursos online alrededor del tema de las artes mediales. Es una dinámica que a mí me parece muy interesante poder llevar a cabo, y poder replicarla también en otros escenarios. En su momento, y con los profesores Leonardo Cendoyya, Daniel Cruz y otros profesores, precisamente hoy a las ocho de la noche –que sería para nosotros las seis de la tarde– en Colombia se está instaurando prácticamente la décima cohorte con estudiantes de las tres universidades. Bueno, en realidad creo que en esta cohorte Chile no está participando. En fin, se instaura ahora y creo que es un referente interesante para Latinoamérica y para nosotros en Colombia porque es la primera plataforma *online* que se crea donde se promueve precisamente la reflexión en torno a las artes, las tecnologías y la creación en los diferentes contextos, siempre hilando posibilidades de interacción entre estudiantes, casi todos ellos, por supuesto, de posgrados. Esto ha servido, al menos en nuestro caso, en la Universidad de Caldas, como motivador para muchísimos procesos y ha posibilitado la acreditación de nuestros programas (más adelante los comentaré). Simplemente quiero poner esto en contexto. Manizales, toda Colombia, ustedes lo saben, es un país que ha vivido un proceso largo de conflicto social. Precisamente ahora, con este gobierno, se está intentando abrir mesas de diálogos que esperamos sean muy exitosas y que el

2016 inicie con un país que firme acuerdos que posibiliten un diálogo mucho más fluido entre sectores de la población que han venido siendo antagónicos. Muchos de los procesos de investigación-creación que hemos llevado a cabo allí en Colombia, en la Universidad de Caldas, apuestan a generar esos puentes, esos vínculos. De ahí que titulo a esta presentación como "Investigación-creación en Colombia: procesos de transformación social en regiones en conflicto". Quiero añadir además que en este nuevo rol –porque llevo en la rectoría de la institución un año y algunos meses– todos mis antecedentes han sido liderar procesos de consolidación de la investigación-creación desde los diferentes programas que hemos venido liderando con un grupo de personas, entre ellas Adriana Gómez, que está aquí conmigo, y Carlos Adolfo Escobar, otro profesor colombiano. Yo simplemente quiero… Bueno, usted me recuerda la hora para ir cortando cuando sea necesario. Quisiera presentar algunos antecedentes que nos hemos ideado desde la rectoría proponiendo el tema del pensamiento, de la investigación y no únicamente ligado a nuestra Facultad –y en nuestro caso, de Artes y Humanidades– sino que se puedan realmente transversalizar con las otras facultades. Manizales, que es una ciudad de 400.000 habitantes en todo el eje cafetero de Colombia, tiene paisajes cafeteros que acaban de ser denominados Patrimonio Cultural de la Humanidad por la Unesco, es una ciudad, digamos, netamente universitaria. Es una ciudad que se constituye como un eje de investigación muy interesante en diversos temas, sobre todo en los temas de la biología porque es una región con una alta biodiversidad: tenemos especies animales y vegetales que son realmente exóticas, increíbles y precisamente una de las fuertes potencialidades que se hacen ahora en la región, pues, está en indagar en torno a materias de medio ambiente, el cambio climático, las gestiones del riesgo, etcétera. Digo todo esto, reitero, como un antecedente para presentar esa visión de universidad circunscrita a entender la investigación más allá de las fronteras tradicionales a las que hemos estado acostumbrados. Esto va en diálogo con ese pensamiento sobre la universidad que señala que ya no podemos seguir pensándola como lo hemos hecho tradicionalmente, sino que se tiene que hacer el ejercicio de romper fronteras y, en el contexto de la investigación, buscar nuevas metodologías que nos posibiliten generar un real diálogo de saberes especializados. No solamente especializados sino también con la comunidad. Y

allí instalamos una serie de conceptos o, mejor dicho, retomamos, tomando como base a varios teóricos dentro del tema, por ejemplo, de las humanidades digitales, intentando avanzar un poco más en lo que son las fronteras y también observando esas mutaciones que se dan a partir de la interconexión de saberes, de las tecnologías que convergen, esos métodos diversos que empiezan a surgir y los potenciales colaborativos que abren otras posibilidades, que superan esos discursos tradicionales de innovación que normalmente en las universidades son tan comunes. Desde esa perspectiva hemos abordado diferentes áreas emergentes. Aquí retomo algunas de las que se han descrito como importantes en estas nuevas posibilidades de investigación que desde las humanidades, tomando como base también las tecnologías, empiezan a abrirse y que se han venido aplicando en nuestros procesos, reitero, no únicamente en la perspectiva de la Facultad de Artes y Humanidades –desde donde yo provengo– sino también desde otros diálogos interdisciplinares con facultades como las de Ciencias de la Salud, Ciencias Exactas y Naturales o facultades como las de Ciencias Agropecuarias. Pero allí simplemente presentó, entonces, diferentes metodologías que se han venido… Está el tema de los juegos también, de los conocimientos distribuidos, de la visualización de datos que se aplican de una manera muy directa a procesos de investigación que se llevan a cabo en cualquiera de las seis facultades que tiene nuestra institución. De alguna forma, nosotros recogemos desde la Facultad de Artes y Humanidades procesos de investigación muy ligados a otro contexto donde también, como se mencionó allí en esa corta reseña, se trata el tema del diseño. Yo provengo de la arquitectura y en la universidad –esta es una historia que ya tiene cerca ya de treinta años– creamos una escuela de diseño, pero un diseño que iba más allá del pensamiento del diseño gráfico o industrial que en su momento, en el contexto de nuestro país, lo veíamos muy instrumentalizado y entonces abordamos el tema del diseño desde la perspectiva del diseño visual y esto dio origen al pensamiento y a la reflexión en torno a la imagen, a su percepción, a su recepción por parte de la comunidad y esto, pues, dio origen a una gran cantidad de procesos. Es desde esa perspectiva que hemos avanzado en las dinámicas de entender las transformaciones sociales a través del diseño. Cito a Arturo Escobar, un teórico colombiano, sociólogo pero muy importante que está pensando ya el diseño como la imaginación, como la posibilidad pensar otros mundos, el diseño de lo

que él denomina los *pluriversos*, como sus diseños autónomos con posibilidades de abordar, desde el diseño mismo, otros campos, otros conocimientos redirigiendo esa conceptualización tradicional que se ha tenido del diseño ya no instrumental o ligado a la producción industrial sino ligado a esas prácticas, desempeños, premisas y narrativas ontológicas, como lo manifiesta Arturo Escobar. Ese es un poco el mapa para ilustrar cómo articulamos las diferentes actividades que hemos venido desarrollando en los procesos de investigación-creación en la Universidad de Caldas, integrando no solamente las actividades internas sino también a muchos actores externos. Para nosotros es fundamental pasar de la interdisciplinariedad a la interinstitucionalidad, en el sentido de dialogar con comunidades, con colectivos, pero también con gremios, con estados de tal forma que en esa totalidad se empiecen a revisar una serie de procesos y metodologías. Y, bueno, desde ese germen que en la misma Universidad de Caldas se han venido desarrollando una serie de procesos que han tenido su origen en la Facultad de Artes, como decía, pero también en el Programa de Diseño Visual, que han dado origen en su momento a la primera Maestría en Diseño y Creación Interactiva que hubo en Colombia, que se creó en la Universidad de Caldas y posteriormente al único doctorado que hay en Colombia de Investigación-creación en Diseño que se crea en el año 2015 y que, otra vez, está abierto a perspectivas múltiples de conocimientos diversos que empiezan a generar una serie de procesos y de proyectos interdisciplinarios en torno al pensamiento y a la creación. Ligado, digamos, a esos programas de Doctorado en Diseño y Creación, Maestría en Diseño y Creación, se empiezan a desarrollar una serie de proyectos como, por ejemplo, el Festival Internacional de la Imagen, que es un evento que hacemos hace dieciocho años allí en Manizales. Es un evento muy dinámico alrededor de presentación de experiencias, dinámicas académicas, coloquios doctorales, avances de tesis, pero también toda una fiesta alrededor de la imagen, la ciencia y la tecnología. Bueno, yo les voy hablar más de eso al final, pero simplemente reitero un mapa que nos muestra relaciones tanto al interior de nuestra institución como con colectivos cuyos procesos de investigación-creación nos fortalecen. Este es un ejemplo enfocado en el post-conflicto que desarrollamos en el 2009 con un artista invitado, Antoni Abad, un artista catalán que venía desarrollando el proyecto *megafone.net* en distintas partes del mundo. En Colombia, lo desarrollamos en la Universidad de Caldas creando un proyecto con colectivos

de desplazados y desvinculados del conflicto armado, donde a partir de narraciones que con dispositivos móviles ellos generaban en estas comunidades, ellos registraban experiencias, historias, cotidianidades, que luego ellos mismos transmitían a través de los celulares y que se podían visitar en plataformas. Todavía usted puede verlas a través de internet. Entonces, era más o menos creando o generando un proceso investigativo que al final resultaba como un proceso de creación con estas comunidades que creaban unos diarios con un objeto final de lograr una primera regla de convivencia y posteriormente un diálogo entre estas dos comunidades, en principio antagónicas y que no se podía ver, en el sentido de que son para nuestro caso guerrilleros y militares o paramilitares mejor dicho, que han estado siempre al margen de la ley y generando siempre un choque con campesinos, un choque que genera desplazamiento de los sitios, generalmente asesinatos y, bueno, muchos, muchos problemas. Digamos que hoy precisamente los están intentando superar a partir de sus firmas y sus acuerdos, pero lo que en principio sugeríamos con este canal temporal era generar una dinámica con estos colectivos. Estas eran las pantallas que hoy todavía se pueden visitar en la web, también estas experiencias de trabajo con los artistas y con las comunidades en las que intentábamos generar estos procesos de convivencias con las comunidades antagónicas. Esta es una experiencia, reitero, pues, que se trabajó durante un año con esta comunidad y que al final generó resultados positivos en el sentido de que las comunidades antagónicas lograron después conversar y el proceso de alguna manera se continuó ya en un trabajo que en la Universidad de Caldas se continúa desarrollando con otros procesos, pero que nos sirvió de alguna manera como un modelo para mirar cómo la tecnología podría generar procesos de acercamiento a través de simplemente unas herramientas sencillas de publicación, a través de los dispositivos móviles. Otra experiencia interesante vinculada al tema de los videojuegos fue un *transmedia* que hicimos en convenio con la Universidad Javeriana, un programa que se llama ViveLab, que es un laboratorio de tecnologías que lo hacemos en conjunto con el Ministerio de TIC, en Colombia, y cuyo objetivo era buscar un tema y generar una situación en un espacio cerrado, buscando solucionar problemas, utilizando este concepto de la inteligencia colectiva. Básicamente era un videojuego que no únicamente se puede consultar y ver en la web, sino también a través del cómic y del juego de rol, que, pues, los usuarios tenían esa posibilidad. Este fue otro proceso de

investigación que se desarrolló allí en conjunto, reitero, no únicamente por la Universidad de Caldas y sino como un proceso de investigación-creación junto a otra institución como la Universidad Javeriana y el gobierno nacional (porque tenía apoyo de Colciencias y el Ministerio de TICS). Esto es un fragmento del intro del videojuego, pues, con unas características muy, muy específicas. CIBIA es otro proyecto de investigación que fue financiado por Colciencias (que es la organización nacional que financia ciencias y tecnología). También se hizo en el contexto de los posgrados de la Maestría y el Doctorado en Diseño y Creación. Esto era básicamente también un videojuego que buscaba, como la primera experiencia o la primera investigación que les presenté, reflexionar en torno a los procesos de convivencia ciudadana. En ese sentido, varias organizaciones públicas y privadas del país, y con la Universidad de Caldas, desarrollamos este proyecto que básicamente apostaba a desarrollar competencias de aprendizaje ciudadanas en esta región de Colombia. Esta es parte también del intro del videojuego, que básicamente es un juego de rol que se exploró, se trabajó para niños, sobre todo que estaban en proceso de formación básica y media, pero que nos sirvió también como referente importante para explorar estos procesos, estas dinámicas de convivencia, haciendo todo un ejercicio, una práctica de la creación misma del videojuego hasta su aplicación y evaluación con las comunidades con las que estábamos trabajando. Este fue otro proyecto que desarrollamos de investigación-creación con el Ministerio de TIC, otra vez utilizando procesos de tecnología y era con comunidades ya… si la anterior era muy para niños, esta era sobre todo dirigido a los profesores y directores de bibliotecas públicas en Colombia, también generando un proceso de apropiación de las tecnologías utilizando el entorno de los videojuegos.

Esto era básicamente con el objeto de promocionar la lectura y la apropiación del patrimonio cultural y utilizando las plataformas digitales estuvimos trabajando cursos que hoy todavía pueden ser consultados a través de internet. Los procesos de investigación-creación no se circunscriben únicamente a los videojuegos sino también a otras plataformas que son más transmediales. Este es un proyecto de animación que se llama *Las niñas de la guerra*, que ha sido seleccionada para presentarla en diferentes festivales, en algunos lugares del mundo los años 2014 y 2015. Básicamente este busca explorar a través de esta investigación los procesos de la vinculación o desvinculación de los niños, de los jóvenes; la visión de los niños frente a esos procesos de conflicto. Este es un fragmento de esta animación.

Y, bueno, estoy finalizando aquí de mostrar algunas de las experiencias o investigaciones que se han ido desarrollando. Dentro de esa visión interdisciplinaria, también el proceso que hemos desarrollado con un centro de bioinformática que se llama BIOS, con los cuales, básicamente, hemos trabajado en contenidos digitales, en la visualización de datos. En este gran centro de biología computacional hemos trabajado también con artistas biólogos, agrónomos, con diferentes profesionales, pues algunos de los procesos de visualización de contenidos son de carácter más científico. Otros procesos en el que han venido participando es en el tema de las apropiaciones

del conocimiento y, específicamente en el contexto de Caldas, en el paisaje cultural cafetero utilizando tecnologías como una forma de apropiación a través de diferentes actividades de laboratorios abiertos en los diferentes municipios. Es trabajo muy cercano con la comunidad.

Ha posibilitado generar una apropiación del paisaje por parte de las comunidades. En esto, pues, las acciones que se tienen de reconocer el potencial biodiverso que hay en la región y la Universidad de Caldas ha venido apostando a esto. Una de las las últimas iniciativas que hemos venido trabajando es la creación de plataforma para el impulso de las industrias creativas para que nos sirvan de apoyo, digamos, dentro de esas dinámicas de generación de empresas a partir de dinámicas de investigación, de creación. Entonces, desde la universidad con el apoyo del Ministerio de Cultura, Ministerio de TIC y con el Doctorado y Maestría, hemos ido promoviendo una plataforma, que es una mezcla de visualización, pero también de experiencias exitosas alrededor del tema de la creación cultural, pero también de dinámicas de promoción y de circulación de estas iniciativas. Algunas experiencias… Más o menos en este

mapa se muestran los participantes, específicamente en esta iniciativa que es el ClusterLab, que es una plataforma virtual para la visualización de las industrias creativas que tenemos allí en el marco del eje cafetero en la región y, bueno, debe ser como una serie de funcionalidades que se tienen. No solamente como plataforma *online*, sino sobre todo para intercambio de conocimiento alrededor del tema de iniciativa de proyectos de empresas; alrededor de la música, las artes escénicas, las artes visuales, etc. Y diferentes funcionalidades que se tienen, reitero, no únicamente de promoción o de visualización sino también de aprendizaje en línea, de intercambio de ideas. Eso es un poco el mapa de los diferentes procesos que se están llevando a cabo.

Termino mostrando la experiencia, esta última experiencia, que para nosotros es muy emblemática porque nos da muchísima visibilidad.

Algunos de ustedes han participado allí. Ha participado con nosotros el maestro Falconi, José Falconi, por ejemplo, a quien conocimos a través del festival y hoy estamos haciendo otros proyectos no solamente relacionados con el festival sino más bien proyectos editoriales, que nos tienen muy complacidos, muy contentos. El festival es el dinamizador, de alguna manera, del proceso de investigación que llevamos a cabo. Es en el marco del festival

que se socializan los procesos de investigación-creación; generamos toda una dinámica de una semana de visualización de experiencias, de intercambios, de diálogos entre artistas y comunidades que venimos haciendo hace dieciocho años e interrelacionamos artes electrónicas, diseño, tecnologías, en una dinámica muy, muy interesante, donde participan muchísimos artistas cada año y lo vinculamos a un mercado del diseño.

Un mercado que, más que mercado en sentido tradicional, es, otra vez, un intercambio o visualización de iniciativas en el campo del diseño interactivo, artes mediales, la creación audiovisual, etc., etc. Y tenemos y hemos venido trabajando unas temáticas con tecnología alrededor de la ecología y la creación digital; la creación digital y el post-conflicto. Hemos trabajado con temas de gastronomía, textiles, tecnologías alrededor de la imagen, videojuegos, temáticas cada año muy amplias. Este año, en concreto… Bueno, estos son datos de participantes en el evento… Los invitamos para que, ingresando a www.festivaldelaimagen.com, puedan tener ya la información más precisa del evento mismo. Bueno, esta misma web también los vincula con las otras web u otras plataformas. En todo caso, quisiera contar que es un evento que hacemos continuamente cada año, generalmente en abril o en mayo, y convocamos a que los artistas y los investigadores interesados en esos campos puedan hacer una

residencia allí: un mes o cuarenta y cinco días de permanencia en Colombia y los resultados se presentan después allí en el festival. Para el año entrante, el evento lo ligamos con un evento internacional que se llama Balance Unbalance, liderado por Ricardo Alfala. Lo haremos del 9 al 13 de mayo, las inscripciones las tuvimos abiertas hasta el pasado 30 de octubre, pero igual abriremos otras convocatorias para los interesados. Para el 2016, un evento que nos parece muy interesante es que el festival se vinculará con ISEA, este festival de artes electrónicas que es el más grande del mundo, que se han hecho en mucho países, pero sobre todos anglosajones y esta es la primera vez que lo haremos en Latinoamérica. Esta vez lo haremos centrándonos en los temas biocreación y paz. Allí también tendremos convocatorias abiertas para que puedan participar. Esto es en síntesis lo que les quería enseñar de los procesos alrededor del tema investigación-creación, que hemos desarrollado de manera muy sintética, allá en Colombia, en la Universidad de Caldas. Ha sido una dinámica muy interesante en tanto que hemos podido crear plataformas de formación, creación de pregrado, maestría y doctorado en temas que vinculan diseño y creación; y, vinculado a ello, una serie de iniciativas público-privadas que nos posibilitan desarrollar eventos tales como el Festival Internacional de la Imagen, que son básicamente escenarios como estos, es decir, de conversación o diálogos, que nos interesa mucho fortalecer. Bien, quedo atento a las preguntas que el auditorio me pueda hacer más adelante.

Luis Alarcón: Gracias Felipe, ahora le damos la palabra a nuestro segundo invitado internacional al Congreso Regional Arte en Latinoamérica, Daniel Argente. Mientras se conecta el computador vamos a presentar a Daniel Argente. Él es uruguayo, artista y profesor titular a cargo de la Cátedra de Lenguajes Computarizados, Coordinador de la Licenciatura de Arte Digital y Electrónica y Coordinador de la Licenciatura en Lenguajes y Medios Audiovisuales del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad de la República, Uruguay. Integrante del grupo de performático de arte sonoro-visual "Esto no es Magritte" y del ensamble ruidista "MAUA". Ha expuesto obras de infografía digital y realizado instalaciones interactivas en Francia, Cuba, Venezuela, España y Uruguay. Tiene como líneas de investigación principales la robótica y la inteligencia artificial en el arte y el videojuego expandido. Daniel, adelante.

Videojuego expandido: ampliando las fronteras creativas en el arte

Daniel Argente

Bueno, ¿se escucha bien? Déjenme un segundito, déjenme ver la presentación. Ahí está. Bueno, antes que nada agradecer la invitación por parte de la organización. Es mi primera vez en Chile. En Santiago solo estuve de paso para un vuelo para otro país, así que no salí del aeropuerto, por lo tanto es una gran satisfacción estar con todos ustedes acá. Bueno, espero en estos días del congreso poderme vincular con los pares, hablar con estudiantes, con autoridades y que esto sea, por lo menos desde el punto de vista nuestro, el comienzo de ciertas alianzas, de poder vincular, de generar convenios y, bueno, estamos del otro lado de la cordillera y a veces parece increíble que esa cadena montañosa termina siendo una frontera no solo física sino que hasta psicológica. Nos parece que tenemos que vincularnos más en la parte del Atlántico, esos tres países… Uruguay, ya saben, es un pequeño país entre grandes como Brasil y Argentina y tenemos que lidiar con eso… no es muy fácil. Comentarles un poco las características de nuestra Universidad, de nuestra Facultad. En Uruguay, prácticamente la mitad de la población está en la capital, es decir, se trata de un centralismo muy fuerte y ha sucedido lo mismo con el nivel universitario, con lo cual tenemos una universidad pública en todo el país. O sea, tenemos una sola, que es la Universidad de la República, la cual tiene unos 80.000 estudiantes en las diferentes facultades. Ahora estamos en un proceso que llamamos descentralización: pretendemos que salga la Universidad de la capital y se empiece a distribuir en las diferentes zonas del país. Y justamente acá vos decías que yo estoy coordinando una carrera de Lenguaje y Medios Audiovisuales. Básicamente, es de cine, animación, videojuegos, que la tenemos en un balneario, en la playa, en la costa, entre medio de Montevideo y Punta del Este. Es una zona muy agradable (no en invierno, pero en verano). Sí, muy inspiradora para los estudiantes, para la creación artística, y es parte de un proceso justamente que consiste en llevar la universidad a diferentes niveles o regiones del país. Parece increíble que a estas alturas, en este siglo XXI, que ese proceso no esté consolidando, pero bueno, es lo que hemos logrado después de cinco años de la carrera, primera generación de egreso, que trabaja en el territorio del cine, básicamente. Ustedes saben que Uruguay no tiene una larga tradición en el área cinematográfica, recién se está generando ahora…

Tendrá unos diez años… Hoy tenemos ciertas presencias en festivales y se está realizando una producción audiovisual interesante de autor y especialmente en lo documental, que nos parece muy significativo. En ese aspecto, obviamente, el documental requiere menos costos, lo cual nos permite a nosotros tener una producción importante.

A su vez, la Escuela de Bellas Artes –porque en su momento era escuela, ahora pasó a ser instituto convertido en facultad (bueno, esas cuestiones de evolución que tenemos en lo burocrático)– fue la única facultad o escuela cerrada en la época de la dictadura. O sea, todo el resto de las facultades siguieron trabajando. Desde el ’73 hasta el ’85 clausurados. Cuando se reabre la Facultad, totalmente destrozada, saqueada por los militares, nos exigimos un compromiso de parte de estudiantes y de docentes en la reconstrucción física del local. Tanto los docentes como los estudiantes construyendo las gradas, construyendo los locales, las aulas; no había presupuesto. Toda aquella parte de grabado, el tórculo, todo eso había desaparecido. De a poco se fue encontrando y, bueno, obviamente el local fue bastante vandalizado. Todo eso generó también, a nivel del espíritu de grupo de la propia Facultad, un encuentro entre docentes y estudiantes con un sentido común, con un norte, tanto en lo ideológico como en lo conceptual, que sí, es una de las bases de nuestra escuela –todavía le digo ‘escuela’, pero es facultad.

Ahora estamos en un proceso de crear la Facultad de Artes, la cual se conjuntaría con la Escuela de Bellas Artes, la Escuela de Música, un Departamento de Danza y también la Escuela de Arte dramático. Es un proceso que lleva como doce años. Somos un poco lentos allá, para todo y, bueno, creo que lo vamos a lograr, lo vamos a lograr. Quería comentarles que, bueno, estamos un poco en eso. También yo coordino en Montevideo una cátedra que se llama Lenguaje Computarizado (es un nombre un poco antiguo, pero que se había dado en la institución hace muchos años), que comienza allá por el año 2000 como Departamento de Multimedia, muy modesto, en el cual se empieza a trabajar en el uso de la herramienta informática y desde lenguajes tecnológicos en el arte. Muy resistido dentro de la propia facultad. No fue muy fácil ese tránsito, muchos docentes de otras cátedras, los maestros, nos decían que lo nuestro era transitorio, que esto de la informática era una moda y que rápidamente se iba a diluir. Hoy están todos pidiendo asistencia en nuestro departamento para mucho de sus trabajos. Tuvimos un caso para mí muy importante, que fue uno de nuestros maestros, este alumno de Torres

García, Anelio Hernández, un gran pintor uruguayo –bueno, ahora viene una retrospectiva de Torres García en Estados Unidos, en el MoMA. Él, con sus 80 años… Nosotros generamos junto con el Centro Cultural de España, el primer taller de estampa digital como se denomina en España, pero que es imagen digital. Especialmente, Anelio Hernández con sus 80 años venía de México, de un taller y me preguntaba "Daniel, ¿qué es esto de 'estampa digital'?". "Mirá, bueno, tenés una computadora, tenés una tableta y podés empezar a dibujar". Y él, a esa edad –esto es increíble–, a esa edad empezó generar una obra digital. Él, que venía de la escuela de Torres García, picassiana, tenía todo un pensamiento alrededor de eso, empezó, por un lado, redescubrir su obra, reinterpretarla a nivel digital, y también a generar una serie de trabajos, de exposiciones y muestras con esa edad. O sea, me parece que fue justamente el único que rompió ese prejuicio con respecto a lo tecnológico. Bueno, y a partir del año 2009 es que nos convertimos en cátedra, empezamos también el aspecto de investigación y a partir del año pasado nos constituimos en licenciatura. Nuestra facultad por ahora no tiene posgrados y estamos un poco conversando por acá para empezar a generar colaboraciones y puentes para reforzar nuestra sede y esa carencia de postgrados. Así que quizás algunas conversaciones que podamos tener entre nosotros podrían facilitar este proceso.

Bueno, nosotros ahora también –que ahí no está mencionado– junto con el IUNA de Buenos Aires, en la antigua IUNA con la Cátedra Groisman, estamos generando encuentros de cultura digital, por llamarlo de alguna forma, que hacemos hace cinco años, una vez en Buenos Aires y otra vez en Montevideo. Ya vamos en la quinta edición. Generalmente, es como este formato, no tanto de mesa, sino de exposiciones y también de arte sonoro. Se incorpora también la performance y el arte sonoro en eso.

Bueno, lo que yo vengo a presentar acá es una investigación que estamos realizando que se llamó *Videojuego expandido*, que tiene… iremos viendo a lo largo de la exposición varios puentes que salen de una preocupación personal por la recuperación del objeto físico, con relación a la virtualidad tan predominante hoy por hoy. Tanto a nivel pedagógico como a nivel social se pretendía re-vincular el espacio físico con el espacio que llamamos virtual, aunque según algunos teóricos tampoco hay una separación en sí, sino que es más bien una ilusión. Pero sí en la cabeza de muchos, esos dos espacios están como separados. Este… No sé si funciona todo… Bueno, acá comentamos que la decisión del uso del término *videojuego expandid*o no es

antojadizo y se apoya en los movimientos de los años ’70 y en la definición del *cinema expandido*, como ruptura con las formas tradicionales de entender la experiencia cinematográfica. Esto mismo lo podemos hablar de la experiencia del videojuego. Esta producción está en las fronteras de diferentes disciplinas, jugando con los márgenes del cine, la fotografía, la performance, las imágenes producidas en el equipo. Eso es un poco del concepto de cinema expandido. Bueno, acá aclaramos que Stan Vanderbeek, o como se pronuncie, ya a mediados de los ’60 hablaba… acuñó ese término de cinema expandido como una necesidad de salir de esa caja negra que era el cine. El ámbito de esa forma pasiva de entender la proyección en el cine y salir e ir al cubo blanco, que es el museo. O sea, trascender ese espacio. Y después Gene Youngblood, justamente a partir de su libro *Expanded Cinema* él ya configura y afirma ese concepto, muy vinculado también a los happenings, en la época del Fluxus, donde la idea era justamente salir de esos ámbitos tradicionales y aun algunos consideraban que el cine no se había modificado después la época post-industrial. O sea, seguía siendo una forma artesanal de producción, muy lineal y se necesitaba de la participación y la confluencia entre diferentes disciplinas para revitalizar y volverla más viva a esa experiencia. Acá es un poco lo mismo… Dice “a partir de las técnicas de exposición expandida, según Youngblood, el nuevo trabajo de la vanguardia no es crear nuevos contenidos ni nuevas narraciones, sino nuevos contextos para su recepción”, lo que podríamos llamar meta-diseño. Bueno, voy a hacer un poco más breve esta parte. Los artistas minimalistas comprometieron al espectador a una experiencia fenomenológica de los objetos en relación con las dimensiones arquitectónicas de las galerías con un espacio pictórico. transformando el espacio real en un campo de percepción.

De alguna forma, el porqué de la vinculación con el videojuego: evidentemente, hoy por hoy mucha gente considera que el videojuego o el transmedia, los nuevos lenguajes son las que se han apropiado por los jóvenes. Ya el cine entendido de la forma tradicional ha desaparecido. Hay que pensar en un nuevo tipo de producción cinematográfica o visual en general, donde ya no se puede uno concentrar solo en un medio sino distribuir los contenidos entre varias plataformas. Ya en el ’82 Crawford defendía el videojuego como una nueva forma de arte. Marsha Kinder en el ’91 habla un poco más de lo mismo. El libro de Kinder Ha demostraba que ya no era posible hablar de la adaptación de un medio a otro, o sea, la remediación, sin incluir los videojuegos. Algunos incluso se habían convertido en el punto de partida de esa adaptación.

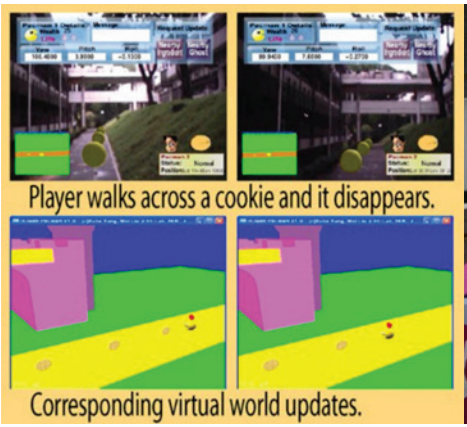
O sea, había habido una migración de lo que era un videojuego, imitando a una producción cinematográfica; ahora es la producción cinematográfica que imita al juego. Es decir, empieza a tener protagonismo propio. Bueno, los hermanos Alain y Frédéric Le Diberder hablan justamente de esa confluencia y que, bueno, lo consideran como el décimo arte. Es una elevación de categoría. Me parece importante resaltar esto porque la academia dudó muchísimo en considerar, replantear y reflexionar sobre el videojuego como una forma de arte o como una experiencia válida de ser estudiada. Pasó lo mismo con el cine, vamos a ser honestos. Estuve investigando también con respecto a las documentaciones y la teorización sobre el cine y también la academia demoró en llevarlo adelante. E incluso ellos, los videojuegos, ya eran un objeto de preocupación en el '93. Después se cambió el título del libro y se llamó *El universo en los videojuegos*. La *Cahiers du Cinéma*, ustedes saben, es una de las publicaciones más importantes de cine a nivel teórico. Toda la *Nouvelle vague* surge a partir de ellos y ya consideraban en el '96, también, generar un primer artículo que recibió a los videojuegos con los brazos abiertos a mediados de los años '90. Y ya se consideraba la nueva frontera del cine. Acá lo que estoy haciendo simplemente es contextualizar un poco de por qué le damos importancia a este tema. Jeffrey Shaw, teórico y productor artístico conocido, habla de "cine digitalmente expandido", o sea, ya considera la categoría de lo digital como una nueva forma de expandir el cine. "Los modos digitales de producción y exhibición permiten la difusión de los medios de comunicación en diferentes formatos a otros campos como los juegos en internet y videos". A ver si me deja mostrar…. Acá quiero mostrar unos antecedentes de inspiración donde ya se empezaba a percibir una confluencia de diferentes medios en lo que después vemos como o denominamos "cine expandido".

Esta primera experiencia, obviamente, donde se sale, se genera un objeto físico como interfaz que nos permite navegar en una ciudad de letras. Bueno,

acá ya hay… lo interesante de esto es que estamos rompiendo el natural vínculo natural. ¿Natural? Eso habría que discutirlo con respecto a la informática. También me gustaría mencionar a Eduardo Kac con *Ornitorrinco* en el año ’89, en la que ya habla precisamente de la telepresencia. Es la primera obra que trata la telepresencia en la que dos robots se empiezan a comunicar a distancia en la red, utilizando la red, y es realmente un antecedente importante. No por el dispositivo en sí –porque, como verán, plásticamente no aporta mucho–, pero sí como experiencia de decir “sí es posible generar una multiplicidad de capas en la comunicación y en la experiencia”. Peter Gabriel, ya lo conocen, este es el primer CD-ROM interactivo, en el cual, fundamentalmente… en sí es un videojuego que genera una experiencia artística. Esa es la idea de Peter Gabriel. Lo pongo un segundito.

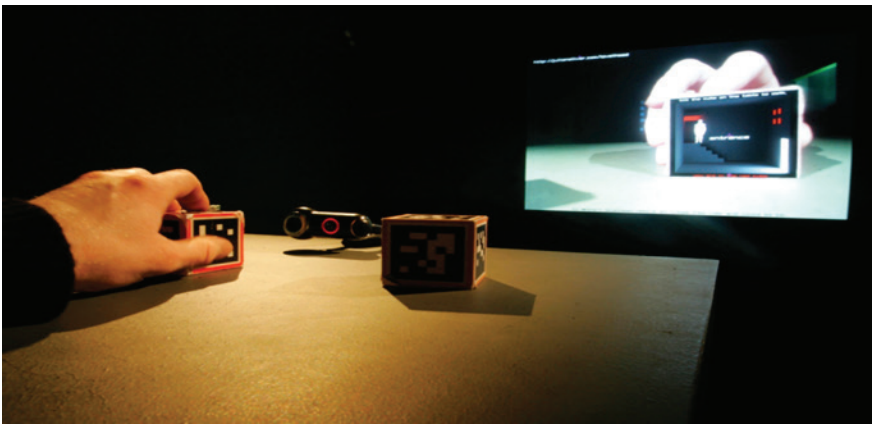
Ahí va seleccionado, típico de la modalidad de los videojuegos. Acá vas haciendo… Se te plantean los peces como elementos, herramientas o disparadores

de una posible composición musical. A lo largo del CD-ROM vas paseando por diferentes escenarios para ir navegando, explorando y componiendo. Es un mundo que al principio aparece desierto, pero al ir navegando las diferentes pantallas en este mundo, se comienza a poblar. Muchos artistas colaboraron con Peter Gabriel, que a través de diferentes muestras empiezan a componer. E incluso se puede generar una pequeña galería de arte en el CD-ROM. No me quiero extender mucho con esto. Ahí el mundo se empieza a poblar… Todos estos elementos han sido de alguna forma inspiradores de lo que a continuación como investigación vamos a plantear. Ya en el '99 se generaba uno de los primeros juguetes, o sea, objetos físicos, conectados a la computadora; el objeto físico interactuaba con la computadora mediante un CD-ROM que instalabas y a través de la manipulación de ese juguete se generaban eventos en la computadora. Pensar que ya en el año '99 se estaba previendo y discutiendo la importancia del objeto físico, de no perderlo para la experiencia… Voy acelerando un poco… *Human Pacman* del 2004, bueno, gana el territorio.



Aquí se empieza a trabajar entre lo virtual, en ese mundo virtual, dialogando con el mundo físico a través del GPS con el que la gente va a recorrer en las calles representadas virtualmente. Entonces se empieza a hablar de un diálogo entre avatares, visualización virtual y un mundo físico, con el cual ya uno tiene una experiencia personal con otros jugadores. Es decir, ya no es simplemente jugar en las pantallas. Ven, ahí, esto es cuando atrapas a otro jugador. Uno va

viendo en una pequeña pantalla donde están los diferentes jugadores y los que están jugando mediante el tablero los ven a través de la simulación de las propias calles de la ciudad. Esto se ha jugado en muchísimas ciudades del mundo y hay una obra parecida de Blast Theory, que es un grupo de investigación, *Can you see me now?* que también utilizó la misma metáfora de tener un espacio virtual en el cual hay una representación de la gente que está trabajando y cada vez fue que te incorporás a esa red en el espacio físico aparecés en el espacio virtual y se empieza a generar un diálogo entre un espacio y el otro. Julian Oliver es quizás uno de los desarrolladores más importantes del *game art*. Acá utiliza lo que llamamos "realidad aumentada" para generar este juego. A ver si me funciona…



Uno ve la pantalla, uno tiene la caja nada más, entonces la idea es decir… haciendo que el personaje camine e ir volcando el cubo, poniéndolo en diferentes posiciones y podrías pasarlo de un cubo al otro y hacerlo llegar a… Y en sí son tres cubos, son tres cajas, que como todo desarrollo de realidad aumentada permite que uno visualice en la pantalla esa interrelación entre lo que sería el espacio físico aumentado, es decir esa incorporación de lo virtual y el espacio físico donde está desarrollándose. Este es un trabajo mío del año 2002, se llama… ¿Vieron esto de la internet de las cosas? Es que se está hablando ahora de que siempre todo tiene que estar conectado, es como una especie de desesperación, que el lavarropas se conecte contigo, abrís la

heladera y está conectada contigo… No, es una demencia… Bueno, esa es mi opinión, los jóvenes dirán que es fantástico, pero bueno, yo vengo de otra generación. Como crítica a eso generé una cocina y le puse un teclado en el horno, le puse un monitor y podías mover el mouse de un lado a otro. Cuando apretabas el botón del horno, de la luz del horno, era el clic del mouse. Entonces el concepto era una ridiculización… Estoy hablando del año 2002 y estamos 2015. O sea, las luces prendidas no sabes ni para qué, te ponen la música que vos no querés… La casa inteligente… Yo prefiero seguir a penas… Bueno, cada uno... Después esto otro es un mouse con una vela, vos movías el mouse con una vela y… es una ridiculez, pero por supuesto, se te caía todo el cebo en la mano, te quemabas justamente parodiando la complejidad de las interfaces. Acá poníamos "*PC cocina*: revise sus mails mientras cocina", no sé para qué. Bueno, este es un aviso de venta de la *PC cocina*. Después te regalaban un delantal si lo comprabas. Por acá lo mismo: una bicicleta mouse. O sea, también podés revisar el mail mientras hacés deporte. Esta no fue construida: tenían la bicicleta desarmada y terminó en una vulquita tirada. En fin, se trata de eso, de criticar esa necesidad de estar continuamente conectados. Esto es importantísimo: mientras te estabas duchando también podías revisar el correo. Lástima que con la manilla del agua caliente y del agua fría movías el puntero del mouse. En algún momento o te quemabas o te congelabas. Bueno, pero está el diagrama. El que quiera construirlo me lo pide y yo se lo aporto sin ningún problema. Esto fue una experiencia… En el año 2002 hicimos un taller en la Facultad de lo que después se llamó *Physical computing* –en ese momento no sabíamos qué nombre darle y dijimos "Taller de cosas raras" o "Analógico-digital". Una de nuestras bases era romper con la caja negra, con esa caja negra que es la tecnología. Apropiarse de ella y generar nuestros propios dispositivos en base a nuestra necesidad. De hecho, presentamos un proyecto hace unos años -que por supuesto la Universidad no financió- que consistía en ir a las comunidades, a diferentes barrios, y generar un taller de apropiación de la tecnología para que la gente de ese barrio generara sus propios diseños, que fueran los que ellos sentían que necesitaban, no los que la industria o el mercado les estaba proporcionando. O sea, comprender el diseño, comprender la funcionalidad y reflexionar sobre la misma. Está pendiente todavía de financiarse. Acá son estudiantes que hicieron también un proyecto que… es una caja de madera, con toda su complejidad, con luces adentro y, bueno, era todo un desarrollo tecnológico para jugar al *Doom*, un videojuego que ahora debías jugar con una

caja de madera, con luz, con unos pedales… Y la idea era la apropiación de un dispositivo y de una interfaz, reflexionar sobre el interfaz. Otro proyecto, rápidamente, el Plan Ceibal, en Uruguay. No me acuerdo, creo que fue en el 2005, 2006 que empezó ese programa *One laptop per child*, que consistía en regalarle a todos los estudiantes tanto de escuelas primarias como secundarias una computadora. De hecho, se repartieron 400.000 computadoras gratis. Desde esa óptica, lo que quisimos fue desarrollar como proyecto de investigación, objetos tangibles para la construcción del conocimiento. La idea principal es recuperar el objeto físico (libros, revistas, juguetes, etc.) como elementos didácticos explotando sus características propias o amplificarlas a través de dispositivos digitales. Plan Ceibal es sin duda una plataforma ideal para ello. La idea es justamente que el estudiante no se quede solo con la computadora, sino también desarrollar libros interactivos, libros físicos interactivos, objetos físicos conectados a las sevalitas, como le llamamos nosotros, esas pequeñas computadoras, para que hubiera una interrelación entre ambos. Y el niño en su aprendizaje no perdiera el objeto físico. Esto está basado mucho en las teorías de Jean Piaget, de Seymour Papert, del MIT, en fin, seguimos esa línea de pensamiento. Bueno, brindar a los estudiantes las mejores opciones para que construyan conocimiento… Puedo seguir acá, pero voy a ir cortando.

Acá unos posibles diagramas. Este es un trabajo nuevo sobre la interfaz. Esta es una investigación que justamente estamos trabajando con la escala, o sea, el tema perceptivo a través de la escala: generamos un pequeño dispositivo robótico que a través de la realidad aumentada y videomapping en pequeña escala tratamos de simular o que se visualice detrás de la cámara para generar espacios y una micro dimensión dentro de este… Porque generalmente ahora estamos con un gran videomapping y nosotros queremos explorar lo más pequeño. Bueno, acá hay otras experiencias que tienen relación con ya más con… Aquí voy a terminar con un video que es una experiencia en la que trabajamos con sectores marginados de la sociedad y con niños en contextos críticos, como los llamamos, –no me acuerdo como les decían acá– que viven en "villas miserias".

Luis Alarcón: "Poblaciones callampas".

Daniel Argente: Ah, sí, sí. "Cantegril" les decimos nosotros. Son niños que de repente van arriba de un carro tirado por un caballo recogiendo basura. Entonces trabajamos con una ONG en Montevideo, que es católica, con la intendencia de Montevideo y el Plan Ceibal. La idea fue llevar muchos de estos niños al centro de la ciudad (que no conocían) y allí hicimos un trabajo de dos meses sobre imagen digital. Ellos mismos creaban los micrófonos para registrar el paisaje sonoro. Les enseñamos a crear micrófonos, a trabajar con la programación y…. A ver si funciona. Voy al archivo y termino.

Luis Alarcón: Muchas gracias, Daniel. Continuamos con nuestro tercer y último invitado para esta mesa. Es nuestro representante local, Sebastián Vidal, lo presento. Candidato a Doctor en Historia del Arte en la Universidad de Texas en Austin (becario Fulbright). Licenciado y Magíster en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile y Licenciado en Ciencias de la Educación en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Trabajó como investigador de archivos en el Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Cultural La Moneda 2005-2010 y como coordinador en CLAVIS (*Center for Latin American Visual Studies* en la Universidad de Texas en Austin). Se ha desempeñado como curador de arte contemporáneo en centros culturales y galerías en Chile. Ha publicado en diversos medios impresos y digitales. Su primer libro, *En el principio: Arte, archivos y tecnologías durante la dictadura en Chile* fue publicado por la editorial Metales Pesados en 2013. Actualmente trabaja en su tesis doctoral sobre arte visuales y cultura de medios durante la transición democrática, como académico en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile y como profesor invitado en las universidades de Chile y Alberto Hurtado.

Adelante, Sebastián.

Miradas satelitales: posibles diagramas de lectura para el arte latinoamericano contemporáneo desde la colaboración, la política y la tecnología

Sebastián Vidal

Bien, lo primero es agradecer a la organización, a la Universidad de Chile, especialmente al profesor Sergio Rojas por la invitación.

Hace 20 años –en 1995– el Estado chileno se embarcó en uno de los proyectos tecnológicos más ambiciosos de su historia, poner en órbita el primer satélite chileno.

Así, el proyecto FASat Alfa respondió a un esfuerzo tecnológico entre ingenieros de la empresa inglesa Surrey Satellite Technology Ltd (SSTL) y de La Fuerza Área de Chile. El FASat Alfa era un microsatélite de órbita baja que medía aproximadamente 70 cm. de largo y 36 ancho y pesaba casi 50 kilos y daría vuelta al globo entre 3 y 4 veces por día. Entre las diversas tareas que debía realizar el FASat Alfa se encontraban tareas de monitoreo de la capa de ozono, mapeo de zonas urbanas, catastros de bosques, conectividad, actividades meteorológicas y de comunicación. Era tal el fervor al respecto que el entonces comandante en jefe de la FACH Fernando Rojas Vender por

esos días afirmaba: "Nos subimos tarde al carro del tren, pero estamos en el tren. Y eso es lo importante"[25]. Por su parte el ministro de defensa Edmundo Pérez-Yoma declaraba "Verdaderamente aquí tenemos un ejemplo de lo que puede hacer un programa de largo plazo llevado con mucho profesionalismo, con mucha técnica"[26].

Con una enorme expectativa a las tres de la mañana del 31 de agosto de 1995 los ojos de miles de chilenos se posaron sobre los televisores para ver la transmisión del despegue del cohete que debía enviar al espacio el satélite Sich-1 donde se alojaba el FASat Alfa desde el cosmódromo ruso de Plesetsk en Rusia. Entre risas y aplausos la delegación chilena vitoreó aquel gran paso para el país, sin embargo, como lamentablemente recordamos bien los chilenos a las pocas horas se confirmaba que el desacople entre ambos satélites nunca ocurrió y el FASat Alfa quedó inutilizablemente anclado a la estructura de casi dos toneladas del Sich-1. Tras el fracaso del FASat Alfa, los chistes y bromas al respecto estaban a la orden del día. Incluso la prensa rusa parodió la situación diciendo que el satélite chileno era una mosca posada sobre una vaca. Curiosamente, en un momento donde las aspiraciones del país operaban en base al despliegue de una herencia neoliberal donde altas operaciones de marketing internacional, como el iceberg del pabellón de la Expo Sevilla 92, funcionaban para alimentar el ego aspiracional de un país que no logra sacudirse su insularidad.

El FASat Alfa simbolizó el deseo por competir tecnológicamente con la geopolítica y la integración comunicacional de Chile en un momento de vertiginoso en esta materia. Sin embargo, el resultado de dependencia fallida al satélite mayor simbolizó también la desmedida subordinación de las aspiraciones locales a la hegemonía tecnológica del norte. El satélite chileno quedaba así flotando inútil en el espacio y anclado al satélite ruso, al igual, que el célebre iceberg de Sevilla de 1992, como el ímpetu de la transición por demostrar hazañas tecnológicas que supuestamente nos acercarían a los centros hegemónicos del norte, diferenciándonos de nuestro vecindario.

Propongo utilizar la figura del FASat Alfa como una forma de reflexionar sobre algunos de los mecanismos utilizados por las artes visuales en el continente, en su relación por integrar críticamente la política y la tecnología.

[25] Conferencia de prensa de Fernando Rojas Vender, Archivo TVN. Recuperado el 25 oct. 2015 de: http://www.24horas.cl/nacional/fasat-alfa-a-20-anos-de-uno-de-los-grandes-bochornos-chilenos-de-los-anos-90-1773188.

[26] Declaraciones de Edmundo Pérez-Yoma, Archivo TVN. Recuperado el 25 oct. 2015 de: https://www.youtube.com/watch?v=mmDXhvsR6h4.

A diferencia del individualismo reinante en las administraciones de los años noventa, en las décadas previas los artistas potenciaron un diálogo crítico que tendió a operar fuertemente desde ejercicios de colaboración.

En este sentido propongo un diagrama de lectura basado en las colaboraciones simultáneas entre obras, relatos y exposiciones como un giro reflexivo sobre la forma de entender tanto lo global como lo local más allá del clásico binarismo de centro/periferia. Esta idea de colaboración asimilada desde la idea tiempos sincrónicos o vanguardias simultáneas planteadas por la historiadora argentina Andrea Giunta, supone también el reconocimiento de un progreso tecnológico y comunicacional común a los artistas, en paralelo a los diferentes contextos políticos y las plataformas institucionales. Impulsos de conexión de los artistas latinoamericanos con sus pares en el continente, en Europa y Estados Unidos.

En este lugar de flujos, diálogos y colaboración se configurarían en una heterogeneidad de relatos particulares operando de forma paralela. Ahora bien, es importante reconocer que esta operación responde en la mayoría de los casos a esfuerzos individuales de los artistas y sus propias redes de trabajo. Pero son justamente estas redes las que comienzan a ser desplegadas a través de nuevos soportes tecnológicos. Pienso en este sentido en las cámaras que fueron prestadas, las editoras de video facilitadas, el acceso a espacios expositivos y a publicaciones. Así, la precariedad de la periferia vendría a ser puesta en cuestión a través de factores como la movilidad de las comunicaciones y el transporte. En este sentido quiero poner atención en la condición de red colaborativa de trabajo, tomando como eje la figura conectiva del satélite. El satélite nos sirve para ejemplificar tecnológicamente la conectividad simultanea y a su vez transnacional en momentos de bloqueo comunicacional.

Para ello me basaré en tres casos que considero conectan experiencias innovadoras y que constituyen hitos en esta relación. Me refiero a la obra colaborativa de la artista argentina Marta Minujín, el norteamericano Alan Kaprow y el alemán Wolf Vostell llamada *Three Country Happening* de 1966, a los intercambios surgidos a partir del trabajo entre los artistas chilenos Cecilia Vicuña y el mexicano Felipe Ehrenberg, y a la pieza de video postal *Satelitenis* de los chilenos Juan Downey, Carlos Flores Delpino y Eugenio Dittborn de 1982-1984. Propongo estas miradas cartográficas, tomando como eje la figura del satélite, como formas de establecer posibles diagramas de lectura de las neovanguardias latinoamericanas basadas en la necesidad articular esfuerzos

colaborativos bajo experimentos centrados en tecnologías como la telefonía, el fax y el video. Considero estos esfuerzos como fuerzas discursivas reactivas a la idea de retraso latinoamericano, siendo acciones pioneras a nivel global y que funcionaron como demostración concreta de planteamientos conceptuales en extremo avanzados y superados completamente por el deseo y el impulso creativo más que por los medios tecnológicos. Así, las soluciones propuestas en estos casos de estudio responden formas de "salir del paso" de carencias y precariedades tecnológicas en las cuales las cabezas de los artistas funcionaban asimilando sofisticadamente sus posibilidades materiales y tecnológicas.

El Satélite de Minujín, Vostell y Kaprow

El conocido mapa invertido de Joaquín Torres García de 1943 anticipó el cuestionamiento del modelo Norte/Sur por parte de los artistas latinoamericanos. Su inversión anticiparía un núcleo vital de la problemática latinoamericana, en el sentido de que la diferencia con los grandes centros del arte mundial estaría dado, en parte importante, por un retraso técnico. Ese retraso se comienza a suplir justamente a partir de la idea del barco y el puerto como metáfora del transporte.

Siguiendo esta línea cartográfica, en octubre de 1966, Marta Minujín, Alan Kaprow y Wofl Vostell realizaron un happening llamado *Three Country Happening*.

Una acción global basado en las interconexiones disponibles para la época como el teléfono, el teletipo, radio. Además, los artistas utilizarían el Early Bird (el primer y único satélite disponible en ese momento para contacto directo global inmediato) para realizar un happening que duraría 24 horas. De esta forma se realizan tres happening simultáneos que se reproducen en la ciudad en Nueva York, otro en Buenos Aires y otro en Berlín. Minujín lo retrata de la siguiente forma:

> [A Vostell y Kaprow] los conocí en el 65-66, en ocasión de un happening de Kaprow en el ferry de Nueva York, luego del cual salimos a comer. Entonces se nos ocurrió a los tres hacer el Three Country Happening que consistiría en que cada uno de nosotros iba a repetir el happening, por ejemplo yo en la Argentina iba a repetir el happening de Kaprow y de Vostell, el mío y el de Kaprow, y Kaprow el de Vostel y el mío. Lo haríamos todo simultáneamente y en 24 horas e íbamos a utilizar el satélite Early Bird, nos íbamos a comunicar con y a través de todos los medios de comunicación.[27]

[27] Villa, Javier. "Marta Minujín: Una biografía" en catálogo *Marta Minujín Obras 1965-1989*. Buenos Aires: MalBA, 2010. p. 143.

En la sala del teatro Instituto Torcuato Di Tella y como parte del *Three Country Happening* Minujín realizó su performance *Simultaneidad en simultaneidad*. La sala (que podemos relacionarla con una sala de comando de Houston) se transformó en un set multicanal donde la acción operó en dos etapas. La primera se realizó el 13 de octubre de 1966 donde sesenta personas famosas, entre actores, periodistas, críticos, deportistas y políticos fueron convocadas para ser fotografiados y registrados (a modo de fichas). Todos estos personajes fueron convocados por su alto impacto en los medios de comunicación. La segunda tuvo lugar la semana siguiente y asistieron solo 35 de los 60 asistentes iniciales. Al momento de llegar a la sala ellos disponían de un aparato de televisor y otro de radio donde se veían sus propias caras en loop durante diez minutos cada uno. En paralelo, tres de ellos participaron de otra acción, llamada *Invasión Instantánea* y en la que por diferentes medios de comunicación fueron invadidos en sus respectivas casas, recibiendo faxes, llamados telefónicos y siendo mencionados en la radio. El registro de dicha invasión fue transmitida por televisión, al igual que una performance de diseñada por Vostell y otra de diseñada por Kaprow. También la Radio Municipal transmitió un audio relataba la acción:

> Ahora yo, Marta Minujín, los estoy invadiendo. En este momento me estoy metiendo en su pieza al mismo tiempo que Kaprow se mete en las casas de Nueva York y Vostell en las de Berlín. Desde aquí yo le estoy dando las indicaciones a ellos por télex y radio. Esto es simultaneidad. Usted puede ser un creador. Ponga ahora Radio Municipal. Me llegan las indicaciones de Vostell por télex.[28]

[28] Pella, Ferreiro. "Obras: Textos de Jimena Ferreiro" en catálogo *Marta Minujín Obras 1965-1989*. Buenos Aires: MalBA, 2010. p. 74.

Así, Minujín apelaba a críticar los medios masivos de comunicación y su impacto en la sociedad. En paralelo Minujín estuvo en permanente contacto con sus pares de Europa y Estados Unidos vía teléfono y fax; sin embargo, nunca lograron concretar el contacto satelital a través del Early Bird.

En la vía láctea

Otro caso destacado en esta línea de colaboraciones latinoamericanas lo representa la obra de la artista Cecilia Vicuña, quien en el año 1971 Vicuña expuso, junto al poeta y fotógrafo Claudio Bertoni, una intervención objetual dentro del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) llamada "Otoño". La exposición tiene su génesis en una serie de poemas que Vicuña escribió sobre la gris estación. Es importante señalar que Vicuña había estado creando obras y acciones efímeras desde mediados de los sesenta y gracias al llamado radiofónico de Nemesio Antúnez se acerca al museo para proponer una intervención en la sala del museo. Por esos años, Vicuña había comenzado a realizar poemas, que ella denominó "precarios", y los cuales exploraban el sentido tectónico de la naturaleza, el respeto a los pueblos originarios y la percepción de lo femenino y lo cotidiano. La exposición consistía en llenar una sala del MNBA con cientos de hojas secas recogidas del parque contiguo al museo. "Otoño" estuvo expuesta solo unas semanas y contó con escasa documentación.

Si bien Vicuña viaja previamente al golpe militar, a los pocos meses del golpe de Estado publicó el libro de poemas llamado *Sabor a mí*. Previamente Vicuña había intercambiado correspondencia con el artista mexicano Felipe Ehrenberg a raíz de unos poemas que presentó a la revista mexicana *El corno emplumado*. Así, gracias a la gestión del artista mexicano, *Sabor a mí* se publicó en Londres en una limitada edición realizada por la propia editorial que Ehrenberg había puesto con unos amigos, Beau Geste Press. Los poemas contenían fotografías de los precarios y también una clara denuncia en torno a derechos humanos. La fragilidad de los Precarios se ve reflejada en la edición y la estructura mínima de los versos de Vicuña. Una visión cargada de misticismo y respeto por la cosmovisión indígena.

En el prólogo Felipe Ehrenberg reconoce el libro como: "libro precario y peligroso, es el primer aullido de la conciencia creativa chilena, aparecido a escasos dos meses de haber sido violado el presente y el futuro chileno"[29].

[29] Ehrenberg, Felipe. "A manera de introducción". Prólogo a *Sabor a mí* de Cecilia Vicuña. Devon, Inglaterra: Beau Geste Press, 1973.

Ahora bien, la relación que estableció Vicuña con Ehrenberg a partir de esta publicación cobra especial relevancia para el marco colaborativo y simultaneo con ciertas operaciones de resistencia tanto del arte chileno como de otras latitudes en el continente. Pero hablemos un min. de Felipe Erhemberg. En 1977 el grupo mexicano Proceso Pentágono (compuesto por Ehrenberg, Carlos Flink y Victor Muñoz) realizó una provocadora pieza llamada *La cámara de tortura*. Tomando como antecedente la matanza de Tlatelolco en 1968 y los asesinatos de estudiantes a manos del grupo Los Halcones en 1971, Proceso Pentágono desarrolló diversas estrategias objetuales para explorar la denuncia política y la crítica a la institucionalidad cultural. A raíz de ello, los mexicanos presentan una sala pentagonal (con la irónica connotación al edificio de la oficina de inteligencia de Estados Unidos) que simuló una cámara de tortura policial. La sala contenía una silla de interrogación y lámparas para iluminar a los interrogados, además de una serie de elementos eléctricos que emulaban objetos de tortura. En los muros los artistas dispusieron periódicos con la información acerca de las protestas que se realizaban en México y en las distintas dictaduras en las que por supuesto la chilena tuvo un lugar importante. En los muros exteriores se podían apreciar siluetas de personas anónimas que observaban el interior de la sala como una forma de alegorizar el silencio cómplice de los medios de comunicación. La obra era un llamado de atención sobre la represión policial, entendiendo con ello que cuando los militares asumen y ejercen el poder, la policía suele ser un silencioso cómplice.

Al igual que lo realizado anteriormente por el artista argentino David Lamelas con su oficina de información sobre la guerra de Vietnam en la Bienal de Venecia en 1968. La Oficina de Información era un espacio cerrado con vidrio con un télex conectado a la agencia de noticias Ansa de Roma. En ella se recibía periódicamente cables sobre Vietnam. Tras el vidrio, una secretaria los leía al público a través audífonos y en distintos idiomas. Podemos leer que la oficina policial de Proceso Pentágono, en el marco de un evento internacional de institucionalidad cultural como la Bienal de París, proponía evidenciar en el marco de la cúpula cultural parisina el revés de lo difundido por los medios oficiales. El grupo de Ehrenberg dejó al descubierto los mecanismos de opresión que tenían lugar en México y en todo el continente.

Cabe mencionar también que Cecilia Vicuña desarrolló años después en la ciudad de Bogotá la conocida acción llamada *El vaso de leche*, la cual consistía en derramar un vaso con pintura blanca sobre el pavimento.

De acuerdo a la propia Vicuña, la obra cumplía un doble propósito. Por esos años Colombia había vivido un problema sanitario con la producción de leche. Aquello provocó que más de mil niños murieran por beber la leche contaminada. La acción se transformó en un ejercicio de denuncia global.

Esta obra operó en respuesta a una invitación de parte de Lotty Rosenfeld y Juan Castillo del grupo CADA para participar en una acción colaborativa el mismo día en que se realizara en Chile la pieza *Para no morir de hambre en el arte* de 1979. Como bien sabemos el CADA ha realizó una serie de acciones ligadas al concepto de la leche entre las que destacaron la distribución de medio litro de leche en poblaciones y el uso de camiones lecheros a través de la ciudad. Ahora bien, como ha quedado de manifiesto en la reciente exposición *Ausencia Encarnada* del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, *El Vaso de Leche* de Vicuña generó una serie de acciones paralelas en la que los conceptos "Colectivo de Acciones de Arte" y "Leche" fueron registradas en fotografías y cine. Esto queda graficado en la acción *Sol, Dar y Dad*, una palabra bailada en la serie palabramas de 1980 donde Vicuña con un grupo de artistas realizan una acción donde integran el lenguaje corporal a la frase "Colectivo de Acción de Arte".

Igualmente, el artista chileno Eugenio Tellez realizó un acto poético en la ciudad de Toronto del cual no existen registros. Resulta revelador en esta muestra la palabra "Simultaneidad" quedaba de manifiesto, al igual que en el afiche que Vicuña distribuyó en la ciudad de Bógota y en la obra de Minujín más de diez años antes. Esto nos sugiere que el mismo concepto quedaba instalado bajo la idea de colaboración respecto a problemas comunes a todo el continente.

Video-Satélites

La llamada "fiebre por los archivos" [30] en el arte latinoamericano ha posibilitado la puesta en circulación de numerosos documentos de arte contemporáneo. Esta situación también ha promovido la revisión de algunas taxonomías entre las cuales destaca con fuerza el arte postal. Cartas, postales, dibujos, grabados y fotografías son constantemente incorporadas al corpus de piezas que actualmente son materia de investigación y discusión por parte de teóricos, historiadores y críticos. Dicho ejercicio de archivo ha estimulado fuertemente la lectura y los cruces entre disciplinas. Es así que el arte postal en su formato tradicional de papel se desplaza por bordes cada vez más multidisciplinarios, como es el caso del video. Es precisamente en esta frontera donde se enmarcó en los años ochenta el proyecto *Satelitenis*[31].

[30] Utilizo este concepto en referencia al libro/catálogo de Okwui Enwezor *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, editado con ocasión de la exposición del mismo nombre en el International Center of Photography de Nueva York en enero del 2008.

[31] Debo aclarar que por motivos de extensión me concentraré específicamente en el primer envío de *Satelitenis*. El análisis de los otros dos envíos puede ser consultado en el libro *En el principio, Arte, archivos y tecnologías durante la dictadura en Chile*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2012.

Satelitenis fue un trabajo colaborativo entre el artista visual Eugenio Dittborn, el cineasta Carlos Flores y el video artista Juan Downey durante 1982 y 1984. El proyecto consistió en crear un diálogo audiovisual múltiple sobre el desplazamiento geográfico, cultural y político que vivía Chile en dictadura, con una contraparte localizada en un influyente polo del arte contemporáneo: la ciudad de Nueva York[32]. Pero antes de profundizar en él, me permitiré señalar un par de cuestiones sobre el arte postal que ayudarán a aclarar la génesis de este proyecto.

En la década de los sesenta, el arte postal tuvo un progresivo desarrollo, no solo en la *New York Correspondance School* y el *Nouveau réalisme* sino también al interior del célebre grupo *Fluxus*. A finales de los cincuenta y principios de los sesenta el artista *Fluxus* Nam June Paik realizó proyectos ligados a la postalidad. En 1963 Paik presentó *The University of Avant Garde Hinduism*, un boletín que era enviado por correo para mantener conectados a los interesados en las acciones artísticas de Fluxus. Este boletín incorporaba trabajos artísticos de Paik y en ellos invitaba a los lectores a interactuar con el boletín mismo. En 1965 Dick Higgins publica el primer libro de *Mail Art* que contenía un compilado con la obra postal de Johnson. A este le siguió una publicación de los correos postales de los miembros de la red *Fluxus*. Lo anterior dejaba en evidencia la importancia de la noción de red y de la postalidad como códigos de registro artístico. Paik continuó realizando obras que incorporaron el concepto de red y la implementación de nuevas tecnologías, transformándose en uno de los padres fundadores del video arte.

En el año 1968 Juan Downey tomó contacto y comenzó a trabajar con Nam June Paik. Los resultados de ese encuentro son retratados por el artista de la siguiente manera:

> En 1968 expusimos juntos –con Paik– en una exposición que se llamaba *El juego cibernético*. Él exponía robots y yo exponía unas máquinas que detectaban energía invisible y la convertían en música. De manera que él ya hacía video, y si hubo una influencia en mí fue la suya[33].

Los nuevos medios tecnológicos como el video, pese a que aún se encontraban en una fase análoga y *off-line*, resultaron ser para Downey una efectiva solución plástica a sus inquietudes artísticas, sintonizando con temáticas

[32] La primera parte de "Satelitenis" puede ser visionada en baja resolución en el sitio www.umatic.cl.
[33] Naranjo, R. y Briceño, V. "Entrevista a Juan Downey" en catálogo Sexto Festival Franco-Chileno de Video Arte, Santiago, Instituto Francés de Cultura, 1986.

que permanentemente lo obsesionaban, como las nociones de multiplicidad y conectividad que se canalizaron a través de lo que él denominó *arquitectura invisible*.

Por su parte, Eugenio Dittborn, quien al igual que Downey había estudiado previamente grabado, comienza a trabajar en los años setenta con desplazamientos desde este campo hacia la fotografía. Estos experimentos tomaron cuerpo a principios de los ochenta, cuando Dittborn comenzó a realizar sus primeros trabajos de arte postal. Como bien se ha señalado la idea del pliegue en las Pinturas Aeropostales señala una marca, una cicatriz y una síntesis del tránsito no solo físico, sino también simbólico de la insularidad política en un contexto de represión. Mediante sus "Pinturas Aeropostales" Dittborn no solo logró internacionalizar su carrera exponiendo en un sinfín de centros artísticos, sino que también consolidó un modelo que transformó el sentido primigenio del arte postal.

Años antes, específicamente en 1973 Juan Downey había publicado en la revista *Radical Software* un texto llamado *Technology and Beyond* [34]. Allí Downey declaraba su intención de explorar formas de pensamiento hacia lo que él llamó una "arquitectura invisible." La idea matriz detrás de este concepto era la desmaterialización, visualización y condensación energética de los elementos y habitantes de la ciudad con el propósito de establecer una nueva forma en la construcción del pensamiento y la cultura. Para lograr esta desmaterialización de la ciudad Downey estableció dos etapas. La primera se relacionaba con una reformulación de la macro-planificación por medio de la electrónica, y la segunda se basaba en redes de comunicación.

A partir de lo anterior, debemos señalar que el mismo año del golpe de Estado Downey publicaba en un texto en Estados Unidos donde presentaba ideas acerca de modalidades posibles para desmaterializar el sentido físico de la ciudad (geografía) por medio de un desplazamiento universal e inmediato basado en la tecnología, la que se podía estructurar en un soporte audiovisual más accesible que el cine y que además se veía altamente favorecido por la comunicación satelital. Esta visión de la tecnología, entendida como un sistema de interconexión permanente, será también la clave para comprender gran parte de su videografía y en especial la obra *Satelitenis*.

[34] Downey, Juan. "Technology and Beyond". *Radical Software* Vol. II, N° 5, Nueva York, invierno 1973: 2-3. Recuperado el 9 dic. 2010 de: http://www.radicalsoftware.org/volume2nr5/pdf/VOLUME2NR5_art01.pdf

Por su parte, el cineasta Carlos Flores realizaba en Chile a mediados de los ochenta programas de televisión en los que intentaba infectar los códigos convencionales de la televisión comercial mediante la experimentación y el video arte. Su programa de televisión *En torno al video*[35] fue el paso decisivo en este sentido, llevando el video desde un circuito cerrado de experimentación artística a un amplio espectro a través de un canal universitario de televisión abierta.

Así, *Satelitenis* conectaba tres búsquedas sobre los alcances del video, estableciendo como puntos de conexión iniciales las ciudades de Santiago y Nueva York. Cabe destacar que el nombre del proyecto resumía su misión. *Satelitenis* es el resultado de la conjunción de dos conceptos: satélite y tenis. Es decir, un peloteo cenital de imágenes en movimiento entre dos jugadores, en este caso el trabajo de videístas de Santiago y de Nueva York. A la vez, el tránsito no sería a través de una postalidad convencional, sino que se realizaría por medio de personas o, como comúnmente suele llamarse, "por mano". Aquello serviría para expandir el formato original de la postalidad dando cuenta de la realidad conflictiva de la política en ese momento, en el sentido de la clandestinidad del transporte, y de la propia lógica del video arte como imagen en movimiento múltiple en red.

Durante 1982, Dittborn y Flores tuvieron reuniones preparatorias para *Satelitenis*. El concepto y el proceso fueron explicados en un protocolo escrito especialmente para este proyecto por Dittborn[36]. En él señalaba la realización de una serie de videos de exactos tres minutos de duración en la secuencia Dittborn-Flores. Estos posteriormente serían enviados a Nueva York en un solo tape para que Juan Downey respondiera con otro video. La nueva secuencia Dittborn-Flores-Downey sería luego enviada a otros videístas internacionales, generando con ello una cadena que finalmente compilaría un largometraje de una hora y media de duración. Flores señala:

[35] "En torno al video" fue un programa de televisión abierta en Chile dedicado íntegramente al video experimental y al video arte emitido inicialmente por la señal de UCV TV y luego por Canal 11 TV durante 1984-1990. La dirección del programa estuvo a cargo de Carlos Godoy, Carlos Flores y Francisco Arévalo. Su conductor fue Carlos Flores y su director de arte el performer y artista visual Carlos Leppe. Su principal objetivo era dar a conocer y masificar los alcances de la video creación, utilizando la televisión como una vitrina para mostrar lo más experimental de la realización audiovisual chilena e internacional, estimulando con ello la formación de audiencias. Véase *En el Principio: Arte, archivos y tecnologías durante la dictadura en Chile*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2012.

[36] En 1989 Eugenio Dittborn repitió la idea del protocolo con el grupo artístico La Conexión. La Conexión fue una agrupación de videoartistas y teóricos entre los que se encontraban Eugenio Dittborn, Magali Meneses, Juan Forch, Justo Pastor Mellado, Guadalupe Santa Cruz, Eugenia Brito, entre otros. La Conexión realizaba un festival llamado "Video 4 + un minuto". En él los artistas realizaban un video de exactos cuatro minutos, y un teórico escribía un texto de un minuto de duración que debía ser leído frente a la cámara.

> Había un gallo, Nakashima, que Downey iba a contactarlo en Japón. Esa hubiera sido la movida. Dittborn, Flores, Downey, Nakashima, Flores, Dittborn, Downey, Nakashima… Y de ahí ir sumando gente que era la fantasía que teníamos[37].

Entre enero y febrero de 1982, se realizaron los videos de Dittborn y Flores. En el video de Dittborn, el actor chileno Jaime Vadell[38] aparece en un estudio sentado frente a una cámara con anteojos oscuros –similares a los utilizados por los agentes de seguridad– presentándose a sí mismo como Eugenio Dittborn. A continuación, Vadell comienza a leer un texto en inglés donde se reconoce como un videísta de domingo[39], diciendo: "Soy un videísta de domingo como todos los que hay en Chile con la única excepción de Juan Downey, que vive en New York". Por su parte, el video de Flores lo mostraba a él grabado de espaldas mientras manejaba su vehículo desde su trabajo a su casa. Mientras conducía, comentaba sus percepciones acerca de la producción de video y cómo la mirada del espacio urbano en películas y series norteamericanas refiere a un no-lugar en la percepción del observador. El video de Flores –como el de Dittborn– duraba tres minutos exactos y en él también se hacía referencia a un personaje del *mainstream* cultural: el cineasta Francis Ford Copolla.

La respuesta de Downey llegó en julio de ese año. La idea original de incorporar más videístas de la escena neoyorkina no habría tenido eco en los pares de Downey[40]. Además, Downey había ido más allá de los marcos protocolares establecidos por Dittborn, haciendo un video de siete minutos de duración. Este mix contenía imágenes de Nueva York y también de París acompañadas por una pegajosa canción del grupo inglés Bow Wow Wow[41]. Al final del video, Downey editó los tres videos juntos a través de experimentos técnicos, reiterando imágenes, superponiendo planos y produciendo acoples de micrófono con el parlante del monitor. Downey así lo comentó:

---

37 Morales, J. y Maza, G. *Idénticamente desigual: El cine imperfecto* de Carlos Flores. Santiago de Chile: Festival Internacional de Documentales de Santiago (FIDOCS), 2012. p. 100.

38 Vadell anteriormente había personificado al pintor Guillermo Arredondo Galleguillos en la portada del catálogo Delachilenapintura, historia de 1976.

39 A propósito de lo anterior, en una entrevista realizada por Nelly Richard y Jaime Muñoz Dittborn dijo lo siguiente: "Considero que, con 5 bocetos preparatorios para la historia de la música, he dejado de ser un videísta de domingo para transformarme en un videísta de media jornada. El único videísta de jornada completa es Juan Downey. Yo soy un videísta de media jornada, porque aún dependo para la producción de mi trabajo video de la infraestructura de mis amigos, que se ganan la vida fabricando spot publicitarios para la televisión." Véase, Entrevista a Eugenio Dittborn, en catálogo Sexto Festival Franco-Chileno de Video Arte, Santiago, Instituto Francés de Cultura, 1986.

40 En el video de Downey es posible escuchar cómo el hijo del videoartista señala en español la molestia de su padre por la nula respuesta de alguien no identificado. El relato dice: "Más tiempo, más tiempo, me dijo que esperara. Después me dijo que estaba listo, pero todavía no me ha entregado el tape. Estoy aburrido de esperar". De acuerdo al relato de Flores, la persona no identificada sería el artista chileno Alfredo Jaar, quien había comenzando a desarrollar una prolifica carrera artística en Nueva York tras dejar Chile en 1981 y quien habría sido invitado a participar.

41 La canción utilizada por Downey fue *Sexy Eiffel Tower*.

Es un reeditado de los envíos chilenos. A Carlos Flores lo edité al ritmo de mi respiración. Allí había también una muestra de retroalimentación, de qué es lo que pasa cuando uno pone la cámara frente al monitor y el micrófono está creando una retroalimentación sonora...[42]

Es importante destacar las profundas diferencias en el lenguaje y en la técnica entre Downey y sus pares en Chile. Downey exponía una conceptualización del video mucho más avanzada –si podemos llamarla así que su contraparte local asumiendo un cierto rol pedagógico en este primer envío. Según él, los videístas chilenos aún estaban atrapados en el lenguaje del cine y no exploraban los alcances que el video ofrecía. Así lo comentó en una entrevista del año 86:

> Allí hubo una intención muy clara de mi parte en un sentido casi educativo. Me parecía que en Chile se estaba usando el video como cine barato. Entonces los capítulos que yo hice fueron precisamente para mostrar las propiedades del video. No obstante, eso fue muy malentendido. Hubo muchas críticas.[43]

Mientras en el hemisferio norte, Juan Downey tomó las dos piezas para desarrollar un tercer producto híbrido. Esta edición convocó simples recursos técnicos para desplazar los anteriores trabajos por medio de una sinécdoque. La misma edición actuó como un código metonímico de red. La pieza consistió en exponer diferentes locaciones de Nueva York y París, ciudades que representan emplazamientos hegemónicos de la cultura occidental. En otras palabras, la operación expositiva de íconos culturales del primer mundo contrasta con la edición de los dos videos (Dittborn y Flores) que no exponen la "alta cultura" sino que critican justamente la clausura e imposibilidad de desarrollo de un género alternativo; entendiendo esto último como circuito, academia y crítica.

Entre agosto de 1982 y enero de 1984 se realizaron dos envíos más de ida y vuelta. El material fue finalmente editado y exhibido en 1984 en el cuarto Encuentro Franco-Chileno de video arte en la Galería Espacio Cal. El *master* fue archivado por Juan Downey y recuperado veinte años más tarde para ser exhibido[44].

[42] Naranjo y Briceño. Op. Cit.
[43] Naranjo y Briceño. Op. Cit.
[44] La pieza ha sido brevemente reseñada en el libro de Chile, arte actual, en 1988 luego, dieciocho años después, en el libro editado por Gerardo Mosquera *Copiar el Edén: Arte reciente en Chile*. También por los textos de los investigadores Mónica Carballas "Laberinto de visibilidad. Audiovisual experimental y dictaduras" en el catálogo de la Trienal de Arte y Germán Liñeros en su libro *Apuntes para una historia del video en Chile*. Por último, en el 2012 Flores se refiere a ella en el libro de entrevistas *Idénticamente desigual: El cine imperfecto de Carlos Flores* de Jorge Morales y Gonzalo Maza.

Revisar una obra como *Satelitenis* no solo es una invitación a mirar las fronteras geopolíticas en el contexto de la dictadura, sino también a indagar en los cruces entre disciplinas como el arte postal y el video. Una operación visual que apuntó a subvertir las condiciones de aislamiento cultural basada una idea de interconectividad global. El uso de estrategias postales entre centros y periferias bajo un nuevo código audiovisual sitúa a *Satelitenis* como un proyecto pionero en Latinoamérica. Una discusión que actualmente, en un mundo digitalmente codificado por el formato de video en internet, resulta plenamente vigente.

A modo de conclusión considero que tanto en la obra colaborativa de Minujin, Kaprow y Vostell, las obras de Vicuña, Ehrenberg y el CADA o en el caso de Downey, Dittborn y Flores, el arte asume y reflexiona formalmente sobre los mecanismos de los entonces emergentes nuevos medios de comunicación y redes globales para pensar nuevas estrategias de colaboración en el arte. Así mismo operaron como nuevas formas de poner de relieve a partir de esos circuitos la simultaneidad y sincronicidad de su trabajo en relación a los artistas del hemisferio Norte, pero bajo el signo de la crítica política. Un deseo de conexión operando como forma artística que atendió la exploración de lenguajes pioneros en el mundo. Las piezas que he presentado esta noche podemos leerlas históricamente como experiencias audaces que recorren variados museos y centros culturales del mundo y contrastan con el destino del FASat Alfa, el que luego de ser chatarra espacial terminó desintegrándose el año 2006.

Muchas gracias.

Discusión

Luis Alarcón: Muchas gracias, Sebastián. Ahora vamos a dar paso a la sección de preguntas y/o comentarios. Como me tocó la misión de ser moderador e hipotéticamente provocador, voy a hacer un par de comentarios a partir de los apuntes que tomé y los propongo de insumos posibles para generar acá preguntas o comentarios más allá de lo que ustedes ya pueden tener ahí preparados. Felipe, una pregunta, un dato que necesito: ¿la Universidad de Caldas es una universidad privada?

Felipe Londoño: No, no, es una universidad pública de orden nacional.

Luis Alarcón: Ese dato me faltaba. Me parecieron todas las presentaciones de alto nivel y muy sugerentes, grandes materiales e insumos para que podemos discutir las relaciones entre arte, tecnología y política. En el caso de Felipe, quedó bastante clara la política de su universidad y su Facultad en específico que trabaja de manera especializada con la tecnología y que está orientada directamente hacia el tema de las industrias creativas, al mercado directamente y todo esto en el marco de un proceso de reingeniería social –en este caso de reinserción– a partir de un conflicto que intenta ser reemplazado. Estamos hablando de un conflicto militar en Colombia y, por lo tanto, estamos hablando de intervención directa para superar ese conflicto. En otras palabras, se introdujo el concepto de *industria creativa*, un concepto que está bastante en boga en la actualidad. Aquí estamos hablando de una política expresa, de una política académica y cultural de una institución para trabajar en específico el tema de la industria creativa. A mí siempre me salta la pregunta acerca del sentido de la industria creativa y en especial en relación al tema del arte. Inmediatamente podría armar una contraproposición entre el arte, la práctica artística y la industria creativa. Igual me gustaría que Felipe clarificara un poco el concepto de industria creativa y de qué manera lo manejan en ese sentido, como una oposición al arte o no. A mí me parece que habría literalmente una oposición, en el sentido de que una industria creativa es como una suerte de industrialización cultural que termina absorbiendo las prácticas artísticas y reorientándola acríticamente hacia el mercado. Desde ya cuando estamos hablando de reinserción como que la pregunta es si el hecho de trabajar con industrias

creativas significa eliminar o neutralizar lo que significa el pensamiento crítico que, desde mi punto de vista, está presente en el arte y las prácticas artísticas de punta. Ese sería mi comentario por el lado de la presentación de Felipe. En el caso de Daniel, me parece muy interesante lo que hemos escuchado, porque allí estamos ante la presencia de otro tipo de política, aunque también en este caso una política académica con el objetivo de intervenir socialmente. Me pareció muy interesante lo último que comentaron, la necesidad de salir de la academia, que me parece muy sugerente, me parece uno de los grandes desafíos para todas las universidades salir de las paredes de la academia y trabajar con los contextos, con las personas que están más allá de la academia. Entre otras cosas, para que el conocimiento que se produce aquí pueda salir y aportar realmente al mundo concreto. Entonces me pareció muy relevante ese contrapunto en la mesa, en el sentido de que son políticas cercanas, pero que tienen distinta orientación. En el caso de lo que hace la Facultad en Uruguay a través del equipo de Daniel, es intervenir, utilizar la tecnología para intervenir y potenciar la creatividad y desde ya generar un pensamiento crítico, o sea, usar la tecnología para potenciar el pensamiento crítico de esos niños, por ejemplo, lo que pudimos ver ahí, al final de su presentación. Me parece muy interesante el contrapunto entre estas dos visiones sobre cómo tú intervienes a partir del uso de la tecnología. Tal vez hay una contraposición ideológica presente entre ambos proyectos, considero pertinente que pudiéramos hablar acerca de eso. Por otro lado, la ponencia de Sebastián me pareció también un gran complemento a las otras dos presentaciones. Muy doctamente, muy informadamente, muy archivisticamente, presentó el uso que, por ejemplo, los artistas son capaces de darle a la tecnología y especialmente cuando hablamos de vanguardias artísticas. Qué mejores ejemplos que los que entregó Sebastián ahora a partir de un uso creativo, artístico, de la tecnología o tal vez de la tecnología disponible, que es precaria y que termina siendo anticipatoria en términos de su uso. O sea, tu relato acerca de la operación *Satelitenis* de Dittborn, Carlos Flores y Downey da cuenta de que esta se anticipa a la tecnología actual, pero utilizando la precariedad que, bueno, nos caracteriza. Ahí un poco el chiste del FASat-Alfa. Como que los artistas chilenos o… esa vanguardia fué más anticipatoria o fue más tecnológica, por así decirlo, o que hizo un mejor uso de la tecnología que el mismo satélite FASat-Alfa, el cual fue un chasco. Bueno, ese sería mi

comentario, espero que sirva para discutir y desde ya abro la palabra. Hay micrófonos disponibles para que puedan hacer los comentarios y/o preguntas.

Felipe Londoño: Pero si quieres hago un comentario frente a lo que tú manifiestas allí. Básicamente, para decirles que en el contexto de lo académico generamos proyectos e impulsos en torno a las industrias creativas, precisamente para darle el giro a lo que tradicionalmente se ha conocido como industrias creativas. Para nosotros ha sido claro que el tema de la cultura y de la industria ha evolucionado. Hablo de una cultura que inicialmente se ha vinculado con el mecenazgo y posteriormente con el tema del valor económico que tiene la producción cultural. Nosotros le hemos dado el giro al intercambio simbólico y a la utilización de los medios precisamente para generar otras formas de producción cultural. En ese sentido, hemos venido trabajando desde la universidad vinculados con el Ministerio de Cultura para fortalecer los procesos que vienen desarrollando los artistas en la región. Se fortalecen precisamente en esas plataformas que poníamos allí como el ClusterLab. Lo que favorecen son dos cosas: el tema de la formación y el tema del laboratorio abierto para la innovación, el intercambio de ideas y el fortalecimiento del trabajo en grupo. Es un poco lo que hemos querido desarrollar allí como una visión de la industria creativa no ligada a la producción económica, sino más ligada a un proceso de un intercambio simbólico de ideas y a la utilización de los medios, un fortalecimiento de trabajo en grupo, de un trabajo en red que se propone desde la perspectiva de las plataformas. Creo que tienes razón, o sea, hay un tema, pues, muy de desgaste del concepto tradicional de lo que significa hoy el emprendimiento, las industrias creativas, etcétera, que creo que no viene al caso. Nosotros somos una institución pública y nacional y en general lo que nos interesa es impulsar la creación más desde la perspectiva de la investigación y ahí es donde vinculamos el tema de las industrias culturales.

Luis Alarcón: ¿Y el pensamiento crítico?

Felipe Londoño: Una de las banderas que estamos trabajando precisamente ahora es el fortalecimiento del pensamiento crítico y desde varias perspectivas, incluso como programa de gobierno lo tengo inscrito en el sentido de fomentar estrategias de construcción colaborativa que fomenten el pensamiento crítico.

Esto obviamente se da y se genera con una transformación radical. En nuestro caso específicamente a través la transformación y modificación de los currículos. El sentido del pensamiento interdisciplinario del que estábamos hablando al principio nace de la necesidad de romper fronteras entre las disciplinas que en lo académico es muy complejo, es decir, que la Facultad de Artes y Humanidades se vincule con Facultades como Ciencias Agropecuarias o Salud es muy difícil al menos en una institución como la nuestra. Creemos que estamos desarrollando acciones con las que creemos estamos buscando precisamente que los jóvenes estén pensando diferente, o sea, desde una perspectiva distinta, desde una transformación de los currículos que permite abrir el mundo al tema del pensamiento crítico, que creemos es fundamental para abordar el universo de datos del mundo de hoy.

José Falconi: Bueno, primero haré una pregunta para Sebastián. Me gustó mucho tu ponencia, pero quería preguntarte si es que no ves una diferencia entre los tres ejemplos que has puesto. Es decir, el primero tiene casi una a*nsiedad poscolonial*, la de querer estar en un momento… de estar simultáneamente con Nueva York y con Berlín, mientras que en el caso del Grupo Proceso Pentágono implicaba más bien simplemente una denuncia, una denuncia que es transversal. Simultaneidades hemos encontrado desde el Plan Cóndor, otras previas, muchas cosas hay previas en términos de la simultaneidad en procesos históricos de nuestros países. Entonces yo no sé si es que es necesario abrir tus tres ejemplos porque dan resultados distintos. El primero y el tercero quizás tienen un poco de esa misma ansiedad poscolonial, si queremos llamarla así, de querer estar conectados con un centro, mientras que el segundo es simplemente una ocasión de denuncia y ahí quizás habría que abrir un poquito el archivo y pensar en otro tipo, como digo, de simultaneidades estratégicas. No sé si podrías ahondar un poco en eso. Me pareció muy sugerente el *paper* y me gustó mucho, pero creo que es necesario seguir discutiendo esto un poco más. O sea, no todas las simultaneidades son iguales, es lo que quiero decir.

Sebastián Vidal: Totalmente, y no todos los satélites son iguales, algunos llegan a puerto y otros fracasan también. Estoy de acuerdo, todo tiene ciertos matices. Obviamente es imposible encontrar una cosa muy pareja. En todo ciertamente hay matices. En el caso de *Satelitenis*, también es bien político y

también de denuncia. El tráfico por mano y hablar de la insularidad… cuando tú ves los videos con esto de los agentes tipo CNI, con los lentes oscuros, el tipo está denunciando también. Están haciendo una denuncia simbólica referente a la precariedad también del apagón cultural en Chile, que es otro tema que también está muy presente en esa pieza. Respecto al tema de Vicuña, claramente, pero lo interesante es ver cómo se generaba una interconexión temporal *en el momento*. Por eso yo la conectaba con la idea del satélite cuando hablábamos… La simultaneidad tiene la particularidad de que habla de un momento aquí y ahora. En ese caso las tres horas estaban al mismo tiempo: eso es lo que yo rescataba como eje central acá. Claro, y ese punto en el caso de Toronto, Bogotá y Santiago al mismo tiempo, es un eje determinante desde mi punto de vista. Sí, todas tienen sus matices, está bien la lectura que tú haces del caso Minujín. Quizás por un momento, todavía no estaba en boga, que sé yo, el concepto o las nociones poscoloniales que otros grupos ya comenzaron a desarrollar con mayor fuerza en el fragor de las dictaduras. En el caso de Minujín todavía hay una suerte de deseo tecnológico, como una especie de vértigo sobre esa tecnología.

José Falconi: Sí, pero, de todas maneras, creo que son dos procesos, es decir, mejor dicho, retóricas en torno a que somos simultáneos los latinoamericanos o los americanos. Incluso con el hemisferio norte. Hay continuos desde entonces, desde el arielismo, desde el 1900. Entonces, mientras que querer ser simultáneo con Nueva York y con Berlín… En el caso de Buenos Aires es sintomática esa ansiedad, ese continuo… Pienso en el texto de Borges "El escritor argentino y la tradición". Es decir, para mí me daban dos lecturas distintas: una es una lectura "latinoamericanista" de denuncia, si queremos llamarla así, que ha sido continua y que se mantiene como una suerte de simultaneidad, o sea, pasa esto, está pasando en este momento, esto mismo está pasando aquí, aquí y aquí. Típico, ¿no? Mientras que el otro tiene una connotación de índole de querer ser del mismo nivel. No lo sé. Lo dejo como pregunta abierta.

Sebastián Vidal: No, no, yo creo que nivelar es conectar. Tienes un punto, por eso partimos con el mapa de Torres García. El mapa de Torres García invierte. Lo que hace la obra de Minujín es conectar, visibilizar un lugar que originalmente no estaba en el diagrama. Eso puede ser otra lectura.

José Falconi: Es cuestión de conversar, pero no quiero monopolizar la conversación. Hay muchos más puntos importantes.

Sebastián Vidal: Lo interesante es que es un satélite en el medio, que está conectando…

José Falconi: Y que nunca funciona.

Sebastián Vidal: Que nunca funcionó.

Luis Alarcón: Gracias, José.

Sergio Rojas: Retomo algo que planteó Luis y que tiene que ver con esta idea de pensamiento crítico. Es decir, pensar y considerar el arte –el arte que nos interesa– como una instancia de producción de pensamiento crítico. Ahora, la pregunta que yo me hago es ¿cómo se mantiene esa dirección, ese proyecto, cuando nos estamos preguntando por la relación entre arte y tecnología? Es una relación tan difícil como si nos preguntáramos por la relación entre arte y dinero o arte y ciencia. Muchas veces cuando se plantean las relaciones entre arte y ciencia lo que resulta es el MIM, el Museo Interactivo Mirador, –lo cual está muy bien– es decir, el arte puesto a trabajar para la enseñanza de las ciencias. Por lo tanto allí no nos interesa el arte crítico, sino que lo que nos interesa es que los artistas sean capaces de diseñar aparatos que ilustren leyes físicas, fenómenos, etcétera. Es lo que podríamos llamar "Arte puesto a trabajar". El dinero también es muy peligroso. Digo *peligroso* en el sentido de que lo que se llama pensamiento crítico podría rápidamente adecuarse a las condiciones que no están puestas por él mismo ni por sus propias expectativas. Con la tecnología ocurre algo parecido. Cuando Sebastián mencionaba estos casos de grandes fracasos o de expectativas que uno no sabe si el proyecto era que no se cumplieran, que eran solo un pretexto o efectivamente algo falló… Cuando Christo Javacheff despliega su telón en el cañón, ese telón estaba pensado para permanecer ahí como doce o catorce días, pero tan pronto lo despliega una corriente muy fuerte de viento hace que toda la estructura comience a tambalearse y entonces lo tienen que bajar. Los ingenieros que trabajan con

Christo dicen –estoy parafraseando– "bueno, hay que ponerse a trabajar en esto y hacer bien los cálculos". Christo dice "no, esto no es una obra de ingeniería, por lo tanto esta obra fracasó y la tarea de mantenerse dentro del campo del arte es asumir ese fracaso". Es decir, la reflexión de Christo es que "solo en el arte es posible fracasar de esta manera, un fracaso de esta magnitud, siendo además un fracaso que genera pensamiento crítico; no es una obra de ingeniería". En este caso aparece la idea de *un arte puesto a trabajar*. El peligro del arte que se pone a trabajar… que puede ser muy eficiente, pero tiene este problema. A lo mejor uno podría decir "si tiene este servicio, si genera este beneficio, bueno, podemos olvidarnos un rato del pensamiento crítico". Sí, es posible que en ciertas circunstancias se establezcan prioridades, en fin. Si se habla de arte, está ese problema. Por ejemplo, concretamente respecto a lo que expone Felipe sobre estas comunidades dañadas, aquí no estamos hablando simplemente de "diferencias entre vecinos", sino que son heridas que tienen una historia, que tienen una memoria. La pregunta es cómo interviene el arte ahí. ¿El arte es algo que va a permitirnos superar esto? Es decir, puesto a trabajar, ¿nos va a permitir generar simulacros de comunidad, simulacros de relaciones? Pero aquí una palabra, un término, un concepto que cruza las tres exposiciones pero con distintas modulaciones es la idea de conexión. Uno puede asociar la tecnología con muchas cosas, con explotación, con transformación, pero en este caso el concepto que cruza transversalmente las exposiciones es el concepto de conexión. Entonces, ¿en qué medida la conexión puede ser ocasión para el pensamiento crítico o puede ser el instrumento para poner a trabajar el arte? Me parece que Daniel en su propio trabajo hace una propuesta irónica, una ironía de conexión cuando se trata de la conexión entre lo humano y la máquina. Podríamos decir que ese es el momento especialmente crítico. Y en el caso de Sebastián, claro, queda la pregunta ¿estaban estos artistas utilizando la tecnología para estar en red –en ese sentido, la pregunta, el problema que plantea José es absolutamente pertinente– o más bien de lo que se trataba era de tomar la tecnología como un motivo que pudiese, que permitiera, reflexionar la idea, el concepto de relación? Pero no alcanzar esa relación, no alcanzar la conexión y, bueno, qué lástima, fracasó. El problema es ese… arte y tecnología. Cómo establecer las relaciones sin que sea arte puesto a trabajar, aunque sea con fines muy valiosos.

Daniel Argente: Hola, bueno, dentro de la exposición que realicé faltaron algunos hitos que también hemos trabajado, por ejemplo, con ingeniería. En esa desconstrucción de lo tecnológico y en ese trabajo crítico sobre lo tecnológico, generamos, vuelvo a insistir, allá por el 2001 y 2002, varios talleres en los cuales se juntaban estudiantes de artes, estudiantes de ingeniería, pero precisamente para deconstruir la tecnología. Vuelvo a aquello de la caja negra, a empoderarse y poner la tecnología a nuestro servicio. Se generaba casi un taller de sensibilización sobre el objeto tecnológico, con lo cual tú te apoderadas de ese objeto y desde esa reflexión construías otro objeto, con valor plástico, con valor artístico, a partir del desecho tecnológico, que es algo que trabajamos habitualmente. Nosotros, por ejemplo, generamos talleres. Ahora vamos a una feria icónica en Montevideo llamada Tristán Narvaja donde hay un tipo de mercado donde se vende de todo un poco (frutas, cosas tiradas por ahí, un zapato, etcétera), entonces, bueno, hacemos una exploración y vamos recopilando diferentes dispositivos electrónicos para posteriormente en un taller generar re-significados, como se diría habitualmente, pero de hecho es a partir de un objeto que en ese momento está en desuso volvemos a darle un significado que le damos nosotros. O sea, la industria te propone algo y uno se apodera de ese tecnológico que la industria trabajó y previamente investigó. Hemos trabajado en planes de educación artística, para primaria, para secundaria –que sería la educación media, precisamente dentro del arte como disparador y como la generación de individuos creativos, más allá de la creación artística o no, sino de un individuo creativo. Y dentro de eso es también puede estar mediado por la tecnología, pero mediado nada más, no es el objeto principal lo tecnológico. El problema nuestro que tuvimos en Uruguay con este plan, en el cual se les regaló a todos los estudiantes cuatrocientas mil computadoras, fue que faltaban los contenidos, entonces ahí desgraciadamente el propio sistema, esa red de comunicaciones, terminó generando contenidos a pesar nuestro. Ahí se generó un problema. Por esa nuestra fuerza para revertir eso dándole contenido. Por ejemplo, esa experiencia que estaba mostrando ahí generó –no lo conté por un tema de tiempo– una recolección del tejido social que estaba desintegrado, a partir de ese núcleo, de esa comunidad. Los padres ni se conocían y mandaban a sus hijos ahí. A la vuelta de esa experiencia, porque habían participado los padres, hubo una recolección y se empezaron a vincular los padres. Eso fue un vehículo. En estos casos, en lo social, utilizó la tecnología como una excusa,

quizás como ese atractivo lo que te puede generar. Incluso en los propios cursos que damos en la Licenciatura en el primer semestre no trabajamos con computadoras, con máquinas, trabajamos en el hecho de la creación de objetos que genere un significado. Por ejemplo, premisas: la creación de un objeto que genere ciertas condiciones y a partir de la creación del objeto físico trabajamos sobre la cibernética, sobre la retroalimentación. Uno tiene que generar una escultura, un objeto físico que reúna esas condiciones. Las experiencias trabajando directamente con la tecnología fueron nefastas, absolutamente nefastas, porque la seducción del dispositivo es terrible. Yo tengo un trabajo que estuvo en estudio pedagógico desde el año 2001 que recoge cómo fuimos cambiando y modificando en la enseñanza esa relación entre tecnología y arte. Justamente al principio hicimos un trabajo un poco más clásico, digamos, y ahora le dimos absolutamente la vuelta: entramos desde lo conceptual para que el estudiante tenga esas defensas conceptuales y críticas para luego ir al dispositivo. Después viene como consecuencia la necesidad de una obra. No al revés. Eso es más o menos lo que estamos trabajando hace algunos años.

Felipe Londoño: Bueno, respaldo completamente lo que estás mencionando. Yo lo que simplemente quería complementar es que de todas maneras, en el contexto de lo académico, pienso que es necesario abrir el espacio y mostrar múltiples opciones. Yo creo también, absolutamente, que el arte debe estar al servicio para facilitar y que adquiere una responsabilidad grande en contextos específicos. En ese sentido es que motivamos en el contexto de lo académico –es así como lo hablo yo– motivamos a que se generan esas discusiones, por supuesto. Estamos en temas de conflicto y entonces miremos qué, alternativas nos permiten, a partir de colectivos, buscar soluciones a los problemas. Surge la pregunta de si es responsabilidad del arte que esto se solucione. No, claro, no tiene por qué darse desde esa perspectiva, pero sí me parece que preguntarnos frente a lo que está sucediendo, aun sin encontrar una solución específica… En la anterior versión del Festival de la Imagen que hicimos con la Fundación Telefónica de Venezuela, una convocatoria para que los artistas preguntaran sobre lo que estaba sucediendo en torno al tema de la ecología. Tuvimos artistas de Chile, Francia, Venezuela y Colombia, entre otros países, presentando sus

propias visiones, interpretando los fenómenos, pero también de alguna manera motivándolos a que mostraran soluciones alternativas frente a lo que está sucediendo en el mundo. Pienso que en un contexto como en el universitario, pero también en el Festival como un espacio que surge desde la universidad, es válido hacer esas motivaciones para que un pensamiento diferente –como es el de un artista que trabaja con la tecnología– pueda observarse como otra herramienta más. Me parece que el arte y en el contexto universitario tiene que abrir esas múltiples posibilidades de, por supuesto, transgredir e ir más allá de los medios, pero también utilizarlos y mirar qué se puede hacer con ellos frente una realidad de contexto que nos saquea y nos duele de manera permanente.

Sebastián Vidal: Sí, me parece interesante también la noción de fracaso. Creo que tiene mucho rendimiento, especialmente cuando están todas estas tensiones desarrollistas instalándose como grandes momentos. Y cómo justamente a partir de los fracasos aparecen nuevos resultados productivos. Pienso también en *Satelitenis*, que técnicamente fue un fracaso: estaba pensado para ser una película de una hora y media a partir de una cadena de gente. Incluso estaba Alfredo Jaar. De hecho, aparece muy molesto el hijo de Downey en un momento quejándose porque Jaar le dice que le va a mandar el video, le pide más tiempo y más tiempo y no llega. Entonces es curioso que no estaba… Estaba hacer este largo que al final terminó siendo dos envíos cerrados, o sea, ahí el satélite no operó en un abanico múltiple como estaba la idea original. En el caso del satélite, el fracaso del satélite simultaneidad-simultaneidad también tiene un poco ese rendimiento porque ellos estaban felices porque por teléfono se estaban haciendo los happenings igualmente en Berlín y Nueva York. Da lo mismo al final si fracasa el satélite o da lo mismo que no fuera una película de una hora y media, lo que importa está en el concepto, en la cabeza. Justamente pensaba que los artistas van con la idea más allá de los recursos y requerimientos técnicos. Sí había atraso tecnológico, pero la cabeza de los artistas no estaba atrasada. Había una cosa de vértigo, de querer ir mucho más allá. De ahí la mecanicidad de ciertas cuestiones productivas. Me refiero a sentidos materiales. Tiene mucho que decir. Justamente esto era un mapa, no era como un diagrama. Todo se hace sobre un papel, finalmente. Esto tiene que ver con partir con las cosas más esenciales, más básicas: un simple dibujo. Pongo

el caso de Gonzalo Meza, quien había pensado diseñar un F-16 bombardeando Santiago con un computador cuando el tipo ni siquiera sabía diseñar en Lotus o en Basic, estos programas básicos. Entonces lo hace en un dibujo, al igual como lo hace Vostell con el dibujo y eso se lo pasa a un ingeniero para que el tipo lo haga. Entonces, es verdad, es muy cierto, los ingenieros pueden fracasar. Si fracasa el FASat-Alfa es un desastre, pero si fracasa el *Satelitenis* redunda en otros elementos productivos visuales y críticos mucho más amplios, que dan a la historia del arte… nos nutre para leer otras cosas. Así que sí estoy totalmente de acuerdo con esa idea.

Luis Alarcón: ¿Algún comentario? ¿Una pregunta más? Sí, por allá.

Luis Silva: Me llamo Luis Silva y soy Arquitecto. Le quería hacer una consulta a la mesa completa. Son dos consultas, en realidad. ¿Qué entendemos por arte latinoamericano? O sea, ¿cuál es su especificidad? En el sentido de que, por ejemplo, hoy la misma obra que se hace en Colombia ya no está vinculada necesariamente con un espacio y bien podría llevarse o entenderse a nivel mundial. Es una duda que tengo. La otra pregunta, en tanto que se habla de arte y tecnología, arte y medios creativos, es si les parece que solo el arte que genera pensamiento crítico es válido considerarlo como tal y si las otras prácticas artísticas pierden fuerza en la medida en que se ligan al mercado o a otros ámbitos acríticamente. Yo hago la consulta desde la perspectiva, por ejemplo, de que si uno piensa sobre cómo se hablará en mil años más de nuestro arte latinoamericano actual cabe preguntarse si considerarán solo al arte crítico o también al que no promueve la reflexión. Esas son dos dudas que tengo para cualquiera de la mesa.

Sebastián Vidal: Bueno, la idea de arte latinoamericano como concepto es muy complejo. O sea, podemos estar aquí… De hecho, yo creo que las palabras inaugurales de Sergio hablaban un poco de esos límites, de esas fronteras. Yo creo que cada vez que se realizan este tipo presentaciones tiene que estar presente ese problema de base. O sea, no podemos no plantearlo cuando estamos hablando sobre qué es lo latinoamericano, cuáles son los límites,

dónde está ubicado eso, cómo se lee eso en la historia. Se trata de temas que son permanentes y transversales a todo el pensamiento. Yo creo que, si nos olvidamos de esa cuestión, estamos un poco fuera de la línea. Y respecto a… No sé si entendí… No sé cómo se vería en mil años. Es un poco difícil cómo aventurar una cosa así. No lo sé.

Felipe Londoño: Tal vez complementar en el tema de lo latinoamericano que, bueno, alguna vez pensé que era absurdo trabajar esas clasificaciones, pero me parece interesante abordarlas en el panorama frente a lo que significa Latinoamérica, lo que significa ser artista en Latinoamérica o ser un creador en Latinoamérica. Yo también lo pienso mucho desde las experiencias que tenemos en el Festival de la Imagen o desde lo que se presenta como diálogo de artistas en otros eventos diferentes o que se pueden desarrollar en Europa, Norteamérica o Asia. Yo sí creo que hay particularidades muy precisas que valen la pena debatir y con miradas que llevan años, pero que no han sido reconocidas más allá de esas discusiones de centro y periferia. Más allá de esto yo sí pienso que hay unas particularidades, identidades y problemáticas también ligadas al ser latinoamericano que genera en sí mismo una identidad y que, pues, nos debemos a ello y que valen la pena discutir cuáles son.

María José Ayarza: Hola, buenas tardes. Yo quería preguntar respecto a las características que mencionaba del objeto de arte mediante el dispositivo tecnológico. Quería preguntar respecto a la ética porque siento que igual es un tema que se ha mencionado de una u otra manera respecto a qué es bello. Cuando hablábamos del fracaso recordé que Rodrigo Galecio hablaba de que existen tres tipos de maneras de hacer arte, bien hecho, mal hecho y contra hecho y creo que el satélite es un bonito ejemplo de algo contrahecho: es bello en la medida en que se percibe como ese fin ético, pensando un poco lo que decían ambos.

Luis Alarcón: Perdón, ¿tu nombre?

María José Ayarza: Ah, perdón. María José Ayarza.

Luis Alarcón: ¿A quién va dirigida la pregunta?

María José Ayarza: A los tres.

Sebastián Vidal: Es súper pertinente lo que dices. Me parece que es parte del quehacer también artístico y yo creo que también académico ponerse esa pregunta como premisa. En la figura del satélite, no sé si estoy tan de acuerdo con lo que dice Galecio, pero sí estoy de acuerdo con el hecho de que dentro de esta idea sobre cómo conectar, habla también de dos personas que están interdialogando. Eso ya pone una jerarquía de plano, de dos, iguales, que dialogan, que se comunican y eso ya habla de una ética también. Es decir, propone un nivel de *equals*, o sea, de respeto, tolerancia, diálogo, donde todas las partes están igualadas. En ese sentido, este satélite funcionando en los distintos contextos, en los distintos momentos, parte de esa premisa. Yo creo que ahí hay un piso que puede proporcionarnos lecturas para eso, con todas las luces y sombras de lo que pueda tener. Ya hay una cosa de respeto y de mirar al otro, ni de esconderlo ni darlo vuelta y esos diálogos son iguales. Eso me gustó mucho. Incluso los tres… El dibujo de Vostell tiene las letras con los mismos puntos, poniendo a Buenos Aires al igual que Berlín y Nueva York, todo en un escenario de comunicación. Y el fracaso del satélite daba lo mismo, lo importante era que se comunicaban y que ellos querían poner también la escena. Es interesante, también mucho se ha discutido desde donde vienen estos orígenes de la neovanguardia. Es cosa de mirar a Lucy R. Lippard y ver cómo en el ‘68 ella estaba mirando la efervescencia en Argentina y la pone de *equal* con la relación de Nueva York. Yo creo que esa es la tarea: redefinir esa hegemonía desde donde se instalan las figuras de los actos, no los artistas, sino los discursos. Ahí está un poco la tarea de lo que estamos haciendo ahora.

Daniel Argente: Bueno, este, quisiera acotar que yo tengo una carta de postgrado en fracasos, en todo lo que hago. Yo sé que por ese lado… es parte… ya lo tengo asumido, es la parte de creación artística. En muchos otros aspectos también. Salvando las bromas, a mí la palabra fracaso no me gusta, primero, por una cosa que… no la… no entiendo el fracaso, no entiendo el éxito, no como dimensiones. Entonces, me es muy complejo pensar en términos de

fracasos o éxitos. O sea, puede salir mal algo en base a mis pretensiones como artista, pero fracasar… no sé qué significa fracasar. Fracasar pareciera entrar en otras dimensiones de lo humano, de lo social, de lo político, que sí me parecen más relevantes, más importantes. Como artista y como persona, el fracaso no lo considero como término ni como dimensión, y el éxito tampoco. Para mí, esa dualidad no la tengo incorporada. Sí puedo hablar de fracasos a nivel social, que me parecen muchos más dolorosos y como artista. Podemos contar muchos casos, no sé, por ejemplo, Rauschenberg en el '66 en *9 Evenings*, esas performances que se hicieron… Ellos también habían hecho una actividad con Frank Stella… Era generar un tenis… y, este, bueno, en sí la instalación… con cada golpe de la raqueta se iban a ir apagando las luces. ¡No funcionó nada! Terminaron apagando las luces con las manos a cada vez que se golpeaba algo. Es genial. Aparte la experiencia, a mí como espectador –obviamente me hubiera gustado estar ahí, pero…–, a mí también me interesa la experiencia del visitante, de vos como espectador de una obra, de lo sensible. ¿Importa ese hecho tecnológico a nivel de experiencia sensible si está apagado a mano o si ella es un dispositivo tecnológico de la cantidad de ingenieros de la Bell se queda ahí trabajando? No sé, también habría que discutir si eso es realmente importante o si lo más importante es la experiencia sensible que tenés con la obra. Ese es otro tema.

Luis Alarcón: ¿Otro comentario o pregunta?

Jorge Dubatti: Aquí, Jorge Dubatti de la Universidad de Buenos Aires. Yo nada más quería plantear tres observaciones, que están vinculadas con cosas que estamos estudiando allí en Buenos Aires. La primera sería la conexión de lo satelital y de estas zonas de investigación que habría que conectarlas con una línea de filiación, que es la fascinación permanente del arte por la tecnología. Y de acompañarlo justamente con los deslumbramientos tecnólogos a lo largo de las épocas. Yo estoy pensando en lo que significa la aparición de la electricidad en el teatro, por ejemplo, o el deslumbramiento de Horacio Quiroga cuando por primera vez ve cine y empieza a trabajar sobre los cuentos de especulación sobre el cine o la presencia del cine en todo el teatro del constructivismo, la

investigación sobre la radio, sobre la televisión, sobre, digamos, hasta incluso sobre la literatura como tecnología. Yo estoy pensando en la poesía concreta o los caligramas, etc. Me parece que en ese aspecto habría que ir acompañando esa tendencia, que creo que es… El satélite sería como la novedad, una novedad más dentro de un proceso de modernización que implicaría grandes y múltiples cosas y en ese sentido yo no sé si seguir usando el concepto de neovanguardia. Nosotros estamos revisando justamente esas nociones porque la sensación que tenemos es que si somos coherentes con la propuesta de Peter Bürger de concepto de vanguardia, en su *Teoría de la vanguardia*, el tipo dice muy claramente "después de la vanguardia, la vanguardia fracasa y no hay posibilidad de volverla a instalar porque lo que habría es una postvanguardia". En realidad lo que habría son procesos de modernización desatados por un legado de la vanguardia y en ese aspecto yo lo que reivindicaría sería dos grandes líneas dentro de esa postvanguardia, de esa herencia de la vanguardia, retomando la caracterización que hace Susan Buck-Morss. Ella utiliza los dos términos –en castellano tenemos uno solo–, ella trabaja la idea de la *avant-garde* como la vanguardia artística y el *vanguarde* como vanguardia política. Pero la sensación es que no tendríamos que hablar de neovanguardia ya porque incluso durante los procesos mismos de las vanguardias, lo que van generando es modernización, es decir, las vanguardias son como estallidos que lo que producen fundamentalmente son modernizaciones y yo no sé si en ese sentido no tendríamos que pensar todo ese *Big Bang* que aparece con la postvanguardia que incluía a los happenings y todo este tipo de manifestaciones dentro de eso que yo creo que serían procesos de conexión de una línea de modernizaciones frente a la fascinación progresiva de los descubrimientos y las invenciones tecnológicas.

Dannys Montes de Oca: Aquí, Dannys Montes de Oca, de la Bienal de La Habana. Igual quería hacer un comentario porque justamente al finalizar las presentaciones y mientras iban cada uno haciendo su intervención, yo encontraba, me gustaban mucho las conexiones, los triángulos, la cartografía que se podía establecer entre cada uno de los presupuestos que iban trabajando. Y pensaba justamente en el ejemplo que tú acabas de mencionar, Daniel, de

Rauschenberg de *Open Score* de la performance, del happening, del juego de ping pong –ping pong le llamamos nosotros– porque, bueno, yo usé como referente ese happening para una exposición basada en la relación entre *high technology* y *low technology*. Lo que yo veo en común entre las tres presentaciones es un elemento ético, que una y otra vez regresa a la dinámica y las tensiones de esas relaciones. O sea, siempre que cada uno ha ido o ha acudido al fenómeno de lo tecnológico ha regresado a un elemento lo humano, ético, que problematiza las circunstancias en las cuales surgen las obras. Volviendo a lo que decía Londoño sobre la reflexión sobre lo latinoamericano, no son los lenguajes ni las tecnologías, viéndolas ya del punto de vista que tú mencionabas, sino precisamente la problematización sobre nuestras realidades, la que nos permite hablar de una identidad latinoamericana. Entonces, bueno, quería hacer esa reflexión sobre los aspectos comunes que veía entre las presentaciones de ustedes en relación con la cuestión ética, la cuestión crítica, problematizadora y también creativa respecto a cada uno de los problemas que en los diferentes artistas o creadores van planteándose resolver.

Luis Alarcón: ¿Alguna pregunta, algún comentario más? ¿El último para ir cerrando la mesa? ¡Estamos! Bueno, cerremos acá. Le agradecemos a Felipe, a Daniel y a Sebastián por sus presentaciones. Creo que fue un buen inicio de este Congreso Regional Arte en Latinoamérica. Los dejamos invitados para continuar con la programación del congreso y muchas gracias a todos por asistir, escuchar y participar, que es lo más importante. Gracias.

Mesa II

Proyecciones políticas de los estudios teatrales y la etnomusicología

Jorge Martínez: Bien, muy buenos días, mi nombre es Jorge Martínez soy académico de la Facultad de Artes del Departamento de Música, compositor y musicólogo. Me ha tocado en suerte –no sé si buena o mala para ustedes– el título de provocador de esta mesa. En vez de moderar vamos a tener que provocar, cosa que me será muy difícil porque, ustedes saben, me conocen, soy una persona tranquila y, sobre todo, que no hace tormentas en vasos de agua (mucho menos en mesas redondas). Tengo aquí, en esta mesa, expositores de los cuales conozco a dos en particular: a Mauricio Barría, que tengo a mi izquierda y a Rafael Díaz, que tengo en la derecha. También al profesor Jorge Dubatti de la Universidad de Buenos Aires, de quien aún no he tenido el gusto de conocer, pero que conoceremos en esta oportunidad. De la lectura de su currículum parece un académico de vasto prestigio y bastante comprometido en reflexiones, pensamientos y teorías, así que no vamos a tener mayores problemas con ello. Yo quisiera hacer una breve introducción al planteamiento de los profesores aun antes de leer estos currículos. La idea de cómo vamos a funcionar es que cada uno de estos colegas tengan un tiempo en que ellos van a poder hacer su intervención, entre quince a veinte minutos, lo que ellos estimen conveniente, que presenten su asunto y luego procederemos a un coloquio más libre entre los participantes de la mesa y ustedes mismos, que espero también puedan participar con preguntas inteligentes, pertinentes sobre todo, y que dejen el ego fuera de la sala, que siempre es necesario y útil en los casos de conferencias de tipo científico, académico o, por último, reflexivo. Todos nosotros somos genios los que estamos en esta sala, si no estaríamos durmiendo o en nuestra casa en viendo tele. Por ende, no hay necesidad de demostrarlo, somos además talentosos y por lo tanto no es necesario demostrarlo, pues se da por enterado que lo somos. Se supone que en nuestras intervenciones no debemos demostrarlo, sino simplemente tratar de aportar con un granito de arena a las reflexiones que van a ir surgiendo.

Voy a hacer una breve presentación –llevo ya dos minutos con cuarenta segundos, voy a seguir más o menos unos dos minutos y sesenta segundos– tirando unas breves provocaciones en la inserción de esta mesa, que es bien extraña porque la verdad es que tenemos por una parte personas que han trabajado en el teatro, teoría del teatro, gente que viene de la filosofía, la crítica y la semiótica, y a la izquierda tengo un compositor notable, quizás uno de los mejores compositores chilenos contemporáneos. Lo digo sin miedo a ser grabado que acaba de estrenar una obra polémica, *Allende a Salvador*. Hablar de Allende en estos días es muy difícil, hace cuarenta años que sigue siendo difícil. El solo hecho de ponerle a una obra el nombre de Allende ya hace que para su creador surjan una gran cantidad de problemas: desde los tiempos de ensayo en las salas, que deberían ser salas de todos, hasta el montaje mismo de la obra. Aquí tenemos a nuestro compositor, musicólogo y doctor en musicología Rafael Díaz recién saliendo de esa experiencia alucinante de nombrar y mentar al presidente mártir en este país de integrados. La cuestión que yo quiero plantear acá es una tesis que tiene que ver con la política, con el teatro político, las posibilidades de una cartografía o de diseñar una bajada de alguna forma al teatro, lo que planteaba el profesor Dubatti; y la verdad es que esta cartografía a mí me parece que, en primer lugar, en el caso del teatro latinoamericano, es más, en el caso de Latinoamérica, de la escena latinoamericana, entendida en un ámbito más amplio que la simple actividad dramatúrgica, creo que dice relación fundamentalmente con representar no una apariencia, no lo que aparece, sino también lo que es. Aquí sin deseos de molestar a Platón, creo que en este caso en América Latina lo que es no siempre aparece y lo que aparece no siempre es. Es decir, para hacer el oficio de cartógrafo no solo hay que ser geógrafo, sino que también geólogo y vulcanólogo, porque los terremotos y los cataclismos están constantemente invadiendo el mundo de la escena, el mundo de la vida en escena, y seguir los ríos sumergidos, seguir las fuerzas profundas que están modificando simultáneamente y de manera feroz nuestra cartografía, cualquier cartografía posible. Es uno de los temas que también plantea Mauricio Barría, el tema del teatro político y de las emergencias. Barría acaba de sacar un libro sobre emergencias que pueden ser vistas también como insurgencias. Todos temas que tienen que ver con la gente, gente que no aparece y que debiera aparecer también, gente que se aparta de esa corriente subterránea y que debiera

aparecer. Con Mauricio hemos tenido conversaciones sobre el teatro político, el teatro militante, el teatro social, el teatro comprometido, extendiéndonos no solo al teatro sino a las artes en general y quizás a la cultura en particular. La verdad es que estos son términos que parecieran sinónimos, que son usados aparentemente como sinónimos, en realidad están diseñando campos conceptuales bastantes diferentes, contradictorios y a veces antagónicos. Hacer una reflexión en ese lugar, reparar en esas emergencias, yo creo que nos hace inmediatamente conectarnos con un tema crítico, que es político en sí, es decir, plantearnos la política del teatro político. Creo que ese es una de las cuestiones más políticas que se puede hacer en una universidad. Cuando hablamos de calidad de una universidad pública hablamos en primer lugar no de las normas de aseguramiento y de gestión de la calidad, que parece ser una utopía de la derecha neoliberal, derecha neoliberal que no está toda en los colusores, en los que nos suben el papel *confort*, sino que también existe muy fuerte, muy presente en el actual gobierno. Es decir, aquellos que piensan que efectivamente se puede seguir así como estamos, tranquilamente, y por ende no habría mayor referencia a un teatro político porque la política ya habría muerto y lo que quedaría sería la operación política, que es simplemente el arte de repartirse la tortilla. La verdad es que esa cuestión no tiene mucho que ver con la etnomusicología, más bien nada que ver aparentemente con la etnomusicología, que, como decía nuestro querido colega Eduardo Carrasco, director de Quilapayún, cuando discutíamos la ley de la música chilena, "mira huevón, el tema de los indios es complicado, no te metas en la ley". Claro, así, asesor del Ministerio de Educación en ese momento. Y era complicado, tan complicado era que el presidente Lagos cuando llegaba a inaugurar esos cabildos culturales tuvo que devolverse en Curacaví porque le dijeron que esos indios que eran complicados le iban a complicar y le iban a aguar la fiesta. También se devolvió la tropa de la televisión nacional que iba filmar los cabildos culturales de ese año. Así que el tema "indios" se ha ido complicando. Complicando tanto que ya no parece tema indio sino parece ser el problema de Chile. Como justamente nuestros hermanos mapuches lo están planteando, no es problema mapuche es problema chileno. Y con el problema mapuche y con el problema chileno aparece la necesidad, la emergencia de una reflexión de la música, una música que no debe solo hablar de aquello que no se hace en la vida, una música que está fuera de la vida, que está dentro de la

sala de concierto y que no tiene mayor relación con la vida, sino justamente una música que es parte de la vida.

Precisamente, la etnomusicología nace como una musicología comparada, como una música del Otro, donde el Otro se conforma por los excluidos de la música, del poder y de la historia. Nace en una Europa imperialista que está dominada por un cuadrado delimitado por las ciudades de Barcelona, Milán, al norte Copenhague y Liverpool o Londres. Todo lo que está fuera de ese cuadrado es otro, o sea, los irlandeses, los galeses, los escoceses, los del sur de Italia, gran parte de España, Portugal y el mundo en general, los eslavos del sur y el norte, son folk, son otros: son música que no es música sino etnomúsica. De la misma manera como delirantemente los musicólogos alemanes piensan que la música alemana es universal y la otra música son escuelas nacionales (todas las otras), de la misma manera, los estudiosos de ese cuadrado europeo piensan que la musicología es la que estudia la música (la que hacen ellos) y todas las otras son etnomusicología, son musicologías comparadas, como surgieron en su momento. Por lo tanto, hablar de la etnomusicología nos remite inmediatamente a la música del Otro, una etnomusicología que se plantea como teoría o metodología el estudio de la música en sus propios términos o de la música de los propios términos de referencias, una música por así decirlo étnica. Y resulta que, desde ese lugar, la etnomusicología debiera ser el programa de todo estudio de toda musicología, de todo estudio de la música, porque la música no puede considerarse fuera de su propia cultura. En ese sentido, todo es etnomúsica. Ahí tenemos que el otro que habíamos tirado por la ventana entró por la puerta y actualmente está desmontando y deshaciendo todos los proyectos de análisis de la música occidentales incluidas aquellas del cuadrilátero, incluidas aquellas del circuito de la música en general. Aquí entramos a la segunda gran provocación: obviamente, una etnomusicología es política, es política del estatuto mismo, de su pertinencia, de su especificidad, de su particularidad, que ya no es tan particular sino general. Y es general porque cuando se decretaba curiosamente el fin de la historia, comienzan a nacer muchas historias locales, pequeñas, individuales, personales casi, de sujetos completamente marginales, de aquellos sujetos que conforman el pueblo; no el pueblo teórico de los marxismos tradicionales, el pueblo teórico de la élite de la izquierda, que habla de un pueblo que es una entelequia

metafísica y que encubre y vela el pueblo real, ese pueblo, digamos, que le gusta la telenovela, el pueblo que le gusta el circo, que le gusta emborracharse, que no va a trabajar el lunes, ese pueblo hediondo de flojo y borracho, del cual la élite de izquierda tampoco quiere saber mucho. Es decir, un momento en que lo popular se conjuga con lo masivo, lo popular, que era leído hasta ese minuto como lo popular-político contra lo masivo-comercial. Y aparece esta historia de la relación entre lo popular y lo masivo definiendo un horizonte cultural de telenovela, un horizonte en que evidentemente los marginales asumen su inicio de historia y aparecen para ocupar el centro de la historia. Creo que hay allí un desfase político: a la élite de derecha que va al teatro municipal y que consume ópera no le interesa ese pueblo y a la élite de la izquierda que va a escuchar los viejos conjuntos Quilapayún e Inti Illimani, luego de una reunión de gabinete con la presidenta reformista de turno, tampoco le interesa ese pueblo. Creo que ahí hablar de la etnomusicología, hablar de sonidos antiguos, de sonidos otros es simplemente una provocación política, directamente política. La pertinencia del otro pareciera ser un lugar político, pero la pertinencia del otro no para mentarlo como objeto museal sino para decirnos que todos somos otros. Y esa pareciera ser la verdadera provocación: todos somos otros. Hacer una cartografía de los otros en cuanto a nosotros es más complicado, requiere en primer lugar una cierta distancia. No sé si es la distancia de la cual nos hablaba Brecht, no sé de qué distancia se tratará, pero sin duda es la distancia de nuestros pequeños vicios de élite y vicios de la lecturas especiales y oficializadas. Entonces dejo a ustedes a nuestro primer ponente.

No sé quién quiere partir primero. ¿Hay algún gusto en particular? "Acá", dice Jorge Dubatti. Entonces nuestro amigo argentino va a empezar. Parece que el título acá no le conviene. Puedo hacer una breve presentación de don Jorge. Crítico, historiador y docente universitario especializado en teatro. Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la Universidad de Buenos Aires. Es Profesor Adjunto Regular (a cargo) de Historia del Teatro Universal (Carrera de Artes, UBA). Dirige el Proyecto de Investigación UBACyT "Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)". Coordina el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) en el Centro Cultural

de la Cooperación Floreal Gorini. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, que cuenta con 340 alumnos. Ha dictado materias y seminarios sobre historia y teoría teatral, de grado, posgrado, doctorado y postítulo, en diversas universidades nacionales y extranjeras como profesor visitante (Brasil, Colombia, Chile, España, Estados Unidos, México, Perú, Uruguay). Integra la Cátedra Itinerante de Teatro Latinoamericano (CIELA). Es Director General del Aula de Espectadores de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha publicado más de cien volúmenes (libros de ensayos, antologías, ediciones, compilaciones de estudios, etc.) sobre teatro argentino y universal. Es responsable de la edición del teatro de Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Rafael Spregelburd, Daniel Veronese, Alejandro Urdapilleta, Alberto Vacarezza, entre otros. Entre sus libros figuran *Filosofía del Teatro I, II y III, Concepciones de teatro*. *Poéticas teatrales y bases epistemológicas, Del Centenario al Bicentenario: Dramaturgia*. *Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010* (encargo del Fondo Nacional de las Artes) y *Cien años de teatro argentino*. Entonces dejo con ustedes al profesor Jorge Dubatti con una ponencia cuyo título nos dirá en este momento.

Cartografía teatral radicante y pensamiento teatral cartografiado: desafíos para los estudios teatrales en Latinoamérica

Jorge Dubatti

Las siguientes reflexiones se relacionan con temas que venimos trabajando desde hace dos décadas en la Universidad de Buenos Aires y que, solo en parte, hemos expuesto en los tres tomos de nuestra *Filosofía del Teatro* (Dubatti, 2007, 2010, 2014a) y en *El teatro de los muertos* (2014b). Observa Juan Villegas que nuestro trabajo teórico es un "caso paradigmático" de la articulación entre el pensamiento teatral de los artistas y el académico "dado que el pensamiento de los artistas se constituye en la base teórica de enunciación de los principios de su *Filosofía del teatro*" (Villegas, 2013, p. 13). Justamente en esa línea queremos profundizar. Creemos que en esta perspectiva señalada por Villegas confluye no solo nuestra tarea en la Universidad sino también nuestro trabajo en el campo teatral en gestión y política cultural, como programador artístico en el Centro Cultural de la Cooperación, director y docente de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, crítico teatral en medios.

El concepto de teatro-matriz, una precuela teórica

Para llegar a los conceptos de cartografía radicante y pensamiento cartografiado, necesitamos previamente explicar qué entendemos el término *teatro* en tanto *teatro-matriz* para designar el amplio conjunto de las artes escénicas o artes del teatro que trabajan con el convivio territorial y la presencia de los cuerpos en él produciendo *poíesis*. Nuestro pensamiento sobre la necesidad de una redefinición de lo teatral como objeto de estudio es sincrónico con otros fenómenos del campo teatral de la Argentina y el mundo, en tanto en los últimos años se ha acrecentado la percepción de la problematicidad del teatro cuando se intenta responder: ¿qué entendemos por teatro? En la Post-dictadura argentina (período que se abre a partir de 1983) la definición teórica del teatro deja de tener una definición cerrada, desdibuja sus límites, se torna eminentemente abierta. El teatro deja de ser solo una de las *bellas artes*, un *edificio* o *un texto para ser representado por actores*, como en las viejas

definiciones de siglos pasados. Se problematiza[45]. Y es relevante señalar que esta nueva visión problemática del teatro implica nuevas dinámicas no solo en la teoría, también en el comportamiento de los espectadores, en la legislación, en la programación de festivales, en el diseño de planes de estudio, en las políticas culturales, en la elaboración de los discursos críticos, etc.

Para enfrentar el interrogante de la problematicidad, proponemos el concepto de *teatro-matriz*: una estructura formal ontológica-histórica mayor, fundante, generadora, de la que se desprenden otras a lo largo de la historia y que las incluye a todas. El teatro-matriz sería constante, desde su surgimiento en la cultura hasta hoy, y de él se desprenderían prácticas, usos, concepciones diversas a través de la historia, que exigen en cada caso un estudio particular.

Para definir la idea de teatro-matriz necesitamos reconocer tres conceptos: teatralidad, teatro, trans teatralización.

El concepto de teatralidad es de raíz antropológica. Desde una Antropología del Teatro[46], la teatralidad es una condición de lo humano que consiste en la capacidad del hombre de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política o una política de la mirada[47]. El mundo humano se sostiene en una red de mirada. Una red de mirada (de lo que debe y no debe verse, de lo que puede y no puede verse) genera acción social y sostiene el poder, el mercado, la totalidad de las prácticas sociales. Desde una perspectiva antropológica, así como la especie se define en el Homo Sapiens (el Hombre que sabe), el Homo Faber (el Hombre que hace) y el Homo Ludens (el Hombre que juega), se reconoce un Homo Theatralis, el "Hombre Teatral". La teatralidad es inseparable de lo humano y acompaña al hombre desde sus orígenes. Incluso podemos hablar de una teatralidad preconsciente del infante, por ejemplo, en las dinámicas del llanto. La teatralidad (organizar la mirada del otro, dejarse organizar la propia mirada por la acción del otro, establecer un diálogo en ese juego de miradas) está presente en la esfera completa de las prácticas humanas en sociedad: la organización familiar, la cívica, el comercio, el rito, el deporte, la sexualidad, la construcción de género, la violencia legitimada, la educación, y otras innumerables formas de lo que podemos llamar la teatralidad social. También está presente en el teatro, ya que tardíamente este se apropia de la teatralidad para darle un uso específico.

[45] Hemos desarrollado el tema en Dubatti, 2015a.

[46] Antropología del Teatro: disciplina científica de la Teatrología que estudia los fenómenos teatrales por su relación con la teatralidad humana, es decir, con la teatralidad como atributo sin el cual la Humanidad sería inconcebible.

[47] Partimos para esta formulación de una apropiación, desde una perspectiva antropológica, de la propuesta de Gustavo Geirola, 2000, de base psicoanalítica.

El teatro en sentido genérico y abarcador, el teatro-matriz, sería resultado de un nuevo uso, tardío respecto de los anteriores, de la teatralidad humana, y se emparenta, por vía antropológica, con la gran familia de prácticas originadas en la teatralidad social. El teatro propone un uso singular de la organización de la mirada, que exige: reunión, poíesis corporal y expectación. La Filosofía del Teatro define ese uso como un acontecimiento en el que artistas, técnicos y espectadores se reúnen de cuerpo presente (el convivio) para expectar (recordemos que el término teatro, en griego, *théatron*, podría traducirse "mirador", "observatorio") la aparición y configuración de una construcción de naturaleza metafórica, mundo paralelo al mundo, con sus propias reglas, en el cuerpo de los actores (Aristóteles, en su *Poética*, llama a esa construcción *poíesis* y de ese término proviene la palabra poesía).

Hay otra vuelta de tuerca, desde hace siglos, acentuada en el mundo contemporáneo: la trans-teatralización. Llamamos trans teatralización a la exacerbación y sofisticación del dominio de la teatralidad –fenómeno extendido a todo el orden social– a través del control y empleo de estrategias teatrales, pero, en la mayoría de los casos, para que no se perciban como tales. Abonada por el auge de la mediaticidad y la digitalización, se produce una proyección del teatro sobre la teatralidad antropológica como resultado de una dinámica invertida: como en el dominio de la política de la mirada se sostienen el poder, el mercado y la vida social desde los medios, para optimizar y cultivar el control de la teatralidad se recurre a las estrategias y procedimientos del teatro. Las múltiples prácticas de la teatralidad social se enriquecen con los saberes y estrategias del teatro. Políticos, periodistas, pastores, abogados, gerentes de empresas, comerciantes, docentes, entre otros, realizan cada vez más cursos y entrenamientos de teatro para valerse de esos saberes y destrezas al servicio de un mayor dominio de la teatralidad social en sus campos específicos.

Un ejemplo: organizar la mirada de las vastas audiencias implica construir opinión pública, ganar o perder elecciones, vender más o menos productos. La Retórica investiga ancestralmente las formas de dominar la organización de la mirada del otro (Pricco, 2015). La publicidad puede ser estudiada desde los mecanismos de la trans teatralización. En la trans teatralización el teatro borra su carácter poiético. Frente al auge social de la trans teatralización –término clave para la comprensión del mundo contemporáneo-, el teatro poiético dialoga

con esa tendencia: plantea fricciones, reacciones, resistencias o filiaciones, para poner en evidencia su relación o diferencia con la trans teatralización.

De esta manera, definimos teatro, en un sentido genérico e incluyente: teatro-matriz, a todos los acontecimientos en los que se reconoce la presencia conjunta y combinada de convivio, poesía corporal[48] y expectación. El teatro puede incluir elementos tecnológicos (como en la llamada *escena neotecnológica*[49], cada vez más extendida en Buenos Aires), pero no puede renunciar al convivio, a la presencia aurática corporal productora de poíesis. Oponemos a convivió, entonces, tecnovivio, paradigma existencial de la vida cotidiana que permite, gracias a recursos tecnológicos, establecer un vínculo desterritorializado (sin reunión territorial) que permite la sustracción del cuerpo presente. Las prácticas artísticas que se fundamentan en la impresión o la transmisión digital y satelital (la literatura impresa, el cine, la televisión, el video, etc.), son prácticas tecnoviviales. En el convivio territorialidad y cuerpo presente son condiciones *sine qua non*. El teatro-matriz se funda en un acontecimiento de *convivio + poíesis + expectación*: es una matriz-acontecimiento.

¿Por qué perseverar en el término ancestral "teatro", y no recurrir a otros más cercanos, como "artes escénicas"? Porque etimológicamente el término "théatron" –lugar para ver, mirador, observatorio– reenvía a su manera a las nociones de *lugar* (territorialidad) al que acudir y donde *reunirse* (convivio), para *mirar* (percibir, pensar, inteligir, en raíz compartida con el término *theoría*), y especialmente para mirar, con un sentido de transitividad, algo que aparece (ver aparecer: *theáomai*, véase Naugrette, 2004). El término "arte escénica" no implica necesariamente ni territorialidad compartida ni reunión convivial (por ejemplo, son artes escénicas las aguas danzantes, los espectáculos con hologramas y autómatas, determinados usos de las artes visuales), exige la distinción entre artes escénicas conviviales y no conviviales. Nuestra propuesta reivindica un valor teórico de la palabra teatro, desde la contemporaneidad hacia el pasado del derrotero teatral, más allá de los usos históricos que la palabra tuvo en particular en cada época y contexto. Invocamos un doble movimiento que persigue un equilibrio de diacronía / sincronía / anacronía: del origen etimológico ancestral hacia el presente, de la contemporaneidad hacia el

[48] Cuando hablamos de poíesis corporal, no nos referimos a estética de la prosaica corporal. Para diferenciar poética y prosaica, véase Katya Mandoki (2006a, 2006b y 2007).

[49] Llamamos así a la escena de Buenos Aires que incluye en su poética recursos de los nuevos avances tecnológicos: digitalización, redes ópticas, streaming, proyecciones, escenografía computarizada, etc. Véase Sassone, 2005.

pretérito con una nueva carga semántica. Teatro-matriz, en tanto genérico, vale para pensar una estructura común (y a la vez diversa) presente en el aedo de la Antigua Grecia, en el drama litúrgico medieval, el teatro de boulevard y el teatro realista, la performance y el *happening*.

Todo lo que esa matriz toma, lo absorbe / transforma en teatro (Vivi Tellas, 2010), opera como una modelización de segundo grado (Jurij Lotman, 1988, 1996): el teatro *per-forma* (Schechner, 2012), da forma a través de la matriz de acontecimiento. La matriz es así vastamente inclusiva: permite combinatorias internas de esos componentes, variables en estructura (organización interna jerárquica de los componentes), trabajo (formas de producción, técnicas y métodos, uso de materiales finalmente ausentes en la estructura) y concepción (cómo piensa la poética su relación con el universo: la sociedad, la política, lo sagrado, la naturaleza, el lenguaje, el sexo y el género, etc)[50]. Esto implica una (re)ampliación del concepto de teatro, que pasa a incluir bajo ese nombre fenómenos de gran diversidad a través de las épocas (teatro griego, teatro latino, teatro cristiano, teatro renacentista, etc.). Por la diversidad de sus posibles inclusiones, el teatro-matriz se propone de esta manera como un genérico implícito que per-forma los materiales que convoca o absorbe y transforma: podemos proponer la fórmula

teatro + de [...]

Es decir: teatro + de [prosa, danza, movimiento, muñecos, mimo, papel, poesía, relato, etcétera], o también teatro + de [la cultura griega, la latinidad, la cristiandad, etcétera].

A partir de esta (re)ampliación del registro genérico, del teatro a teatro-matriz, se considera teatro tanto a las formas convencionalizadas (teatro de prosa o en verso representado por actores en salas especialmente diseñadas) como al teatro de mimo, de títeres y objetos, de nuevo circo, de papel (a la manera japonesa, el *kamishibai*), de *impro* (improvisación), de danza, de movimiento, de sombras, del relato (o narración oral), de calle, de alturas o las infinitas formas del teatro musical, el *stand up*, teatro neotecnológico (con aplicaciones de internet, proyecciones, hologramas, autómatas, etc.), entre otros.

[50] Para el desarrollo de una teoría de la poética como estructura + trabajo + concepción, véanse Dubatti, 2009 y 2010a.

Toda aquella práctica en la que se verifique, de manera completa o fragmentaria, continua o discontinua, la matriz de acontecimiento convivio + poíesis corporal + expectación. La matriz es tan abarcadora que las combinaciones internas resultan ilimitadas.

También se incluyen los fenómenos que definimos como teatro de la liminalidad, fronterizos entre el teatro y el no-teatro (Dubatti, 2015b), en sus distintas formas: *performing arts*, teatro performático y *happening*, *serata* (las *veladas* italianas del futurismo), varieté, *music hall*, circo, intervenciones urbanas, acciones políticas como los escraches, las instalaciones con presencias corporales vivientes, teatro postdramático, teatro invisible (Augusto Boal), teatro ambiental, teatro rásico, teatro en los transportes públicos, biodrama, etc. Ya no se usa, entonces, la palabra *teatro* como en el pasado, hoy está cargada de más vastas referencias. ¿Qué corpus incluiría una historia del teatro en la Argentina? Tanto los recitales de Madonna como las obras de Eduardo Pavlovsky y el Desfile del Bicentenario del 25 de mayo de 2010 organizado en Buenos Aires por el grupo Fuerzabruta, las instalaciones con *poíesis* corporal, la narración oral y la magia. Una gran conquista epistemológica: sin duda un mayor acercamiento a la realidad del teatro y a la complejidad de sus vínculos

fronterizos e intercambios con el resto del mundo. El teatro está hecho de mundo, y el mundo está hecho de teatro. La definición de teatro, parafraseando a Beckett, ha dejado entrar el caos al mismo tiempo que ha buscado diseñar un concepto inclusivo de las formas teatrales en los procesos de larga duración. El teatro-matriz involucra el amplio espectro entre el prototipo moderno[51] (fuerza centrípeta) y la liminalidad (fuerza centrífuga hacia el no-teatro), parafraseando a Prieto Stambaugh (2009).

Como adelantamos antes, esta nueva visión (re)ampliada del teatro implica nuevas dinámicas en el comportamiento de los espectadores, en la legislación, en la programación de festivales, en el diseño de planes de estudio, en las políticas culturales, etc. El concepto de teatro se complejiza en todos los planos de la actividad, y esto acarrea necesarios cambios en las dinámicas de cada actividad.

Este nuevo uso del concepto teatro-matriz no solo vale para pensar el presente, sino también la historia. En este sentido advertimos en la idea de teatro-matriz un doble valor temporal: es un concepto de formulación contemporánea para pensar fenómenos contemporáneos; es un concepto de formulación contemporánea para pensar fenómenos antiquísimos. Por eso nos gusta pensar el concepto de teatro-matriz como una precuela teórica: un concepto formulado después para nombrar lo que estaba –mucho– antes.

Por eso no hablamos de visión "ampliada" (o, como es frecuente oír hoy, "extendida") del teatro, sino (re)ampliada: sobre una visión más amplia en los primeros tiempos, la Modernidad fue operando un estrechamiento reduccionista que terminó excluyendo de la noción de teatro una vasta masa de fenómenos teatrales. (Durante muchos años, por ejemplo, por influencia de esa reducción teórica moderna, se dijo que el teatro había desaparecido en la Edad Media). Las nuevas teorizaciones, como esta de teatro-matriz, permiten incluir en tanto teatro un sistema de expresiones mucho más vasto y complejo.

Ciencias del Arte, epistemología de las Ciencias del Arte

Consecuentemente con esta ampliación del concepto de teatro, creemos que, en la Argentina y en Latinoamérica, se ha abierto un nuevo período en los estudios teatrales o Teatrología, marcado por la consolidación prometeica de las

[51] Nos referimos como prototipo moderno a la idea de drama absoluto (Szondi, 1994) y su representación.

Ciencias del Arte y, dentro de ellas, de las Ciencias del Teatro; por añadidura, la afirmación también de una Epistemología de las Ciencias del Arte/del Teatro, con el nuevo protagonismo de las universidades en su relación con el arte, práctica y reflexión.

¿A qué llamamos Ciencias del Arte? Al conjunto de disciplinas que se dedican a la producción de conocimiento riguroso, sistemático, fundamentado y validado por una comunidad sobre el arte. ¿A qué llamamos Epistemología de las Ciencias del Arte? Al estudio de las condiciones de producción y validación del conocimiento científico sobre el arte y, en especial, de las teorías científicas vinculadas al estudio del arte. En tanto las Ciencias parten de supuestos, la Filosofía de la Ciencia o Epistemología debe analizar los supuestos en que se constituyen las ciencias.

¿Cómo se diferencian las ciencias entre sí? Las ciencias pueden clasificarse por cuatro criterios fundamentales: objeto de estudio, métodos, clase de enunciados y tipo de verdad. ¿Cuáles son hoy las grandes construcciones científicas del teatro? Tienen vigencia actual cuatro grandes construcciones científicas del teatro. Aunque no son las únicas (Rozik, 2014), son las más desarrolladas y aceptadas en el presente: Semiótica, Sociología del Teatro, Antropología del Teatro, Filosofía del Teatro. Cada una de estas construcciones científicas, como hemos estudiado en los volúmenes de *Filosofía del Teatro* (2007, 2010a, 2014a), plantea sus diferencias radicales y sus complementos. Quedémonos con el criterio del objeto de estudio. Entonces, si aceptamos que el teatro es un objeto de estudio singular, aceptamos la necesidad de las Ciencias del Teatro. Hay ciencias particulares dedicadas al teatro siempre y cuando este se plantee como un objeto de estudio singular.

Creemos que en esto radica el fundamento de este nuevo período en los estudios teatrales: en la aceptación, por ejemplo, desde la visión de la Filosofía del Teatro (que es una Filosofía de la Praxis Teatral), de que hay una singularidad que diferencia al teatro de otros objetos de estudio. ¿Dónde está esa singularidad? En varios aspectos destacables en nuestro objeto de estudio, retomando las observaciones sobre teatro-matriz:

a) el teatro es un acontecimiento de la cultura viviente (distinguimos convivio y tecnovivio como paradigmas existenciales diversos) en el que confluyen tres sub-acontecimientos: convivio, ***poíesis*** corporal y expectación
b) como tal el teatro está sometido a incapturabilidad, a impredecibilidad, y especialmente a la experiencia de la pérdida y del duelo (también de la destrucción, como otra forma de la pérdida)
c) el teatro no permite la sustracción del cuerpo viviente en la producción y recepción de ***poíesis***: acontece en y entre los cuerpos en reunión convivial
d) en tanto cultura viviente no se puede desterritorializar, el teatro es un acontecimiento territorial (a diferencia de las artes tecnoviviales)
e) el teatro posee una inmanencia estructural en el nivel poiético
f) esa inmanencia por su naturaleza metafórica se relaciona de forma compleja con la historia social y presenta una historia interna y una historia externa
g) el teatro posee formas de producción y trabajo específicos (creatividad)
h) por su liminalidad (de origen) con la teatralidad humana (Homo Theatralis), el teatro se relaciona estrechamente con todas las otras prácticas de la teatralidad natural y social y a la vez se diferencia de ellas
i) como una de las Artes, el teatro se relaciona y se diferencia con las otras artes

Surgen así algunos de los conceptos clave que permiten presentar al teatro como un objeto de estudio singular, dotado de especificidades: acontecimiento, cultura viviente, convivio, *poíesis* corporal, expectación, territorialidad, inmanencia estructural, historia interna/externa, trabajo, liminalidad con todas las otras prácticas de la teatralidad, vínculo y diferencia con las otras artes.

Aceptar la singularidad del teatro implica el reconocimiento de saberes específicos del teatro: como afirma Mauricio Kartun, "el teatro sabe" (es decir, posee saberes que no poseen otras actividades humanas) y "el teatro teatra" (el único que realiza los procesos complejos del "teatrar" es el teatro: el cine no "teatra", la literatura no "teatra", el psicoanálisis no "teatra", etc.) (Kartun, 2010, 110-114).

Nuevos aires en la Teatrología: Filosofía de la Praxis y Pensamiento Teatral

En esa zona específica, ¿los artistas de teatro –directores, actores, dramaturgos, coreógrafos, titiriteros, etc.– son los que más saben sobre esa especificidad? Sí. ¿Por qué? Creemos que el artista teatral es un trabajador específico (recordemos la afirmación de Karl Marx: el arte es trabajo humano),

que posee múltiples saberes: saber-hacer, saber-ser y saber abstracto. Y ese trabajo –al que el artista vive plenamente abocado, lo que lo diferencia de otros trabajadores– genera un pensamiento específico.

Proponemos así el concepto de *pensamiento teatral*: llamamos pensamiento teatral a la producción de conocimiento singular que el artista y el técnico-artista generan desde la praxis, para la praxis y sobre la praxis teatral. (Recordemos, en breve paréntesis, que el primer texto teórico-técnico sobre teatro del que tenemos noticia, aunque permanece perdido, es de un artista: *Sobre el coro*, de Sófocles, siglo V a.C., es decir, muchos años anterior a la *Poética* de Aristóteles, del siglo IV a.C.). Ese pensamiento teatral es un objeto precioso para comprender la especificidad del teatro y para cimentar tanto las Ciencias del Teatro como una Epistemología de las Ciencias del Teatro. El gran cambio radica, entonces, en que el fundamento está en comprender la praxis teatral y el pensamiento que de ella se desprende.

¿Cómo se produce este pensamiento artístico/teatral y cómo se transforma en un insumo fundamental para las Ciencias del Arte/del Teatro? Reconocemos cuatro grandes figuras generadoras y sistematizadoras (en distinto grado y cualidad) de ese pensamiento: el artista-investigador, el investigador-artista, el artista asociado a un investigador no-artista especializado en arte y el investigador que (sin ser artista) produce conocimiento participando en el acontecimiento artístico (ya sea por su estrecha relación y familiaridad con el campo artístico o por su trabajo en el convivio como espectador; es el investigador que ubica su laboratorio en el acontecimiento teatral).

Ampliemos brevemente las características de estas cuatro figuras. Llamamos artista-investigador al artista (incluido el técnico-artista) que produce pensamiento a partir de su praxis creadora, de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general, de la docencia. En el teatro argentino abundan los ejemplos notables: mencionemos a Eduardo Pavlovsky, Raúl Serrano, Mauricio Kartun, Ricardo Bartís y Rafael Spregelburd, entre otros muchos.

Llamamos investigador-artista al teórico con importante producción ensayística y/o científica que, además de su carrera académica, es un artista de primer nivel. Un ejemplo fundamental de la Argentina es Gastón Breyer: arquitecto, docente e investigador universitario, Doctor Honoris Causa de la Universidad de Buenos Aires y uno de los escenógrafos más relevantes y

fecundos en la historia de la escena nacional. En los últimos años la figura del investigador-artista está proliferando en la Argentina, gracias a un desarrollo mayor de los espacios institucionales que fomentan la investigación (por ejemplo, muchos becarios e investigadores formados del CONICET tienen, además de su trabajo como investigadores profesionales, producción artística). Llamamos investigador participativo –de acuerdo con el término utilizado por María Teresa Sirvent (2006)– a aquel investigador (científico, académico, ensayista, teórico o pensador en un sentido general) que sale de su escritorio, de su cubículo universitario o del aula y trabaja adentro mismo del campo teatral, ya como espectador, periodista, investigador de campo, gestor, político cultural, es decir, que participa estrechamente en el hacer del campo teatral y que en muchos casos produce, más allá de su investigación específica (que se verá concretada en informes, artículos, libros, comunicaciones), contribuciones en el plano de la investigación aplicada a lo social, lo político, lo institucional, lo legislativo, la docencia y muy particularmente la formación de público, etc. Creemos que cada vez más, en relación directa con la redefinición del rol universitario en el plano del arte y de las Ciencias del Arte, esta dimensión participativa de la investigación artística está creciendo.

Pero, además, el perfil participativo de un investigador puede estar dado por la asociación colaboradora con los artistas. Llamamos artista e investigador asociados a la pareja de colaboración entre un creador y un investigador (científico o académico o ensayista, etc.) con un objetivo común relacionado a la producción de conocimiento sobre el arte. La colaboración del investigador puede exceder la producción de conocimiento y estar ligada a la creación misma (por ejemplo, cuando el investigador es convocado como dramaturgista o para trabajar integrado al equipo creativo bajo diferentes figuras, por ejemplo, la de asesor de contenidos o lecturas). En nuestro caso, venimos trabajando en asociación con diversos artistas para la generación de estudios, testimonios o ediciones sobre su obra, entre ellos Eduardo Pavlovsky (*La ética del cuerpo*, 2001), Ana María Bovo (*Narrar, oficio trémulo*, 2002), Ricardo Bartís (*Cancha con niebla*, 2003), entre otros. También desarrollamos esa tarea de colaboración a través de las entrevistas con los artistas y el análisis de sus espectáculos en

las reuniones de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, todos los lunes de marzo a noviembre inclusive, desde 2001, en las que intervienen desde hace varios años 340 alumnos.

Los fundamentos y el posible crecimiento de las Ciencias del Teatro deben apoyarse en una Filosofía de la Praxis Teatral, el estudio de las prácticas teatrales (el hacer) y el pensamiento que surge de esas prácticas, cargado de saberes y conocimientos.

Afianzamiento de una actitud radicante frente al teatro

Creemos que en los últimos años esta Filosofía de la Praxis Teatral, que otorga relevancia al pensamiento teatral, le da prioridad al estudio de casos (es decir, al conocimiento de lo particular, desde un trayecto inductivo: de lo particular empírico a lo general abstracto), y pone el acento en pensar lo territorial, desde una actitud radicante (en el sentido que otorga a este término Nicolas Bourriaud en *Radicante*). El estudio consiste no en aplicar un principio radical, sino en reconocer un territorio, sus detalles y accidentes, su rugosidad e irregularidades, desde un descubrimiento radicante.

Se trata, en consecuencia, de desarrollar una razón pragmática o pensamiento / conocimiento de la praxis concreta: hacer teatro, pensar el hacer, hacer el pensar, pensar el pensar el hacer, pensar el hacer el pensar, etc. Se pone en primer plano la cláusula de la lógica modal *ab esse ad posse* [si es puede ser]: del ser (del acontecimiento teatral) al poder ser (de la teoría teatral) vale, y no al revés. Se priorizan los recorridos inductivos de investigación (pasaje de observación empírica a elaboración de ley empírica, y esta a elaboración de ley abstracta) y el examen crítico, la revisión y el cuestionamiento de los recorridos deductivos que parten de un saber *a priori*. Por ejemplo: no se trata de aplicar el concepto de teatro posdramático (tal como lo formula Hans-Thies Lehmann, 2013) a las obras de Spregelburd (yendo de lo general a lo particular), sino de analizar en su singularidad las prácticas de Spregelburd para, luego de formular una poética abstracta de su teatro a partir de las prácticas, poniendo a esta en relación con la teoría del teatro posdramático.

Hoy existe una nueva cartografía mundial de división del trabajo en la Teatrología, no hay una lengua común universal en la Teatrología, no hay Mesías

teórico, sino trabajos territoriales, radicantes, desde lo particular, y *a posteriori* hay intercambio y apropiación local de saberes y conocimientos intercambiados. De allí la importancia de los encuentros de artistas y teóricos: congresos, coloquios, espacios de diálogo e intercambio. Diálogo de cartografías. Tenemos que estudiar territorialmente y luego transmitir, intercambiar, dialogar con otros estudios territoriales, para poder obtener visiones mayores, visiones de conjunto, que solo pueden surgir a partir del conocimiento del teatro concreto y particular. En diálogo con Lehmann en Porto Alegre (en el marco del Congreso de la International Brecht Society, en 2013) (véase una recopilación parcial de las actas de dicho Congreso, Alcantara Gil - Isaacsson, eds., 2013), le señalé que su libro *Teatro posdramático* no me servía para comprender lo que estaba pasando en Buenos Aires. Lehmann me contestó con sabiduría: "Yo no escribí mi libro pensando en Buenos Aires. Es usted el que me tiene que decir qué está pasando en Buenos Aires". Nos comentó el teatrista y académico Mario Espinosa, de la UNAM, que en una conferencia en México Lehmann hizo referencia a este diálogo que sostuvimos en Porto Alegre y estableció desde su punto de vista una perspectiva coincidente con la que le formulamos entonces. En suma, nos interesa pensar que vivimos en una época de *pensamiento cartografiado*: no podemos pensar el Todo, sino conjuntos en territorialidad, tendencias, conexiones entre fenómenos particulares, que nos permitan diseñar una cartografía radicante. Fundamento de nuestra tarea en las universidades de arte.

Complejidad: otra conciencia sobre la dinámica de los nuevos campos teatrales

La actitud radicante nos permite reconocer una mayor complejidad en los acontecimientos teatrales, y asumir otra conciencia sobre la dinámica de los nuevos campos teatrales y sobre nuestra posibilidad de comprenderlos. Por ejemplo, solo en Buenos Aires, en 2015, se presentaron más de 2000 estrenos y funcionaron unas 300 salas habilitadas en los diferentes circuitos de producción (comercial, oficial, independiente). ¿Cómo pensar un Todo para esa masa de acontecimiento? ¿Qué ser humano puede asistir a más de 2000 estrenos en 365 días? Por otra parte, son espectáculos muy distintos, cada uno con sus propias características y reglas. Ya en los primeros años de la Post-dictadura

argentina, entre 1983 y 1990, se advierte en el teatro nacional el efecto –a nuestro juicio mal llamado *posmoderno*– de la caída de los grandes discursos de representación y la proliferación de micropoéticas y micropolíticas. Tanto en la dramaturgia como en la dirección, la actuación, el trabajo grupal, etc., se produce un gran estallido poético, de dimensiones artísticas excepcionales. Contra los modelos de autoridad antes vigentes, se impone en la creación el "cada loco con su tema"; contra la creciente homogeneización globalizadora, cobran auge las micropoéticas –poéticas elaboradas en coordenadas singulares, irrepetibles, únicas, de rasgos diferentes, que no responden a estándares prefijados– y se internacionaliza –paradójicamente– lo regional y lo local en las formas de producción, en los imaginarios, en los procedimientos. Desaparecen los creadores *faro* teatrales internacionales, esos referentes a los que antes nadie podía ignorar (y a los que había que seguir). Por otra parte, el teatro ya no se hace solo con teatro: se inspira en el cine, la plástica, la música, la ciencia, la matemática, la lógica, la física cuántica, los manuales de buenas costumbres, los museos... Se impone un teatro del deseo, con una nueva dinámica: la creación teatral funda micropolíticas, es decir, territorios de subjetividad alternativa, que constituyen moradas de habitabilidad. El teatro se transforma radicalmente en una forma de vivir, en una biopolítica, en un medio de construcción de la realidad más que en una representación especular de la realidad. El teatro nacional se molecullariza, se produce un fenómeno histórico que hemos llamado de diversas maneras: destotalización, canon de la multiplicidad, canon imposible (ya que en él no podrían estar representadas todas las expresiones micropoéticas y micropolíticas), conquista de la diversidad (Dubatti, 2002, 2011). Ninguna micro poética es igual a la otra y hay que comprender a cada una en su singularidad: entender las claves de una obra de Rafael Spregelburd no sirve directamente para entender las de una obra de Mauricio Kartun, y las claves de los mundos poéticos de ambos no sirven para entender las de una obra de Vivi Tellas. No se puede comprender a uno con los mismos parámetros que al otro: son ciertamente creaciones micropoéticas, productos de proyectos, subjetividades, deseos y circunstancias de producción singulares. Imponen al lector, al espectador, al crítico y al investigador operar como el "matemático loco" del que habla Beckett en la "Carta de 1937 en alemán": "Hagamos por

lo tanto como ese matemático loco (?) [*sic*] que solía aplicar un principio de medición diferente en cada fase del cálculo" (Beckett, 2009: 58). Hay ilimitados mundos poéticos, y su percepción depende de la mirada filosófica del pluralismo, aquella que "acentúa la diversidad de perspectivas que nos entrega nuestra experiencia del mundo, sin que se juzgue posible, conveniente o necesario, un procedimiento reductivo que reconduzca tal experiencia múltiple a una unidad más básica o fundamental" (Cabanchik, 2000: 100).

El panorama del estallido y la diversidad de micropoéticas y micropolíticas teatrales genera un doble efecto en la observación: proliferación de lo nuevo (si se lo confronta con la tradición y las prácticas innovadoras del pasado teatral) y, a la par, relativización de un modelo hegemónico o fuerte de lo nuevo (si se confrontan las micropoéticas y las micropolíticas entre sí). La proliferación de mundos poéticos genera la ilusión de que es posible cualquier tipo de expresión y que no hay líneas internas que se sigan orgánicamente, sino más bien molecularización y red de vínculos que conectan los fragmentos incontables del campo teatral. La imagen ya no es piramidal ni jerárquica sino horizontal y comunitaria: las distintas micropoéticas y micropolíticas conviven en el mismo nivel como islotes en red. Esta nueva situación del funcionamiento de los campos teatrales en la Argentina, nueva en la historia del teatro occidental, adelgaza paradójicamente la percepción de novedad y originalidad. Lo nuevo parece definirse como aquello que es necesario o inexorable para las búsquedas de expresión en cada proyecto anclado históricamente en una nueva estructura de subjetividad, experimentación y coordenadas de trabajo. De esta manera los campos teatrales se han complejizado. La diversidad asiste también a las trayectorias internas de los artistas que, aunque manifiestan líneas de continuidad de una obra a otra, han acentuado su dinámica de metamorfosis. Este nuevo funcionamiento del campo teatral ha generado un espectador abierto a la diversidad, dotado necesariamente de las competencias de la amigabilidad, la disponibilidad y el compañerismo frente a la multiplicidad de expresiones y concepciones que se despliegan ante sus ojos. Un espectador pluralista, *politeísta*, que puede relacionarse con distintas concepciones de teatro. El *canon imposible* exige en los críticos profesionales y a los científicos un reposicionamiento de sus prácticas respecto del pasado.

Con el paso de los años, en los ‘90 el estallido se acentúa y va ampliando sus límites, como un *big bang* que se expande. Así lo demuestra cabalmente, por ejemplo, la dramaturgia argentina. Se multiplican los autores, y cada uno escribe siguiendo sus propios parámetros. Pero además se reconocen nuevas dramaturgias: de autor, de dramaturgista, de versionista o adaptador, de director, de actor, de grupo, con sus respectivas combinaciones y formas híbridas, las tres últimas englobables en el concepto de dramaturgia de escena. Ya no se habla solo de puesta en escena, sino también de escritura escénica y de reescritura. Se identifican también nuevos tipos de producción dramática con rasgos específicos: se habla de dramaturgia(s) de narrador oral, de *stand up*, de títeres u objetos, de mimo, de danza, de teatro musical, de teatro infantil, de teatro callejero, de teatro de papel, de impro, etc. Se clasifican las formas dramáticas de acuerdo a su relación con el acontecimiento teatral: hay una dramaturgia pre-escénica (escrita *a priori*, antes e independientemente de la escena); hay otra directamente escénica (que acontece en el escenario); hay otra post-escénica (que surge de la notación y transformación del texto escénico en otra clase de texto verbal). Se abandona la vieja definición reduccionista y excluyente de *texto literario para ser representado en escena* o la identificación del drama solo con el texto escrito y de estructura aristotélica, con la idea de contar una historia. Por otra parte, en la Post-dictadura la dramaturgia empieza a enseñarse sistemáticamente en espacios institucionales terciarios o universitarios, de grado y posgrado, y proliferan los talleres, los concursos, los encuentros y festivales. Se multiplican también las ediciones en libros y revistas, en papel y formato digital. Sobre todo, la dramaturgia argentina gana en calidad, en excelencia de factura, y es reconocida internacionalmente. Otro de los grandes logros de la Post-dictadura es la consideración de la dramaturgia ya no como territorio literario (lo que antes se llamaba *literatura dramática*, eventualmente representable), sino como producción específica y diferenciable marcada por el hacer teatral, que surge del riñón mismo del acontecimiento escénico, de los cuerpos produciendo estructuras rítmicas y relatos de intensidades en el espacio. Lo que no quita la enorme contribución de la dramaturgia argentina a la fundación de una zona o región muy extraña de la nueva literatura nacional.

Los años 2003-2015 marcan una ampliación cada vez mayor del arco de proliferación de poéticas: el paisaje teatral incrementa la desde limitación, la destotalización, la proliferación de mundos y poéticas ya característica de los años anteriores de la Post-dictadura. Por un lado, se observa el afianzamiento y multiplicación de aquellas poéticas que tienen sus primeros desarrollos en los primeros años de la Post-dictadura: teatro comunitario (el teatro de vecinos para vecinos, cuya cantidad de grupos ha aumentado considerablemente después de 2001), teatro del relato, *teatro de estados* (a la manera de Ricardo Bartís), *clown* y *varieté*, la experimentación en la tradición titiritera, la figura del dramaturgo-director o del director-dramaturgo. Por otro, se consolidan en el siglo XXI prácticas de escaso desarrollo en años anteriores: la producción de escena neotecnológica (con relevante presencia de la tecnología en la escenotecnia), el teatro liminal con la vida y las otras artes, el nuevo teatro documental (a la manera del teatro-testimonio o el biodrama). También se advierte la voluntad de renovar las poéticas del teatro de cámara, que abundan en obras unipersonales o de escaso elenco, por ejemplo, a través de la creación de espectáculos con muchos actores (como en *Multitudes* de Federico León, que incluyó 120, o *La máquina idiota* de Ricardo Bartís, con 17).

Diversidad, pluralismo, multiplicidad, canon imposible exigen evitar las generalidades y producir conocimiento sobre/desde lo particular, teniendo en cuenta, como dice Peter Brook, "el detalle del detalle del detalle" (2005).

La articulación de una investigación artística para el artista-investigador

El pensamiento teatral –la producción de conocimiento singular que el artista y el técnico-artista generan desde la praxis, para la praxis y sobre la praxis teatral– es una de las manifestaciones del pensamiento cartografiado, fundamento de nuestras Ciencias del Teatro y de su Epistemología. Creemos que una de las preguntas fundamentales que debemos hacernos, como artistas o como teóricos, es: ¿qué están haciendo y qué están pensando actualmente los artistas en Latinoamérica?, ¿qué están haciendo y qué están pensando en las diversas cartografías, en las grandes capitales como Buenos Aires, Santiago de Chile, México, Bogotá, y en los pequeños pueblos y ciudades? Luego podemos preguntarnos: en una cartografía radicante, ¿qué relaciones y diferencias hay entre la praxis y el pensamiento teatral en esas diversas territorialidades?

Por todo esto consideramos necesario estimular al artista investigador en la producción de pensamiento, por ejemplo a través de diferentes formas discursivas: a) el diario de trabajo o cuaderno de bitácora, que pone el acento en los procesos, las técnicas y los métodos empleados para la elaboración de un espectáculo y se presenta como una acumulación más o menos fragmentaria e inconexa de observaciones; b) la recopilación de pretextos (borradores, esbozos) y paratextos (textos escritos en paralelo a la experiencia de creación, incluso de diferentes géneros discursivos: poesía, música, plástica, periodismo, cine, fotografía, televisión, etc.) para un análisis genético de los espectáculos teatrales estrenados; c) la composición de metatextos sobre el espectáculo teatral o en general sobre el teatro, bajo la forma de aforismos, notas y artículos, apuntes, mails, editorializaciones (programas de mano, folletos, orientaciones para el espectador o la prensa), manifiestos, ensayos, libros, entrevistas, videos e incluso espectáculos-conferencias (como en el caso de la coreógrafa Mariela Ruggeri en Buenos Aires); d) la escritura histórica a partir de la memoria del artista, del grupo y el testimonio sobre las experiencias en el campo artístico, acompañada por la confección de un archivo de documentación que incluye lo audiovisual; e) la investigación sobre temas históricos, técnicos o de política cultural, que incluye trabajo de campo, archivo y gestión, entrevistas o el estudio sobre la poética de un maestro.

Debemos reconocer y sistematizar una vasta bibliografía de los artistas, en el teatro argentino hay libros, artículos, entrevistas de Ricardo Bartís, Gastón Breyer, Javier Daulte, Juan Carlos Gené, Mauricio Kartun, Federico León, Eduardo Pavlovsky, Raúl Serrano, Rafael Spregelburd, Vivi Tellas, Alberto Ure, entre otros, que resultan un auténtico tesoro para una cartografía radicante, para pensar la praxis y el pensamiento teatral.

Conclusión

Creemos que estas perspectivas: una Filosofía de la Praxis Teatral, una valorización del Pensamiento Teatral, constituyen grandes desafíos para la Teatrología en Latinoamérica, y especialmente para multiplicar los puentes entre teatro y producción de conocimiento científico en nuestras Universidades. Se trata de: componer una cartografía radicante de las prácticas latinoamericanas; valorar nuestro pensamiento cartografiado en nuestras territorialidades, reconocer en su singularidad las prácticas y el pensamiento de la propia territorialidad; poner en diálogo esos conocimientos con los que provienen de otros contextos; educar al artista para que se asuma como un productor de pensamiento; asociarse artistas e investigadores en mutua colaboración; diseñar un nuevo tipo de investigador-participativo: el que coloca el laboratorio en el acontecimiento, privilegia las horas de contacto con la expectación y el campo teatral, trabaja la historia del presente, la territorialidad, el pensamiento cartografiado; diseñar disciplinas que se hagan cargo de la singularidad del objeto de estudio, cuestionar las disciplinas que no se hacen cargo de esa singularidad (contra los desajustes epistemológicos); elaborar modelos abstractos por vía inductiva y cuestionar la mera aplicación deductiva de los vigentes; pelear institucionalmente, en cada uno de nuestros contextos, por el reconocimiento de las Ciencias del Arte / del Teatro y por el reconocimiento de una Epistemología especial. Los saberes y conocimientos de esta Filosofía de la Praxis Teatral y del Pensamiento Teatral, tienen además un valor de aplicabilidad, son herramientas para la acción en los campos teatrales y sociales: valen para orientar y hacer más eficaces la gestión y las políticas culturales. Creemos que por este camino se produciría una profunda renovación de los estudios teatrales, tanto en los planos teórico, metodológico, analítico y epistemológico, como en la articulación de las relaciones entre Universidad, campo teatral y producción artística.

Muchas gracias.

Bibliografía

ALCANTARA GIL, João Pedro, y Marta Isaacsson, et al. (eds.). *O Espectador Criativo: colisão e diálogo*. Porto Alegre: AGE Editora, Programa de Pós-Graduação em Artes Cénicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

ARISTÓTELES. *Poética*. Traducción, notas e introducción de Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue Clásica, 2011.

BARTÍS, Ricardo. *Cancha con niebla*. Teatro perdido: fragmentos. Buenos Aires: Atuel, 2003.

BECKETT, Samuel. "Carta de 1937 en alemán". *Disjecta*. Valencia: Pre-textos, 2009, 55-58.

BOAL, Augusto. Teatro del Oprimido. Buenos Aires: InterZona, 2015.

BOVO, Ana María. *Narrar, oficio trémulo*. Conversaciones con Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel, 2002.

BOURRIAUD, Nicolás. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.

BROOK, Peter, y BROOK, Simon. *Brook par Brook*. Portrait intime. Paris: Arte Vidéo et Ministère des Affaires Étrangères, 2005.

CABANCHIK, Samuel. *Introducciones a la Filosofía*. Barcelona: Gedisa y Universidad de Buenos Aires, 2000.

DUBATTI, Jorge, coord. *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)*. Micropoéticas I. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2002.

DUBATTI, Jorge. Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad. Buenos Aires: Atuel, 2007.

DUBATTI, Jorge. *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad, 2009.

DUBATTI, Jorge. *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel, 2010.

DUBATTI, Jorge, coord. *Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas V*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2011.

DUBATTI, Jorge. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE, 2012.

DUBATTI, Jorge. *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel, 2014a.

DUBATTI, Jorge. *El teatro de los muertos. Filosofía del teatro y epistemología de las ciencias del teatro*. México: Libros de Godot, 2014b.

DUBATTI, Jorge. "La escena teatral argentina en el siglo XXI. Permanencia, transformaciones, intensificaciones, aperturas", en Luis Alberto Quevedo (comp.). *La cultura argentina hoy. Tendencias!* Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores y Fundación OSDE, 2015a, 151-196.

DUBATTI, Jorge. "La liminalidad en el teatro: lo liminal constitutivo del acontecimiento teatral y los conceptos de teatro-matriz y teatro liminal" En: *Actas XVIII Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense "Las venas de América Latina: en memoria de Eduardo Galeano"*, Nicolás Fabiani y María Teresa Brutocao compiladores, Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades, Grupo de Investigaciones Estéticas -GIE- e Instituto de Estudios Culturales y Estéticos -IECE-, Mar del Plata, 2015b, 147-160. E-Book.

GEIROLA, Gustavo. *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irvine: Ediciones Gestos, 2000.

KARTUN, Mauricio. *El niño argentino*. Buenos Aires: Atuel, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. México-Murcia: Paso de Gato / CENDEAC, 2013.

LOTMAN, Jurij. *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo, 1988.

LOTMAN, Jurij. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid, Cátedra, 1996.

MANDOKI, Katya. *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica uno*. México, Siglo XXI Editores, 2006a.

MANDOKI, Katya. *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica dos*. México, Siglo XXI Editores, 2006b.

MANDOKI, Katya. *La construcción estética del Estado y de la identidad nacional. Prosaica tres*. México, Siglo XXI Editores, 2007.

NAUGRETTE, Catherine. *Estética del Teatro*. Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur, 2004.

PAVLOVSKY, Eduardo. *La ética del cuerpo*. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel, 2001.

PRICCO, Aldo Rubén. *Sostener la inquietud*. Buenos Aires - Rosario: Universidad Nacional de Rosario y Biblos, 2015.

PRIETO STAMBAUGH, Antonio. "¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance". En Domingo Adame coord./ed., *Actualidad de las Artes Escénicas. Perspectiva latinoamericana*, Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro, Xalapa, México, 2009, 116-143.

ROZIK, Eli. *Theatre Sciences: a Plea for a Multidisciplinary Approach to Theatre Studies*. London: Sussex Academic Press, 2014.

SASSONE, Ricardo, "Inscripción de la escena teatral en el contexto de la escena 'neotecnológica'". *ADE Teatro*, n. 106 (julio-setiembre 2005), 49-59.

SCHECHNER, Richard. *Performance*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000.

SCHECHNER, Richard. *Estudios de la representación. Una introducción*. México, FCE, 2012.

SIRVENT, María Teresa. *El proceso de investigación*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2006.

SZONDI, Peter. *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino, 1994.

TELLAS, Vivi. Entrevista en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires realizada por Jorge Dubatti, 2010.

VILLEGAS, Juan, edición e introducción. "Para la historia de las teorías teatrales en España y América Latina". *Gestos*. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico. University of California, USA, a. XXVIII, n. 55 (abril 2013), pp. 11-18. Número especial "Para la historia de las teorías teatrales".

Jorge Martínez: Pasaríamos entonces a presentar al profesor Barría. Dramaturgo y Teórico del Teatro. Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile. Académico y subdirector del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Director de CENTIDO (Centro Teatral de Investigación y Documentación de la Universidad de Chile). Ha trabajado como profesor de la Universidad Arcis (1998-2010) y Profesor de dramaturgia del Club de Teatro. Ha ganado la Muestra Nacional de Dramaturgia en tres oportunidades y la beca para la creación literaria del Fondo del Libro y la Lectura el año 2004 para escribir *Banal*. Fue gestor y productor del proyecto Off-Dramaturgia en sus dos primeras versiones y además socio fundador y actual vicepresidente de la Asociación de Dramaturgos Nacionales (ADN). El año 2006 se presentó en la 1º Jornadas de Dramaturgia Chilena Contemporánea realizada en España. El mismo año publicó *El peso de la pureza* seguido de *Impudicia*. En 2005 estrena *La Mañana Siguiente* dirigida por Claudio Rodríguez, en la Sala de Arte del Campus Santiago de la Universidad de Talca, la que se repone posteriormente en Sala Galpón 7. Obra publicada en la antología *Dramaturgia Chilena Contemporánea. 7 autores*. Griffero R. (ed.) Casa de las Américas-LOM, 2007. En 2008 estrena comercialmente *Impudicia*, bajo la dirección de Rodolfo Cornejo en el Centro Cultural Matucana 100, obra que ha sido recientemente antologada por la editorial Paso de Gato (2013). Trabaja como dramaturgista de la Compañía "Un mundo teatro" en los montajes de *Filóctetes* de Heiner Müller (2008) y *Bajo Hielo* de Falk Richter (2009). Este mismo año es invitado por la Compañía de Teatro La Puerta para participar en el proyecto Fondart Bicentenario de celebración de sus veinte años y en 2010 estrena *Páramo*, bajo la dirección de Luís Ureta en el Festival Santiago a Mil. Es co-editor de la *Antología Cien años de Dramaturgia chilena: 1910-2010*. El año 2011 gana un proyecto Fondart para realizar cinco montajes radiofónicos de obras chilenas de inicio del siglo XX titulado "Biblioteca sonora de la dramaturgia chilena" y el 2013 realiza un montaje radiofónico de "Irredentos" de Antonio Acevedo Hernández. Este último año estrena el unipersonal "Hécuba, 40 mts. Bajo el mar" en el Teatro Nacional Antonio Varas. Ha sido nominado jurado del Festival Santiago a mil y jurado (2007 y 2012) de la XIII Muestra de dramaturgia nacional (2008), ha sido evaluador Fondecyt y de fondos de Investigación de la Universidad Católica.

Emergencias ciudadanas, emergencias documentales: el retorno político del teatro o retorno de un teatro político

Mauricio Barría

Un diagnóstico

Es posible apreciar en nuestra actual cartelera un conjunto de agrupaciones que trabajan sobre procedimientos de lo que estrictamente es posible llamar teatro político, y especialmente, sobre lo documental. Esta emergencia respondería a mi modo de ver a dos impulsos: la urgencia de participación efectiva que se ha hecho visible ejemplarmente de los movimientos ciudadanos de los últimos años, y por otra, a un retorno de lo político como la pregunta por la posibilidad de imaginar otros modos de relación y producción social y económica vinculado a la cuestión de la soberanía y el poder constituyente. Ejemplos de lo anterior lo encontramos en trabajos como *Celebración, Nuestra América u Otras* de la Compañía Teatro Público, *La matanza, Allende: Un acontecimiento* y *Allende: Un nuevo acontecimiento* o *Rizoma* de Teatro Kapital, *ELE. La oficina*, dirigida por Jesús Urqueta y algunos espectáculos más recientes como *Constitución* dirigido por Claudia Echeñique o *Cordones Industriales* de la Compañía Tarea Urgente, o en el trabajo *Comisión Ortúzar. Acciones sobre un proceso de refundación*, en torno a la Constitución del 80, proyecto del Núcleo de la Universidad de Chile Arte, política y comunidad o *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán*, del Colectivo Zoologico actualmente en cartelera. No es posible en este momento desarrollar estas hipótesis, ni por el tiempo dar cuenta exhaustiva de estos trabajos mencionados. Lo que es posible en este breve tiempo es intentar caracterizar qué se entendería como teatro político, en sentido estricto, para concluir en la definición de una de las estrategias que es posible identificar en alguno de estos montajes: el uso performativo del documento, esto ejemplificado brevemente en dos casos.

¿Qué hace el teatro político?

La vinculación entre teatro y política, entre teatralidad y política para algunos pareciera ser evidente e indiscutible. Sea por la condición de recepción social

que implica un fenómeno escénico, sea porque hoy el teatro se ha convertido en una metáfora ineludible para pensar la comunidad (Rancière) o sea porque los artistas encuentran hoy en lo político algo así como un rol trascendental de algo tan intrascendente como lo es una obra de arte. Continuamente escuchamos expresiones como "todo teatro es político", que toda forma de arte en tanto interpela a la comunidad de algún modo es política. Pero afirmar algo así vendría a ser equivalente a considerar que toda acción social en tanto tal es política, o que ninguna lo es.

Lo que resulta peligroso en la naturalización de este binomio, en el pensar que cualquier manifestación escénica teatral es política por sí misma, o que cualquier texto teatral en cuanto refiere a la contingencia se torna político, es que hace indiferente cualquier valoración: decir que todo es político es afirmar al mismo tiempo que nada lo es realmente. La naturalización tiende, por una parte, a borrar la repartición de lo sensible en la que consiste lo político, contribuyendo a la doctrina de la despolitización de lo social que opera el neoliberalismo.

De lo escénico a lo histórico: el teatro político como aparato

La aparición del concepto de "teatro político" estuvo asociado a la emergencia de los procesos revolucionarios que activaron hacia fines del siglo XIX una singular conciencia sobre la historicidad de la condición humana. Aunque había sido el pensamiento burgués ilustrado el que había abierto el problema durante el siglo anterior, no va ser sino hasta Marx en que esta condición histórica será comprendida como un devenir material, y no como una hipóstasis temporal a la que estaría suscrita la humanidad en su totalidad. El pensamiento marxista descubre esta dimensión de concretitud radical de la historia al asociarla al devenir de las relaciones de producción. Es por ello que tanto para Erwin Piscator como para Bertolt Brecht (históricamente considerados los fundadores el TP) un teatro político tenía como misión primordial producir ante todo conciencia, no tanto sobre la situación de explotación, sino sobre esta radical historicidad en la que los sujetos, en cuanto sujetos sociales y no solo individuos se debatían para producir su existencia. Esta insistencia en la historicidad Piscator la describe del siguiente modo:

> ¿Cuáles son los poderes fatales de nuestra época? ¿Qué ha reconocido esta generación como destino propio, al que ha de doblegarse si quiere perecer, al que ha de sobrepujar si quiere sobrevivir? Economía y política y, como resultado de ambas, la sociedad, lo social. *Estos tres factores son nuestro destino*.Y tan solo reconociéndolos, sea afirmándolos, sea combatiéndolos, ponemos nuestras vidas en contacto con lo histórico del siglo XX.Y así, al designar yo como pensamiento fundamental de todas las acciones dramáticas el elevar la escena privada a lo histórico, no puedo referirme más que elevarla a lo político, a lo económico, a lo social. Es lo político, lo económico, lo social, lo que pone a la escena en relación con nuestra vida (Piscator, 202).

Elevando lo escénico a lo histórico, es que el teatro político se distanciaba de formas militantes y doctrinarias propias del naturalismo burgués, y se proyectaba *como una epistemología artística*, *como un medio de y para el conocimiento de esta historicidad*. Es esta, a mi modo de ver, la cuestión capital, y es en ese sentido que dramaturgos como Büchner o Hauptmann podrían ser considerados como precursores, en cuanto en sus dramaturgias intentaron comprender y mostrar el modo de funcionamiento de la historia[52].

Propongo entonces pensar el teatro político como una suerte de *aparato epistemológico*[53] que pone en tensión o interroga sus procedimientos en el intento de producir un aprendizaje. Un aparato en el sentido en que lo define Déotte[54], una técnica que configura una sensibilidad determinada sobre el tiempo y el espacio (sobre la Historia) y que modifica la percepción del mundo que tienen los sujetos. Evidentemente no estoy utilizando el término en un sentido riguroso, más bien como una metáfora de acceso a la cuestión propuesta. La noción de aparato engloba la idea de una estética, pero amplía la concepción de aquella a la dimensión de su suceder técnico y no solo sensible. Para Piscator, por ejemplo, el desarrollo de la técnica dramática y teatral terminó por ser el imperativo de su nuevo teatro, aunque subordinado al objetivo de suscitar un

[52] Es interesante recordar el sugerente título de el único texto que Carl Scmitt dedicó al teatro: *Hécuba/ Hamlet La irrupción de la historia*. La tesis de Schmitt notable en muchos aspectos en realidad lo que hace es reposicionar las tesis sobre el sentido de lo histórico propuestas por Benjamin en el *Origen del drama barroco*. Siguiendo a este último podríamos decir, que el asunto del teatro moderno fue precisamente el descubrimiento de la historia como determinante de la subjetividad, pero en la misma línea activadora de la función dramática, por lo que el llamado *teatro político* no sería sino la culminación autocrítica de este procedimiento histórico que abarca transversalmente el problema del teatro (particularmente el de la dramaturgia) durante la modernidad. En ese sentido, siguiendo a Bürger, el teatro político es aquel que comenzó a entender que la historicidad era también un procedimiento no solo un tema, una condición o una figura del drama (Schmitt).

[53] Pensamos la noción de aparato tal como la entiende Jean-Louis Déotte.

[54] Tal vez sea más correcto decir que es una ampliación del concepto de aparato.

aprendizaje de esta condición histórica, este aparato que fue su teatro político, se desplegaba, a su vez, en una serie de procedimientos como el montaje o lo documental, todo con el fin de transformar la producción dramática y orientarla a la revolución social (197). El teatro se convertía así en un "preparador del orden nuevo" (201). En el caso de Brecht, tal vez debiéramos partir por suponer que no toda su obra responde a la dinámica de un teatro político en sentido estricto, pero las que sin duda lo hacen son sus connotadas *lehrstücke*, o *piezas de aprendizaje*, pensadas para ser montadas en sindicatos, en colegios, con obreros y estudiantes. En palabras de José Antonio Sánchez:

> Los *Lehrstücke* son artefactos, en el sentido más puro de la palabra. Lo son en primer lugar, porque se trata de piezas montadas. No hay ningún resto organicista en su composición. La estructura está a la vista. Está a la vista la técnica y el proceso de elaboración. (…) Se trata de obras no-auráticas, destinadas al uso por parte de los ejecutantes (81).

Obras de uso, en la que los medios son comprendidos literalmente como materiales funcionales a un determinado efecto para los participantes. En ellas Brecht experimentó no solo con diversos formatos (radio, música (hindemith) o coros etc), también disolvió la dicotomía entre actor y espectador, entre autor y receptor. Se trataba de develar, a través de un ejercicio dialéctico, que tras toda decisión política hay en su origen un dilema que,aun cuando no tenga solución, es el que *pone en marcha lo político*, y solo es posible aprehenderlo en la práctica. Ahora bien, si toda obra de arte de la vanguardia fue definida como una autoreflexión de sus propios recursos (*Bürger*), que diferenciaría un teatro político de un teatro de vanguardia cualquiera: sostengo que en el caso particular del teatro político, en tanto aparato epistemológico, lo que expone, como lo insinúa Sánchez, es su propia metodología de realización, es decir, los procedimientos aquí cabría entenderlos como metodologías o como procesos de producción de conocimiento más que recursos formales de representación, eso que Benjamin definió con tanta claridad en "El artista como productor". El teatro político no se pregunta entonces por el estatuto de la representación, sino por los medios para provocar una experiencia de aprendizaje sobre la condición histórica que nos determina. Eso no significa que en su intento de generar procesos de conocimiento no llegue a poner en cuestión los modos de representación, pues, de alguna manera, estos modos de representación son el

fundamento particular de todo conocimiento y, en ese sentido, constituyen la base de cualquier política. El punto aquí es una cuestión de dimensiones. El sistema general de estas representaciones particulares del mundo, esto es, los modos en que se articulan o se organizan estos conocimientos son los que corresponden a una epistemología. El Teatro Político, en tanto *aparato epistemológico*, devela y desmonta los modos de articulación y no solo la convención que supone toda representación, alude al sistema y al *cómo* conocemos, antes que a los conocimientos particulares. Con este fin, una de las estrategias fundamentales del Teatro Político fue el uso de lo documental, pues le permitía instalar la cuestión de la objetividad de lo real y de la verdad como problemas de la historia. El documento, sin embargo, era sometido él mismo a un proceso de autocrítica, por medio del uso del montaje que tensionaban su validez a través de fragmentar o discontinuar su poder-relato; y la transmedialidad que lograban alegorizar la verdad de la historia al superponer capas significantes al relato objetivo. Sostengo que el Teatro político contemporáneo vendría a acentuar (amplificar) estos últimos procedimientos y agregaría uno más: la amplificación de la performatividad. Temas que abordaremos más adelante.

Poder y temporalidad

Por lo ya dicho es más o menos evidente que la mera alusión a la contingencia no es lo que hace político a un teatro político, pero tampoco lo es necesariamente aquel que alude a cierto fetiche de la memoria o aquel que pretende rescribir, a veces de forma irresponsable e históricamente inconsistente, momentos capitales de nuestro pasado reciente. En efecto, toda forma de teatro refiere de un modo u otro a la contingencia. El teatro como sistema cultural supone un grado de reconocimiento (Gadamer) de parte del espectador en la medida en que la producción y recepción del fenómeno comunicacional acontecen simultáneamente y en el mismo lugar y que la co-presencia implica una forma de comunidad[55]. Lo que varía, en realidad, son las maneras en que históricamente se ha construido este reconocimiento, maneras que definirían la función social que una época o un grupo le atribuyó a la práctica teatral. Estas formas o diversos efectos van desde el contagio ritual, pasando por las distintas estrategias de identificación, a los mecanismos de distanciamiento, hasta las actuales formas

[55] "El teatro significa: un trozo de vida transcurrida y vivida en comunidad por actores y espectadores en el aire de este espacio respirado en común, en donde se desarrolla el juego teatral y el acto receptivo del espectador. La emisión y la recepción de signos y señales se realizan simultáneamente" (Lehmann 18).

de lo colaborativo y performativo. El teatro político en sentido estricto (y en su origen) trabajó sobre el distanciamiento pues buscaba desnaturalizar los modos en que comprendemos comúnmente la condición histórica que constituye nuestra realidad, para evidenciar o exponer las condiciones materiales, las relaciones de producción, que configuran nuestra vida cotidiana y que subyacen a ella. Brecht decía que de lo que se trata es de mostrar lo que se esconde detrás de los sucesos. La escena muestra situaciones de la vida en las que nos reconocemos, pero las muestra de tal manera que nos extrañan, así generamos una crítica al reconocimiento y esa crítica es el efecto de *distanciamiento*. El extrañamiento se constituye, así, en la condición de posibilidad para pensar el teatro político como un aparato epistemológico, pero no al contrario, porque pueden existir obras teatrales que trabajen sobre el distanciamiento y no sean políticas, ya que no buscan este juego de desnudez epistémica que permite una experiencia de aprendizaje y por lo tanto una transformación ideológica de nuestro sentido histórico. La palabra ideología, en este caso, cabría entenderla en el modo en que Althusser la definió. En definitiva, lo que se esconde detrás de los sucesos es una ideología y no un conjunto asistemático de fenómenos. Pero una ideología no comporta solo un conjunto de enunciados lingüísticos o imágenes mentales, también implica prácticas y acciones incorporadas, es decir, una dimensión performativa, tal como lo proponen los primeros trabajos de Judith Butler, particularmente, su conocido texto *Cuerpos que importan*. Cuando decimos develar las estructuras que fundan nuestra experiencia social, lo que decimos es algo muy concreto también: el sistema en que estas ideas, imágenes y acciones del cuerpo están integradas es en el capitalismo, que es el marco económico que nos rige. Entonces, no es que el Teatro Político denuncie los atropellos del capitalismo, un Teatro político busca generar un aprendizaje respecto de cómo funciona tal cosa, en términos económicos y políticos, esto es, en términos de poder, cuestión que no podemos apreciar en la vida cotidiana, a pesar de que nos constituya. Si el sistema económico fuese otro, entonces lo que cambiaría sería el tema del teatro político, pero no lo que hace. Por ello, de forma tan clara el investigador César de Vicente dice que el teatro político no es ni un género ni una forma estética, es un concepto movilizado por una "problemática", a saber, un análisis del poder político cuyo paradigma es el poder constituyente (93-105): "la constitución social tomada a partir de una relación de poder" (70). Y desde ahí propone una evolución del teatro político que atraviesa el siglo XX hasta la posmodernidad, de Piscator y Brecht pasando

por Weiss hasta Müller y Boal. El punto para de Vicente es cómo los sujetos que han devenido de consumidores a productores se constituyen propiamente en sujetos de poder. El teatro entonces se propone como un análisis del poder y no como una representación de la política: "la obra no transcribe el mundo, sino que descompone ese mundo y enseña algo que no estaba a la vista" (69). La exposición de una ideología operante, esto es, la ideología en su momento de producción de realidad. De ahí que el paradigma de este nuevo teatro para De Vicente sea la idea de una escena constituyente[56]. Lo que el TP propone es "*una nueva lógica productiva* (…); *un sujeto nuevo de esa producción* (…) que se revela a través de la nueva función del teatro" (101). A lo largo de toda esta reflexión late, sin embargo, la cuestión de la historicidad, asunto que es, a mi modo de ver, central y es la urgencia que creo vislumbrar en las compañías que actualmente estudio. En efecto, será en torno de este problema que De Vicente distinguirá entre un teatro político moderno (Piscator, Brecht, Weiss) y uno posmoderno (*Living Theater*, Müller o Boal). Para él, mientras el TP moderno tuvo como misión la construcción de la clase proletaria, por medio de mostrar las condiciones de producción sobre las que se levantaban las relaciones sociales e interpersonales, en las que la Historia era el horizonte de comprensión; el TP posmoderno habría transitado desde el gran meta-relato histórico hacia la subjetividad, del gran poder a las micropolíticas que constituyen las técnicas de subjetivación sintomáticas del capitalismo tardío. Es decir, ahora se trataría más de mostrar las condiciones de producción de esta subjetividad en una sociedad capitalista, desde una dimensión histórica, pero en el entendido de que, no hay ya más esa gran historia, por lo que ella misma es sometida a un proceso de desconstrucción (el ejemplo paradigmático sería *Máquina Hamlet* de Heiner Müller).

[56] Concepto de poder constituyente que lee desde Negri.

El ligero desvío que intento trazar de la posición de De Vicente es que hoy la posibilidad de pensar el poder constituyente pasaría primero y necesariamente por recuperar la experiencia como una experiencia en y constituida por la historia[57]. La experiencia sería el modo de hablar del sujeto, pues no solo remite a un determinado modo de estar-en-el-tiempo, como vivencia de duración –presencia y finitud (es decir, facticidad)–, sino porque remite a un modo de concebir la historia como producción artefactual. Quizá este énfasis nos acerca más a la posición de Benjamin, en tanto que para él la pregunta capital de una crítica materialista del arte era cómo una obra está en determinadas relaciones de producción, en tanto ella misma es un tipo de relación de producción que colisiona o interrumpe otros modos de producción hegemónicos, más allá o más acá de los sujetos artistas (autor) o espectadores. Es en esta condición productiva que Benjamin entiende como *trabajo*, donde se juega la historicidad del vivir humano y que en el caso del arte se traduce a una *técnica*. Es este último concepto el que nos permite hablar de *aparato epistemológico* para entender al TP. Un aparato, en este caso, que devela la condición de aparataje de la cultura y la política, que vuelve a instalar a la subjetividad como una experiencia descentrada de un sí mismo narcisista, entonces al sujeto como experiencia de y en la historia (tiempo), sin mistificarla y contra la fetichización del sí mismo que realizó el pensamiento posmoderno. En este "nuevo" teatro político ya no interesan los procesos de subjetivación como procesos íntimos y personales; se concibe al sujeto radicalmente como *mitsein*, un sujeto con otros entrelazados por el espacio y el tiempo y en donde el tiempo ya no es una abstracción, sino la condición material de las relaciones intersubjetivas. Son formas teatrales que en sus procesos y resultados trabajan sobre la premisa de lo colectivo. En consecuencia, lo que se constituye en un aparato epistemológico es el propio teatro; de ahí que prolifere la metáfora del laboratorio como imagen de esta actividad: "laboratorio para el estudio del comportamiento humano, el carácter y la sociedad" (Piscator 379); "laboratorio de la fantasía social" (Muller s/n). Si el teatro es un laboratorio de la experiencia social, el teatro político entonces es un laboratorio autoreflexivo de su epistemología, acaso un meta-aparato, cuyo objeto sería prioritariamente la historia y, en segundo lugar, el poder. Cada obra sería una suerte de indagación acerca de cómo se constituye el saber/

[57] Esta lectura encuentra su fundamento en el hecho de que si algo ha operado de forma eficaz el neoliberalismo es el borrramiento de toda traza de temporalidad en nosotros a través del imperio de la urgencia (Virilio) informativa e informática, que genera una experiencia de la duración como pura instantaneidad. Las cosas devienen así disponibles y espontáneas sin causa y, por ende, sin consecuencias.

conocimiento histórico y cómo este es el que hoy nos permite pensar el poder. Este énfasis, sin embargo, es el que descubrimos ya en los *Lehrstücke* de Brecht o en la manera de comprender la función del teatro como entretenimiento tal como lo desarrolla en su *Pequeño organon para el teatro* (1947). Recuperar la historicidad de los procesos ya no como horizonte de comprensión, sino incluso en el sentido de una ontología de la facticidad que pudiera pensar lo político, pareciera ser la tarea urgente. Pensar el teatro político como un aparato epistemológico no significa disponer de una definición explicativa de un fenómeno. La idea misma de aparato, tal cual la piensa Déotte implica un modo sensible del aparecer y por tanto de concebir el tiempo. El aparato, no es pues uno solo, sino la materialización de un efecto de la historia, así como las formas de entretención para Brecht.

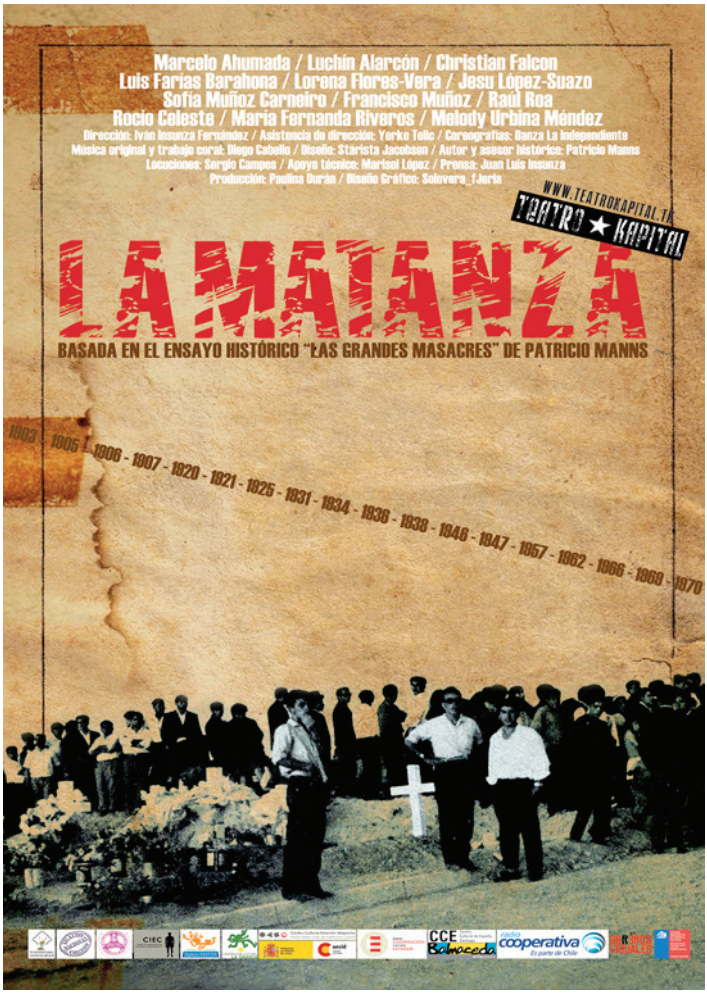
Emergencias documentales y performatividad

Estas disquisiciones previas no buscan precisar ontológicamente al Teatro Político, pues no interesa saber que es esta forma de teatro, más bien saber qué hace. Y en ese mismo sentido nos permiten acotar un sinnúmero de estrenos teatrales que inunda nuestra cartelera cada año e identificar con mayor claridad qué tipo de montaje se ajusta a este quehacer.

Así entonces, tenemos que una obra de Teatro político en sentido estricto es aquella que expone sus propias metodologías de producción y para ello se puede servir de diversos recursos, pero los que parecen ser más distintivos son la utilización del documento, formas de montaje de atracciones, la transmedialidad y lo que llamaremos estrategias performativas.

1°. La utilización del documento como mecanismo o soporte central del relato de la dramaturgia es habitual. Si bien, en general, lo documental no prima en todas las escenas, es aquello que o suele guiarla dramaturgia o se encuentra en la base del proceso de creación. En el caso de *Celebración*, el documento quiere dar cuenta o probar la hipótesis que no hay nada que celebrar para el bicentenario, estamos en deuda como país, que nuestra historia está plagada de injusticias, que los dueños del país son los mismos hacendados que en tiempos de la Colonia manejaban la economía del país, que no hubo tal proceso

emancipador que prometió el siglo XIX, etc. En el caso de *Nuestra América* los documentos pasan a ser también base de datos, sobre las marchas de la economía, sobre las reales integraciones de los diversos pueblos en la lógica colonial. Con un acento todavía más histórica, *La Matanza* de Teatro Kapital se propone de frentón generar una historia de las matanzas obreras en Chile. Las fuentes son un libro de Patricio Manns sobre el tema más el uso de otros textos o testimonios históricos.



En su último montaje, *Rizoma*, lo documental se contrae al uso de citas de textos que son referentes ineludibles de los discursos contra el poder del siglo XX. La cita provoca y se tensiona con la utilización de otros lenguajes como la danza, el canto, fragmentos de película, breves acciones performativas, en un diálogo que ellos denominan rizomático. En este caso la articulación epistemológica, queda evidenciada desde ya en el propio título del montaje como un aparato rizomático. El uso documental es variado, a veces es el dato duro, en otras la información en términos didácticos de cómo funciona algo, por ejemplo, la cadena de explotación del capitalismo. En otros adquiere el carácter de un texto alegórico prácticamente, pues es tensionado en su enunciación por un personaje ficcionado, con mayor o menos éxito, es el caso del trabajo de *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán* del Colectivo Zoologico. Lo más habitual, sin embrago, es que los datos se presenten expositivamente por los propios ejecutantes que no representan algo distinto de ellos mismos, y cuando hay personajes ficcionales, sus textos hacen alusión al dato, pero no necesariamente al documento en tanto tal. Es posible, en este sentido establecer una diferencia entre el testimonio y el documento en tanto el primero nace de esa tendencia posmoderna de otorgarle voz al subalterno, al otro, al derrotado, a la víctima; en otras palabras, a aquella subjetividad que se levanta contra (o es disidente) de una subjetividad dominante. De este modo, para contrarestar el poder hegemónico del discurso histórico, entonces el testimonio pone en escena la memoria, la particularidad de lo infrahistórico (de la infrahistoria). Por el contrario, el documento trabaja no sobre la memoria sino sobre la Historia, sobre el archivo. (Aunque es posible imaginar que el documento se constituya en la propia puesta en escena, como es el caso de algún modo de *Ñi pu tremen* de Teatro Kimen dirigido por Paula González). El documento permite aglutinar una dramaturgia en un teatro político no tanto porque cuente "la verdad" sino porque su estatuto de archivo permite confrontar eso que entendemos por verdad en historia. El documento en el teatro político expone su condición de tal, es decir, su lógica de archivación, de clasificación, de inventario y en ello devela el supuesto epistemológico desde donde ha sido construido. El documento le permite a la escena adquirir una cierta condición de objetividad –que no es lo mismo que neutralidad, todo lo contrario, objetividad significa filosóficamente que aquello que se refiere es un hecho y no una mera interpretación o una simple

opinión de un individuo. La condición objetiva de lo real, no es en sí un supuesto, es tal cual una situación de la facticidad, pero la facticidad es contradicción, porque la vida y la historia es contradicción. Precisamente que el documento se presente así salva al TP de todo didactismo. Es esta condición de objetividad la que diferencia al TP de otras formas de teatro didáctico o moralizante con la que se le suele confundir (teatro de propaganda, teatro militante), en la que objetivo es confundido con lo unidimensional, lo sin contradicción, por lo que no es fáctico sino representacional, pues en definitiva asumen que la fuente de la verdad es la subjetividad.Las formas de teatro didáctico se emparentan mucho más al naturalismo burgués que al teatro político en sentido estricto, de hecho el teatro social que surge en Latinoamérica a principios del siglo XX, asume el melodrama como la forma canónica del relato escénico, y el melodrama sabemos, no es realmente una forma popular de cultura, sino la forma que los grupos dominantes han impuesto como lo popular[58].

Es también habitual que se piense que lo propio de un TP es la irrupción de lo real en la escena. Que contrariamente a un teatro más convencional, el Teatro político está en contra de la ficción. Esta confusión tal vez radica en que se confunde objetividad con realidad, y se piensa ingenuamente que por poner personas o situaciones "reales" estamos cuestionado los regímenes de la representación y otorgando al espectáculo una densidad diferente. La objetividad no es lo mismo que la realidad, la primera tiene que ver con el conocimiento, la segunda con la existencia. El punto acá no es presentación versus representación, se trata de presentar la operación por la que una evidencia o una situación pasa de ser un hecho a una representación social del mundo, sin detenerse en la naturaleza misma de la representación. Por lo tanto en un TP como queremos definirlo, no es el discurso el portador del desmontaje crítico, sino una acción que colisiona con el discurso y que analógicamente a la función de una imagen dialéctica que en su choque con otra devela la política de la imagen misma como representación (esto es claro en Otras cuando las actores representado niños construyen señalando los imaginaros que de hecho escuchamos sobre la familia, son sus acciones las que de-construyen el carácter reificado de tales creencias, no instalando otra definición de familia sino

[58] Así cabría entender el llamado de Brecht a desubjetivizar la escena en el sentido de que el individuo ceda su lugar como activador del movimiento dramático, a las relaciones de producción.

evidenciando que toda definición es una ideología social operante: su sustrato epistemológico). Si Benjamin hablaba de imagen dialéctica que develan en su choque la política de la imagen misma como representación, aquí lo que se dialectiza es aquella imagen social que reconoce el público con una acción que la tensiona (no contradice) la desnuda, nos desnuda para encontrarnos en ese instante en ese aquí y ahora como los sostenedores de tales representaciones sociales, de una epistemología determinada, La función documental es pues ante todo una estrategia performativa como veremos a continuación. Pero también, lo son los otros procedimientos habituales, tal es el caso del montaje o del tipo de acción como conducta restaurada analítica que es el montaje (sobre el que no trabajaremos en esta oportunidad)

Todo esto nos indica el sentido de la expresión *aparato epistemológico*, pero también comienza a aclarar que significa que el efecto aquí buscado sea un aprendizaje. Mientras el teatro burgués buscaba mostrarnos el mundo como es, las formas críticas de teatro actual lo que podría ser, el teatro político lo que busca es la producción de un efecto que consiste en la producción de un conocimiento crítico. Crítico no significa aquí tomar una postura en contra de algo. Filosóficamente, crítica significa ser autoconciente de la objetividad compleja del mundo, es decir, que la realidad es contradicción (no contradictoria) y el conocimiento no es pues un absoluto de ninguna especie. Esto es lo que hace que pueda ser entendido como un aparato epistemológico. Sin embargo, cuando estudiamos los textos de Piscator y la teoría del *Lehrstücke* de Brecht entonces nos encontramos que lo que en ese tiempo se entendía por conocimiento no correspondía a la lógica de una enseñanza formal. No se trataba para ellos de transmitir mensajes o ideas, sino de generar un cambio conductual, eso es lo que hoy llamamos aprendizaje y está inscrito en el concepto mismo de *Lehrstücke*: obra de aprendizaje y no obra didáctica. En el fondo lo que estos sujetos ya estaban pensando es un modo del teatro que implicaba transformación, por lo tanto, un tipo otro de co-presencia ya no contemplativa, sino activa, y eso es lo que actualmente nos permite pensar el concepto de performance y performatividad.

Entenderemos aquí por performance a acciones, actividades o prácticas incorporadas que transfieren saberes, conocimientos y memoria (Taylor) a través de lo que Schechnner llamó conducta restaurada. Desde otro punto de vista, la

performance es una experiencia de transformación a partir de producción de una situación o efecto de liminalidad[59] (Barría), que implica la co-presencia de ejecutantes y observadores activos en un proceso de permanente interrelación desjerarquizada y no comunicacional. Lo performativo, en tanto, es aquello que tendría la cualidad de performance, es decir, lo performativo no es lo mismo que la presentación de lo real en escena, es una forma de hacer relación, de hacer experiencia, de restaurar la experiencia, que implica al cuerpo y una imbricación con el presente de lo vivo, espontáneo o la vida misma. Por consiguiente, como procedimiento artístico lo performativo se caracterizaría (por lo pronto) por estos tres rasgos: trabajo analítico sobre conducta restaurada, sobre procesos de interacción copresenciales y producción de liminalidad.

La producción de aprendizaje, como lo hemos venido señalando, que definiría al TP, implicaría pues una condición performativa, que convierte al Teatro político en un aparato epistemológico-performativo.

Jorge Martínez: Muchas gracias. Bueno, creo que con estas dos intervenciones ya hemos sentado algunas bases conceptuales interesantes, potentes, de las cuales podemos establecer los hitos, los lugares donde bajar una reflexión sobre el teatro político y el teatro en general. Es decir, una cartografía, a partir de las teorías que nos entrega el profesor Jorge y la teoría que entrega Barría de un teatro como aparato epistemológico. Yo creo que son dos lugares potentes y ya estamos bien dentro de estas ontologías del teatro.

Ahora escucharemos al profesor Rafael Díaz. Etnomusicólogo y compositor. Licenciado en Música por la Universidad de Chile, Licenciado en Composición U. de Chile, Master en Música por la Catholic University of America y Doctor en Ciencias de la Música por la Universidad Autónoma de Madrid. Como compositor, ha escrito hasta la fecha unas sesenta obras, muchas de ellas vinculadas con la música ritual de los pueblos originarios que habitan el actual territorio de Chile. Como etnomusicólogo, sus principales líneas de investigación

[59] Tal como la definió Turner, la liminalidad es un estado de umbral temporal de la estructura social en la que se suspenden las representaciones sociales que configuran los órdenes del discurso cultural para propiciar su transformación a través de la recombinación de sus elementos y así resolver conflictos sociales que surgen en la cotidianidad. Se entiende también por liminalidad a un intersticio de la norma disciplinaria, que implica su puesta en límite o su disolución hacia lo transdisciplinario (McKenzie).

son la performática musical de los pueblos originarios y la arqueomusicología de los instrumentos musicales precolombinos. Ha editado cinco CDs con su propia música, dos DVDs de teatro musical interactivo y publicado tres libros, todos ellos dedicados al estudio de las manifestaciones musicales de los pueblos originarios y la interacción de esta tradición precolombina con la música contemporánea chilena. Actualmente enseña en la Universidad de Chile y la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Dirige, a su vez, tesis de post-grado en etno y arqueomusicología en distintas universidades de Chile y en el extranjero. Dejo con ustedes al profesor Rafael Díaz no sin antes citar que, curiosamente, el profesor Díaz acaba de estrenar una obra la semana pasada en Chile (porque creo que fue estrenada antes en Inglaterra) *Allende a Salvador*, que es una obra de teatro musical político, claramente, sería interesante que en su coloquio se refiriera a esta realidad y los aparatos de producción, de representación, que él ocupo. Pero en este momento lo que a él le compete es la etnomusicología y la creación de un objeto musical y artístico desde la producción del pueblo originario.

Idiolecto musical de las culturas fueguinas: del instrumento musical totémico al hombre como objeto totemizado

Rafael Díaz

Gracias, buenas tardes. Sí, el fin de semana viví una experiencia bastante fuerte, que es estrenar una obra que se me encargó el 2013 para los cuarenta años del golpe y la muerte del presidente Allende; una obra que el 2013 llamé *Allende a Salvador* y que en Europa generó bastante discurso, una recepción yo diría fraterna, bastante empática, pero no había vivido la experiencia de montar esa obra en Chile. Ocurrió el fin de semana y me encontré con que probablemente la obra tiene su destino allende de Allende. O sea, allende de este Chile que este fin de semana lo desconocí más que nunca.

Me sentí como… Viví dos días, fueron dos jornadas. No voy a explayarme sobre esto porque no es el tema, pero solamente quiero compartir lo que es experimentar un público post-utópico y un público utópico. El día viernes fue un público post-utópico, no receptivo a un mundo concebido como la oportunidad de transformarlo y de privilegiar valores que hoy en día parece que son demenciales en el Chile actual. Estaba rodeado de un público que estaba completamente inserto en la prisa, en vivenciar un acto en el mal sentido performático para luego irse a comer. Sin embargo, el día sábado fue todo

lo contrario. Pasó algo. Es muy raro este país, realmente. Porque de un día para otro es como si me hubieran cambiado la población chilena. Llegaron otras personas, jóvenes también, no solamente personas nacidos en los '60 o que vivieron esa época, sino también personas jóvenes y la recepción fue completamente distinta, muy empática. Mi concepto de Allende es, como dice el título, colateral a la figura del presidente: de ahí el juego de palabras 'allende' con minúscula, no con mayúscula; como una preposición de locación, allende a Salvador. Esta obra fue recibida de una manera en que… como si el Chile que yo anhelaba hubiera aparecido de súbito, entonces me llevé una sensación muy extraña, eso que Freud llama *das Unheimliche*, esa sensación de que el asombro aparece en lo más cotidiano de lo que uno vive, el asombro, incluso el terror, irrumpe en aquello que para uno le es más familiar. Ese concepto de la cotidianidad natural del asombro lo viví el sábado y, bueno, debo confesar que después de esa experiencia todavía no he bajado del todo. Hay un teórico que me hizo recordar lo que viví, se llama Whistler. Él en una parte escribió un ensayo muy bonito que se llama "Art happens", el arte sucede. Con él, Whistler quiere decir que no importa cuánto esfuerzo uno haga por plasmar en una obra artística el espíritu de una obra artística, la magia de ella, el aura, eso no está garantizado, no está garantizado ni por la formación que uno tenga ni por el oficio ni por el esfuerzo ni por la técnica; el arte sucede y a veces no sucede. Cuando eso ocurre, nos sucede a nosotros mismos y nos afecta profundamente. De alguna manera, *Allende a Salvador* me sucedió y si hay algo que impregne lo que les voy a hablar ahora es porque me pasó y nunca uno está preparado para que eso le ocurra. Entonces, escuchando a mis colegas, debo decir que la gran teoría que ha desarrollado el teatro en este último tiempo me es muy interesante porque el etnomusicólogo, que es una especie de investigador que se dedica a estudiar los fenómenos musicales de los pueblos originarios, a veces tiene que lidiar con la teoría que surge del teatro, de la literatura y de las artes visuales, que son medios artísticos que producen mucha teoría. En cambio, en el terreno de la música, como es un terreno invisible (no se puede ver la música), el músico tiende a trabajar con elementos bastante poco asibles por lo que suele tomar elementos teóricos de otras disciplinas que a mi juicio entran mucho en crisis.

Yo titulé mi ponencia, que no voy a revisar completamente –no se preocupen de la cantidad de diapositivas que hay aquí, solo mostraré unas cuatro o cinco, nada más, todos requerimos un break. Solamente quería hablar sobre…

Esto lo llamé "Idiolecto musical de las culturas fueguinas: del instrumento musical totémico al hombre como objeto totemizado". En el fondo, lo que me interesa hoy es explicarles mi proyecto investigación, en qué estoy, qué estoy desarrollando y hasta dónde he llegado en términos técnicos y específicos. O sea, venía para contarles sobre mi trabajo de descubrimiento del sonido de los pueblos fueguinos, que es un trabajo bastante arduo porque ese sonido está soterrado, literalmente bajo tierra, no está en la calle, como decía Jorge. Ese relato no está en la calle, yo no lo pude encontrar ahí. Tengo que excavar capas y estratos no solamente de tierra literal sino también de mitos para llegar a un sonido que tenga que ver cabalmente con estos pueblos, que también tienen el concepto de performática o de *performance*, pero que no tiene en absoluto que ver con el concepto de *performance* que se usa en el teatro y que a mi juicio, le ha hecho mucho daño a la ciencias de la música, especialmente a aquella línea de la *performance* que viene de Schechner, un concepto que alude al ser hermano como un soporte, al ser humano como un cuerpo. Me queda mucho mejor en mi caso de etnomusicólogo el concepto de cuerpo aural, como ha dicho Dubatti, que es más cercano a lo que yo he experimentado en la ritualidad, en la música siempre ritual de nuestros pueblos originarios que habitan en el actual territorio de Chile, pero que en el fondo pisamos un territorio que a ellos les pertenece. Entonces, si he de hablar de mi disciplina, debo también referirme a ciertas epistemologías que se han puesto en crisis en el último tiempo y que provienen justamente de la teoría del teatro y la teoría de la literatura, especialmente.

Uno de los primeros grandes demonios que afectan el trabajo de la etnomusicología y de la arqueomusicología es cierto concepto de patrimonio. El patrimonio es una ciencia social que últimamente ha tomado un vuelo enorme. Por ejemplo, en la Universidad Católica de Santiago, en el Campus Oriente, hoy en día es una especialidad de las artes visuales, al mismo nivel que escultura u otro tipo de disciplina, y al mismo tiempo ha desarrollado su propio cuerpo teórico autónomo. El patrimonio es un elemento que ha querido permear hacia la etno y la arqueomusicología y ha creado bastante conflicto porque el patrimonio de alguna manera patrimonializa todo lo que quiere asir, tiene de alguna manera un sesgo institucional muy fuerte, regula lo que es patrimonio y lo que no es; conduce inexorablemente hacia la archivística, que son como nichos donde la cultura se muere, digamos, la archivística deposita cadáveres de cultura, cadáveres de sonidos y que, por supuesto, para nosotros no nos sirve. Quizás ni siquiera para el teatro porque yo creo que un video de una obra teatral

es como un teatro muerto también. Concibo que el teatro vive en un tiempo real, en un gerundio, y cuando me lo muestran en un video encuentro que todo ya fue, es como si el teatro ya fue y está marchito o cadavérico. En el caso de la etnomusicología es lo mismo. Cuando uno deposita en un archivo una fuente sonora o un registro, en sí mismo la esencia de lo que quiere transmitir ya está en un estado de fósil y eso es una de las consecuencias del patrimonio. La otra consecuencia del patrimonio es que inexorablemente ejerce una posición de poder sobre lo que debe ser rescatado y sobre lo que debe ser olvidado. Esa acción prepotente de excluir o de incluir es una trampa mortal para nuestro trabajo en el terreno que trabajamos con las manifestaciones de los pueblos originarios. Para nosotros, performática no significa esa *performance* de Schechner que implica de alguna manera una actitud de representación teatral continua incluso en la vida real, que en vez de usar ropa común usamos un vestuario y estamos en una actitud postural de representar en vez de estar en la vida probablemente incierta y probablemente más auténtica, digamos. No, para nosotros, performática implica todos aquellos fenómenos que involucran una actividad que para los pueblos originarios no es arte, sino que es en esencia un conjunto de manifestaciones que incluye poesía, religión, música, coreografía, ocupación de espacios, ritualización de espacios, sacralización de espacios y en una suerte de intervención del tiempo para transformarlo en un tiempo eviterno, como diría santo Tomás de Aquino, un tiempo que está más allá del dios Cronos, del tiempo que nos está consumiendo en esta conferencia y que nos instala, en cambio, en este cambio eviterno en que la ritualidad puede transcurrir en días y noches porque no es importante el tiempo. Cuando de alguna manera el tiempo no es importante, crece el espacio y eso es performática para nosotros, para nuestra disciplina, la etnomusicología. No tiene que ver con esa teoría somática, corporal o vacua de espiritualidad que tanto ha impactado en el teatro chileno y a los teóricos del teatro. Al contrario, creo que los etnomusicólogos nos definimos más bien como animistas, más cercanos a teorías que tengan que ver con un concepto en que el ánima o el panteísmo que reposa en todos los objetos es más pertinente que el objeto en sí. O sea, no hablamos de cuerpos, hablamos siempre de un alma en cuerpo, que es lo que nos define. Nuestros pueblos originarios han generado esa capacidad de que el alma se manifiesta en el cuerpo y viceversa, de forma simbiótica.

Otro concepto que de alguna manera ha sido fuertemente rechazado, aparte del patrimonio y el concepto de *performance*, teatralmente visto, otro

teorema u otro dogma que hemos rechazado es el concepto de *productividad* per se. Al igual que mi colega Jorge Martínez, soy un creador que investiga o un investigador que crea, dependiendo del estado de ánimo, en realidad. Entonces si soy investigador puedo tener conciencia de que el arte no siempre alcanza la capacidad de ser productivo en términos de su entrega. Eso tampoco estaría garantizado. En ese caso estamos más cerca del concepto de Barthes de diseminación en que toda construcción artística moderna, postmoderna, sobremoderna, kitsch o como se le quiera llamar y que esté inserta en cualquier época, siempre va hacer un constructo tendiente a ser un politexto en el cual hay bastantes disciplinas integradas. Suele ser el arte teatral así, suele ser también el arte musical así. Mi propia obra dedicada a Allende tiene que ver con eso, son artes integradas. Pero la productividad que uno persigue no siempre se logra. Tiene que ver con la capacidad de diseminación, es decir, como Barthes la define: si un politexto logra trascender hacia algo más productivo, entonces ahí se convierte en lo que llamamos un intertexto, es decir, que todos estos elementos heterogéneos conforman una integridad que va más allá que la suma de sus partes y de alguna manera se trasciende a sí misma. Ahí entramos a lo que Barthes llama diseminación. Y esto es algo que he visto en la ritualidad de los pueblos originarios, sobre todo en mi área cultural que tiene que ver con el área del Pacífico de Sudamérica, que tiene que ver con todo lo que ocurre desde la zona del Perú hasta los pueblos fueguinos, esa es mi área. También he tenido que ir reduciendo mi disciplina porque en un principio era la etnomusicología, pero es algo muy vasto. La etnomusicóloga incluso puede ser cualquier estudio que tenga que ver con música de transmisión oral, es decir, músicas que no se escriban en una partitura. Por lo tanto, si alguien investiga sobre Bob Dylan, por ejemplo, eso también es etnomusicología. Hasta donde sé Bob Dylan no sabe escribir música y anotaba sus poemas-canciones en un cuaderno y ese cuaderno solamente se lo conocía Joan Baez, cuando era su pareja. Entre los dos surgió una pugna muy fuerte de competencia de egos y el cuaderno de alguna manera se perdió. Ese es un trabajo absolutamente etnomusicológico. O sea, tradición oral de un objeto perdido. Eso es lo que define la etnomusicología. Por tanto, no necesariamente tiene que ver con pueblos originarios y ni tiene que ver con etnias que nos constituyen. Entonces tuve que descender a otros estratos de cuerpos investigativos, que es la arqueomusicología, un trabajo bastante complicado y muy caro porque implica trabajar con muchas personas que a uno lo asesoran para poder llegar a sonidos desaparecidos. Por ejemplo, el sonido del

pueblo aonikenk que habita en la Patagonia hacia el lado argentino, se supone que alguna vez tuvo instrumentos musicales. Hoy en día están desaparecidos salvo un cordófono que produce sonidos muy, muy leves y muy dulces, pero hay que estar muy encima para escucharlos, y una flauta que es mítica hasta el día de hoy porque desde los primeros investigadores alemanes que llegaron a la Patagonia pasando por grandes maestras como María Ester Greve, nunca pudieron encontrar ese instrumento, ese aerófono perdido que todo el mundo supone que tiene que haber existido. Claro que lo está. El problema es que como la arqueomusicología es un trabajo tan complicado e implica un equipo interdisciplinar, muchas veces no es fácil encontrar ese instrumento, que además es materia orgánica que se va descomponiendo y el sonido no queda registrado. En el fondo, yo quería hablarles de esa búsqueda de ese sonido primigenio del pueblo aonikenk, que es una de las ramas de la etnia llamada tehuelche. Por lo menos quiero hacerles oír el sonido para al mismo tiempo liberar un poco este traje de fuerza que son las teorías que definen significados y que son tan complejas de dominar como los prejuicios en torno a la propia música del Otro. Por tanto, la etnomusicología y la arqueomusicología tienen que enfrentarse con dos demonios muy grandes: primero, que el sonido es invisible y no deja huellas y, segundo, con teorías que son completamente extrañas al medio ambiente, al campo sagrado donde se producen y que, por consiguiente, la enajenan. Sencillamente, en lo que estoy trabajando ahora tiene que ver un poco con lo que nos pasa en tanto Chile, digamos. La arqueomusicología puede ayudarnos a entender lo que nos sucede a nosotros mismo como sujeto y también como objeto.

Ya que hablé de Schechner y su tendencia a "objetarnos" u "objetivarnos", en el sentido de volvernos objetos vacíos de espiritualidad o de psiquis o aura, como dijo el profesor Dubatti, el tótem en este momento ha sido como mi búsqueda, el tótem es un concepto que alude a una suerte de carnet de identidad del pasado. Es decir, los objetos musicales, las manufacturas, tenían una decoración muy especial que los volvían más que un objeto, más que un fetiche, los volvían una suerte de identificación y es bastante difícil que eso el mundo occidental lo comprenda bien.

Por ejemplo, aquí tenemos un chamán tocando una flauta traversa que descubrí en el Museo Le Paige, que es del año 600 d. C., o sea, tiene muchísimo tiempo, al menos 1.300 años, y era practicado por un chamán de la cultura tiwanaku, y esa flautita está adornada con una serie de elementos totémicos y por tanto está al servicio no solamente del sonido y está muy lejos de ser un placer estético, sino que está usada dentro de un contexto completamente

performático en el sentido más sudamericano de la palabra; está al servicio de la sanación porque el chamán era una suerte de psiquiatra y sacerdote al mismo tiempo. Ese fenómeno de que el objeto, el instrumento musical, tenga una capacidad de sanación y que sus diseños, sus decorados actúen en función de representar ese todo de sanación, me lleva a pensar en ¿qué significa hoy en día lo decorativo? ¿Qué ha pasado con ese concepto? Si pensamos que esa flautita que está ahí representada en ese dibujo –esa flauta es real, está en el Museo Le Paige, se puede ver– y el traje en sí pertenece al típico traje chamán que pueden ver en el Museo San Miguel de Arica, si pensamos que eso está ocurriendo en Sudamérica en el 600 d. C., en un oasis llamado San Pedro de Atacama y también en la región de Tiwanaku, si lo compara con lo que está sucediendo en Europa, una música sacra que está recién generando cantilaciones, sobre salmos, es decir, recién se está produciendo lo que después van a ser conocidos como los himnarios del canto gregoriano, el canto galicano, el canto ambrosiano, ese que ustedes han escuchado alguna vez en la música sacra, eso recién está surgiendo muy lentamente en Europa. Los instrumentos musicales están completamente prohibidos, no hay instrumentos en el 600 d. C. en la ritualidad católica europea y acá en el 600 d. C., en este rincón del mundo sí los hay, cumplen una función completa, es decir, el chamán-sacerdote se reúne en un espacio privado con la persona que requiere asistencia espiritual, vive un trance muy fuerte incluso con alucinógenos, hay vestimentas, hay sonidos, hay un todo, hay una performática. Y si miramos lo que ocurre, por ejemplo, en Francia en el 600 d. C., los instrumentos están prohibidos, porque… se les llama instrumentos justamente porque tienen un valor instrumental, es decir, para la cultura católica europea solamente sirven como un soporte. En cambio, la voz es lo único autorizado porque la voz tiene un valor espiritual. Recién con la reforma carolingia, con personajes como Pepino el Breve, los instrumentos van entrando muy lentamente hacia la liturgia católica, pero eso ha sido problemático incluso hasta el día de hoy. Todos los Concilios Vaticanos están justamente poniendo a prueba la posibilidad de utilizar el instrumento como un medio de trance. En cambio, acá no. Desde siempre todo estuvo integrado. Es por eso que para la religión originaria que surgió de este lado del mundo, el

instrumento siempre fue un tótem y siempre fue panteísta, es decir, un concepto de que dios estaba en todo. Panteísmo es eso, dios en todo, incluso en las piedras, pero es la inmanencia lo que importa más que el objeto en sí. Completamente contrario a la teoría performática surgida sobre todo para el teatro, en que el objeto es el todo en sí mismo y ha generado tantas manifestaciones teatrales en donde se corporaliza todo y de alguna manera se desnuda el cuerpo hasta casi llevarlo en un terreno digno de, no sé, de una probable situación autópsica; acá no. Tenemos originalmente… Mis estudios me han llevado a poder y tener que concebir el objeto como el reflejo de una inmanencia, que es todo lo contrario a lo que ocurre en este otro tipo de ritualidad que es el teatro, porque también lo es. De alguna manera, la ritualidad de un guillatún, en términos externos, no es tan diferente que una representación teatral.

Yo estoy trabajando con esos jeroglíficos que encontré en una flauta tehuelche en un lugarcito del Estrecho de Magallanes que se llama San Gregorio, que

desde el siglo XVIII era un paradero obligado para todos los viajeros que pasaban por allí. Misioneros, ladrones, aventureros, traficantes, criminales de todo tipo hacían contacto con los aonikenk en este punto del Estrecho de Magallanes llamado San Gregorio. Y en esa zona apareció esta flautita que tiene esa simbología no tan críptica, afortunadamente he podido seguirle la pista y he podido colegir que ese tótem representa una cosmogonía bastante profunda, pero no me voy a meter en eso ahora. Solamente quiero poner mucha sustancia en lo diferente, en que la manufactura del instrumento musical implica una idea o factura, un idiolecto sonoro muy complejo y que no tiene razón de ser el objeto per se, si no es el producto de ese idiolecto. Eso a grandes rasgos. La pista la hemos seguido muy profundamente con varios antropólogos. Mi cartografía –Dubatti proponía la cartografía del teatro en tiempos contemporáneos– esa es mi cartografía latinoamericana y sudamericana de instrumentos aerófonos con valor totémico o con simbologías totémicas entre el siglo XVI y XVII, que habla de que no hay un centro único. Me recordó mucho este trabajo a la teoría de Francisco Varela, la teoría de la enacción, que plantea que el centro está en todas partes. Alguna vez trabajé creyendo que la flauta totémica de tres agujeros podría provenir de solo ciertas regiones. En realidad, el origen está en todas partes. Quisiera por último para despedirme y para cerrar esto, hacer escuchar la reproducción, o sea, no es la reproducción, es la flauta en sí. Lo que pasa es que surgió un pedacito de la flauta y gracias a la tecnología de ciertas universidades, por ejemplo, la Universidad de Georgia me permitió hacer un estudio radiocarbónico de este huesito y me dio una data de 260 años atrás. Esta flautita aonikenk es de circa 1750, la cual es muy buena fecha. Y junto con eso, se hizo un estudio de la posibilidad organométrica del instrumento, o sea, del resto del hueso, es decir, qué tan posible es que todo ese hueso sea en sí un instrumento musical o no. Ese estudio está aquí y llegamos a ese resultado. Ellos alimentan la computadora con una serie de datos, por ejemplo, rastrean los animales que vivían en la época, los tipos de huesos proclives para generar alguna corporalidad organométrica musical hasta que se llega a la conclusión de que sí es posible generar algún instrumento sonoro o no. Una vez que esos estudios están realizados se puede por fin realizar una réplica con la epífisis,

que es un tipo de hueso de un animal en especial, y el sonido de esta flauta quisiera compartirlo con ustedes. El sonido surge en parte por las posibilidades del instrumento en sí y también por el estudio de la fauna que todavía vive en la zona de la Patagonia donde fue encontrado este hueso. Porque a pesar de que los aonikenk ya no están, las aves sí, el viento también está, el clima, el medio ambiente y sobre todo los animales. Por tanto, la condición onomatopéyica, eso que Walter Benjamin, de quien se ha hablado mucho, llamaba semejanza inmaterial, es también un elemento que también usamos los aqueomusicólogos, buscamos en la relación mimética de los sonidos, una relación directa con la naturaleza. Entonces vamos a ver si eso se oye. Sí, se oye.

[*Audio de la flauta*]

Es un pedacito de algunos de los tipos de posibilidades sonoras que este instrumento es capaz de hacer y que guardan relación con sonidos que yo recogí de aves de la zona y que, por supuesto, estaban vigentes hacia el siglo XVIII. Yo quiero dejarlo hasta aquí, creo que ya hemos abusado harto de su tiempo y paciencia y podemos seguir más adelante. Muchas gracias.

Discusión

Jorge Martínez: Bien, voy a asumir en plenitud el rango de provocador. No va a ser sencillo porque estamos un poco cansados, los cerebros están reblandecidos, la atención decae, más que atención tenemos extensión a estas alturas, pero parece que el estado de estrés es uno de los mejores estados para producir desestabilizaciones emotivas y conductuales. Así es que me voy a aprovechar de eso para provocar violentamente a mis colegas. Voy a partir con algunas cuestiones que para mí son evidentes, ya que es complicado referirme en profundidad a cada una de las ponencias, porque no hemos tenido tiempo para pensarlas aún. Estamos aquí produciendo en vivo, sin embargo, dada mi experiencia de viejo frecuentador de mesas redondas, debates, coloquios y congresos puedo ya asumir algunas cuestiones. La primera cuestión que el profesor Dubatti plantea para el teatro es una cuestión que en música ya existe: una musicología. Plantea la necesidad de una teatrología como una filosofía, como una epistemología del teatro y también como un dar cuenta de prácticas concretas, analíticas, organológicas del teatro. Eso en música lamentablemente existe. Y debo decir lamentablemente existe en mi doble calidad de musicólogo y de compositor, es decir, de artista creador y de reflexionador. La verdad es que, y disculpen la autorreferencia, cuando he formado parte de, por ejemplo, el área de composición de la Facultad de Artes, incluso hasta ahora pese a que he compuesto alrededor de 160 obras, más que la mayoría de mis colegas, sigo siendo allí el investigador, el musicólogo. Me preguntan: "Tú, como musicólogo, qué piensas de esto." No sé si es una forma de ningunear muy típica de la raza chilena y que ya Nicolás Palacios en su texto "Raza Chilena" evidenciaba, o simplemente producto de las nuevas condiciones de los mecanismos de gestión de la calidad impulsados en nuestra universidad pública/privada. Es decir, la lucha y el festival del codazo y el dedo en el ojo, que es muy típico de los cenáculos académicos, más de lo que debiera ser. Y lo mismo en el área de la musicología. Ya ha sido creado del Magíster en Musicología, cuyo comité académico yo creé o ayudé a crear de alguna manera, justamente por mi frecuentación con los compositores, lo que en el ámbito de la musicología es altamente sospechoso, porque ustedes entenderán que un científico debe tener una distancia con el objeto estudiado y usted no puede yacer o subyacer con los

objetos de estudio, eso es considerado una práctica necrológica y altamente discutible, desde el punto de vista de la investigación. Esto es lo que ya plantea el profesor Dubatti, o sea, este estatuto de las ciencias duras que se ha infiltrado en la musicología y que establece desde aquella, a la música como un elemento al cual se puede convertir en objeto. Y es esta la crítica que le voy a hacer al profesor Díaz más adelante, pero todavía no. Es evidente que, si tomamos una obra de teatro, y en esto no puedo estar más de acuerdo con el profesor Barría, efectivamente como dice Marx en su onceava tesis sobre Feuerbach, hasta el momento los filósofos no han hecho más que interpretar el mundo, mientras que lo que importaría sería cambiarlo. Podemos hacer una paráfrasis de Marx, es decir: los artistas no han hecho más que representar mundo, mientras lo que importa es cambiarlo. Y, por ende, un objetivo de este teatro político que no es la política en general, no es arte de la polis o arte puesto en la polis, sino que es un arte que tiene como misión el cambio del mundo, el cambio en las condiciones de alienación y de dominación bajo las que estamos sometidos. Y en ese sentido no deja de parecerme interesante una cita que plantea Marx en el capítulo primero de *El Capital*, en que habla justamente del fetichismo de la mercancía. Fetichismo de la mercancía que es un elemento que considero central para una crítica a la superestructura, (pareciera ser que Marx al final de su vida quería hacer un texto de estética, por lo menos así decía el profesor Enrique Dussel, uno de los grandes profesores sobre Marx, pero no pudo, porque falleció, y eso es un elemento objetivo, histórico que evitó que estuviéramos estudiando al Marx estético). Sin embargo, creo que en los *Grundrisse*, Marx retoma este tema del fetichismo de la mercancía, en el cual dice que los hombres toman las relaciones en el mercado como relaciones entre personas y cosas y no como relaciones entre hombres, que es lo que efectivamente sucede: relaciones de colaboración y de producción de la vida material, que son efectivamente relaciones entre personas. Esta cuestión es propia de la sociedad de mercado. Lo propio del capitalismo no es el mercado, lo propio es la producción de capital. Y si bien la sociedad de mercado es la sociedad que mejor se presta a la producción de capital, debemos entender que capital es aquella mercancía particular o aquella relación entre personas particulares que hace que una persona pueda apropiarse de la vida de otro y ponerla a su servicio para producir vida material. Esto significa que finalmente y después de todo lo propio del

capitalismo es encubrir su realidad de esclavizador y de dominador del tiempo y del espacio de los otros, del tiempo de vida útil de los otros, en términos de la creación de un producto de ello que es el trabajo asalariado. Ese producto impone una visión de mundo al resto de la sociedad en la que todas las posibles relaciones entre personas son relaciones de personas con cosas. Siempre el objeto media esta relación. Entonces, desde allí obviamente un objetivo de este teatro político pudiera ser justamente desmontar, hacer aparecer, revelar, develar esta condición de producción de vida material como producción de condiciones alienadas. Es decir, revelar que lo que tenemos acá no es la producción de objetos, no es la producción de documentos, colega Barría, sino que es la producción de relaciones entre personas. El arte, por tanto, es una producción comunitaria, un convidio fundamentalmente. Un convidio en el que lo que está funcionando son relaciones conviviales, o sea, comportamiento. Y esos comportamientos, para no ser reificados en cosas o en productos, deben justamente proceder a un desmontaje de la reificación de la relación comportamental. En el caso de la música, yo he estado desarrollando este último tiempo un concepto, en el que, usando la semiótica de Umberto Eco, lo que produce el compositor-artista sería una pieza musical, que es un conjunto de órdenes o de decisiones prospectivas que pudieran ser entendidas de manera ambigua, lingüística y que en la teoría de Umberto Eco aparece como *type*, o sea, como modelo abstracto de mente. Y esto da lugar a ocurrencias concretas o *token*, que son finalmente las partituras, los conciertos, las representaciones musicales, los fonogramas y los instrumentos. Objetos que aparecen como productos pero que son nada más que ocurrencias concretas o formas o signos o representamen de relaciones entre personas. Y la obra entonces no sería ya más la producción o el objeto de un creador, sino que la obra sería la condición en que esta pieza musical es puesta al interior de una comunidad, es expuesta al interior de una comunidad o impuesta al interior de la comunidad, y es la comunidad la que debe preguntarse sistemáticamente sobre el aparato de la obra, su teleología y su ontología, lo que va construyendo un hacer artístico. Desde ese lugar efectivamente el concepto de aparato epistémico del profesor Barría concordaría, pero no sería suficiente. Es decir, habría allí una condición necesaria para la liberación de esa comunidad, el reconocimiento de esa comunidad como una comunidad para sí y no solamente una comunidad en sí.

Y allí vamos a la crítica que le hago al profesor Díaz: es muy interesante el sonido que nos ha hecho escuchar, pero la verdad es que ese sonido ha sido producido por músicos contemporáneos, que han escuchado el free jazz, que han escuchado otras cosas. No sabemos cómo tocaban los aonikekn y ya nunca más lo sabremos porque los matamos a todos, o a gran parte de ellos. Y si no los matamos físicamente, cosa que hemos hecho con bastante eficiencia, si los matamos conceptualmente y los seguimos matando conceptualmente, entonces eso ya se perdió. No existe. Existe el concepto de canto. "Canto" en el viejo idioma español significa "piedra", entonces la raíz etimológica tiene que ver con la voz humana y la piedra, es decir, el canto es una forma de petrificación. Por eso cuando una persona cantaba petrificaba al otro, de ahí viene el término *encantamiento*: transformar en piedra al otro. Por eso que las misas se cantan, porque las misas petrifican a los espectadores, a los participantes de esta liturgia. El concepto del beso de la princesa o el beso del príncipe en las viejas fábulas europeas tienen que ver con este hecho: que el soplo da la vida y que el soplo la quita también. El soplo vivificador que está presente en numerosas religiones occidentales y orientales. Y debo recordar al profesor Díaz que la primera flauta de la que se tiene memoria es una flauta europea, lamentablemente, la cual tiene alrededor de 120 mil años. Es decir, los hombres antes de poder hablar tocaban flauta. Lo cual me reduce al hecho de que el lenguaje verbal, contrariamente a lo que me enseñaron en la escuela primaria, es una forma de práctica musical, y no al revés. Siempre se me decía que la gente aprende a cantar porque es el lenguaje verbal el que produce el canto. La verdad es que nosotros somos simios primates musicales que vivimos al lado de los ríos, comiendo fundamentalmente mariscos, de ahí viene el fósforo en el desarrollo de nuestra inteligencia y probablemente la imagen del hombre que golpea al dinosaurio y se lo come y arrastra a la mujer del pelo a la caverna es toda una mentira. Así como nosotros viéndonos como simios de la pradera también es una mentira. Cualquiera de nosotros se da cuenta de que nosotros somos mucho más primates mamíferos ligados a las focas y a las morsas que a los monos de los árboles. Me parece evidente. Basta con ver la gente de la playa de Cartagena, y los lobos marinos que están un poquito más allá en la playa de Concón. No hay gran diferencia en el nivel de bronceo y quizás los gordos humanos son un

poco más gordos. Entonces, esta grasa subcutánea que nosotros tenemos, que no es un accidente, nos determina más como lobos marinos y como mamíferos marinos, cantantes como las ballenas y delfines, que como monos. Mientras nunca he creído en la teoría del mono, sí creo en la teoría de los primates marinos. En ese sentido, estos animales primates marinos desarrollan una capacidad de canto y desde ahí se desarrolla el lenguaje en natural-verbal. O por lo menos es una hipótesis interesante. Entonces, ¿la flauta qué rol juega acá? La flauta es el primer lugar en el que el hombre pierde su inocencia. No estamos hablando de capitalismo, estamos hablando de 150.000 años atrás. El hombre era feliz, los seres humanos eran felices hasta que inventaron la flauta y ahí jodieron. Eran monos felices o focas felices que cantaban alrededor de las playas, los hombres desarrollaban pelo que les permitían adentrarse al mar cuando llegaba algún depredador terrestre y las guaguas se colgaban de esos pelos y por lo mismo tenemos pelo donde el agua no nos toca. Todas esas cuestiones son bien interesantes, pero tienen que ver una antropología y una arqueología de corte diferente a la antropología machista que existe normalmente en la academia norteamericana. Y obviamente es una antropología marginal. Desde ese lugar evidentemente nos jodimos cuando empezó la flauta, porque cuando empieza la flauta empieza la caza como práctica más que la recolección que era muy sana y muy ecológica, y con la caza empiezan una serie de problemas, incluido el cáncer. Que, ustedes saben, se produce por la ingestión de carne. Es decir, ahí jodió el Perú, ahí jodió Chile, ahí jodió el mundo. Por lo tanto, la flauta que usted está encontrando, colega, no es más que la representación de nuestro drama, es decir, éramos tótem antes de construir flauta. Cuando construimos la flauta empezamos a joder. Y la verdad es que lo que pueden conservar los museos y lo que pueden hablar los etnomusicólogos en los museos, lo que pueden medir las universidades norteamericanas, son precisamente estos cadáveres disecados de una práctica reificada y que va a puño con la práctica del capitalismo mercantil. Es decir, si reconstituimos y refijamos una dimensión del arte que no sea parte de este dispositivo epistémico. Y creo que el convidio sirve para eso. Las hormigas cuando comunican no pueden mentir. Porque las hormigas comunican en base a sustancias químicas, y por lo tanto las hormigas en la fila no pueden mentir, no pueden contar

cuentos. La abeja sí puede mentir, porque la abeja se comunica en base a bailes, pareciera ser, y los bailes son interpretativos. No sabemos si una abeja tiene voluntad para mentir sobre la ubicación de las flores, pero sí sabemos que tiene la posibilidad de mentir. Esta posibilidad hace que nosotros podamos construir cosas que las hormigas no: las hormigas siguen construyendo los hormigueros de la misma forma que hace millones de años, y nosotros sí construimos los hormigueros de manera un poco diferente, porque tenemos esta capacidad de mentir, esta capacidad de representar, esta capacidad de engañarnos. Esta capacidad no tiene que ver con un aparato epistémico, tiene que ver con un aparato imaginativo, y yo creo que el arte sí tiene esta posibilidad alegórica del imago, de la realidad que no existe, y que sin embargo desde allí nace esta fascinación por esta forma de comunicación y esta forma de ser comunidad, esta forma de ser comunidad en el arte, la que está evidentemente ligada al aprendizaje, pero no solo al aprendizaje. Sino que también está ligada también al rito. Y al decir rito yo hablo de una espiritualidad de la que ya hablaba José Carlos Mariátegui, cuando hace una crítica feroz al marxismo mecanicista de los comunistas de su época, planteado justamente esta cuestión que es tan importante en América, y en eso si estoy de acuerdo con el profesor Díaz. Esta cuestión de que finalmente nosotros tenemos una identidad localizada. Una radicación, una apertura al otro que es localizada. Yo conversaba en febrero, haciendo unos trabajos en Bolivia, con un aymara y le decía "¿Cómo está tío?" y él me decía "Aquí estamos estando". "Estamos estando". Y el estar estando era justamente un estar en la apertura, este estar. Cómo sería el Dasein sin la palabra estar. A lo mejor habría cambiado la ontología en el mismo Heidegger. El hecho concreto es que esta revelación de verdad a la Heidegger, opera no solo como aparato epistémico, sino que opera también como aparato aurático, de alguna forma. O sea, los que hacen esto no están en una escuela de aprendizaje sobre el capitalismo, sino que están diciéndose a sí mismos como comunidad. Y el decirse a sí mismo como comunidad es altamente satisfactorio y altamente potente. Yo creo que el teatro no es solo un aparato documental epistémico, sino que también sirve para decirnos como comunidad, para representarnos en este rito que es ser comunidad. Con esa breve provocación respetuosa, amistosa y cariñosa a mis colegas cedo la palabra a quien quiera hacerlo. Yo invito a la platea si quieren formular preguntas dudas, opiniones, etc.

José Falconi: Yo tengo una pregunta, pero no sé si quieren responder ellos primero. Quería hacer una pregunta a Jorge Dubatti, pero creo que es a los tres, la que tiene que ver básicamente con lo que ya se ha planteado, que es el término de lo local. Porque muchas de las posturas que están planteándose tienen una fuerte defensa de lo local. Jorge lo comenzó a comentar cuando ponía los ejemplos: la escena en Medellín, la escena en Cali, etcétera. ¿Qué es exactamente lo local? ¿Cuál es ese límite? Porque te aseguro que en Buenos Aires hay varios circuitos, de los cuales ya no sé si decirlos en términos de distritos o en términos de comunas o de provincias. Pero el punto va más allá de ejemplos específicos: es evidentemente que lo nacional salió del plano. Hace unos cuantos años ya, hablar de reflexiones en términos de lo nacional por buenas razones salió básicamente de plano. Sin embargo, no me queda claro, si es que ahondamos y seguimos particularizando lo local, a dónde vamos a llegar. Porque hay una carga universalista por otro lado. Mientras que hay una reducción muy potente en términos epistemológicos…

Jorge Dubatti: Lo local…, yo no usé nunca la palabra local.

José Falconi: No, pero cuando hablaste acerca de las escenas...

Jorge Dubatti: Territorial.

José Falconi: Sí, pero se trata de escenas particulares, locales. Entonces expliquemos un poquito eso porque ahí me estoy entrampando. Porque, de todas maneras, lo que siento es que hay una suerte de reducción del territorio a un punto tal que pareciera que lo único de lo que se puede hablar es de la propia escena, el habla de quien ha sido testigo de algunas cosas de manera directa. Y eso es reducir demasiado la capacidad epistemológica de la gente.

Jorge Dubatti: La palabra local yo no la usé nunca y tiene esto que ver con el tema de una teoría de la territorialidad, que es mucho más compleja que la idea de lo local. De hecho, la idea de lo local sería uno de los conceptos tributarios de la idea de territorial. Sería muy larga la respuesta porque tiene que ver con una disciplina que tal vez no tenga mucho desarrollo en otros

contextos, pero que en Argentina se viene desarrollando hace por lo menos 30 años. Es lo que nosotros llamamos teatro comparado, que es una disciplina que originalmente proviene de la traspolación de la literatura comparada. Ustedes saben, la literatura comparada en su formación original a finales del siglo XVIII plantea la necesidad de estudiar la literatura más allá de los contextos nacionales, es decir, que en el siglo XVIII el concepto de literatura comparada nace, por ejemplo, cuando Goethe habla de una *belle littérature*, viene a romper el concepto de literatura nacional. Cuando en la década del cincuenta se arma la Asociación Internacional de Literatura Comparada, ya se reformula el concepto de la disciplina que sería el estudio de los fenómenos literarios en contextos internacionales y supranacionales. Esa es la definición que la asociación tiene hace 50 años. Pero como muy bien planteas vos, digamos en los últimos años, el concepto de nacional, de cultura nacional, de literatura nacional entró tremendamente en crisis, es decir, se habla de literaturas postnacionales, de literaturas prenacionales, de fronteras internas en las literaturas nacionales, de áreas transnacionales, etcétera. Es muy complejo el tema en ese sentido, por lo tanto, la literatura comparada decide desplazar el concepto de nación por el concepto de territorio, el que puede valer para hablar de una misma sede, por ejemplo, en esta Facultad tenemos territorios muy distintos, y están en el mismo lugar, en la misma ciudad, en la misma provincia, en el mismo país. Es decir, que el concepto de territorialidad tiene algo sumamente interesante: que es traslaticio a la definición de objetos de estudios muy diversos. Yo puedo usar, por ejemplo, el concepto de interterritorialidad para hablar de dos salas teatrales que están en la misma cuadra, en la misma vereda. O puedo usarlo para diseñar el concepto de área, es decir que yo tendría que explicar en ese sentido todas las categorizaciones que provienen de la literatura comparada y que luego el teatro comparado se apropia desde su especificidad. Aparece, por ejemplo, en el teatro algo muy interesante que es lo que recién se comentaba, este tema del cuerpo, de lo aurático: la territorialidad está en el cuerpo. Es decir que no podemos hablar solamente de territorialidad en el sentido de geografía, sino también tenemos que poder pensar las territorialidades inscritas en el cuerpo, y por supuesto, formas mucho más abstractas de territorialidad. Por eso, sería un error tremendo confundir la idea de *territorial* con la idea de *local*, porque la idea de local vendría de un antiquísimo concepto romántico, que está en las

primeras formulaciones de la literatura comparada, y que hoy está fuertemente cuestionado. Pero, bueno, esta mesa es transdisciplinaria e interdisciplinaria, y aparecen visiones muy distintas desde cada disciplina, pero yo lo que recomendaría es tomar contacto con las bases teóricas de esta disciplina que llamamos teatro comparado, que estudia los fenómenos teatrales en contextos de territorialidad, interterritorialidad y supraterritorialidad y cuya disciplina de coronación es la cartografía justamente, la disciplina más difícil de producción dentro del teatro comparado.

Mauricio Barría: Un comentario breve sobre lo mismo. Yo simplemente enfatizaría en dos acepciones sobre aquello: yo creo que hay allí hay una cuestión que tiene que ver con lo singular, que es un problema de la investigación, por lo menos en este caso del teatro, de cómo se aproxima a lo singular. Lo singular tiene que ver precisamente con una situación, tal vez más que local o incluso más que territorial, no se trata de discutir aquí eso. Hablaría precisamente de una teoría situada, y en el caso del teatro, o por lo menos del análisis teatral, esa cuestión sería central: tú no puedes hablar de teatro a propósito de una experiencia que no tengas completamente, y esto es un largo tema. Pero es la diferencia que ocurre respecto a las lógicas de los festivales, por ejemplo, que no sucede de igual manera que en las artes visuales. La obra de artes visuales puede viajar por el mundo perfectamente, porque aparentemente no hay una mediación de traductibilidad necesaria, en cambio la obra teatral necesita una dimensión de traducción que va con ella. Y eso hace que suceda una cosa muy extraña, y es que, bajo estas nuevas lógicas de internacionalización del teatro, efectivamente el teatro que viaja, por lo menos en Chile, es un teatro que uno llamaría internacional. No necesariamente el teatro que de que cuenta de una situación, sino que es un teatro que efectivamente pareciera que le habla a todo el mundo y no le habla a nadie, al mismo tiempo, por decirlo en la lógica de la globalización. Yo creo que allí hay una dimensión también propia de la disciplina que puede ser interesante de pensar.

José Falconi: Pero siempre y cuando no consideres que en el arte visual hay cosas que son *site-specific* y hay cosas que son *time-specific*. Entonces hay que ser claros, hay cosas que no viajan tampoco dentro de las artes visuales, que

no pueden viajar porque son específicas de ciertos lugares y de cierto tiempo. Entonces, me han dado el paso de lo local a lo territorial, pero sigo sin la respuesta importante con respecto a las nuevas teorías en torno a eso, sigue debajo una suerte de socavación, de pérdida de piso amplio.

Jorge Dubatti: Para ser más breve, yo te diría que faltan lecturas ahí, ese es el tema. Hay mucho escrito sobre esta cuestión, sobre el concepto. Como que, al no tener esas lecturas, vos estás retrotrayendo la discusión. Esto está fuertemente estudiado, se ha avanzado mucho en ese sentido, por eso mi sugerencia sería ponerse en contacto con esa bibliografía. Mirá, el tema es amplísimo, pero, por ejemplo, ¿qué se entiende hoy por el concepto de teatro nacional? Cuando yo doy una materia que es historia del teatro argentino, ¿qué es el teatro argentino hoy? Nosotros ya dentro del concepto de teatro argentino incluimos, por ejemplo, el trabajo de los exiliados fuera de la Argentina. Incluimos el trabajo de los argentinos que viajan a hacer teatro afuera, incluimos todo el tema de las giras, incluimos la presencia del teatro en lenguas "extranjeras" dentro del país, es decir, el fenómeno es riquísimo y por suerte se ha avanzado enormemente en esas categorizaciones, que son realmente muy complementarias con una epistemología de lo específicamente teatral, porque el acontecimiento es territorial. ¡La única de las artes que no se puede desterritorializar es el teatro! Entonces el teatro comparado funda una epistemología de la idea de cartografía en su naturaleza digamos, teatral. Yo puedo trasladar un acontecimiento que se hace en Buenos Aires, produciéndolo en una nueva territorialidad, por ejemplo, traslado una compañía teatral, lo que recién decía Mauricio. Pero ya eso es otra territorialidad que está operando en un sistema tan complejo de territorialidades, porque además están los cuerpos de los actores, etc. Por eso yo insisto en la bibliografía. Si a alguno le interesa, en Argentina desde el año 2001 hay una Asociación Argentina de Teatro Comparado, la ATEACOM, que ya ha realizado doce congresos internacionales sobre el tema del teatro comparado, y que tiene bibliografía, tiene una página, creo que ahí hay un montón de teoría para tomar contacto, porque yo no la puedo exponer acá, apenas puedo asomarme a esas nociones. Creo que una de las cosas buenas que tiene este congreso es también la posibilidad de que hagamos una epistemología dentro de las ciencias del arte. Recién vos lo planteabas, la musicología ya avanzó en

esto, es decir, una de las cosas que nos faltan no es solo trabajar dentro de cada una de las áreas sino también buscar una epistemología que conecte las áreas. Por ejemplo, en mi caso coordino el área de investigaciones en ciencias del arte en el Centro Cultural de la Cooperación en Buenos Aires y nos reunimos músicos, cineastas, etc., para tratar de pensar desde los distintos campos, pero esto es una construcción tremendamente compleja, y uno de los problemas que tenemos es justamente que no tenemos una lengua común. Tal vez sea un desafío para el futuro.

Sergio Rojas: Sí, en atención al tiempo voy a hacer dos preguntas muy precisas, muy dirigidas. Tenía una para Jorge Dubatti, pero lo podemos conversar después. Ahora una pregunta para Mauricio. Creo que un momento muy importante en su exposición, un momento de desenlace, es lo del cambio conductual hacia el cual se dirigiría –o tendría como rendimiento– ese teatro político a partir de este concepto de lo epistemológico. Ahora mi pregunta es, ¿qué tipo de cambio conductual sería ese? En el sentido de que, una vez más parafraseando un poco lo que tú decías, no todo cambio conductual podría entenderse como político; de hecho, lo que el mercado busca es producir cambios conductuales permanentemente, funciona de esa manera, haciendo que la gente cambie sus hábitos de consumo, entre otras cosas. ¿Qué cambio conductual sería este que propones? Si uno dijera que es un cambio conductual en el sentido de que es crítico o reflexivo, bueno, hay una cierta crítica sobre la cual hemos conversado, una actitud crítica que se ha transformado en sentido común y que corresponde al escepticismo y el cinismo en la actualidad. Y eso está instalado: si uno dijera que de lo que se trata es de desnaturalizar, entonces, bueno, esa desnaturalización ha ocurrido con un signo muy curioso: un tipo de desnaturalización que en lugar de movilizar, que es lo que siempre se pensó como rendimiento crítico, lo que hace es más bien inmovilizar. Porque el escepticismo del sujeto que se confronta a poderes que le superan no solamente en su posibilidad de incidir en ellos, sino que incluso en la posibilidad de comprenderlos, porque exceden sus categorías humanistas, dice: “bueno, ya no puedo entender la realidad en términos de derecha/izquierda, en términos de progresistas y conservadores, etcétera.” Entonces efectivamente se ha producido una desnaturalización, pero se trata de una desnaturalización que

le dice: "no hay cambio de conducta que pueda estar a la altura de aquello de lo que usted se está dando cuenta". Esa es una cuestión. La otra pregunta es para Rafael. Creo que efectivamente el patrimonio, entre otras cosas, sobre todo en nuestro país, antes que una disciplina es una especie de política de gobierno, que trata de hacer circular planetariamente al país e inscribirlo en el circuito internacional, y una manera de lograr esto es con la "imagen país", y por lo tanto patrimonializa y de esta manera congela, transforma un objeto en algo identitario, algo que llega a ser igual a sí mismo, lo saca de la historia, lo saca de la vida y, en ese sentido, lo mata. Ahora, la pregunta tiene que ver con lo siguiente: es inherente a lo que está vivo el hecho de que pueda morir. Y en ese sentido las culturas mueren, como todo lo que vive también mueren. Ahora, la pregunta es si en el caso de los pueblos originarios, estoy hablando de los pueblos originarios hoy existentes y denominados "originarios", es posible controlar, inhibir el prejuicio que podría congelar en vida a un pueblo, o sea, si un pueblo está vivo, es porque está sujeto a cambios, está sujeto a influencias, está sujeto a la historia y no dejaría de ser lo que es debido a eso. Entonces, el riesgo es cómo controlar el riesgo de congelar en vida, que sería una mirada, una vez más, occidental, aunque esté situada acá, pero está en la ciudad, y quiere transformar en un tesoro vivo algo que podría estar sujeto al cambio. Yo sintetizaría la pregunta con lo siguiente: ¿son necesariamente "originarias" las expresiones de los pueblos originarios? Es poco retórica esta pregunta, pero tenía que darle un desenlace a lo que estaba diciendo.

Mauricio Barría: A ver, sí, como se dice siempre en esta situación, agradezco la pregunta. Pero más allá del uso retórico, efectivamente tiene que ver con una cosa que estaba comentando Jorge Martínez, con lo que yo no estaba tan de acuerdo tampoco. Sobre cómo estaban leyendo el concepto de aprendizaje. Lo primero que habría que decir es que cuando hablamos, por ejemplo, de teatro político, lo que estamos intentando hacer más que una teoría del teatro general, es tratar de identificar un determinado tipo de prácticas teatrales dentro de otras prácticas teatrales. Y esta práctica teatral no pretende hegemonizar nada, ni transformarse en la práctica modelo de algo. Todo lo contrario,

simplemente es tratar de situar una emergencia que uno ve como investigador, que está sucediendo en nuestro espacio, y tratar de entenderla y distinguirla de otras cosas que parecieran ser iguales. A propósito precisamente de la cuestión de lo escéptico, justamente. En ese sentido, lo que uno tendría que decir es que cuando estamos entendiendo el cambio en la manera en que yo estoy tratando de entenderlo, no digo que el teatro cambia el mundo, yo no he querido decir eso de ninguna manera, lo que cambia es el conocimiento respecto del mundo, lo que no es exactamente lo mismo. No es el arte lo que va a cambiar el mundo, sino que es la revolución social. Pero no es el arte el lugar de donde sucede ese cambio y en el caso particular del teatro político, como estoy entendiéndolo, lo que cambia es una dimensión de conocimiento, por lo tanto, el aprendizaje acá habría que comprenderlo como una suerte de resignificación, de cómo los sujetos pueden resignificar el mundo a propósito de que hay una elaboración de saberes que se expone no como saber absoluto, sino que como un saber en contradicción. El cambio no tiene que ver con la idea de que se modifique radicalmente una estructura mental, sino que se tome un grado de alerta respecto a una situación. Precisamente se escoge el concepto de aprendizaje, concepto que hay que repensar, que hay que seguir trabajando a propósito de distinguirlo de esa falta conciencia de lo cínico, de lo cual yo colocaba como ejemplo un montón de obras que hubo durante una época, cuando se cumplieron los 40 años del Golpe de Estado en Chile, cuando hubo una enorme proliferación de trabajos que recordaban, desde mi punto de vista, de manera bastante irresponsable, determinado acontecimiento histórico. Yo siento que algunos de esos trabajos, por ejemplo, sobre la figura de Allende, conducían a la lógica de un escepticismo, una desmitificación del héroe porque "es rico desmitificar", pero primero pretendiendo traer a colación datos o acontecimientos que estaban muy mal interpretados o simplemente eran erróneos en términos históricos. Contra la idea de un escepticismo, entiendo el aprendizaje como una transformación positiva o propositiva, activadora de una cuestión que no cambia el mundo, sino que se resignifica algo en términos de esa alerta. Y finalmente, tomando esa misma pregunta y queriendo hablar de una cuestión que me parece importante también, teniendo en cuenta que el teatro

político no es todo el teatro, en este teatro político precisamente la estrategia es la desauratización, y en ese sentido, a veces esta forma de teatro político puede ser perfectamente cuestionada respecto a su valor estético. Son montajes a los que uno podría preguntarles sobre su valor, que no es interesante, que no hay belleza, porque precisamente no es un tipo de ejercicio artístico que esté instalado en la lógica del mero efecto. Me interesa el concepto de aparato porque plantea la lógica de una desauratización de la obra de arte también. Claro, me ha tocado hablar sobre esto en otros lugares, donde se compara con muestras de performance: "pero aquí hay una cosa super pulcra, bella, bien trabajada, en cambio acá yo no veo eso, veo una cuestión super desnuda, muy básica". Bien, ese es el tema. Precisamente hay una desnudez y una cosa que alguien podría leer como una falta de acabamiento artístico. Yo no lo leo así. Sino que leo que precisamente hay un trabajo que pretende desmantelar la estructura de la obra, mostrando que está hecha por partes como una maquinaria. El concepto de aprendizaje finalmente es un concepto que puede cambiar también, que uno saca de la idea de la *lehrzeit* y la palabra en alemán apela precisamente a esa idea de aprendizaje, no de enseñanza, sino de algo que me está sucediendo a mi en la práctica discursiva. Yo entiendo la densidad de un dilema cuando lo pongo en obra, cuando tengo que decidir de verdad en una especie de laboratorio si mato o no a mi compañero, porque está traicionando a la revolución, o está poniendo en peligro la revolución, como en la famosa obra "La Medida", de Brecht, en donde se juzga al activista que va a China a mover la revolución y se encuentran con el operador local y es es un gallo muy joven, que actúa siempre como por una ingenuidad de lo social que finalmente es más justa que la del otro, pero siempre se equivoca y pone en peligro el proceso revolucionario. Entonces, lo que hace la obra de Brecht es no poner actores representando, sino que van a un sindicato de obreros y los obreros generan los personajes, entonces ellos dicen los discursos. Ese trabajo tiene que ver, en esa lógica de aprendizaje, con algo más que aprendizaje, por eso finalmente aparece el concepto de performativo.

Rafael Díaz: Le agradezco la pregunta a Sergio porque además es muy bonita, es polisémica, tiene muchas capas. Una vez le pregunté a Óscar Aguilera, un

etnolingüista notable que tenemos en Chile, por qué le dedicaba la vida a una lengua que ya no se habla, una lengua muerta cabalmente. De hecho, él enseña palabras a los pocos kaweshkar que quedan, y él me dijo: "mira, la lengua kaweshkar tiene miles de términos adjetivos de posición, de temporalidad, y tiene muchas formas verbales que tienen que ver con el futuro, más que la lengua española." Y esto se debe a que la condición de vida que ellos habían desarrollado los obligaba a estar en permanente avisoramiento de lo que iba a venir, para poder sobrevivir. Y también debían tener una gran capacidad para reconocer fiordos, caletas, rincones donde poder tener conchales, y otros puntos para poder sobrevivir, porque ellos vivían en torno a las costas. Por tanto, la ubicación espacial y la sujeción a lo que iba a venir se desarrolló mucho en su lengua. Probablemente, por una necesidad de sobrevivencia. Entonces, yo le hacía la misma pregunta que de alguna manera tú planteas ahora, porque ellos ya no la usan, ya no navegan, están confinados a Puerto Edén, viviendo de un comercio muy elemental. No hay que sentir pena porque estén muertos, hay miles de lenguas que han desaparecido, miles de dialectos y lenguas que desaparecerán, porque tenemos otras y surgirán otras. Pero lo que él me respondió tiene el mismo sentido que tiene para mí, por ejemplo, descubrir sonidos que están más lejos de mí, de lo que tengo ahora. Lo que no puedo evitar es algo que dijo Mauricio al pasar, sobre que el lenguaje kaweshkar es bello, y la belleza no tiene para qué, yo no necesito tener una razón de ser para experimentar la belleza de descubrir, de encontrar, de poder conocer formas verbales que no sé conjugar en español, o usar adverbios que no sé usar, hay un encantamiento en eso, encantamiento, canto. Esto lo justifica *per se*. En mi caso, aparte del mero y ocioso placer de la belleza que me lleva a tratar de ir más atrás en el tiempo para descubrir aquella utopía de lo originario, está el hecho de que hago clases de análisis de la música en la Universidad de Valparaíso y enseño Mozart, Beethoven y Haydn. Ellos tienen sus cánones, pero nosotros no tenemos el clavecín temperado de Bach, no hemos llegado a colegir un buen clavecín bien temperado, un temperamento sonoro que pueda comunicarse y que lo tuvimos, no cabe duda de que lo tuvimos. La flauta de Tiwanaku tiene un sistema escalar pentáfono por tonos, que hoy

en día solamente se usa en ritos en espacios privados que tienen que ver con velorios de niños o preparaciones para la muerte de los viejos en la quebrada de Tarapacá. Ese sistema escalar consiste en cinco notas a distancia de un tono, y no se usa en las fiestas patronales, se usa solamente en esos rincones y es de data muy antigua, porque de hecho la flauta de Tiwanaku que es del 600. Ella tiene en su organología, el hecho de tener un canon sonoro de lo que alguna vez fuimos y me parece que puede despejar aquella controversia sobre qué es realmente originario. El sonido afortunadamente no envejece, la arqueología ayuda, la arqueología acústica ayuda a encontrar esos sonidos y sobre todo si uno después los reencuentra, porque nunca mueren. Por ejemplo, cuando Jorge Martínez hablaba de que la flauta nos fregó la vida, a lo mejor tenía razón, pero resultó que, y eso es algo que no alcancé a explicar, la flauta, la quena de San Gregorio, emite cuatro sonidos, y resulta que todo el sistema de cantos aonikenk que nos ha llegado al día de hoy, sin excepción, está basado en cuatro sonidos. Es decir, es un sistema tetrafónico. Luego el canto y el sistema escalar de la flauta coinciden plenamente. Están en una relación simbiótica, qué es primero, qué es después… ni siquiera vale la pena preguntarse: están en directa relación y están transmitiendo un mundo sonoro que es fascinante *per se*. Y por qué llegar a buscar esa fuente sonora tan antigua y tan remota que, concuerdo, no puedo llamar del todo "originaria", porque creo que eso es mucho decir. Pero sí podemos decir que ellos estaban antes que nosotros, y eso es algo innegable. ¿Por qué llego a buscar sus sonidos? Por una gran insatisfacción desde los años 80, en los que empecé a estudiar música e iba a los conciertos de música contemporánea. Lo que escuchaba no me satisfacía, yo sentía que esa música no tenía que ver conmigo, que ese sonido no tenía que ver conmigo. Luego estudié afuera y los sonidos que escuchaba tampoco me tocaban, de alguna manera estaba buscando un sonido que está dentro de mí. Tal vez sea un tanto utópico decirlo, pero yo siento que cada uno tiene un sonido primigenio dentro de uno, y el mío no estaba en esos festivales de música contemporánea que acústicamente me hacían daño, también espiritual y anímicamente. Por tanto, había una gran insatisfacción, la que inició la búsqueda a ese sonido que está muy remoto… y que me llevó hacia atrás. De todos modos, no está del todo perdido, insisto en

que los hombres se fueron, pero no se han ido ni la vegetación ni el clima ni los animales: somos esencialmente onomatopéyicos, absolutamente; por lo tanto, podemos hablar de que hay un sonido anterior, probablemente no originario porque no podemos llegar tan lejos, pero sí un sonido que estuvo. Y por qué no me preocupa el *siendo*, el gerundio de estas culturas, en qué están, porque todavía quedan vivos aonikenk, todavía viven las tres ramas mezcladas de los tehuelches en Argentina y en parte en Chile, mezcladas por supuesto. O sea, en un actual siendo. Porque están sonando como lo que oigo actualmente. Y eso no me toca. De alguna manera siempre he sospechado que toda persona dentro de sí tiene una resonancia interna y eso es lo que me ha movido. Quizás sea una razón emocional, a lo mejor ética, que se parece a la belleza, que es una palabra que se justifica a sí misma. Te agradezco la pregunta.

Jorge Martínez: Yo creo que podemos dar por concluida esta parte de CORAL, quedando como corresponde con más dudas y preguntas que respuestas, y eso significa que hemos realizado nuestra pega. Muchas gracias. Hasta luego.

Mesa III

Campo expandido, subjetividad y cuerpo en las artes escénicas

Ana Harcha: Hola, buenas tardes. Mi nombre es Ana Harcha Cortés, soy de Pitrufquén, un pueblo del sur de Chile y soy la provocadora de esta mesa. Antes de seguir con el monólogo, voy a presentar a mis compañeros de mesa que son los protagonistas de la primera parte de esta jornada. Después la idea es que podamos conversar entre todos de las cuestiones que ellos, que son los reales provocadores, van a postular en sus textos, conversaciones, presentaciones, imágenes, acciones que van a hacer hoy día. La primera persona que voy a presentar es a Rolando Jara, él es dramaturgo, académico, también es Doctor en Literatura, Magíster en Letras y Licenciado en Estética. Rolando ha trabajado como dramaturgo en diferentes proyectos interdisciplinares, ha trabajado con una diversidad de artistas tanto de teatro como de música, de sonido, de video, y es un prolífico escritor de textos para la escena. En este momento Rolando Jara es profesor en el Departamento de Danza de la Universidad de Chile, en donde da clases y además trabaja colaborativamente con distintos proyectos que se están desarrollando en ese lugar o desde ese lugar, más bien. Al final de la mesa está Amilcar Borges. Amilcar es actor, director e investigador teatral. Además, es docente, también del Departamento de Danza de esta Universidad. Amilcar ha tenido una formación en distintos contextos, fuertemente en Brasil y en el contexto chileno y también en el alemán. Ha participado en diversos proyectos, asociados en general al trabajo de la relación de los cuerpos en escena, por lo tanto, ha trabajado mucho con artistas escénicos que provienen de la danza y también del circo, no solamente del teatro. Formó una compañía hace unos años, un grupo de investigación que se llama Taller de Dramaturgia Corporal, ha desarrollado proyectos interdisciplinares desde dentro de la Universidad de Chile, para que se encuentre con otros contextos culturales y comunitarios. Y la tercera persona que está aquí, junto a mí, es Cassiano Sydow, profesor asociado del Instituto de Artes de la Unicamp en Brasil, en el área de teoría del teatro y de la performance, fundamentalmente se dedica a la investigación escénica, pero también desarrolla algunos proyectos prácticos. Sus libros escritos y destacados dentro de la trayectoria de su trabajo, que es muy vasta en verdad

y muy prolífica en cuanto a la generación de textos y de escritos de reflexión sobre las prácticas escénicas, son *Antonin Artaud. Teatro y Ritual* y *El actor performer, como poéticas de transformación de sí.* Es además miembro de la Asociación Brasileña de Investigadores en Artes Escénicas.

No tengo mucha claridad sobre si ustedes son particularmente artistas de lo escénico o de otras disciplinas, creo que por lo que he entendido que se va a hablar acá, las cuestiones que nuestros compañeros van a plantear son cuestiones del desarrollo del trabajo del arte hoy, por eso, independiente de que no sean particularmente ustedes, muchos o todos, bailarines o actores o dramaturgos, creo importante que nos acompañen en la sesión de esta tarde desde sus particulares lugares, para que después podamos generar la sesión de conversación y de intercambio. No necesariamente tienen que ser solo "brillantes" preguntas, podrán ser también comentarios, reflexiones personales, etcétera. Ahora, voy a hacer una pequeñísima presentación de cómo entendí la invitación a este Congreso, y después voy a dar la palabra a Rolando. Lo mío es bastante corto. Lo voy a leer para no irme por las ramas porque soy bien buena para eso. Me invitaron aquí a sentarme como provocadora. La palabra así me inquietaba, que me dijeran "provocadora" ya hacía que me sintiera provocada por algo o incómoda. ¿Es posible provocar a alguien hoy?, me pregunté. Sumidos en una maraña de provocaciones diarias, mercantiles, institucionales, colusionales de farmacias, de papel higiénico, de detergentes, Pentagates, etcétera. Así como de paliativos de la reacción ante esas posibles indignaciones. Como los discursos de la tolerancia, la siempre efectiva religión, el yoga, el ayurveda, la zumba, la misma defensa de la democracia, que nos debería hacer tolerantes a otros, supuestamente. En un espacio actual en donde en teoría y muchas veces en la práctica toda verdad puede ser emitida, pronunciada, y cuya enunciación puede llegar a anularse al ser confrontada con la enunciación de otra verdad o de otras verdades. En donde quizá lo único que aparece como tangible o comprobable es que habitamos al menos en un caos de posibilidades de la verdad o, visto de otro modo, en una batalla de representaciones, algunas cotidianas, naturalizadas, otras extracotidianas. ¿Para qué enunciar desde el arte? ¿Para qué reunirse a hablar de lo que hacemos en el arte? ¿Cómo provocar sin caer en el acto de "provocar por provocar"? Pongo en duda en sentido de esto último, en honor a la necesidad de vivir de algún modo al menos en esta batalla de

representaciones… ¿Que diagnóstico se sostiene como un momento de verdad? ¿Qué es verdad en medio de tanta representatividad? ¿Qué es verdad en medio de tanta performance o performatividad? ¿Provocar qué?, pensaba todo el rato. ¿Provocar qué? ¿Qué hago esta tarde? Son personas cultas, inteligentes las que están conmigo, ¿qué les puedo provocar yo? No sabía si tenía que recurrir a la diosas inspiradoras de los setenta, mostrar una teta, cortarla con una gilette, reunir su sangre en un plato durante toda la extensión de esta sesión y al final de ella, cuantificado y medido el nivel de sacrificio de mi cuerpo en milímetros de sangre derramada en este encuentro, dárselas de comer untada en un pedazo de pan amasado, para así traspasarles un poco de la memoria de infancia de los niños de provincia, del sur, de Pitrufquén, por ejemplo, que aprenden a comer carne así, bebiendo sangre también de los corderos primero. Obviamente saben comer carne envasada, pero también sabemos comer carne sacada del cordero que se mata ahí mismo y que chorrea la sangre, te la tomas y sigue la fiesta. Y así, si yo me cortaba la teta, salía la sangre y les daba pan con sangre de teta, me podría meter un poco en su cuerpo, en sus labios, en su lengua, en su tripa, les podía sorprender, dar asco, a lo mejor placer a alguno. O si para provocar lo que tenía que hacer era citar sensibles reflexiones de teóricos y artistas contemporáneos que están cerca de lo que se anuncia que conversaremos aquí y entonces sorprenderlos con la actualidad de mis referentes. Súper contemporáneos. O simplemente, mirar y escuchar lo que las personas que están alrededor de esta mesa decidan compartir. Aquí me voy a poner un poco académica. Al interior de un determinado sistema cultural, en donde palabras como "teatralidad", "performatividad", "teatro posdramático" o "teatro en el campo expandido" se han hecho comunes -en relación a marcar una diferencia con lo entendido por teatro en el sentido moderno más convencional, esto es, el teatro asociado al drama, gente actuando, gente que mira-, ¿cómo esas palabras se convierten en experiencia sensible y no en mera acumulación de información? Palabras, teatralidad, performatividad, teatro postdramático, etcétera. Términos, puntos de referencia que es importante señalar no son estilos, sino conceptos o categorías derivadas de prácticas observadas por investigadores, teóricos, estudiosos, a veces los propios artistas, los cuales muchas otras veces rehuyen de clasificar su propio trabajo en esos términos. La relatividad o banalidad con que se habla con esos términos a veces resulta espeluznante, provocadora.

Muchas veces esa palabrita, “teatralidad”, se entiende como un estilo, o “teatro postdramático” como sinónimo de “postmoderno”. Eso pasa en el espacio en que trabajamos. Conceptos o categorías que más bien podemos entender como estrategias de activación de ciertas eficacias escénicas, en diálogo consciente con la pregunta sobre la verdad de un suceso escénico, en diálogo consciente con la pregunta sobre la pertinencia o no en un determinado contexto cultural de la efectividad de la representación de las ficciones abiertas o más cerradas. De la activación de una experiencia o de una emoción. En esta batalla representacional me pregunto, recordando palabras de José Antonio Sánchez en el último Experimenta Sur, ¿qué tiene sentido hacer en el campo de lo escénico cuando todo se ha vuelto performatividad o representatividad? La aparición de nuestro rostro en Facebook es una pequeña performance de mi identidad, de cada identidad. ¿Cómo reconocemos qué hace la ficción, por qué son necesarias las ficciones hoy en día, en esta batalla? ¿Qué lugar ocupa lo escénico en esta batalla representacional? ¿Por qué hacerlo? El sentido del asunto. Me importa dejar flotando aquí. Pero sobretodo, como dice Miguel Rubio, director de uno de los grupos de más larga trayectoria escénica en investigación escénica en Perú, en América Latina, el grupo Yuyachkani, ¿para qué hacerlo? Esa pregunta la dejo también a los invitados de esta mesa. Como dije antes, no sabía bien qué hacer. Me compré la gilette. La voy a abrir. ¿Se ve? Me compré la gilette… Pero recién elegí hacer lo anterior. Hablar con ustedes. Y ahora elijo mirar, escuchar, tres muestras, autoría en el campo expandido, cuerpo como eje epistémico, campo expandido del entrenamiento, es decir, del cuerpo. Bienvenidos, y le doy la palabra a Rolando.

La autoría en el campo expandido: subjetividad y enunciación en obras escénicas de creación colectiva[60]

Rolando Jara

Rolando Jara: Hola a todas y a todos. Después de esta estupenda provocación, debo decir que yo vengo desde otra situación que es un estado viral que está intervenido por la imagen de la teta sangrante, por lo tanto, todas las conclusiones de mi texto deben ser leídas desde ese ámbito de la viralidad y de lo ausente.

Una pregunta urgente en torno a las prácticas escénicas latinoamericanas actuales apunta a las posibilidades y límites enunciativos de la creación colectiva contemporánea.

La pretendida articulación plural de la producción artística a partir de los conceptos de colaboración y participación busca difuminar las estructuras jerárquicas de las disciplinas del arte escénico establecidas por la modernidad. No obstante, al situar a lo comunitario como centro del proceso de creación, estos conceptos transforman a la propia comunidad en el tema de las obras, poniendo en escena una interrogante por la (im)posibilidad de dicha colectividad en el ámbito de la cultura neoliberal. Del mismo modo, estas prácticas problematizan la instalación de la subjetividad en los procesos de elaboración de los dispositivos escénicos.

Aquí viene la disyuntiva: ¿es una comunidad la que habla en esta proliferación de obras que se denominan colectivas? ¿Es una comunidad la que se enuncia o la creación colectiva se transforma en una forma neoliberal de organización del trabajo en el ámbito de la circulación de los bienes culturales? Ideológicamente diríamos: ¿hay responsables de la obra o su carácter plural se sostiene en un vacío ideológico?

El lugar desde el que abordaremos esta problemática es teórico-práctico y se inscribe en el campo de las artes escénicas chilenas y latinoamericanas actuales, en las que dicho arte escénico muestra una alta tendencia a ser concebido en un campo expandido.

[60] Esta presentación desarrolla algunas ideas abordadas anteriormente en el artículo *En torno al concepto de autor en experiencias de creación colectiva en los albores del siglo XXI*, que se publicará próximamente y la presentación Autoría y Materialidad, realizada en la Universidad de Chile en junio de 2015.

El concepto de *campo expandido* ha sido tomado por las artes escénicas desde la plástica, donde fue formulado por Rosalind Krauss[61] para hablar de la escultura. José Antonio Sánchez lo ha aplicado a las artes escénicas, para dar cuenta de la ampliación y crisis de los formatos teatrales que surgieron como dispositivos de la modernidad. Esta expansión del campo implica, antes que un movimiento multidisciplinar, una apertura desde el espacio enunciativo del teatro y la danza hacia otras prácticas o disciplinas. En este sentido, el campo expandido supone una permanente tensión entre lo nuevo y aquello que se considera específicamente disciplinar desde la Modernidad.

En los últimos años, obras como *Carne de Cañón*[62] o *Intentos de un Grupo*, del Colectivo de arte La Vitrina[63], *Ñi pu tremen*, de teatro Kimen[64] o el trabajo de grupos como Yuyachkani[65] en Perú dan cuenta de esta búsqueda de un lugar compartido de construcción del discurso y la memoria, a través de lenguajes en "expansión".

Para acercarme a la pregunta por la autoría en campo expandido propongo una exposición articulada a través de digresiones, por cierto, no totalizantes ni lineales, en torno al estatus que adquiere la autoría en este campo de enunciación expandido.

Asumo aquí entonces una mirada subjetiva que deriva del haber estado en diversos roles en el proceso de creación escénica: como dramaturgo que entrega texto y, a veces, desaparece; también como dramaturgista, colaborador, asistente, autor de textos, y un participante de diversos proyectos para, supuestamente, generar obra colectiva y crear comunidad. Algunos más felices que otros. También he estado en el lugar del análisis y la teoría.

Cuando digo "digresión" digo incompleto, inexacto, abierto, horadado. Contradecirme un poco. En una primera digresión, voy a hacer un pequeño resumen de algunos elementos sobre la autoría que me parece interesante recordar.

La institución precaria de la autoría

La discusión en torno a la autoría posee larga data. En el ámbito de la literatura, tiene un antecedente claro en los postulados formulados por Roland Barthes en torno a la llamada muerte del autor literario. En su ensayo del 68,

[61] Krauss, Rosalind. "La escultura en campo expandido" en Foster, Hal (ed.) *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 2008.

[62] http://danzalavitrina.cl/carne-de-canon/

[63] http://danzalavitrina.cl/estreno-intentos-de-un-grupo/

[64] http://danzalavitrina.cl/

[65] http://www.proyectokimen.cl

Barthes cuestionó la figura autoral, a quien considera una mediación surgida de la modernidad, que enfatiza la centralidad del sujeto artista como garante del sentido de la obra, del que se considera dueño absoluto. La tarea del lector sería entonces la exégesis textual, en busca del sentido "original" de este discurso. En oposición a este rol del autor constituído como autoridad, Barthes propone abandonar la comprensión del texto desde los sujetos autores para permitir que emerja el concepto de escritura despojado del espectro de la autoría.

Cito aquí una frase de Barthes que me parece significativa:

> "la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura, ese es el lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco y negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe" [66].

Barthes subraya la separación entre autoría y materialidad. El sentido parece no como una resultante del acto creador, definido de una vez y para siempre y que debe entonces ser desentrañado hermenéuticamente, sino que es una construcción, un devenir, resultando de las relaciones entre el mensaje y su recepción, que es de carácter histórico.

La obra literaria excede el decir del autor, desborda su espacio de control semántico y en consecuencia la naturaleza de lo creado. Sería antes que nada una provocación al sentido.

El autor (y con él, la coherencia de su discurso) puede variar de una textualidad a otra, o transformarse en el espectador distante o crítico de sus propias obras antiguas, por lo que también es discutible la unidad de su subjetividad en el tiempo. De este modo, la materialidad de la escritura se escapa del sujeto y de la subjetividad del acto enunciativo.

Foucault reconoce al autor no como biografía sino a través de la función que este ejecuta en el texto. No comparte su supuesta muerte; más bien, considera que la figura autoral se encuentra en un proceso continuo de desaparición. El autor lo es del discurso y como tal es una función del mismo. La obra le hace aparecer.

Desde el post-estructuralismo es notoria la concepción del texto como un espacio de aporía cuyo sentido aparece permanentemente fisurado, como lo subrayaron entre otros Paul de Man [67] y Jonathan Culler [68]. Esta mirada subraya la complejidad de la noción autoral.

---

[66] Barthes, Roland: "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona: Paidós, 1987, pp. 65-71.

[67] De Man, Paul. *Visión y ceguera*. Río Piedras P.R. : Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1991.

[68] Culler, Jonathan. *Sobre la Deconstrucción*. Madrid: Cátedra, 1998.

No obstante, al momento de hablar de las artes escénicas, el concepto de autor adquiere un sentido diverso.

Aquí comienza la segunda digresión. Si volvemos a la idea de Barthes, hay una diferencia ineludible entre el texto literario y las prácticas dancísticas y teatrales. En ambas, la identidad del cuerpo no desaparece, sino que se vuelve en el lugar de enunciación. El aparecer de la corporalidad es el doble del aparecer de la obra. Lo que eventualmente se desvanece o persiste como fantasma es lo que permanece fuera de la escena: la figura autoral canónica, el director, coreógrafo, dramaturgo. Estos personajes ponen en evidencia el acto creador en su sentido contradictorio, oximorónico, antitético, en el que conviven el gesto positivo de la enunciación con la negatividad del desaparecer en la materialidad del proceso.

Esto porque hablar de creación escénica consiste además en hablar de comunidad. El carácter fenomenológico de la recepción, la ineludible *copresencia*[69] de actores, danzantes y espectadores revela el proceso de creación como devenir, como aparecer. No hay arte escénica si no hay co-presencia. Las teorías en torno a lo performativo aluden al carácter de hecho social que implican la teatralidad, danzalidad en su origen en occidente. Y el crítico Jorge Dubatti[70] propone el *convivio* como una de las formas innegables de aparición de la teatralidad. La creación escénica debía ser, en este sentido, de naturaleza colectiva, pero ¿de qué modo lo es su acto enunciativo?, ¿cómo puede serlo? ¿Acaso en sí misma la práctica escénica no desarticula a la noción autoral o al concepto de creador, fragmentando la pluralidad del acto de enunciar? Entonces esta es la pregunta. Si aparece la comunidad, ¿qué significa esa enunciación? ¿Qué significa, de alguna manera, el hablar conjuntamente y el romper ciertas estructuras hegemónicas que venían dadas por la figura moderna del autor?

Durante el siglo XX, teatralidad y danzalidad adquieren su independencia con respecto a la literatura y la música, concibiéndose a sí mismas como prácticas escénicas, esto es poniendo énfasis en la materialidad y procesualidad de sus modos de producción, en oposición a la idea del arte como objeto. En este sentido, las artes escénicas son un fuera del objeto, y este carácter *aurático* es una de las cosas que las van a definir históricamente, a partir del siglo XX. Esta naturaleza ha determinado que dichas artes se construyan de modo comunitario. Esta manera adquirió una dimensión altamente política y

[69] Fischer-Lichte, Erika: *Estética de lo performativo*: Madrid: Abada Editores S.L., 2011.

[70] Dubatti, Jorge: *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel, 2012. Aquí puntualiza que el convivio o acontecimiento convivial es "la reunión de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente)" (p.35).

desembocó durante todo el siglo XX en una polémica en torno a las relaciones de poder y subordinación que se instalaban *dentro* de los dispositivos escénicos. Por ejemplo, cuando se crea el teatro experimental de la Universidad de Chile, uno de los objetivos era terminar con la figura del divo o diva, que de alguna manera reproducían los comportamientos elitistas de la cultura. Si en una obra teatral existía un protagonista, un Hamlet, probablemente este personaje protagónico representara el centro máximo de poder en la realización de esa obra. Por lo tanto, estar replicando el sistema interno de producción de la obra suponía reproducir un sistema cultural.

Del mismo modo, varios autores buscaron visibilizar esa otra comunidad que aparecía tachada por las estructuras sociales. Considérense los intentos del dramaturgo Antonio Acevedo Hernández por filtrar el conventillo o el espacio de la feria a sus obras, o en el caso de la obra La voz de las calles del compositor Pedro Humberto Allende, de introducir el ruido de la calle, el pregón y todo ese afuera que está excluido del espacio representativo. No obstante, aquí ya hay comunidad, todavía era una comunidad "representada".

En los últimos años, el giro de las artes hacia el campo expandido ha renovado las problemáticas de lo comunitario, situando la pregunta no solo en los temas, sino en los modos de producción de la obra artística y sus relaciones con la cultura.

La apertura de este campo ha renovado la pregunta por las comunidades en escena. ¿Quien enuncia la obra? ¿Hay autores? ¿Es posible habitar conjuntamente el espacio escénico sin reproducir los modelos autoritarios?

En Latinoamérica, Ileana Diéguez ha utilizado la idea de teatralidades liminales[71], híbridas para referirse a las nuevas formas que vinculan teatro y vida, o que instalan las relaciones entre estética y ética. Entre los ejemplos "históricos", destacan los trabajos del grupo peruano Yuyachkani[72] y La Candelaria[73].

[71] Diéguez Caballero; Ileana. *Escenarios y teatralidades liminales. http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/205/escenarios_teatralidades_liminales.pdf*
[72] http://www.yuyachkani.org
[73] http://teatrolacandelaria.com

Allí hay una imagen de un montaje de hace algunos años, *Ñi pu tremen* (*Los Antepasados*) de la compañía Kimen[74], en el cual la idea es instalar a mujeres mapuche para que cuenten su historia, su propia historia. En esta obra existe una ruptura del paradigma de la representación en el término tradicional. Ya no hay un personaje que borre al sujeto (al representarlo como "personaje"), sino que más bien son los propios sujetos quienes se instalan abriendo el campo hacia otra manera de reflexividad en torno a lo que podría ser el arte escénico[75].

Ya no tenemos, como decía anteriormente, personajes que se transforman y que representan vicariamente, que están vicariamente en lugar de los representados. Por lo tanto, este campo es abierto, pero de todas maneras existe un espacio autoral donde uno podría preguntarse, ¿es efectivamente la comunidad la que habla? ¿O todavía el dispositivo es tan poderoso que no salimos de esta decisión jerárquica en torno a qué vamos a considerar importante poner en escena?

La tercera digresión no tiene un desarrollo extenso, es simplemente volver sobre la pregunta: ¿Qué es una comunidad? ¿Qué es una comunidad en escena ahora?

La cuarta tiene el siguiente título: "Una comunidad simulada".

La irrupción de la comunidad y las nociones de cooperación y colaboración han pasado a formar parte del campo de las artes escénicas actuales, generando un espectro de promesas complejas, tanto en lo que se refiere a los medios de producción artísticas como en lo que respecta a la creación de un espacio intersubjetivo en relación a los espectadores.

Uno de los ámbitos más polémicos tiene que ver con la vinculación entre los trabajos colectivos y los circuitos de financiamiento del arte, que buscan generar asociatividad en el marco de las instituciones y los espacios de difusión de arte teatral y dancístico. El modelo de trabajo colectivo en la danza y en el teatro se han fundamentado en la búsqueda de libertad creadora, participación igualitaria y ruptura de las jerarquías que sostenían la conformación histórica del modelo estético occidental, tal como quedaron establecidos a partir del siglo

[74] http://www.proyectokimen.cl/page4/page14/page14.html. La puesta en escena no pretende representar sino por el contrario, es la presentación de cuerpos que no actúan, solo se instalan y narran parte de sus vidas, convirtiéndose esto en el gesto político del montaje. Es así, como el público entonces a través del montaje *Ñi pu tremen* (*Mis Antepasados*) es invitado a no olvidar, a ser testigo de historias reales que han estado veladas, en silencio...

[75] Aquí emerge un tema que ha sido abordado, entre muchos, por Ileana Diéguez, quien indica la centralidad de la problemática de la "representación", cuando desaparecen los límites entre teatralidad y vida, en las escenas liminales, (híbridas). Grupos como Yuyachkani problematizan esta relación, instalando una dimensión ética en sus "puestas en escena".

XVIII. Del mismo modo, esta modalidad se ha opuesto a la mercantilización del objeto-obra para fortalecer la experiencia, los procesos de la acción creadora y la experiencia perceptual. En este ámbito, la revalorización de lo efímero o de la obsolescencia del acontecimiento escénico ha permitido instalar el concepto de creación colectiva dentro de un paradigma fenomenológico y político del trabajo en la escena.

A pesar de lo anterior, como lo ha subrayado Bojana Kunst en su *Pronóstico sobre la colaboración*[76], el despliegue de esta voluntad de producción asociada se desenvuelve en los últimos años en el campo de la cultura económica neoliberal, cuyos modelos generados para favorecer el trabajo administrativo empresarial subyacen como un inconsciente ineludible. Si requiere la labor en equipo es, por lo tanto, parte de la administración obsesiva del sujeto neoliberal, quien, paradójicamente, tiene que estar libre de sus limitaciones internas, ser creativo, innovador y virtuoso. Pero no es dueño de la empresa. No es dueño de la obra. Simplemente tiene que estar disponible para participar de ese sistema permanente de producción.

En el ámbito de la danza, destaca Kunst la omnipresencia de los vocablos como cooperación, colaboración o comunidad, aludiendo a las nuevas formas de producir obra puede ser considerada también desde una mirada crítica.
La palabra colaboración, como escribe Miriam van Imschoot[77] en sus *Xartas sobre la colaboración*, aparece en la danza "más a menudo de lo que uno espera. Ha generado el valor de una frase con gancho". La coreógrafa se pregunta si los hacedores de la danza actual colaboran efectivamente más que los de antes, por ejemplo, más que hace una década, problematizando la apropiación de este vocablo por las prácticas de los últimos años.

Esta es una pregunta que queda abierta. En definitiva, numerosas obras del panorama actual se promueven como espacios más democráticos de creación y participación, pero ¿es posible considerar que esta colaboración marca una diferencia sustancial con respecto a las prácticas escénicas tradicionales?

En el artículo "Construir singularidades y colectividad: la creación colectiva en danza"[78], los autores sostienen que la creación colectiva en danza implica necesariamente autoría colectiva. Sin embargo, ¿colaborar o cooperar

[76] Kunst, Bojana. Pronóstico sobre la colaboración. Recuperado de: http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/378/Bojana%20Kunst-Pronostico%20sobre%20la%20colaboracion.pdf

[77] Kunst, Bojana. *op. cit*.

[78] Botelli, Mabel; Machado, Ruth y Machado de Almeida, Marcus, *Construir singularidades y colectividad: La creación colectiva en danza*. En:148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/6-603-8650nnr.pdf

constituyen en sí una autoría o, eventualmente, más bien la simulan? La autoría, ¿es una voluntad o un resultado? Colaborar alude a trabajar junto a otro, pero no necesariamente a co-crear con otro. En este sentido, cooperar podría entenderse de un modo más directo como obrar en conjunto o hacer una obra con otro. Sin embargo, es evidente que el estatus de las/los intérpretes dentro de la coreografía no es el mismo que el de la coreógrafa. La pregunta es: ¿qué implicarían estos diversos grados de autoría?

Ahí hay una imagen de la obra del colectivo La Vitrina *Intentos de un grupo*[79]. Extraje de ellos una frase donde se hacen cargo de este tema y anotan lo siguiente:

"Reflexiones sobre la comunidad y el individuo. Sobre las posibilidades e imposibilidades de construir algo en común. Desde el cual accionar juntos. Reconociéndonos en nuestras diferencias. En el camino observamos que este lugar es inestable en sus turbulencias, incompleto, fracturado, complejo y conflictivo. No desistimos, lo seguimos intentando"

Y es aquí donde voy a la digresión cinco. La he llamado "Ideología y enunciación colectiva".

La pregunta sobre esta creación colectiva es finalmente ideológica. Si existe la coautoría o la co-creación, ¿podrían equipararse los conceptos de la autoría en el arte escénico con los generados en el ámbito jurídico? En este plano, los conceptos de autor que se han mantenido y que se mantienen pueden reducirse a tres: unitario, extensivo y restrictivo. En el concepto unitario, el autor renuncia a la distinción entre autores y partícipes.

Sería muy interesante entrar en esta relación entre los conceptos que utilizamos con respecto a la autoría y a la autoría del delito o de ciertos fenómenos que están inscritos en la cultura.

[79] http://danzalavitrina.cl/estreno-intentos-de-un-grupo/

Me hago finalmente una pregunta para cerrar y no dilatar más esta digresión. Simplemente, ¿hay responsables de la obra? ¿O quizás nuestro deseo es sencillamente estar juntos y generar un producto escénico? ¿Hay responsables ideológicos de una obra colectiva?

Vemos ahora una de otro trabajo del colectivo La Vitrina, *Carne de Cañón*, obra interactiva, sobre la recuperación de la memoria histórica, y su impacto en la intimidad de la familia chilena[80]. Trabajo que es muy interesante porque durante esta obra instalan una serie de secuencias, inspiradas por los eventos acaecidos en Chile a partir de septiembre de 1973, mientras se cocina un charquicán. Se va entonces construyendo una obra que incorpora al público y finalmente se sirve el charquicán, se toma el vino y la obra culmina con una conversación en torno a lo experimentado.

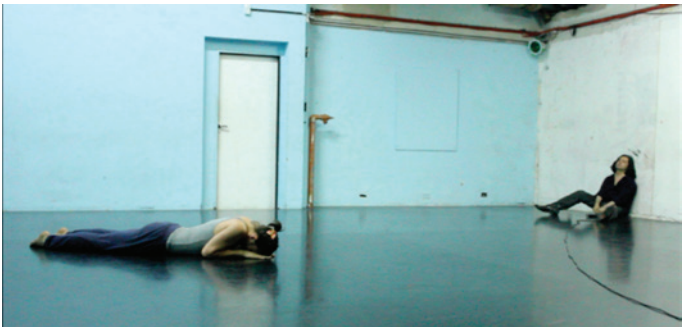
La pregunta es nuevamente, ¿hay responsables ideológicos de la obra? En algunos casos, como "Carne de Cañón" pareciera ser que hay una voluntad de hacerse cargo de este aparente vacío ideológico. En otras obras, es curioso que quizás no existe siquiera la pregunta por esta dimensión, la pregunta por la repercusión que tiene -tanto en términos de forma como de fondo- el hecho de proponerse o auto proponerse como obra de creación colectiva[81].

[80] http://danzalavitrina.cl/carne-de-canon/

[81] Esta pregunta atañe a todo el ámbito de la danza. Podríamos señalar, entre muchos a Vera Garat, Santiago Turenne y Leticia Sckycry, con su proyecto *Pardo*.

Instalar la subjetividad

Y aquí hay un tema que después mis colegas van a desarrollar con mucha más lucidez que yo. Escribí simplemente: el cuerpo como lugar de enunciación. La experiencia de la creación colectiva. Diría lo siguiente: desde un punto de vista muy abierto, especialmente desde una mirada fenomenológica y de lo que en los estudios de danza denominamos "las prácticas somáticas"[82] hay una alta intención de generar un cambio epistemológico y provocar una experiencia de la realidad en primera persona, que es lo que viene sugerido por la fenomenología, por Merleau-Ponty[83], por de pronto, y también por las ideas que instalan Thomas Hanna[84] y los creadores de las prácticas somáticas. En este sentido, si hay algo incuestionable, es el hecho de que el recorrido de las obras, en algún punto, pasarían enunciativamente por el intérprete, porque su experiencia sería irreductiblemente corporal y en ella tanto la memoria corporal como las percepciones pasarían a adquirir un ámbito de participación enunciativa. Pero, como decimos los que hemos estudiado Literatura y tenemos esa enfermedad, entendemos que, de alguna forma, la enunciación no significa únicamente hacerse cargo de el discurso en sí, sino que más bien, del acto enunciativo. Por lo tanto, a veces uno se podría preguntar, ¿basta esta experiencia en primera persona fenomenológica o somática para hablar de una real enunciación o de una verdadera participación ideológica en las obras? ¿O simplemente consiste en habitar el espacio de una propuesta escénica cómodamente, sumándose a una enunciación como recurso formal colectivo?



[82] Palabra utilizada por Thomas Hanna, a través de su revista *Somatics*, para referirse a una serie de prácticas (Body mind centering, Feldenkrais, Rolfing)", que consideran al cuerpo como soma, cuerpo viviente. De acuerdo con Hanna, esto equivale a no experimentar el cuerpo como objeto (en tercera persona) como lo hacen los paradigmas de análisis tradicional, sino en primera persona,desde el interior.

[83] Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*.

[84] Hanna, Thomas. *Somatics: Re-Awakening the Mind's Control of Movement, Flexibility, and Health*. Reading, MA: Perseus Books, 1988.

Bueno, ahí hay un trabajo que se me coló, que realizamos con Macarena Campbell, profesora de la Universidad de Chile, que es *Vertebral*, donde precisamente una de nuestras preguntas no resueltas, y por eso lo pongo en carácter digresivo, tiene que ver con la pregunta de cómo instalar la subjetividad en espacios de creación colectiva, a través de los procedimientos de colaboración y participación. No tenemos respuesta aún a esto. Entonces lo pongo sobre la mesa para cerrar con una reflexión a la que llamé: "*Comunidad como tema y como paisaje*".

La propia colectividad, sea probablemente uno o el tema que subyazca a toda obra de creación escénica colectiva. En el fondo todas estas obras de creación colectiva, uno podría leerlas alegóricamente, quizás en el sentido que plantea Benjamin[85]. Leerlas alegóricamente simplemente ancladas en el tema de la comunidad. Todos estos equipos colectivos quizás lo único que instalan más allá del tema de la obra, es la pregunta de si podemos seguir viviendo juntos o no. La pregunta se expande cuando se considera la comunidad de espectadores como co-creadora, ¿qué ocurre cuando se invita a las y los espectadores a formar parte de una comunidad como coautores, a generar un espacio intersubjetivo? No obstante, si la comunidad es efímera como la práctica, ¿cuál será el sentido político estético que emergería entre nosotros? ¿Es real este *nosotros*? O acaso es un personaje y aquí es otra cosa a la que se le da vuelta. ¿No se ha transformado acaso la propia comunidad en un personaje colectivo, como *Fuenteovejuna*, personaje que vuelve a ser representado por intérpretes sobre la escena? ¿El espectador es realmente parte del nosotros de la obra? Y, por otro, lado, ¿puede no serlo? Como lo indicaba el crítico Max Herrmann[86], y es una idea muy certera: "el texto teatral es la creación linguistico-artística de una sola persona, el dramaturgo, el teatro –y aquí agregaríamos la danza– es un logro del público y quienes están a su servicio." ¿Es que no es el público el autor último de la obra escénica, el último enunciador?

[85] Pienso en el trabajo de Fredric Jameson. *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism,* Social Text, No. 15 (Autumn, 1986), pp. 65-88.

[86] En Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo Performativo*. Madrid: Adaba Editores, 2011.

Siguiendo a Gertrude Stein, con su concepto *landscape play*, probablemente esta característica de la creación colectiva sea la aparición de la comunidad como paisaje. Esa pulsatividad impredecible entre lo consensuado y la memoria corporal. La comunidad es un devenir, un recorrido, y no un ser o un lugar. Y cierro esta última digresión con una imagen que he estado trabajando en el último tiempo: "El regreso de Thespis". Es un cierre como podría ser un comienzo, la parte central o una nota al pie de página. La tradición atribuye al dramaturgo Thespis la creación de la tragedia al separar al primer actor del coro, abandonando la danza grupal. En ese instante aparece el teatro por la desaparición del coro como totalidad. Probablemente, la obra de creación colectiva pone o desea poner en crisis esta separación. El regreso de Thespis al coro equivale a la disolución definitiva del actor intérprete en esta *coralidad*, señal de la desaparición de la obra de arte y su autoría, fuera de la contemplación estética, instalándolo en el ámbito del hacer.

La comunidad no es un ente, sino un aparecer. La propuesta de una autoría colectiva apuntaría a la expresión de este deseo. El autor se disuelve con todos en la preexistencia del lenguaje, desapareciendo. También desaparece la obra en el hacer y se desvanece también la percepción estética como actividad contemplativa herededada de la modernidad.

Por ello, la obra colectiva solo puede fracasar como autoría. En un proceso creador de esta naturaleza, la comunidad podría apenas aparecer un breve instante y luego desvanecerse. Por un segundo, el individuo se disuelve en el coro y en ese mismo abismo no hay autoría ni contemplación posible. Y termino con un verso de Jorge Teillier, del libro *Muertes y Maravillas*: "Porque lo que importa no es la luz que encendemos día a día, sino aquella que algún día apagamos para conservar la secreta memoria de la luz".

Muchas gracias.

Ana Harcha: Gracias Rolando. Bueno, escucharemos ahora a Amilcar Borges. Amilcar, tienes la palabra.

Señales de interdisciplinariedad: el cuerpo como eje epistémico

Amilcar Borges

Amilcar Borges: Gracias Ana. Gracias a CORAL por la invitación y a ustedes por estar aquí esta tarde.

Primero, quisiera decir que me cuestan un poco los formatos semánticos y discursivos sin considerar la intercorporalidad que emerge de ello. Yo no he escrito algo específico para este encuentro, pero sí he tratado de generar un guión/mapa que nos permitiera comprender el modo en que nuestra corporalidad se manifiesta en el lenguaje, el modo en que nuestros cuerpos se relacionan y habitan un lugar/contexto y que de esa manera afecta en la construcción y en la interpretación del lenguaje. Es decir, leer o hablar in situ son modulaciones corporales del lenguaje que van más allá de un simple cuerpo con voz/discurso. En este sentido, la intencionalidad y las microsubjetividades resuenan en el espacio. Desde lo sonoro y desde este cuerpo-imagen que habla y reverbera se generan interacciones hápticas desde la palabra/mirada: puedo tocar y ser tocado, puedo afectar y ser afectado por el otro mientras habita una dimensión discursiva. Desde esta perspectiva podemos observar que el discurso académico y las estructuras espaciales de frontalización y exposición corporal se sostienen y promueven una dinámica relacional y estética de carácter bisensorial. Es decir, estamos acá sentados para escuchar y ver, para decir y traducir la intercorporalidad y las microsubjetividades de este acto en común que construye el lenguaje hacia una posible dimensión semántica: es decir una reducción del acontecer de los sentidos hacia el relato discursivo de una idea semántica. Pero creo que sería interesante poder instaurar un relato/guion que nos permita vislumbrar la palabra en el cuerpo, desde el cuerpo, para el cuerpo y entre cuerpos, para intentar así evidenciar y reivindicar la corporalidad como eje epistémico que afecta y es afectada por la dimensión semántica del lenguaje en cuanto generadora de “conocimiento”.

Cuando se plantea la idea de cuerpo también entran en escena y en tensión determinadas estructuras idiopáticas y culturales con las cuales fuera elaborada mi propiocepción, es decir la noción/ideología de mi cuerpo en relación con el mundo de las cosas y los sentidos. Además, emergen determinadas tendencias, pulsiones y/o posicionamientos espaciales propios. Por lo tanto, voy a hablar desde un punto de vista personal, que oscila críticamente entre la construcción idiopática y la dimensión experiencial.

Vivo en Chile hace 26 años. Supuestamente soy brasileño, pero convivo con tensiones entre el lenguaje y la identidad; podríamos decir que hoy ya no hablo bien ni el portugués así como tampoco el español. Mi familia tampoco vive en Brasil, vive en Alemania hace mas de 30 años, por lo que mis viajes a Brasil y Alemania son para volver a ver algunos recuerdos y ese encuentro mnemónico

o ese reencuentro con algunos recuerdos pone en evidencia el carácter plástico de mi corporalidad/identitaria. Desde ese estado/posicionamiento de extranjero continuo en que me encuentro, se evidencia la negación/distanciamiento como una pulsión/afección constante. Una especie de negación/fisura de carácter crítico que se extiende a mis relaciones institucionales y/o disciplinarias. Quiero decir que hay siempre una fisura en la propia disciplina, en la identidad: es un desdibujar sus límites, sus fronteras, un desplazamiento de cuerpos y territorios. Y al desdibujar sus límites, sus fronteras, lo que emerge es esencialmente el cuerpo en movimiento, en tránsito, un cuerpo nómade y diferenciado desde su alteridad, exotismo y extrañamiento.

Entonces, pensar el cuerpo, estar en el cuerpo, relacionar desde, en y con el cuerpo, me devela una posibilidad de desdibujar determinados conceptos epistémicos desde los cuales se han establecido tanto las nociones de cuerpo como las de campo disciplinario. Desde mi discurso pseudoetnográfico y disciplinario podría decir que yo no hago teatro, yo no hago danza, sí articulo procedimientos que tienen en su objetivo no el fetiche/obra y su dimensión espectacular, sino la dimensión epistémica relacional y procedimental del cuerpo y de la corporalidad en la creación artística y, más específicamente, en los procesos de aprendizaje: la generación de conocimiento. Es decir, lo que me interesa está ocurriendo entre cuerpos, entre nuestros cuerpos que están en este momento intentando (re)(des)construir en común y de manera continua el lenguaje de un momentum. En lenguaje acontece desde una acción/afección, desde un posicionarse delante de y de un estar en relación critica con la configuración de un lugar/momento. Desde esta perspectiva, van emergiendo varios puntos de tensión y preguntas que tienen que ver con la corporalidad en los procesos de enseñanza y aprendizaje; es decir, ¿dónde esta el cuerpo? o, mejor, ¿qué ideologías sostienen la noción de cuerpo e identidad en la epistemología o en la generación de conocimientos vinculados con procesos disciplinarios de aprendizaje?

Cuando analizamos el lenguaje artístico, podemos observar que el analisis de la obra, en su mayoría, consiste en la construcción semántica e ideológica de un fetiche; se obvia el encuentro y la corporalidad del momentun de la "obra" y más bien se traduce el acontecer de esta hacia una dimensión semántica. Yo en cambio me vuelco escenicamente, tengo una tendencia hacia la aparición del espectador en relación y en dinámicas de afecciones intercorporales. Es

decir, atiendo a los posicionamientos y procedimientos con los cuales se ponen en evidencia los modos con los cuales se configuran la corporalidad en el lenguaje artístico. Desde ests perspectiva, si yo hago un levantamiento de cierta historicidad del "espectador del arte", lo que puedo encontrar en esta historicidad es la corporalidad del espectador que delante del acontecimiento del lenguaje artístico o escénico emerge desde un aislamiento estético. Puedo decirlo de otra manera: yo delante de un cuadro me aíslo estéticamente, voy con mi pareja al cine y me aíslo de mi pareja para poder conectarme con el cine. Voy al teatro y me aíslo estéticamente para poder conectarme con la obra. Entonces, ese concepto, que se repite en determinados procedimientos de producción de obra, interfiere directamente en la intercorporalidad entre sujetos/objetos. Y significa mantener y sostener ideológicamente una noción de cuerpo que tiene como objetivo reproducir los procedimientos que configuran y constituyen el diseño del sujeto moderno, esto es, de mantener y promover las pulsiones de aislamiento y encapsulamiento donde los problemas pisico-bio-sociales, biopolíticos o psicoeconómicos, son problemas individualizados, encapsulados en el "individuo". Este razonar sistémico es también el mismo razonar curricular de encapsulamiento/disciplinario que está presente en los procesos de aprendizaje y diseño de niños y adolescentes: me surgen entonces más fisuras y preguntas en relación a la corporalidad en los procedimientos de enseñanza; y me quedo en un vacío… idiopático, autodiseñando y reproduciendo sistémicamente un modo aprehendido de exponerme en el mundo de las cosas.

¿En que momento soy un "artista" o soy un "académico"? Quizás deberíamos hacer un giro hacia la integración, es decir, soy artista/pedagogo y ya no me interesa mantener o seguir sosteniendo los límites disciplinarios ni sostener la noción de sujeto único. Quizás convendría potenciar la fragmentación esquizoide del sujeto como fisura o punto de fuga. Edward Soja, en los inicios del giro espacial, nos propone entender el espacio y el lugar como producciones ideológicas que van mas allá de la geografía del mismo, para que al asumir este posicionamiento desaparezca la propia disciplina. Por lo tanto, mi interés no es el de mantener el cuerpo como un recurso disciplinario, artístico y discursivo; lo que me interesa más bien es poder develar e interactuar desde el lenguaje artístico y de sus procedimientos de enseñanza y aprendizaje el devenir del cuerpo, desde el cuerpo, para los cuerpos y en los cuerpos. Desde esta perspectiva, podríamos comprender la generación de conocimiento a partir

de interacciones interdisciplinarias que emergen desde didácticas corporales. Y, en ese sentido, el arte como procedimiento de creación y lenguaje tiene mucho que ofrecer a los procesos de aprendizaje de otras disciplinas. La perspectiva del cuerpo como eje epistémico no tiene un carácter solamente interdisciplinario, su carácter es trasversal y enuncia continuamente su dimensión de transdisciplinariedad. Es decir, puedo aprender matemáticas con el cuerpo. No necesito aprender matemáticas solamente aislando mi cuerpo del razonamiento y de las estructuras o fórmulas de memorización matemáticas, 1+1 o x + 2x= ¿?

Desde las didácticas corporales la generación de conocimiento en matemática es, por así decirlo, no solo un razonamiento o un sistema simbólico de representación, sino que es también una experiencia corporeizada. Puedo entender o aprender lo que es una manzana no solo viendo la imagen y leyendo la palabra "manzana", porque puedo también aprender y aprehender desde mi relación corporal y experiencial con la manzana, a partir de la imagen, a partir de la palabra, plantándola y comiéndola. Entonces, desde ese punto de vista, lo que me instiga es generar estrategias y didácticas que puedan aportar no al comportamiento o la especificidad disciplinaria y su generación de conocimiento encapsulada, sino a la interacción y afección entre disciplinas de manera mucho más dinámica, integral y relacional.

Los campos disciplinarios curriculares que se han establecido también son un reflejo ideológico de la fragmentación y/o compartimentación de los espacios y lugares de las propias instituciones de educación. Los espacios y lugares también son generadores de conocimiento y son una producción ideológica. En el diseño arquitectónico de los edificios educacionales, las relaciones entre cuerpo, espacio y lugar están normadas, por ejemplo, como el diseño de este edificio y de esta sala en la que ahora estamos: ustedes están sentados allá, yo estoy acá… este posicionarse devela un cierto patrón con el cual nuestros cuerpos interaccionan, afectan y son afectados por las nociones e ideologías con las cuales se constituyen y se configuran cultual y económicamente los espacios y los lugares.

Creo que en el arte y en lo especifico de la danza y el teatro, volviendo a la estructura disciplinar, hay determinadas prácticas, didácticas y estrategias corporales que tienen potencial para poder revisar y potenciar los modelos educacionales con los cuales se está generando conocimiento. Obviamente, cuando se habla de generación de conocimiento y su dimensión epistemológica, también estamos hablando de (o por lo menos deberíamos considerar) todas las estructuras posibles con las cuales el cuerpo… la corporalidad se (re) (des)conocen y se exponen hacia el otro, haciendo emerger lo experiencial,

las percepciones y las ideologías culturales y económicas, desde una cierta subjetividad que no puede ser abordada por una formalidad dicotómica que promueve la pugna constante entre cuerpo/mente; como si fuera posible pensar sin cuerpo, lo que se requiere es un estar allí de cuerpo presente (Varela).

Quiero que se entienda –al menos quiero plantear– que cuando hablo de teatro, estoy consierando al teatro como el lugar de la mirada o de la acción/afección, este "poner ante los ojos "una mirada critica y corporeizada del entorno. Entonces, a partir del momento en que yo me posiciono en el lugar y estoy delante de otro, ya está implícita una dimensión teatral o escénica, y esa dimensión tiene cierto carácter epistemológico: el encuentro con el otro es un encuentro epistémico. A partir del momento en que cada uno de ustedes decide sentarse allá, al fondo, o sentarse más adelante, sentarse al lado, sentarse a la izquierda o a la derecha, sus cuerpos, sus decisiones y sus posicionamientos espaciales conllevan una ideología, un modo de estar que diferencia e interacciona con la aparición y la configuración del otro. Posicionarse es estar en relación con. Y este modo de posicionarse corporalmente es también un posicionamiento político, psicobiofísico, económico y cultural. Yo creo que tanto en el teatro

como en la danza existen didácticas y estrategias procedimentales y perceptuales que ponen en una cierta tensión dinámica nuestras interacciones y afecciones corporales haciendo que el lenguaje y la generación de conocimiento artístico sucedan en y desde una oscilación constante entre el sentido y el excedente de sentido.

Bueno, esa es la reflexión que quería compartir con ustedes. Gracias.

Ana Harcha: Gracias Amilcar. Dejo con ustedes ahora a Cassiano Sydow.

Artes performativas en el campo expandido: repensando el treinamento en una perspectiva intercultural

Cassiano Sydow

Buenas tardes. Inicialmente me gustaría agradecer a la organización y especialmente al profesor Sergio Rojas por la invitación.

1. Variaciones sobre el concepto de "campo expandido"

Expresiones como escena expandida, campo expandido y otras similares están apareciendo frecuentemente tanto en textos como en eventos relacionados a las artes escénicas en Brasil. En general, tales conceptos pretenden designar propuestas que van más allá de un área artística específica, para cuestionar las fronteras que separan al teatro, a la actuación, a las artes visuales, a la danza, vídeo, etcétera. Además, se trata de considerar a las prácticas artísticas fuera de los circuitos y de los sentidos que normalmente se le atribuyen, colocándolas en lugares poco usuales, articulándolas con otras formas de saber, colocando en jaque a las categorías que se encargaban de situar al arte en un campo cultural nítidamente definido. El viejo tema de la intensificación de las relaciones entre arte y vida, que alimentó buena parte de los proyectos vanguardistas, reaparece aquí en una nueva situación, exigiendo ser repensado a partir de las condiciones específicas del contexto contemporáneo. Por eso, los esfuerzos teóricos van de la mano con gran parte de estas propuestas, tratando de cartografiar tales movimientos y tentativas.

El concepto "campo expandido" nos remonta al artículo de la crítica e investigadora norteamericana Rosalind Krauss, publicado en la revista *October*. La autora define en ese artículo un nuevo tipo de praxis, difícil de encuadrarse en la palabra "escultura", que está volviéndose infinitamente maleable. A diferencia de la actitud modernista, de afirmación de la autonomía del objeto artístico, en las obras de los escultores minimalistas (Donald Judd, Robert Morris, Richard Serra, Bruce Nauman, etcétera) aparece otro tipo de estrategia creativa. Los artistas van más allá de sus áreas específicas, trabajando con composiciones complejas de lenguajes, materiales y conceptos. No definen su

trabajo por la adhesión a un medio específico de expresión, sino que proceden incorporando diversos recursos (fotos, vídeos, acciones, esculturas) y jugando de modo poco usual con espacios arquitectónicos y paisajes, contrariando lógicas culturales dominantes. Para Krauss tales procedimientos representaban una nueva sensibilidad, fundamentalmente distinta de la "moderna". Como crítica e investigadora, ella se esfuerza en demarcar y definir lo que considera el camino para la postmodernidad en el arte americano.

Sin embargo, la expresión "campo expandido" ya ha sido utilizada por autores latinoamericanos para lidiar con situaciones y contextos distintos. En las reflexiones de la investigadora mexicana Ileana Diéguez, son especialmente destacadas las relaciones entre el arte y otras áreas de la vida, destacando posibilidades que permitan a los artistas operar con la teatralidad y la *performatividad* presentes en los comportamientos sociales.
Citando a Diéguez:

> "Las transformaciones y expansiones de lo escénico y lo teatral no han venido solo por las contaminaciones y las diseminaciones indisciplinares de las artes, sino insistentemente por las solicitudes y contaminaciones que los acontecimientos de la vida proponen al arte, por la urgencia con que nos interpelan las escenas y teatralidades de las polis. De manera que la teatralidad como campo expandido no solo nos solicita reconocer las otras escenas y el otro teatro que emerge en los intersticios artísticos, sino que también nos (invita) conmina a reconocer la teatralidad que habita en la vida y las representaciones sociales, tal y como lo hicieron Artaud y Evreinov. La teatralidad como campo expandido más allá de las artes."

Tal vez, producto de la propia inestabilidad de nuestra vida artístico-cultural, que carece de instituciones y políticas sólidas y está siempre a merced de diversas crisis, el concepto de "campo expandido" acabe adquiriendo otros significados. Además de la hibridación de géneros y lenguajes artísticos, nos ha servido para pensar el arte en sus complejas relaciones con la polis y como práctica ético-política que van más allá del terreno de la estética, *strictu sensu*.

En ese sentido, los aspectos de las relaciones entre arte y vida, tópico recurrente en las vanguardias europeas, se coloca entre nosotros con una intensidad particular. A partir de eso se abren muchas posibilidades de investigación, en el sentido de la construcción de saberes teóricos y prácticos, asociados a la transformación de hábitos automatizados y a la descubierta de nuevas formas de acción y relación. Es decir, el arte como experimentación

de otros modos de existencia, aunque en espacios frágiles y provisorios. Tal horizonte de investigación, parte del arte y va más allá del mismo, produciendo problematizaciones de nociones hegemónicas de "cultura", "acción política", "cuerpo", "sujeto", entre otras.

No obstante, la consistencia de esas investigaciones depende, en nuestro modo de ver, de una reelaboración crítica de experiencias artísticas anteriores que colocaban aspectos semejantes. En ese sentido, afirmamos una postura distinta de aquella que se encuentra presente en buena parte del experimentalismo vanguardista. No se trata de afiliarse a una "tradición de rupturas" (utilizando la expresión de Octavio Paz), apostando siempre en la negación del momento anterior, para inaugurar una nueva sensibilidad y un nuevo lenguaje. En sociedades con mecanismos precarios de transmisión de la experiencia artística y cultural, el puro anhelo por lo nuevo puede alimentar una postura frágil. Las intervenciones ocurren como momentos aislados, sin crear conexiones suficientes y posibilidades de profundizarlas. Entendemos aquí lo "contemporáneo" de otra manera, enfatizando los procesos de reelaboración crítica que hacen posible la transfusión de potencias que animarán otros proyectos, reinventados para el momento presente. Desde este punto de vista, lo contemporáneo implicaría un trabajo colectivo que atraviesa las siguientes generaciones. Como si en el presente pudieran surgir experiencias singulares de tiempo que se recomponen y se reinventan.

2. Lecturas transversales: movimiento neo-concreto y artes escénicas

En esta dirección, el concepto de "campo expandido" nos ayudaría a releer experiencias históricas fundamentales en distintas áreas artísticas, a partir del punto de vista transversal. Referencias importantes en las artes visuales pueden ayudarnos a reflexionar sobre asuntos que surgen en el campo de las artes escénicas y viceversa. Podemos tomar como ejemplo el movimiento neo-concreto, que surgió en la década de 50 en Río de Janeiro y que tuvo una proyección internacional, especialmente a través de los trabajos de los artistas plásticos Hélio Oiticica y Lygia Clark. Vinculados inicialmente al proyecto constructivista del arte concreto y a la pintura abstracta y geométrica, ambos artistas se alejan del soporte del lienzo para explorar la construcción de objetos

manipulables por el público y la creación de instalaciones. Paulatinamente, colocan la presencia física del público como centro de sus trabajos. El "objeto artístico" se transforma en "objeto relacional" y en "ambiente", cuya finalidad es la de despertar percepciones sutiles en el participante, abriéndole otras posibilidades de descubrir el mundo interior y exterior.

En la última fase de su trabajo, Lygia Clark cuestiona si sus propuestas pueden ser consideradas como arte y si ella todavía es una artista. A partir de ese momento pasó a recepcionar a su público individualmente, en una serie de encuentros en su propia casa para presentar un proceso al que denominará "estructuración de *self*". El individuo participante se acuesta en el "gran colchón" que posee una superficie capaz de adaptarse al formato del cuerpo, y a manera de ritual siente en la propia piel el contacto de diversos objetos, algunos preparados por la propia artista, con materiales sencillos del cotidiano: bolsitas de plástico, piedras, hojas, conchas, elásticos, telas, redecillas, bolitas, etcétera. El ambiente es cuidadosamente preparado y la eficacia del procedimiento depende tanto del cuidadoso manejo de la situación por la artista, como también de la receptividad y disposición del participante. La obra de arte en este contexto es aquello que se da entre "ambos lados" (artista y participante), e incluye también lo que se conversa espontáneamente en esa ocasión.

Lygia Clark comenzó este trabajo con un grupo de prostitutas. Después fue recibiendo a un público variado: presos políticos que fueron torturados, personas con graves trastornos psíquicos, artistas, intelectuales y otros interesados. Evidentemente se trata de una propuesta que se coloca en los límites entre arte y clínica. La artista se inspiraba en lecturas psicoanalíticas, en especial de Winnicott y Melanie Klein. Se influencia también en los estudios filosóficos realizados por el grupo neo-concreto, interesado en el enfoque fenomenológico del cuerpo desarrollado por Merleau Ponty. También puede decirse que Lygia recupera en ese trabajo algo del sentido chamánico de un arte primitivo. El carácter "catártico" de sus propuestas se manifiesta en la intención de estimular sensaciones y percepciones sutiles, aún no "elaboradas" por el paciente, a través de una acción directa sobre su cuerpo, en un ambiente propicio. La experiencia artística aquí busca una especie de "eficacia simbólica", un efecto directo en el organismo y en lo psíquico, como ocurre en el teatro propuesto por Antonin Artaud, solo que por medios delicados e indirectos.

A diferencia de las experiencias de artistas del minimalismo norteamericano, en que el abandono de la bidimensionalidad del lienzo condujo al uso de espacios de grandes proporciones, explorando el carácter público de la intervención artística, las obras de Hélio y Lygia estarían presentando una tendencia más introspectiva, de investigación de experiencias sensoriales. Algunos críticos resaltan tales aspectos. En las palabras del ensayista brasileño Rodrigo Naves:

> "En los trabajos de esos dos artistas, la tentativa de promover experiencias que vayan más allá de una experiencia contemplativa entre obra y observador, termina por desembocar en una búsqueda de la intimidad del mundo o del cuerpo, en lugar de abrir la forma para la creación de un espacio público, con todo lo que involucra exterioridad y extrañeza. Unir vida y arte significaba instalar una situación que excluyera toda y cualquier alusión a algo que estuviera por fuera, y para eso era necesario radicalizar las experiencias generadoras de sensaciones de totalidad en un sensorialismo radical".

Sin embargo, el carácter claramente subjetivo de tales trabajos no los exonera de una fuerte connotación política, como observó la investigadora Suely Rolnik. Si consideramos el contexto histórico en que fueron desarrollados, en el que se vivía, por un lado, las secuelas de tortura y de represión política y por otro la disminución de los horizontes existenciales con la expansión de la sociedad de consumo, se puede entender mejor el intuito de "cura" que anima tales propuestas. Es como si el arte tuviera que estimular experiencias corporales demasiado primitivas en un ambiente protegido, para comenzar a renovar un cuerpo "traumatizado". Un cuerpo que, en aquel momento específico de la sociedad brasileña, pasa a ser súper expuesto en producciones de los medios de comunicación masiva, transformado en objeto idealizado, imagen destinada a capturar y dar forma a los deseos colectivos.

La conexión con una experiencia corporal fundamentalmente inestable, atravesado por flujos y vibraciones, que representa la fase final de la obra de Lygia Clark, posee un sentido micro-político. La falta de referencia a un espacio exterior y a la radicalidad sensorial de la propuesta, aparece como una estrategia posible para restituir, en un cierto momento, la confianza y la autonomía creativa de los sujetos. Al mismo tiempo, se trata de una investigación que trae temas muy interesantes para el campo específico del teatro y de las artes escénicas.

3. Las artes escénicas y el asunto de la percepción

Artistas y teóricos de las artes escénicas en el Brasil han adoptado los trabajos de Lygia Clark como una referencia importante para inspirar sus procesos creativos. A medida en que la "escena expandida" no se dedica exclusivamente a elaborar espectáculos convencionales, comprendiendo diversas formas de acción e intervención artística, los objetos relacionales de Clark van convirtiéndose en una nueva forma de inspiración. Estos nos ayudan a problematizar las diversas maneras de interacción posibles entre artistas y público. También proponen un enfoque bastante particular en el tema del cuerpo presente en el arte.

Especialmente en un teatro más convencional, todavía predomina la visión de que el cuerpo es una especie de instrumento que expresa las intenciones de un personaje por medio de acciones, movimientos y discursos. El actor es "aquel que actúa" y hace visible para el público los conflictos del drama. De la misma forma cuando, en una fase inicial, son propuestos ejercicios más introspectivos, de soltura o alguna forma de sensibilización, estos son vistos como un medio de transformar al cuerpo en "una vía" para producir significados de un texto o de algunas propuestas del espectáculo.

El trabajo de Clark altera, evidentemente, esta concepción instrumental de corporeidad. La artista investiga estados en que se manifiestan experiencias aún no descifradas, que deben sobresalir y tomar algún tipo de forma en la conciencia (imágenes, recuerdos, etc.). Con el tiempo, este proceso puede conducir a una reconfiguración significativa de las relaciones entre el sujeto y el mundo. Haciendo un paralelo con el teatro, podemos decir que, sin la conexión con esa dimensión invisible de la experiencia corporal, las acciones y movimientos construidos para un espectáculo tienden a volverse meras imágenes objetivadas, con poca potencia de afectar al espectador.

De ahí la necesidad de investigarse con bastante profundidad la experiencia del cuerpo en "primera persona", valiéndonos del concepto propuesto por el neurobiólogo chileno Francisco Varela. Para él, la investigación de la experiencia corporal subjetiva –compuesta por sensaciones, percepciones, emociones, deseos, etcétera– permitiría el acceso a un conocimiento cuya ciencia convencional (que trabaja con el cuerpo en la tercera persona) no es

capaz de lograr. Ambos enfoques deberían complementarse, inclusive en el ámbito de la investigación científica.

En las artes escénicas eso significaría dar una mayor importancia a la investigación de los procesos de percepción, tomándola como una de las dimensiones fundamentales de la acción. Esto implica tratar de superar la visión de la percepción como un proceso de mera recepción pasiva de los fenómenos. Se le debe considerar como una primera forma de actuar, donde están en juego hábitos, padrones, elecciones, que definen nuestras posturas básicas frente al mundo. Por eso, los ejercicios sobre las distintas maneras de percepción deberían ser parte fundamental de la formación del *performer*.

Algunos pasos en esta dirección se dieron por la progresiva incorporación de las técnicas de educación somática en la formación de los artistas de escenario, especialmente en las áreas de danza y performance. Hubert Godard –investigador en las áreas de danza, técnicas somáticas y fisioterapia– establece relaciones entre el trabajo de Lygia Clark y diversos procedimientos encontrados en la danza contemporánea. Para él, la artista brasileña promovió en su época, una especie de revolución en el campo de la percepción. Ella supo crear caminos entre una percepción que tiende a consolidar el mundo y otras formas de experiencia, en que las fronteras entre sujeto y objeto se hacen más tenues y la persona puede llegar a sentir una especie de fusión con el ambiente.

Cuando alguien está preso de un punto de vista que "cosifica" la realidad, pierde el contacto con los procesos internos y con los movimientos creativos de lo imaginario. Godard denomina a este automatismo "neurosis de la percepción". El arte puede constituirse entonces como lugar posible de un trabajo sobre la percepción. El investigador identifica en procedimientos de improvisación de la danza contemporánea, dispositivos semejantes a los que son utilizados por Lygia Clark. Bailarines de ojos vendados caminan por superficies hechas de materiales extraños, para descubrir nuevas posibilidades de movimiento. Cito Godard:

> "No puedo cambiar el gesto si no cambio mi percepción. Es una ilusión creer que se pueden aprender gestos por una composición mecánica: todo a lo que llamamos *habitus* corporales de alguien, son en verdad, *habitus* perceptivos. Por eso, se hace evidente para bailarines contemporáneos que, si quieren cambiar la naturaleza de un gesto y salir de cierta forma de la repetición, no será posible hacerse si no se pasa antes por un trabajo con la percepción".

Para nuestra discusión, interesa resaltar esta conexión entre los hábitos corporales (relacionados a los gestos, movimientos y acciones) y los hábitos perceptivos. Cuando nos referimos a hábitos pensamos en disposiciones incorporadas por la repetición, que muchas veces se vuelven comportamientos automáticos. La flexibilidad de los hábitos y la recuperación de cierta plasticidad creativa exige un trabajo continuo. La palabra "entrenamiento", cuando es aplicada al campo artístico, es una forma de referirse a prácticas sistemáticas que tienen esa pretensión. La cuestión que se coloca es la de cómo podemos pensar la formación del artista desde el punto de vista de los ejercicios perceptivos.

Gracias.

Discusión

Ana Harcha: Muchas gracias. Ponentes de esta sesión de la tarde, yo quiero hacer dos preguntas a lo que se ha generado en la mesa. Y luego me gustaría en verdad que diéramos la palabra, que se expresaran ustedes. Una pregunta es como para aclarar una duda, respecto a algo a lo que te referías Rolando, y la otra se relaciona con lo que Amilcar y Cassiano han hablado. No sé si estarán de acuerdo conmigo, pero tienen bastantes puntos en común, sobre todo hacia el cierre de sus exposiciones.

Rolando, en relación con la profunda reflexión que planteaste, sobre cuál es la posibilidad de la cuestión de la comunidad o de lo colectivo o lo colaborativo en el contexto contemporáneo, cuando muchas veces la estructura misma que propone un ejercicio colaborativo más que responder a un trabajo de llegar a una voz que enuncia comunitariamente, es más bien una especie de fórmula neoliberal para juntar gente y hacer que parezca que está sucediendo un acto democrático, desde el arte. Y ahí tú hablabas de los ejemplos de La Vitrina y usaste varias veces en toda la reflexión la palabra "ideología". Preguntabas dónde está la ideología, cuál es la ideología, cómo aquí se ve la ideología del grupo, expresando que hay una ideología en lo que se muestra. Quiero saber qué entiendes por ideología hoy en día, a qué refiere exactamente aquello en tu exposición, ya que a mí no se me hace tan evidente, como exactamente a qué refiere lo que estás demandando cuando pones en atención sobre lo ideológico.

Rolando Jara: Bueno, quisiera volver al mecanismo en el que he estado inserto que es el de la digresión. No tengo una respuesta tan clara pero sí tengo zonas de respuesta. Lo que pasa en términos del grupo La Vitrina, particularmente, tiene que ver con que ese grupo se articula como una comunidad y tiene un funcionamiento político que excede el plano de las obras. La Vitrina funciona cambiando permanentemente a los directores, permanentemente a los intérpretes, y en realidad pareciera ser que la obra de La Vitrina es la existencia de la comunidad. Por lo tanto, ellos están instalados dentro de una forma cultural de existencia. Eso es lo que se transforma en el espacio ideológico donde habitan esas obras y por eso son referentes. Me parece una mirada distinta a la que encuentro en otros grupos que hacen ciertas declaraciones de principios y, no obstante ello, esas declaraciones de principios siempre se articulan a partir

de obras y no necesariamente implica la sobrevivencia de las comunidades. Entonces ahí es donde yo intuyo que hay una voluntad transformadora cultural. Encuentro muy buena la pregunta porque, como ya dije, siendo incompleta mi exposición, ahora me puedo hacer una especie de sicoanálisis de por qué cité dos obras de La Vitrina. Cité dos obras de La Vitrina porque me pareció un lugar donde efectivamente la obra era un dato de la causa. La comunidad era la obra, entonces es ahí donde yo encuentro, quizás por una formación teatral, cierto gesto transformador brechtiano cultural, que se opone de alguna forma a un modo de producción versus otras cosas que son proyectos que circulan por los medios del mercado cultural, a través de la fórmula de la creación colectiva. No estoy cuestionando ninguna y pienso que el estar hablando desde un espacio latinoamericano, chileno, también habla un poco de cómo nosotros funcionamos desde otro lugar, frente a ese gran sistema de distribución de los bienes culturales, porque nosotros estamos en aquel también, y la producción colectiva es una forma de sobrevivencia, y no necesariamente, o no siempre, una forma de construcción de obra. Pero creo que ahí hay un matiz entre la comunidad como tema o la comunidad como procedimiento.

Ana Harcha: Bien. Yo creo que queda dando vueltas, ya que esto lo podemos seguir conversando mejor entre todos. Ahora entiendo mejor, yo personalmente, a qué te referías con lo de ideología, con la pequeña explicación que has dado. Mi segunda pregunta es para Amilcar y para Cassiano. Ambos se han refierido a esa posibilidad de que el proceso de formación sea como un lugar en donde se presenten y se realicen prácticas que estimulen otras formas del conocimiento. Por un lado, tienen que ver con lo que propone Amilcar hoy día en este presente, con la cuestión de no tenerle miedo al espacio fronterizo, liminal, indefinido, inmigrante, migrante, del idioma mal entendido, de las disciplinas; y, por otro lado, Cassiano postula la cuestión de una flexibilidad de hábito corporal que se pudiese a dar desde un entrenamiento, desde lo perceptivo también y no solamente desde lo técnico, disciplinar, etcétera. Yo creo que hay ciertos espacios de formación donde algunos de estos temas están surgiendo, pero me gustaría que profundizaran un poco más ustedes en una propuesta o una visión de posibilidad sobre cómo esto se genera en la práctica real de la formación de artistas contemporáneamente, o de cuerpos de personas,

puesto que muchas veces, y esto puede ser un prejuicio mío, siento que se hacen muchas declaraciones de buenas intenciones respecto a lo fronterizo, lo interdisciplinar, el encuentro con el otro, la comunidad, o lo perceptual, pero luego la cuestión formativa incluso no solo de parte de la gran institución, si no que de los propios aprendices, y entonces se demanda lo contrario: la rigidez, el modelo de la obra autónoma, mi firma debajo de mi foto, y todas esas cuestiones. ¿Cómo lo han experienciado en la práctica, esto que ustedes plantean hoy día?

Amilcar Borges: Yo creo que la pregunta tiene dos fisuras, dos salidas. Una tiene que ver con la formación. Cuando hablo de la formación en relación al cuerpo, hablo en todos los ámbitos, que la corporalidad y toda esa dimensión perceptual no quede encerrada o ensimismada dentro de una estructura social, incluso de lo artístico. Yo creo que allí hay un problema. Y también siento que es un problema que el artista siga ensimismado, encapsulado en su disciplina o solamente dialogando con la otra disciplina afín. Desde ese punto de vista, la corporalidad que ha transitado en el teatro, en la danza, en las artes visuales, en la performance, para mi es la misma corporalidad, estamos aún encapsulados. Y sí creo que hay potencias en esos procedimientos artísticos para poder romper determinados modos corporales con lo cuales se generan conocimientos en otras disciplinas. Ese es un punto y siento que está ocurriendo un gran avance, o por lo menos acá en Chile, por ejemplo, en el trabajo de La Araña, que es una compañía que ha trabajado con espectáculos en una dimensión más objetual y artística, para niños entre 0 y tres años. Los espectáculos, que son para niños entre 0 a tres años, entran en una zona de construcción del lenguaje que involucra a la madre, involucra al hijo, involucra al espectador, involucra otras dimensiones perceptuales que ponen en crisis todos los modelos con que se construye ese inicio perceptual. Luego, podemos observar que hay en la educación un espacio de corporalidad que se vuelve a activar. Las artes visuales tienen mucha importancia en ese procedimiento, pero también porque colaboran mucho con la sicología. Entonces, dado que hay un procedimiento de entender el cuerpo, desde un punto de vista solamente sicológico, también podemos entender que hay otros extremos que se pueden generar cuando en el proceso de educación, de formación, la corporalidad no tiene esa dimensión perceptual, sensible. Y

también porque las estrategias de los propios pedagogos terminan y ponen en crisis el modelo económico del Estado. En la visión simplista que consiste en darle una pastilla y el niño hiperkinético "entiende", el niño hiperkinético es establecido como problema formativo, grupal, y esa pastilla que le doy al niño es para calmarlo y no para poder solucionar una problemática que está ocurriendo en su contexto relacional. Yo creo que ahí hay mucha materia aún por poder desarrollar, si lo hago después encuentro un cuerpo normalizado. En Chile hay una estructura de colegios separados, colegios de niñas y colegios de niños. Entonces, entra también en un discurso de ese cuerpo normativo frente a un gobierno que habla de la diversidad, pero hay una segregación de género en el proceso formativo que no se discute. No se pone en cuestión que esa separación de colegios de niños y de niñas interfiere en la propia corporalidad de esas personas y no hay estudios que declaren qué es lo que sucede cuando una persona estudia con solamente niñas durante seis o siete años, considerando que después la sociedad o el entorno no mantiene a esa separación. Ahí hay varias problemáticas, en el proceso de formación, de enseñanza y aprendizaje, que develan, aún estando ocultos, los modelos ideológicos, de la ideopatía, con los cuales se generan la enseñanza y aprendizaje que remiten y validan determinados modelos que son corporales, que interfieren en procedimientos corporales. Cada cual acá, en esta sala, tiene en sí una ideología y esa ideología revela los modos con que enfrento mi posición y estoy en el mundo, porque soy cuerpo al estar en el mundo y en la relación con aquel, que requiere de un posicionamiento de uno, y en ese posicionamiento se puede encontrar toda la historicidad corporal que generan los hábitos, los modos y las repeticiones.
A nivel artístico, mío y personal, he dejado la escena como fetiche y lo que he trabajado últimamente es la construcción de una matriz que sea capaz de ser contaminada, viralizada, deformada al entrar en diálogo con otros artistas, que es el proyecto La Clínica. Ahora puntualmente estoy con un proyecto con ingeniería mecánica en la relación con el cuerpo, movimiento y bichos, estructuras rígidas objetuales, construcción de su digitalidad en relación al movimiento y al cuerpo en movimiento y la dimensión relacional que se establece entre lo que se mueve, lo que se puede desprender de ese encuentro.

Cassiano Sydow: Voy a hablar a partir de mi experiencia de profesor. Yo creo que hay en Brasil, entre los estudiantes, una cierta mística de la técnica

y del entrenamiento mismo con fuerte influencia de la antropología teatral, que hace contribuciones importantes a la formación de los actores. Mas creo que esta mística está basada en una percepción a priori del cuerpo, una cierta objetivación del cuerpo. Lygia Clark es una artista del área de artes visuales que insiste en esta cuestión de una manera muy enfática: la desobjetivación del cuerpo. La ideología ahí no es una cuestión de discurso, sino que una cuestión de modos de percepción. Es en este campo que tenemos que actuar, creo yo. Otro punto muy frecuente es una especie de sobreexcitación de los sentidos, principalmente en las nuevas generaciones, formadas en esta cultura mediática. Las personas tienen mucha dificultad de concentración, de atención, de sostener una experiencia, de profundizar los procesos. Creo que tenemos que pensar en nuevos métodos con las herramientas que ya disponemos, como por ejemplo la Educación Somática, pero podría citar otros también. En Brasil actualmente hay un gran interés entre diversos artistas y actores por prácticas no específicamente artísticas, por ejemplo, en prácticas contemplativas que pueden ser repensadas a partir de estos problemas. Me gusta, por ejemplo, el artista Bill Viola, un videoartista muy interesante que trabaja con un medio como la televisión en los videos para crear un tipo de percepción más concentrada, más contemplativa, más profunda. Creo entonces que el teatro se puede inspirar en otras áreas para construir sus nuevas pedagogías.

Amilcar Borges: A mi me gustaría proponer de referente, una artista que trabaja con la construcción del lenguaje, que para mi también es muy interesante. Tomo todo el tiempo bisensorialmente, vemos y escuchamos, son todos los sentidos que explotamos al máximo, y principalmente en lugares donde se genera ese tipo de relación de conocimiento, es a partir de ahí que se siente, escucha, ve, o habla. Mientras que tenemos anulados todos los otros sentidos. La artista Janet Cardiff justamente trabaja desde la base de que, si nosotros estamos en ese nivel de comunicación bisensorial, entonces hay que trabajar con esos elementos y evidenciarlos. Que lo que yo veo no es lo que yo escucho. O que el escuchar logra posicionarme espacialmente, a través de las estructuras binaureales a nivel de sonido, mientras que lo que está armando a nivel de instalación muestra que es distinto que yo hable para acá o para allá en relación al eco que rebota en tu cuerpo. Entonces, el problema es encontrar de qué manera esa dimensión a

la cual nos estamos limitando bisensorialmente, puede activar la corporalidad desde otro sentido.

Jorge Dubatti: Yo tenía varias preguntas, pero la primera es para Cassiano. Me encantó este procedimiento de usar el concepto de campo expandido para pensar cosas que están antes de la enunciación teórica del campo expandido. Esto que creo que es una cosa muy útil, a mí me gusta llamarlo precuela teórica, es decir, es un concepto formulado después, pero para pensar cosas que están antes, como las precuelas cinematográficas. En ese sentido, yo te quería preguntar si estarías de acuerdo con que en realidad esta idea del campo expandido se podría extender a toda la historia de la vanguardia, que es el tema que trabajamos en la UBA, esta idea de que los procesos de estallido que producen el futurismo, el surrealismo, el dadaísmo, sumados a toda la modernización, implican como rebote instalar un campo expandido. Yo pienso, no sé, en el teatro instantáneo de los futuristas, o en las sesiones del Cabaret Voltaire en Zurich con los dadaístas, o en la Parade que organizaron Apollinaire con Picasso y Cocteau. Esa es la primera parte de la pregunta, que sería si podríamos usar el concepto de campo expandido mucho antes, porque ahí empezaría a servir no solo para pensar el presente, sino para pensar fenómenos anteriores a los que están pasando ahora y conectar genéticamente esa realidad con fenómenos. Yo creo que todo lo que está pasando ahora es el Big Bang de las vanguardias, futurismo, dadaísmo, etcétera. Ahora, la segunda parte de la pregunta. Las vanguardias invitan a repensar la historia, a pensar lo premoderno. A pensar lo que está antes de las construcciones modernas del siglo XVIII y XIX, del concepto de drama, etc. Entonces, yo me pregunto si no podríamos, siguiendo esta actitud de las vanguardias, reconocer la idea de campo expandido desde los orígenes mismos del teatro. Por ejemplo, hablar de Homero como campo expandido, o de los juglares medievales, o de lo que es el drama litúrgico, como campo expandido. Entonces, la pregunta sería, ¿por qué hablamos de campo expandido, si en realidad viene de antes, no tendremos que hablar de algo así como de un campo re-expandido?

Cassiano Sydow: Gracias. Yo creo que usted tiene razón. Primero hay una idea de lo contemporáneo en esta propuesta, en que lo contemporáneo es también reflexionar críticamente sobre el pasado reciente, a partir de los

problemas presentes. Campo expandido en una nueva categoría que surgió con Rosalind Krauss, pero permite elaborar de otra manera las vanguardias, por ejemplo. Creo que todas las vanguardias están dentro de esta cuestión, que es la angustia del artista: estar trabajando dentro de un campo muy delimitado en la sociedad, en la cultura, frente al reconocimiento del potencial del arte y la posibilidad del aquel de intervenir de otra forma en los campos sociales. Cuando hoy escuché a Rafael Díaz hablando de la etnomusicología, hablando de los pueblos tradicionales del continente, es obvio que había una idea de arte muy expandida hacia el cotidiano, hacia la sacralización de las pequeñas cosas. El riesgo es transformar este concepto en una panacea. Creo que tenemos que hacer diferenciaciones, por ejemplo, yo intenté hacer una diferenciación haciendo uso de la crítica norteamericana Ileana Diegues, coloqué un énfasis más fuerte en la relación entre el arte y lo no artístico, que no es una cuestión de la hibridización de los lenguajes, lo fuerte de la discusión es la relación entre arte y no arte. Entonces creo que es necesario hacer estas diferenciaciones. Para que el concepto se torne interesante, se torne explicativo, Ileana nos inspira para hablar de algunas cosas, por ejemplo, a través de ella yo comencé a mirar hacia otras artes en Brasil, por ejemplo, el neoconcretismo, y repensarlas desde ese ángulo para la discusión de las artes escénicas. Entonces, hallo que esto es muy productivo.

Rolando Jara: Quizás sería interesante también plantear que el concepto de campo expandido tiene que ver con el lugar desde el que se enuncia. Por lo tanto, no es lo mismo que un arte multidisciplinario, transdisciplinario. No va necesariamente al origen plural de las artes como puede haber sido en Grecia, sino que tiene que ver con la tensión interna de una disciplina con su propio desarrollo respecto a la modernidad. Es decir, con descubrir posibilidades latentes que se dan en esa tensión. Entonces, claro, es buena la analogía, pero también habría que ver que hay varios conceptos que están al lado y que no son necesariamente sinónimos. Creo que el teatro en campo expandido implica pensar que el teatro, lo que hemos conocido escénicamente, lo que se estableció básicamente en el siglo XVIII como el drama, es solo una parte de la teatralidad, y que la expansión de ese campo tiene que ver con la tensión entre ese modelo y todo lo que podría ser el teatro.

Dannys Montes de Oca: Mi comentario tiene que ver con una reflexión que hacía yo por la mañana con mi colega precisamente, sobre el uso de determinados términos para definir determinadas realidades o para referirnos a ellas y la carga ideológica que determinados términos pueden tener al surgir en un momento específico con relación a algo en particular. En la presentación de mi colega Jorge Dubatti, en la mañana, él usaba el término, para los que no estuvieron, de radicante, hacer cartografías radicantes, refiriéndose a un término de Nicolas Bourriaud, y en este caso estaban haciendo uso de otro término, que es el de campo expandido. Y en ambos casos, yo siento que las presentaciones o las reflexiones por las que transita la investigación de ustedes es superior o va mucho más allá del término del cual estaban haciendo uso para definir esas realidades. Y a mí se me convierte en un problema, ya que en este caso yo lo veo como una situación de confrontación de prácticas y teoría, o aspectos de fenómenos que se conceptualizan desde la teoría. Para mi es muy sintomático que se estén conectando con términos como lo relacional, porque al final lo que une a Lygia Clark, al campo expandido de Rosalind Krauss y a Nicolás Bourriaud, es lo relacional. Pero cada uno lo hace desde una perspectiva diferente y al final, por ejemplo, toda la gente del grupo de la revista October y su relación con la posmodernidad y cómo se definió en ese momento, cuando lo comparamos con la práctica artística desde las artes visuales contemporáneas, se quedan en una postura muy formalista. Hal Foster, Rosalind Krauss y todo este grupo, al final, con la emergencia de los estudios culturales y posteriores tendencias o maneras de mirar el arte, es una postura conservadora, defendiendo la posmodernidad en una postura estética. Hay una entrevista, creo que es de Ana María Guasch a Hal Foster, sobre la cuestión de la multidisciplinariedad en los estudios culturales, y Hal Foster es profundamente conservador en su postura y remite a una postura yo diría formalista en términos de contemporaneidad. Y por ejemplo, para mí es mucho más trascendente lo que hizo Lygia Clark, lo que hizo Helio Oiticica en términos de prácticas y las resonancias que eso puede tener hasta hoy, que la definición misma de campo expandido, y entonces en ese sentido yo me cuestionaría la posibilidad real de hacer uso de términos con un carácter retrospectivo o incluso futurista, porque los términos tienen un anclaje ideológico, un precisión histórica, que muchas veces no se corresponde con las riquezas de las prácticas a las que pudieran estar haciendo alusión. Y

conversando en un contexto como este, donde estamos hablando de regional, estudios regionales, estudios de arte latinoamericano, y donde estamos hablando de transdisciplinariedad, me parecía muy importante sacar a la luz y resaltar siempre la presencia de autores latinoamericanos y de artistas latinoamericanos que desde los años 60 están produciendo obras y conceptos que precisamente hoy están teniendo una explosión en términos de prácticas. Me resulta más interesante, a mí por lo menos, apropiarme de esos términos en el caso de ellos que de la tradición francesa o de la tradición norteamericana. Bueno, si hay que hacer una pregunta después de esta reflexión en la que estoy organizando mis ideas en la misma medida en que hablo, la pregunta sería: ¿qué validez real tiene o qué validez tendría el uso de esos términos que son precedentes o que se corresponden con otras ideologías a las prácticas contemporáneas u otro tipo de prácticas? Más bien lo contrario a mi amigo, con una sutil diferencia.

Cassiano Sydow: Yo creo que su pregunta es muy pertinente. Los conceptos son para un uso en un determinado momento. Porque Lygia Clark o Helio Oiticica son pensadores también, ellos produjeron teoría, en el sentido del que Dubatti habló hoy. Son artistas e investigadores, productores de teoría, de conocimiento, ustedes pueden usar los conceptos de ellos. Además, es un uso estratégico, para problematizar porque los modos con que Iliana Diéguez usa campo expandido son diferentes a los de Rosalind Krauss y eso es interesante. Es una especie de apropiación antropofágica, para usar un término del modernismo brasileño: deglutimos también los conceptos. Nosotros estamos ligados a la discusión de esos centros, no estamos desligados, estamos ligados, pero hacemos un uso muy particular y esto tiene que ser mostrado, afirmado, es una política también.

Rolando Jara: Quiero comentar también con respecto a eso que efectivamente nuestra manera de apropiación es siempre incorrecta y de alguna forma no absolutista. Y tiene que ver con el lugar de enunciación también. Pienso que es efectivo lo que tú dices en un término estadístico, en término de ciertos nombres que pueden causar escozor o ser referentes. Yo lo veo más bien como una partitura con la que dialogar, pero evidentemente si tú me preguntas como artista, yo jamás haría una obra en campo expandido, hago la obra que puedo hacer, y mis referentes son tanto Krauss como Acevedo Hernández, Pedro

Humberto Allende, Dubatti, etcétera. Entonces tengo la idea de que ese espacio de resistencia, dentro de un mercado cultural y un mercado conceptual, debe ser asumido también desde este lugar, pienso que el hecho de incorporar el concepto es parte de esa dialéctica. Y como bien decía Cassiano, el uso de estos conceptos es también estratégico. Eso es una nomenclatura, es una partitura para entendernos, pero no es más que eso. También para desentendernos, y para revelar la profunda incomprensión desde la que nosotros trabajamos con respecto a esos términos.

Ana Harcha: Yo solamente quiero recordar la frase que leí al principio, la pregunta de Miguel Rubio, sin necesidad de santificar como dice Suely Rolnik, el Santo Sur, como una identidad que mantendría la lucidez y la pureza por sobre esos centros de producción cultural de donde emanan estas otras terminologías, yo vuelvo a ese lugar del origen de hoy. ¿Para qué hacemos todo esto? Creo que la pregunta del para qué es fundamental, y nos ubica en un contexto también. Hay "por qués", son importantes, pero también para qué usar el campo expandido, o para qué pensar algo desde ese lugar, o para qué pensar desde las precuelas que a lo mejor son muchas veces la tradición. Yo también me he identificado en las teatralidades tradicionales, cosas relacionales, etcétera. Pero no me interesa personalmente, ni como artista ni como académica, resolver la definición verdadera de aquello, sino más bien el para qué observamos eso, en un contexto, y utilizamos estratégicamente algunos de esos conceptos.

Camilo Rossel: Sí, en relación con ese para qué que tú estás preguntando también me venía la pregunta en relación con la fetichización de los conceptos y las prácticas, porque efectivamente me gustó mucho como se presentaba la noción o el uso de la noción de campo expandido, porque a la larga también esa fetichización de los conceptos y las prácticas es doble. Es decir, lo fetichizamos y, por lo tanto, lo ocupamos tal cual sería la verdadera ocupación, o lo fetichizamos y no lo ocupamos, y lo dejamos aislado en aquello que no es lo nuestro. En ese sentido creo que, como se ha puesto en juego acá, esta idea de un límite o de un lugar súper liminal entre las disciplinas, uno podría decir también que también se da entre los pensamientos. Esa completa separación entre lo europeo y lo propiamente americano o lo del norte y lo del sur, creo que justamente contribuye a una manera de ver que muchas veces pasa por alto

ese encierro discursivo. Que en un caso es disciplinar y en otro caso regional. En ese sentido, creo que efectivamente me parece muy clara la relación antropofágica con el concepto que, a la larga, tal como decía Rolando, también tiene que ver con cómo nos malentendemos con otros pensamientos. En ese sentido, esa productividad surge desde ese malentendimiento. Pero a la vez también pensaba, y quizás por ahí va la pregunta que trato de elaborar -ya que, tal como decía la colega, también uno en el hablar va desenredándose-, que eso también tiene que ver con ese otro lado que es la fetichización de las prácticas. Se relaciona especialmente con el problema de lo sensorial que está puesto en juego acá como un gran elemento, y también en parte con lo que plantea Amilcar respecto a estos nuevos modelos didácticos, esto que respondería a una ideología. Porque de alguna manera uno podría decir, a propósito de lo que señalaba Rolando, también con respecto a las prácticas colectivas, que hoy en día la ideología del mercado es lo sensorial. Hoy la ideología del mercado es el sentir lo máximo posible y a través de todos los modos posibles. En ese sentido, el estar conversando acá y estar simplemente, tranquilamente desde una silla, escuchándonos y tratando de dialogar a través de esa audición, uno podría decir, es más crítico que estar buscando el eco, estar buscando todos esos elementos, por decirlo de alguna manera, que pondrían en tensión las sensorialidades. Creo que también habría ahí una cuestión que creo que puede ser leída en varias de las exposiciones de la mesa, a propósito de esa tensión que se planteaba entre lo moderno y lo posmoderno, entre lo moderno y aquello que de alguna manera trata de superar la modernidad. Y eso podría ser una lectura a la vez muy conservadora con respecto de lo moderno, como si esa modernidad correspondiera a un modelo monolítico, que de algún modo impone algo así como los totalitarismos del autor, del sujeto, y por lo tanto la superación de ello vendría a ser simplemente la renuncia a esos elementos. Renunciemos al autor, renunciemos al sujeto, y ahí estamos participando. La pregunta es si acaso esa renuncia no es justamente el mercado. Si no es justamente la renuncia del autor, el ingreso en el mercado. No es justamente la renuncia, como Rolando decía a propósito de la obra de La Vitrina, que yo creo que la interpreto radicalmente desde el otro lugar. En "Carne de Cañón" la obra no era algo que daba "lo mismo", todo lo contrario, era a partir de la obra que se podría establecer ese lugar comunitario final, y uno podría decir que la obra, por lo demás, no era una

creación colectiva, era la mirada de un autor con respecto a un acontecimiento particular. La obra era de Nelson Avilés, y en ese sentido la utilización del grupo era a partir de esa figura del autor moderno. Entonces, ahí, claro, la pregunta es si acaso, justamente en todas esas renuncias al autor y a la obra, no estamos ya definitivamente en el mercado neoliberal.

Rolando Jara: En lo que respecta a mi comentario sobre La Vitrina, señalaría que tenía un marco general que era el intento de diferenciar los tipos de comunidades, no anular la autoría que ahí permanecía. De hecho, señalé que precisamente el gesto político era cambiar permanentemente la dirección y la autoría, entonces eso me gustaría dejarlo bastante claro, porque jamás dije lo que se sugiere que dije. Como dramaturgo también, y tiene que ver con el ámbito de la digresión, tengo un comentario o una mirada particular con respecto a las formas de teatro no dramáticas o post-dramáticas, y con respecto a la estructura fragmentaria de lo contemporáneo. Pienso en algún punto que generan una idolatría de la imagen que es el espacio específico donde aparece el neoliberalismo, por lo tanto, yo me sitúo desde el lugar de dramaturgo, con la defensa de la palabra y con todas sus repercusiones. Pienso, y esto es una visión quizás apocalíptica, que la renuncia a la palabra en diversos espacios, especialmente en el espacio latinoamericano, sabemos a dónde nos lleva, cuando no hay lenguaje. Entonces, esa es la respuesta que tengo. No hablo, sino que habito dentro de la paradoja que significa, por una parte, expandir un campo y, por otro lado, me enfrento a lo que significa carecer de discurso, a eso me refería con la falta de ideología. No me basta con que haya práctica corporal, no me basta con que haya contact, no me basta que haya Feldenkreis, lo que sea. Ahí es donde hablo de pulsión y por eso me parecía interesante la idea del campo expandido como pulsión y no como receta, y pienso que el gran tema que enfrentan las obras actuales es la metodología. Cada obra despliega una metodología propia y en ese lugar yo me sitúo como un defensor, y esto suena como Superman, pero no es eso, es más sencillo: como alguien que adscribe al lenguaje como un elemento, pensando en este congreso como un defensor del lenguaje en este lugar, donde precisamente vuelvo a la idolatría de la imagen que a veces se constituye en el triunfo del neoliberalismo. Pero también de la barbarie. Un poco lo que dice Benjamin, donde se estetiza la política en vez de politizarse la estética.

Cassiano Sydow: Yo quería hablar de una investigadora que yo conozco, que trabaja con una técnica somática llamada Rolfing, que es un masaje muy profundo y su investigación respecto de la importancia de la palabra en este proceso. La situación en que se da o lo que se habla a partir de la experiencia es fundamental en el proceso terapéutico que trabaja. Entonces, cuando usted habla de que el campo sensorial es la ideología, yo encuentro que es exactamente esto. Porque cuando hablo de que los estudiantes que está súper excitados con los estímulos, es todo en el campo sensorial, ¿como trabajar con el campo sensorial? El campo sensorial causa una especie de fascinación también, por ejemplo, estas fotos dependiendo de cómo usted trabaja con ellas, pueden ser una cosa regresiva, narcisista o no. Entonces depende de muchos factores, no es un cliché, una técnica, pero eso es que en cierto sentido los trabajos de estructuración del ser murieron con Lygia Clark, porque ella entendió cómo podría manipular esta situación. Por lo tanto, creo que es muy importante que conversemos al respecto de esta cuestión del campo sensorial hoy, en la cultura moderna, para establecer estrategias interesantes.

Amilcar Borges: Bueno, en relación a la imagen o al campo sensorial, yo creo que lo planteas de manera como si el mercado fuese algo súper terrible o complejo o deberíamos tener una posición política sobre él. Entiendo la necesidad de toda esa política. Pero también, al mismo tiempo, más que negarlo, es necesario poder traducirlo a un posicionamiento político en relación a eso. Entonces, estoy de acuerdo contigo cuando dices lo del mercado, pero el mercado empieza a agregar algo más: yo hablaba de que éramos bisensoriales, vemos y escuchamos. Y ahora el mercado pone el *touch*, ahora tocamos. Pero la diferencia es que en el ver y escuchar y tocar que propone el mercado, no produzco conocimiento, no genero percepción. No se instaura un otro. Es una relación objetual. Y desde esa relación objetual de mi cuerpo nacen las ideologías. No sé si me explico. Lo que se puede hacer frente a ese mercado tecnológico, es también posicionarse. Posicionarme en el espacio y tener un punto de vista en relación a eso, más allá de negarlo o abandonarlo o ir en contra. Cuando yo hablo de la negación, cuando me planteo desde mi punto de vista, que tiene que ver con que "soy brasilero", con esta piel de identidad, eso significa que debe haber una cierta negación muy clara en relación a patrones

sicoanalíticos con los cuales yo no estoy de acuerdo en usar para configurarme como un yo. Y eso me lleva a cierto desorden y a alentar esa estructura un poco disgregada, desarmada. Pero es una decisión, es un posicionamiento: yo como individuo entiendo que decido potencializar mi desorden, mi despersonalidad, porque no me quiero casar con estructuras ideopáticas o sicoanalíticas que instauran modelos de pensamiento. Y el cuerpo también tiene una resonancia de modelos de pensamiento, cualquiera que uno pueda armar. La corporalidad no es algo dado, es una producción, es una construcción. Sea social, política, individual, o cultural.

Sergio Rojas: Un comentario muy acotado, porque la pregunta de Camilo y los comentarios de la mesa despejaron varios de los problemas, no sé si de las preguntas, pero de los temas que quería plantear. Pero sobre algo que tú misma, Ana, señalabas respecto al para qué. Yo creo que es importante tener presente el tema de las disciplinas. En este encuentro, en este congreso, una de las cosas medulares es la disciplina y cuando hablamos de lo transdisciplinario o de lo interdisciplinario, no estamos proponiendo el fin de las disciplinas o la superación de las disciplinas, más bien es al revés: la pregunta es cómo sobreviven las disciplinas. Cómo se mantienen las disciplinas. Entonces estas mesas, que han intentado ser en su formulación transdisciplinarias, hasta el momento han cumplido el objetivo, porque los temas que aparecen son todos transdisciplinarios. En ningún momento nos propusimos: "Bueno, ahora está la mesa de teatro, ahora viene la de artes visuales". Tiene que ver justamente con eso, hay un énfasis en el tema de las disciplinas, eso yo creo que es muy importante y tiene que ver también con el problema de los conceptos. Yo mencionaba en la primera exposición la figura de Hegel. La figura de Hegel es una figura muy pesada y muy interesante porque nos permite pensar y reflexionar la importancia, la prepotencia de Occidente. Hegel dice: "Europa es el espíritu y América es la naturaleza". Pero ahí en donde uno piensa que vamos a resistir la conceptualización de las capitales desde el sentir, que vamos a combatir el concepto desde el hacer, y vamos cargando desde este lado cosas como el hacer o la sensación, se genera ese malentendido. En donde América o Latinoamérica comienza a ser pensada como una especie de distorsión de occidente. Y la pregunta es, ¿puede Latinoamérica ser algo más que la distorsión de occidente? Un amigo me contaba hace varios años atrás,

cuando se produce la fiebre de los estudios culturales, que estaba en un espacio en donde no se podía mencionar nada que se escuchara como "occidental", nada que fuera "Europa". Entonces, de pronto en medio de la discusión se le ocurrió una idea, se acordaba de una idea de Jacques Derrida, pero no podía decir "Jacques Derrida", entonces inmediatamente hacía memoria buscando algún pasaje de Severo Sarduy que le permitiera decir lo mismo, y ahí entraba sin problemas porque era políticamente correcto lo que estaba proponiendo. Como ya no estamos en esa época, podemos hablar de Foucault tranquilamente, bueno, no sé si tan tranquilamente. Pero, respecto al tema de la subjetividad, por ejemplo, Foucault dice: "no se trata de la muerte de la subjetividad, no se trata de superar la subjetividad, de lo que se trata es de buscar una salida en la subjetividad, pero tampoco se trata de salir de la subjetividad." Es curiosa y es muy interesante la figura. No se trata de salir de la subjetividad como si hubiese un afuera, de lo que se trata es de buscar una salida. Lo relaciono a propósito de la sensación, con el concepto deleuziano de sensación, "pasar a través de". Es decir, no hay sensación si no hay un límite, de la misma manera uno podría decir que no hay disciplina si no hay un límite y no hay transgresión de la disciplina, no hay el encuentro con la otra disciplina, si no esta operando este límite. Entonces, simplemente era eso, subrayar la importancia de las disciplinas y cómo conceptos como transdisciplinario o interdisciplinario son conceptos que permitirían pensar nuestras respectivas disciplinas. La ilusión del fin de las disciplinas es algo análogo a la ilusión del fin de la autoría, como lo planteaba Rolando. El fin de la autoría, el tema de la muerte del autor es un tema fundamental hasta el día de hoy y hay autores insoslayables a la hora de reflexionar la muerte del autor. En mi caso, un autor que a mí me obsesiona es Samuel Beckett. Para mí, Beckett es un autor absolutamente fundamental a la hora de trabajar la muerte del autor. Alguien me podría decir, bueno, pero Samuel Beckett es un autor, firma sus obras, incluso ganó el premio Nobel. Pero eso sería una manera totalmente *naïf* de entender la muerte del autor, pensar que se trata de matar al autor para que empíricamente hagamos como si no existiera el autor, recurrimos a fórmulas del azar, cada uno dice una palabra, las ordenamos como sea, y matamos al autor. Esa es la mejor manera de ignorar a un autor que en su prepotencia sigue gozando de buena salud. El autor va a seguir ahí. El mercado va a seguir ahí. El punto, por lo menos mi expectativa respecto a entender el arte como una forma de pensamiento, es justamente que

nos haga pensar en esa forma. Y en ese sentido también incluso la comunidad es también una ilusión.

Cassiano Sydow: Está hablando usted de la relación con los conceptos, que es importante recuperar el asunto que está relacionada al concepto. Es cierto que los conceptos pueden cosificarse, y creo que se tornan vivos nuevamente si recuperamos la cuestión que se trata de ensar con ellos. Creo que no seremos a penas una "distorsión de occidente" si evitamos los discursos de resentimiento, y este es un gran tema, porque podemos hacerlo de otra manera. No somos el Norte, que es parte de una lógica dual, de oposición. El resentimiento en los discursos políticos de América Latina, es muy importante, esto tal vez esté relacionado con Nietzsche, es necesario pensar los legados de Nietzsche.

Ana Harcha: Perdona, yo tengo otra necesidad. Soy profesora y me están esperando en una sala de clases. Así que personalmente me voy a despedir, me retiro, me llevo mis cosas, ustedes pueden continuar acá, no soy indispensable. Espero que siga existiendo el misterio respecto a todo lo que hablamos, porque el día que creamos que respondimos todas las preguntas no sé para qué nos vamos a seguir juntando. Y espero que la oscuridad, como dijo Rolando Jara, se haga presente también para recordar qué era la luz. Y me llevo la gillette… será para la próxima vez.

Jorge Dubatti: Me interesa mucho enfocar otra cuestión que es la cuestión vinculada al espectador. Yo trabajo hace quince años en la Escuela de Espectadores en Buenos Aires y en distintas otras iniciativas, y me impresionó cuando fuimos a abrir la escuela de Barcelona, en la que había una gran cantidad de gestores que trabajaban con la idea de que formar al espectador era, por ejemplo, generar estrategias de mercado en relación a lo que decía el profesor antes, para convocar. Por ejemplo, llevar el pochoclo, las palomitas de maíz, a los teatros y utilizar estrategias, por ejemplo, a los primeros diez espectadores les regalamos un bolsito, ese tipo de cosas. Yo les decía que me daba la sensación de que en Buenos Aires trabajamos de otra manera, con un criterio de formación de una ética del espectador contramercantil, contramediática, que tiene mucha conciencia respecto a qué rol están jugando todas estas cosas en la cultura contemporánea, que es lo que se estuvo hablando. Mi pregunta es

en relación a cómo piensan estas complejidades de las que estamos hablando, que son fascinantes y que están vinculadas a lo conceptual también, porque estamos abriendo poéticas atravesadas por estos asuntos. Y realmente no podemos separar al pensamiento de la praxis y la praxis del pensamiento. Hay una serie, hay un pensar en el hacer y hay un hacer en el pensar. ¿Cómo lo piensan en relación al espectador? ¿Ustedes creen que habría que construir espacios de formación de espectadores, de estimulación del espectador? Pero no en el sentido de organizar miradas unívocamente (lo que será imposible, ridículo y contraproducente), pero sí la idea de ofrecerle a los espectadores herramientas para discutir todas estas cuestiones, para que las pongan en juego en los sistemas perceptivos, en las discusiones a la hora de analizar un material. ¿O creen que realmente hay que dejar librado ese campo a lo que Rancière llama un espectador emancipado, que puede comportarse como quiera, incluso dentro de las reglas más estrictas del mercado neoliberal? Esa era mi pregunta: ¿qué opinan del lugar del espectador en relación a todas estas complejidades?

Rolando Jara: Yo voy a empezar para dejar después acá a los colegas que continúen. Leí una cita del crítico Max Herrmann que decía algo bonito, y era que, en el fondo, la obra dramática es producto de un sujeto mientras que el teatro es obra del público. Pienso que de alguna forma debería existir una relación mixta, en la que las comunidades teatrales fueran capaces de transmitir lo que hacen, pero, por otro lado, estar disponibles a ese otro, a la aparición de ese otro. Cuando aparece la visión en torno al teatro en el siglo XX, con los directores de finales del siglo XIX, se llega al concepto de puesta en escena. Ese concepto es un concepto aséptico, donde hay algo que está allá arriba, pero hay uno que no está considerado. Ese concepto deriva en la idea de que la obra debe ser comprensible y no necesariamente experienciable. Pienso hoy que el teatro es una experiencia y no solo un acto cognitivo en el sentido racionalista. Por lo tanto, no es un fenómeno unívoco. Creo que hay una complejidad, en donde la personas que reflexionan deberían revelar el dispositivo del teatro y exponer sus lugares de enunciación. Pero, por otro lado, creo que el arte escénico le pertenece al público y, en última instancia, él es su último intérprete y su último creador. Por lo tanto, también yo defiendo radicalmente ese lugar que le debe ser restituido y que espacios como éste se lo han quitado, porque han puesto una distancia abismal entre la obra y el público.

Amilcar Borges: Te voy a responder de parte de otro cuerpo mío, desde el punto de vista académico, no desde el punto de vista de artista escénico o director, obviamente vinculado con lo que me interesa hoy, que son los procedimientos y que es el cuerpo, que es el lugar de la mirada y los procesos de enseñanza y aprendizaje. Como profesor me he dado cuenta de que todos los procesos de creación escénicos-teatrales son cerrados y que el público acude a un ensayo general o dos o tres, antes de presentar la función y termina siendo el espectáculo, la presentación del trabajo, el fetiche, el resultado del fetiche para ser mirado. Entonces, como académico, he empezado a trabajar con mis alumnos de forma que el otro está en todo el proceso de creación. El otro no es el que aparece en el momento del acontecimiento, en el acontecer escénico de la espectacularidad. El otro está presente en el procedimiento, entonces mi proceso creativo y la relación de ellos con ese otro que no estará en la oscuridad, que no era solamente el profesor o el amigo, cambia también su modo de crear. Depende mucho, cuando hablas del público, de los procedimientos de creación, del contexto en que se crea.

Cassiano Sydow: Tal vez la palabra espectador sea una figura del otro. Una figura posible, hay muchas, y hoy en día hay tantas posibilidades de dispositivos que, por ejemplo, Lygia Clark llamaba a estas personas "participantes" o "invitados". Yo hallo que podemos pensar en todas esas palabras como contratos diferentes. Situaciones diferentes, pero lo principal es lo que acontece entre estos, que es lo definidor de la cualidad, porque podemos fijar inventando nuevos términos o posibilidades. Sin embargo, la cuestión es la consistencia de la propuesta o lo que acontece realmente. Sin esta fascinación por lo nuevo, como discutimos el otro día respecto de la tecnología. Creo que esto vale para muchas cosas relacionadas con el teatro.

Sergio Carvacho: Una reflexión sobre lo que se había señalado con respecto a esta increpancia de si lo sensorial no nos situaba en el lugar del neoliberalismo, y que en eso precisamente estábamos, quizás jugando a contrapartida de lo que era el arte, que estábamos jugando a favor del mercado. Y creo que, bueno, eso fue respondido, pero quiero señalar que quizás precisamente el juego del mercado era trabajar con lo sensorial en vista de que esta experiencia de la que estamos sobreestimulados produzca la pérdida de sentido. Y que precisamente

el teatro puede jugar desde el otro lado: hacer que lo sensorial produzca sentido. Creo que el teatro ha ido siendo eso, que lo sensorial produce sentido, un actor lo sabe. Un actor cuando siente el aplauso del público y tiene sensitivamente esa experiencia sabe por qué está ahí en ese momento. Y la pregunta sería, entonces, cómo el público puede también sentir esa experiencia. El actor siente su rol en el teatro, siente a sus compañeros y siente al público, siente al otro, tiene una experiencia sensorial tremenda, no solo visual como ha imperado en occidente, que es la visualidad como se decía recién aquí, que éramos bisensoriales. No, el actor tiene una experiencia ecléctica y mayor. Entonces, ¿cómo hacemos, bajo esa misma premisa de la que hablan, para restituir al público esta posibilidad sensorial para generar sentido también? ¿Cómo hacemos que el público se sienta a sí mismo y sienta al actor, sienta al que está sobre el escenario, que, repito, aquellos que tienen la fortuna de estar en una presentación sí viven? ¿Cómo hacemos que el público también sensorialmente tenga esa experiencia para que produzca sentido? Se trata de darle la posibilidad de generar sentido, que precisamente es lo que el mercado ha ido anulando.

Rolando Jara: Yo me excuso por hablar harto, pero pienso que el teatro ha generado dispositivos, siempre inexactos, para que ello ocurra, y pienso en la concepción brechtiana que precisamente busca otorgar el poder crítico al espectador y también al actor a través de la metodología del distanciamiento y el gestus. Es algo que no siempre ha funcionado y dramaturgias posteriores, como la de Heiner Müller, revelan que tenían sus límites. Pero, efectivamente, si uno piensa en el siglo XX, en la metodología brechtiana, tiene por orientación devolver al otro la capacidad crítica y sacarlo de la alienación. Esta es una cuestión que está en la matriz teatral desde el sistema de catarsis que aparecía en el teatro griego, y pienso que eso es algo que no está cien por ciento resuelto, pero que sigue estando ahí, ha sido parte de la discusión del teatro. Teatro es materialidad. Y siempre lo va a ser. Es sensorialidad, la palabra que aparece en el teatro no es palabra escrita, es palabra dicha, es *phóné*, es voz. Entonces tiene que ver con los mecanismos y las metodologías con que se instalan las obras. Dentro de eso te puedes encontrar con distintas cosas. No basta con que el actor se sienta pleno, porque el actor se puede sentir pleno en la alienación de ese otro, así como el público se puede sentir pleno en la alienación de contemplar una seudo realidad, diría Brecht. Eso es un poco más complejo, pero de todas

maneras existe ese estado de goce, en la medida en que te vuelcas sobre la autonomía, la autonomía del actor y la autonomía del público.

Cassiano Sydow: Yo no creo que el único sentido interesante sea el de la experiencia más sensorial, más para generación del sentido. Creo que arte nos enseña también a estar dentro de situaciones donde el sentido está en crisis, el sentido no es claro, es un enigma. Hablan de Brecht y yo pensé en Beckett. En Beckett la experiencia muchas veces está dentro de un vacío que no es necesariamente el de la posición nihilista, y creo que aquel es muy importante para los actores también, porque si el actor no traza en él este vacío más sereno, la comunicación con el público se tiende a cerrar. Porque yo preciso crear un espacio en el que usted no entre, para que el espectador pueda entrar y ser invitado a participar junto con usted. Creo que esta cuestión del vacío es una cuestión muy importante. Hay un camino de generación de sentido, pero la idea es no quedar presos en los sentidos que son creados.

Amilcar Borges: En relación a eso, yo creo que es importante tener claro que el lenguaje no semántico, el lenguaje del acontecer, con el otro, es una oscilación. Voy a citar a Brecht: es una oscilación entre el sentido y el excedente del sentido. No es solamente un lenguaje que conlleva aquello, sino que hace que quede oscilando; no solamente uno se comunica desde un punto de vista pragmático, semántico y racional en la obra de arte, tampoco busca solamente esa línea. Desde el punto de vista académico, de procedimientos de enseñanza y aprendizaje, puedo decir: "se me paran los pelos cuando escucho a Brahms". Entonces me quedo obsesionado con hacer que se te paren los pelos, porque a mí se me paran los pelos cuando escucho a Brahms y a tí también se te tendrían que parar los pelos. Ese razonamiento científico es terrible ya que niega la capacidad de la subjetividad, de la intersubjetividad y piensa en cuantificar el arte. De que una acción tiene una reacción así, de esta manera objetiva. No. Lo que te para los pelos a tí no es lo mismo que a mí me para los pelos.

Rolando Jara: Y, por último, el sentido no es un ente ontológico inamovible, es una construcción, entonces también habría que ver que lo individual,

intelectual, sensorial, lingüístico, siempre va a entrar en la medida en que esté la autonomía. De otra forma hay sumisión y no hay construcción de sentido.

Sergio Rojas: Bueno, creo que estamos cerrando esta sesión. Estamos muy contentos porque creo que el itinerario que ha ido trazando el congreso hasta el momento es de una reflexión, de una reflexividad sostenida, el desenlace de esta mesa también. No es casual la pregunta por la relación entre sensorialidad y sentido, sobre todo si entendemos que la pregunta iba en esa dirección: que el sentido no es un significado, el sentido es liberación de sentido, y por lo tanto está implicado el vacío. La obra de Beckett pone en cuestión la determinación del significado porque libera demasiado sentido, es una obra que tiene demasiado sentido y esa demasía justamente es lo que se puede leer como un excedente. Cierro con esta anécdota. En una oportunidad hablaba yo sobre el oportunismo de Roger Waters y la gira mundial de *The Wall*, una obra políticamente correcta que genera en torno a ella un consenso planetario de derechas, izquierdas, etcétera. Entonces, un estudiante me decía: "pero es que usted no estuvo ahí. ¡Cómo se escuchaba eso!" O sea, él hablaba de una experiencia sensorial pero no de una relación de sensorialidad y sentido, sino que de pura sensorialidad. Y claro, qué haces con eso, más allá de contarlo: "es que yo estuve ahí, pero es que se sentía de una manera…" Bueno, retomaremos estas discusiones, eso ha ido ocurriendo también, a cada mesa se le van encargando los problemas que se van generando en las otras, así que bueno… la última mesa nos va a decir de qué se trata todo esto. Nos encontramos mañana en la mañana; muchas gracias por estar aquí.

Mesa IV

Contemporaneidad de los márgenes: desvíos y resistencias visuales

Ignacio Szmulewicz: Les damos la bienvenida al encuentro CORAL. Es una alegría estar acá. Vamos a hacer una pequeña presentación de los tres invitados que están en esta mesa. Ya todos saben cómo funciona, yo les voy a leer el título de su presentación y voy a hacer una pequeña biografía para que la tengan presente. Primero, vamos a partir con José Luis Falconi, con su ponencia titulada "Doble margen. ¿es acaso posible la contemporaneidad desde la periferia?" Un título provocador, sin duda. Falconi nació en Perú, es miembro del Departamento de Historia del Arte y Arquitectura de la Universidad de Harvard, donde recibió su Doctorado en Lenguas y Literaturas Romances, en 2010. Ha contribuido en diversas revistas como escritor, editor y fotógrafo, y ha curado más de veinte exposiciones de obras de artistas latinoamericanos emergentes. Es autor y editor de múltiples libros, entre ellos *Ad usum: To be used: The work of Pedro Reyes, A singular plurality. The works of Dario Escobar* y *Portraits of the invisible country. The photographs of Jorge Mario Múnera*. Con él vamos a comenzar. Después vamos a seguir con Andrea Jösch, con su ponencia titulada "Pedagogía de la mirada como campo de resistencia." Ella nació acá en Chile, es académica de algunas universidades de nuestra ciudad, nació en Arica, es investigadora, curadora y fotógrafa. Magíster en Gestión Cultural de la Universidad de Chile, directora de la Carrera de Artes Visuales de la Universidad UNIACC y coordinadora académica del Magíster en Investigación y Creación Fotográfica de la Universidad Finis Terrae. Editora en Jefe de la revista sudamericana *Sueño de la Razón*, que está acá y pueden obtener gratuitamente en el mesón de afuera. Es investigadora asociada de la Red de Investigación de la Imagen Fotográfica del Instituto de Estética de la Universidad Católica. Vamos a cerrar la mesa con Raúl Rodríguez Freire, con su ponencia titulada "El giro visual de la teoría". Él es Doctor en Literatura, profesor de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso de Chile, investiga sobre narrativa latinoamericana contemporánea, crítica y teoría literaria y

transformaciones universitarias. Entre sus publicaciones se encuentran la compilación *La (re)vuelta de los estudios subalternos. Una cartografía a (des) tiempo* el 2011 y el 2013, la edición de *Gestión, evaluación y riesgo. Para una crítica del gobierno del presente* y la coedición de *Descampado. Ensayos sobre las contiendas universitarias*. También publicó una edición crítica dedicada a la obra de Roberto Bolaño titulada *Fuera de quicio. Bolaño en el tiempo de sus espectros*. Editó y tradujo junto a Mary Luz Estupiñán. *Una literatura de los trópicos. Ensayos de Silviano Santiago* y con ella tradujo *Figuras de la Violencia* de Idelber Avelar. Acaba de traducir, anotar y prologar *Erich Auerbach y Walter Benjamin. Correspondencia* y *Glosario de Derrida* coordinado por Silviano Santiago en 1976. Así que le doy la palabra a José Luis para que comience y espero que después puedan participar de la conversación y de la discusión.

Doble margen: ¿es acaso posible la contemporaneidad desde la periferia?

José Falconi

Muchas gracias a la Universidad de Chile, y a Sergio Rojas porque estoy muy contento de regresar a Santiago una vez más –y una vez mas estoy intentando copiar su peinado, cosa que, lamentablemente, aún no me sale.

Ha sido un año difícil para Chile y para toda la región, pues dos de los más contestatarios artistas de estos lares –Pedro Lemebel y Carlos Leppe– ya no están con nosotros. Es importante tenerlos en el recuerdo; el trabajo de ellos es realmente notable por haber sido capaces de desordenar los cánones. Ambos fueron unos grandes provocadores, que hicieron de esas provocaciones no solo arte sino, lo que es más central, una manera de vivir para ellos y para nosotros.

Y es que es justamente respecto a la muy compleja relación entre arte y vida en la contemporaneidad sobre la que quiero presentar aquí: hasta qué punto esta nueva era ha supuesto un cambio en las relaciones más básicas, tales como aquella que diferencia el arte y la vida. Esto, claro está, tomando en cuenta todo lo que se ha conversado en los últimos días y en las últimas mesas.

Por ello, quizá sería bueno comenzar por la pregunta más relevante en torno a este congreso, y que creo que es la central cuando hablamos de la contemporaneidad en Latinoamérica: ¿Por qué diablos los latinoamericanos nos subimos tan rápido al coche de lo contemporáneo? ¿Por qué hay tanto fervor en Buenos Aires, en Montevideo, en Santiago, Lima, Sao Paulo y Ciudad de México en torno al arte contemporáneo? ¿Qué es lo que diferencia particularmente al arte contemporáneo del moderno y por qué importa tanto ser considerados como tales?

Lo que sigue, entonces, es una serie de reflexiones, las que si bien no están completamente elaboradas pueden servirnos para comenzar a pensar en la "contemporaneidad" y que significa (y/o significó) llegar a tener "arte contemporáneo" latinoamericano en los Estados Unidos.

Comencemos entonces por visitar el lugar más común de todos y recordemos que el problema de la "perenne tardanza" de Latinoamérica no es solo de las últimas décadas. Desde hace casi tres siglos, Latinoamérica o, mas precisamente, las élites latinoamericanas han intentado siempre "modernizarse"; es decir,

"ponerse a la par" con los países del Atlántico norte –el modelo de nuestros países fue por muchos años Francia. Los procesos independentistas de la region fueron, en gran medida, quizá el más dramático de esos esfuerzos por catapultarnos a una sincronía con la metrópolis. En buena medida este desfase de la región nace del desfase del imperio español mismo y su incapacidad por lograr alcanzar una modernidad plena; como bien dijo Ortega y Gasset, "España no tuvo siglo XVIII" y por consiguiente Latinoamérica tampoco la tuvo.

Por ello, cuando uno lee la última oración de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz –un texto de 1950, clave para entender la mexicanidad y para entender a los latinoamericanos– sabe que está ante un llamado, ante el síntoma de una ansiedad muy profunda: el querer ser, despues de tanto tiempo, "contemporáneos de todos los hombres."

La ansiedad, por lo tanto, se plantea en términos temporales: los latinoamericanos tenemos por sobre todas las cosas una ansiedad de querer hablar en términos "sincrónicos" con todo el mundo. Si ayer se habló aquí sobre que es ser latinoamericano, esta debe ser una de las maneras en que debemos reconocernos también: una de las maneras en las cuales entender lo latinoamericano es también entenderlo bajo esa ansiedad.

Esa ansiedad, sin duda, la podemos llamar "colonial" en tanto implica una comparación con una metrópolis en una proyección doble y continua –aquello que José Rizal llamó en *Noli me Tangere* "el demonio de las comparaciones"– sobre la periferia, exponiendo contínuamente aquello que no son y cómo, en cambio, deberían ser. Y es justamente esa brecha la que ocasiona este "time lag" y la ansiedad por aplacarlo. Si uno pudiera resumir la historia de la modernidad en Latinoamérica ha sido básicamente esa: la de querer estar a "la par" porque uno siempre ha estado "retrasado".

El advenimiento entonces de "la contemporaneidad" abrió una posibilidad de suprimir ese atraso atávico, y tener pues un plano "nivelado" con la metrópolis, los latinoamericanos saltamos a la oportunidad que no nos llegó siquiera con desarollar un alto modernismo, originalísimo –que nos ha valido ser considerados parte de esa historia (del "canon universal") pero de manera secundaria. Así, nos subimos a ella porque nunca llegamos a la modernidad (o si llegamos a ella, llegamos tarde, mal y nadie nos quiere allí o nadie se ha dado cuenta aun). Con la modernidad, siempre andábamos en la cola; con la contemporaneidad se nos promete estar de tú a tú con Berlín, Londres y

Nueva York. Por ello, quizá el primer aspecto importante de tener en cuenta en torno a la contemporaneidad vista desde nuestras costas es que esta tiene, necesariamente, un carácter antimoderno.

El segundo aspecto importante en torno a la "contemporaneidad" es el hecho que pareciera que es el concepto que reemplaza a un concepto que estuvo tan de moda por décadas que es increible que ahora haya pasado al olvido: "postmodernismo". En otras palabras: ya nadie habla casi de la posmodernidad porque ahora hablamos de "lo contemporáneo"; de alguna manera es muy posible que estemos hablando de lo mismo solo que bajo otro nombre. En otras palabras, muchas de las características de lo "postmoderno" han sido recanalizadas bajo el concepto de lo "contemporáneo" y por lo tanto supone, en sí mismo, una crítica al proyecto de la modernidad. Si visto desde nuestras costas la contemporaneidad supone abolir las distinciones geográficas de espacio entre metrópolis y periferia, también anuncia, por sí misma, una nueva temporalidad.

Esto es: si la modernidad había buscado anular el pasado y estaba realmente obsesionada con el futuro (pensemos sino en la idea de la "revolución" del "hombre nuevo" u otras mitologías, etc.), la contemporaneidad, supone más bien un presente continuo. Lo que busca, pues, es justamente estar siempre "en simultáneo" o vivir en una sincronía continua. A diferencia de la modernidad, en la contemporaneidad el futuro se ha cancelado, pues no podemos "pasar" (salir) del presente. Piensen sino en "Facebook" en donde todos estamos conectados perpetuamente, en donde importa mas el estar conectados que el mensaje mismo, que lo que nos vamos a decir o comunicarnos. El mensaje mismo es estar comunicados.

Ahora bien ¿Qué significa este presente continuo? ¿Qué significa esa suerte de sincronía, de "presente perpetuo" que nunca llega siquiera a ser comprendido del todo?

Yo lo llamo la dictadura de la sincronía, o la dictadura del presente perpetuo, que puede tener resultados interesantes para nosotros: por un lado, tenemos toda la (supuesta) "democratización" de las redes sociales, por otro tenemos la cantidad de Bienales y festivales que han aparecido a lo largo de todas las ciudades del mundo, incluso de las mas pequeñas, por ejemplo, buscando ampliar una conversación en la que supuestamente pueden contribuir de la misma manera que las grandes metrópolis. Lo que vemos, pues, en todas las

instancias es que la contemporaneidad se ha instaurado un horizonte de manera permanente. Y ese horizonte se articula como una conversación continua, en la que uno debe, al menos, estar "conectados", esto es: contemplar su omnipresencia.

Ahora bien, ya habiendo definido el carácter temporal de lo contemporáneo, debemos ser claros en resaltar que tal temporalidad supone, en términos prácticos, una erradicación de la especificidad espacial. El tiempo presente continuo "achata", homologa el espacio en tanto lo convierte en espacio indiferenciado. Y esto tiene, evidentemente, consecuencias para entender "lo local"

Este es el tema de lo que intentábamos hablar con Jorge hoy en la mañana. ¿Qué entendemos hoy por lo "local"? O mejor dicho: ¿hasta donde debemos seguir manteniendo una idea univoca de lo "local"?

Y es que sin una articulación universalizante más allá de lo temporal, la noción de lo "local" queda casi inoperativa. Y es por ello que siento que estamos a casi un paso del solipsismo. Me explico: un mundo con un contacto sincrónico continuo termina balcanizando lo local hasta hacerlo limitar con lo personal, hasta casi disolverlo en esta. La sincronía supone siempre que el contacto sea horizontal; entre pares. Es por ello que en "Facebook" solo tenemos "amigos". Ninguno tiene una posición mayor o menor que el otro, mientras que el mismo sitio intenta ser neutro que proyecta el efecto de no existir puesto que solo en tanto el efecto de no tener "mediación" se puede mantener un sistema, un "network" entre pares.

Y a propósito de ese auge en la "amistad", debemos decir que revisando el ultimo Derrida siempre me pareció absolutamente sospechoso, sobre todo cuando planteaba la noción de "amistad" como horizonte por sobre todas las relaciones interpersonales. Siempre me parecía sospechosa porque parecía que no se hablaba de amistad porque ya no se podía hablar más de solidaridad. Me jodía en un inicio, como buen protestante que soy, el cambio del deber al placer: la relación ya no era de deber sino de placer, y eso no me convencía. Pero ahora me doy cuenta que también esto significaba una reducción a lo personal. Se redujo todo a los afectos, sino pensemos en la cantidad de trabajos sobre la teoría de los afectos últimas. Y también es una marca esencial de esa suerte de anti-racionalismo que tenía la posmodernidad pero que ha cogido carne y articulado la contemporaneidad: todo se evalúa en términos de afectos. Dejo de

ser una afectación postmoderna, para convertirse en una marca evidente de la reducción de la experiencia a lo personal.

A mi manera de ver, este es un problema muy serio, porque de lo único que se nos permite hablar es de nosotros mismos desde una perspectiva meramente personal: uno ha quedado reducido a solamente a aquello de lo que eres testigo o partícipe directo de algo, puedes hablar de aquello. Y eso está a dos pasos del solipsismo, a mi manera de ver. Sin ningún "ismo" no hay ninguna ideología vinculante, universalizante (o al menos internacionalizantes), lo local se pierde como espacio "epistemológico" viable a no ser que este sea refrendado por una experiencia personal: lo único que puedo decir es acerca de mí mismo, lo que yo viví, o lo que yo estoy viviendo. Esto nos reduce a espacios, circuitos muy pequeños. Y lo peor de todo es que si la experiencia directa es la que legítima epistemológicamente esa posición, entonces lo "propio" (lo apropiado) termina convirtiéndose en literalmente, lo propio (lo privado).

Me explico un poco más: a este factor de índole epistemológica, que responde a una reacción a los excesos de la modernidad y de la grandilocuencia de su sujeto, y que nos hace estar a un paso del solipsismo, es necesario cruzarlo con un proceso económico propio del capitalismo tardío, mediante el cual se ha ido perdiendo el espacio público. De esta manera, estamos frente a una tormenta perfecta: por motivos epistémicos estamos conminados a no poder hablar mas allá de nosotros mismos, pero nuestro acceso a espacios de convivencia común están cada vez mas reducidos, ya que hay una privatización continua de aquello que era público. La cosa, pues, esta jodida: y es que esta conjunción de factores pone al sujeto periférico en una situación casi imposible, incapaz de poder generalizar, e incapaz de poder acceder a espacios previamente públicos y por ende accesibles.

Les pongo un ejemplo de esto. Hace unos días estuve trabajando en un lugar periférico dentro de la periferia misma que significa ya trabajar en Bogotá, Colombia. El barrio se llama "El Ricaurte" en la zona sur de la ciudad. Es un distrito lleno de puros empresarios, de pequeñas fabricas e industrias y comercios. Pero lo mas curioso, o triste, es que a pesar de ser un distrito también habitado por gente, casi no tiene un mínimo espacio público: no hay donde sentarse sin tener que consumir algo o comprar algo, porque todo , absolutamente todo son espacios privatizados.

Lo público ha cedido al impulso privatizador, y por ende no hay donde siquiera descansar. Es como vivir continuamente en una "galería" de los ochenta, o en medio del mercado de babilonia –con todas sus connotaciones orientalistas más burdas.

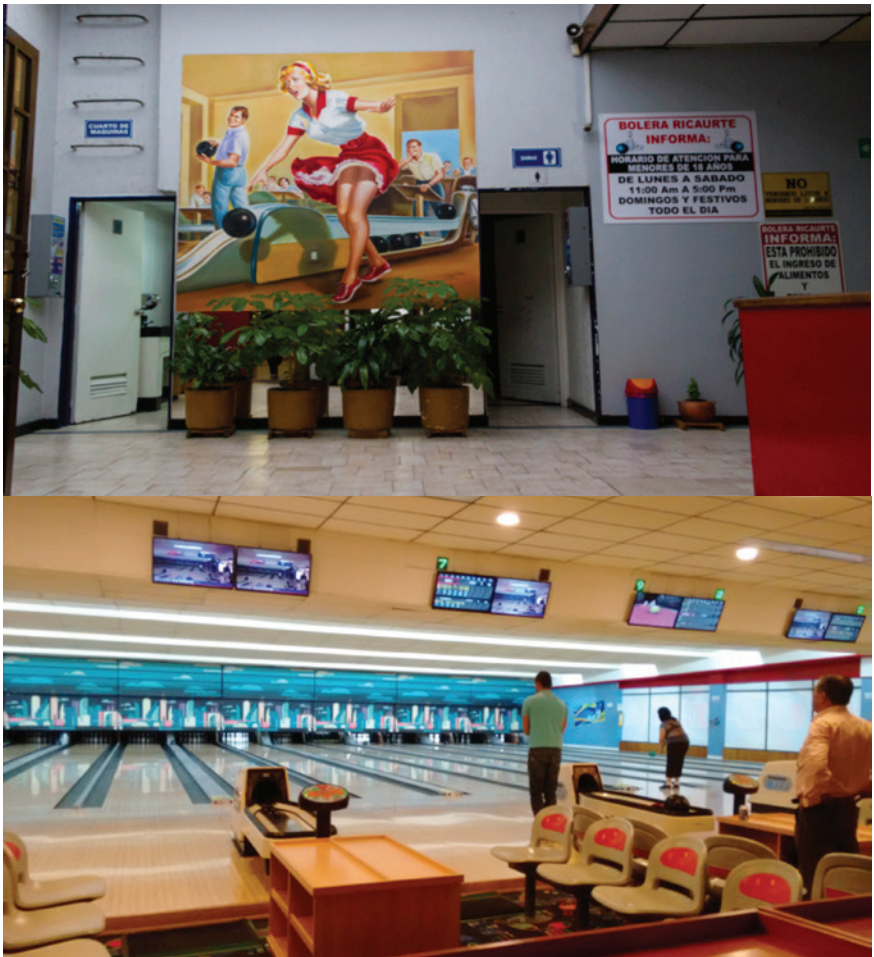
Es imposible pues, entonces, no hacer una equivalencia entre la noción de lo propio (de lo único que se puede hablar) y de propiedad (únicos lugares donde uno tiene acceso). ¿Qué es posible decir del Ricaurte? ¿se puede generalizar algún tipo de experiencia en el Ricaurte sino tenemos accesos a ninguna de ellas excepto las nuestras? Todo lo vemos como detrás de un vidrio de un acuario: gente vendiendo, gente comprando, haciendo todo tipo de mercancía bajando imágenes del internet: hacen t-shirts, hacen estampas, tazas, hacen lo que sea. Pero no te puedes detener en ningún lugar si es que no te relacionas de una manera comercial con alguno de ellos, si es que no entras en una transacción comercial. Lo más increíble de este lugar es el hecho que sobre los seis pisos,

este acaba en lo que los colombianos llaman una “bolera”: un “bowling alley”, un lugar para jugar bolos.

Y es como pasar de un neoliberalismo salvaje, a la era dorada del capitalismo tradicional; una imagen tropicalizada de los Estados Unidos de los 1950s. El problema es que a este oasis atemporal también tienes que pagar para entrar.

En otras palabras: si eres incapaz de entrar en una transacción –ser un consumidor, y estar mínimamente involucrado en algún tipo de intercambio– entonces no puedes ni llegar a participar del espacio de manera alguna, ni de conocerlo; podrá estar abierto –uno puede entrar– pero no está disponible para ti.

El segundo aspecto fundamental de la “contemporaneidad” es que aquello que se asomaba como una teoría en los albores de la postmodernidad, pero que ahora parece que se ha convertido, según parece, en realidad. Esto es: la contemporaneidad está marcada por el hecho de que el “contacto” prevalece por sobre el “mensaje.”



Me explico: cuando estudie en los años noventa, las teorías más sofisticadas de la postmodernidad daban como receta central que cuando se llegara a un "impasse" (Lyotard), lo importante, aplicando las enseñanzas de Wittgenstein, era poder "mantener la conversación" (Rorty). Es decir, en tanto el impase no se podía resolver, lo que si se podía hacer era intentar mantener la conversación entre las partes, y darnos cuenta que el hecho mismo de seguir conversando podía mostrar que el impase no es más que un problema de formulación. Lo que se buscaba era que las partes se dieran cuenta del marco conceptual previo que posibilitaba que el impase sea al menos inteligible para ambos. Recordemos como la lucha entre comunitaristas y liberales se debatió de esa manera.

Lo importante, pues, era poder mantener siempre abierta una conversación. Es decir: tratar de mantener el contacto continuo, sin importar mucho que se deba seguir debatiendo. De alguna manera, esta noción de contacto también estuvo en el centro de otros planteamientos filosóficos importantes de la época. Recordemos sino la relevancia de la Levinas durante este tiempo, que buscaba sobre todo establecer una ética basada en el reconocimiento del otro; es decir, del contacto. Lo que importa en la ética de Levinas es ese contacto con el otro. No importa tanto lo que se diga después, lo que importa ese contacto con el otro. Por otro lado, en tanto mostraba como el significado se iba siempre postergando, la deconstrucción derrideana privilegiaba siempre "el decir" sobre "lo dicho." En otras palabras, hubo una serie de teóricos que básicamente lo que planteaban era: "no importa el mensaje, lo importante es que hay básicamente una intención, una voluntad de decir".

Y eso es precisamente lo que tenemos ahora, disfrazado de "amistad". Y si no me creen, entren a Facebook. Si ustedes, por ejemplo, me buscan, se darán cuenta que tengo como 4.500 amigos, con los cuales supuestamente interactúo de alguna manera o, mejor dicho, estoy en "contacto permanente." Sin embargo, con el 95% de ellos tengo "contacto" pero ningún tipo de intercambio real, de amistad. No nos decimos nada, solo estamos "en contacto" continuo. Y, una vez más, esta sensación de estar siempre en "contacto continuo" contribuye al horizonte de simultaneidad, a la noción fuerte de temporalidad simultánea y de sincronía total que marca la contemporaneidad: no dices nada, lo importante es simplemente estar en contacto, para estar siempre en un mismo tiempo. Al tiempo sincrónico se le dice ahora "tiempo real".

Sin embargo, quizá una de las historias más fascinantes de cómo se logró poder sentir desde la periferia que se podía estar en "tiempo real" con las metrópolis, al menos en términos simbólicos ligados a la producción de artefactos y bienes culturales. Es, un poco, como contar la historia de cómo se armaron los "andamios" que dieron la posibilidad a que este efecto de "contemporaneidad" pueda sentirse "real" en la periferia. En otras palabras, creer que la "contemporaneidad" no requería de un puente al pasado, es ingenuo. Se puede "sentir" como si no importara, pero en realidad hubo todo un trabajo de ingeniería de inclusión al supuestamente viejo y vetusto muy a la par de la irrupción de la contemporaneidad.

Ese trabajo sucio, diríamos, fue hecho por un gran sector de los que trabajamos en arte latinoamericano, quienes buscaron que este tuviera un espacio dentro de los espacios anteriormente dedicados exclusivamente al canon europeo/norteamericano, y que se lograra de manera casi record en diez o quince años.

Como sabemos, la semana pasada se abrió la exhibición del maestro uruguayo Joaquín Torres García en el MoMA. La hizo Luis Enrique Pérez Oramas, el gran curador e historiador del arte venezolano (y un gran amigo de muchos de nosotros) y ha sido un gran éxito de toda índole: critico, de público, etc.

Hubiera sido impensable que una exhibición de esa naturaleza se hubiera hecho en el MoMA hace diez años atrás, porque evidentemente no estaban las bases para poder realmente sentarnos a la mesa de comidas del modernismo canónico global. ¿Qué fue lo que sucedió?

Ya que fui parte, partícipe de este proceso, puedo hablar directamente de aquello. Y creo que sirve para informar de cómo ambas cosas han ido de la mano la sensación de sincronía con el mundo global, y la ansiedad por tener un fundamento histórico mínimo.

Regresemos pues hacia más o menos 1992, cuando fueron las celebraciones de los 500 años del descubrimiento de América. Si uno revisa todas las exhibiciones que se hicieron en los E.E.U.U., en Europa, incluso todas los que se hicieron aquí, uno se da cuenta que el arte visual latinoamericano (o al menos la manera de entenderse a sí misma, y en relación al canon universal) estaba aún embarcado en un juego de espejos distorsionados con Europa. Es decir, se entendía a sí misma en una posición de continuidad, pero de distorsión

con el arte europeo; se entendía a mismo como el espejo invertido de Europa. Por ello, lo que tenías en esos años eran exhibiciones que reflejaban a un canon que se había construido para dar cuenta de tal distorsión irracionalista: desde el muralismo de Rivera, el surrealismo de Frida Kahlo, pasando por los primitivistas cubanos como Wifredo Lam, y terminando en los destemplados indigenismos de Guayasamín o realismos mágicos subidos de peso de Botero. En otras palabras, era un abanico de todo aquello que fuera "extra-racional" era parte de este canon irracionalista, espejo deforme de la racional Europa. Lo que se buscaba era mostrar, un poco jugando a ser a Alejo Carpentier, que mientras a los franceses y europeos les tomó dos mil años pensar el surrealismo, nosotros éramos surrealistas por "naturaleza."

Fue, pues, una manera negociada desde los 1920s y los 1940s para que la cultura latinoamericana entrara en el canon "universal" europeo. Eramos parte de la mesa, pero nos habían puesto en el último asiento de la misma, el más incómodo sin duda, el que estaba cerca del baño o la cocina, pero en la mesa al fin y al cabo. Y, además, suponía una homogenización de la cultura latinoamericana —solo se podía jugar a ser "diferentes" de Europa.

A eso lo he llamado yo el "paradigma de la diferencia" en el que la cultura latinoamericana se encontraba: jugábamos a ser diferentes, jugamos a ser "esencialmente" distintos de Europa y de los E.E.U.U. y que si bien, éramos mal que bien parte de Occidente, jugamos a ser como ese último *stop* donde las cosas se regresan, se voltean y están deformes. Es como si hubiésemos simulado una deformación de nacimiento para poder ser invitados a la fiesta que siempre uno quiso entrar.

No hay que ser injustos por ello con el realismo mágico. El realismo mágico, importó, fue significativo, porque nos hizo sentarnos en la mesa por primera vez, de manera independiente y ya no derivada. Sí, estábamos sentados en el sitio *hándicap*, con mangos y maripositas volando sobre nuestras cabezas, pero estábamos sentados en la mesa al fin y al cabo.

Pero fue en ese mismo año, con la llegada de la ola de globalización (asociada al nuevo orden impuesto por el consenso de Washington y el neoliberalismo económico, ordenes que ahora parecen tambalear) que las cosas comenzaron a cambiar. Y lentamente Latinoamérica comenzó a buscar de ser diferente a ser semejante a la metrópolis. Por ello, hay que anotar la importancia que tuvieron

Carolina Ponce de León y Gerardo Mosquera quienes fueron los primeros que buscaron darle la vuelta al asunto. Así, esa primera exhibición se llamó "Ante América" (realizada en el Museo Banco República en Colombia primero, luego en el Museo del Barrio en NYC) e intentó cambiar el signo, dar cuenta que se había agotado el paradigma de la diferencia.

Lo que terminó pasando durante todas estas décadas es que lentamente terminó cambiándose, virando, y lo que se buscó era fundamentar, una vez más, la vieja ansiedad de Octavio Paz: en verdad, no éramos tan distintos de los europeos, y que hacíamos cosas iguales a los gringos o a los europeos. Asi terminamos embarcándonos en lo que he llamado el "paradigma de la similitud" que reina ahora y que gobierna las acciones de grandes colecciones como la colección Cisneros, muchas investigaciones de la academia, shows como los de Luis Enrique, etc.

Lo que se busco fue decirle a los europeos y norteamericanos es que no podían contar la historia del modernismo sino entendían lo que pasó con el modernismo latinoamericano. Sin Latinoamericano no puedes entender el modernismo, punto. Le faltaban una pata a la mesa: no solamente contaba el modernismo americano, el modernismo europeo, sino también el modernismo latinoamericano para poder entenderlo de manera total. Y se logró articular un canon bastante viable para el mismo, con la gran viga central del geometrismo abstracto. Luego, mucho fue un proceso de traducción: al arte político, situado y efímero, que se realizó bajo las dictaduras, se comenzó a plantearse arte conceptual. Recordemos que existe una red de "conceptualismos del sur", pero no existe una red de lo "real maravilloso del sur". Así, una acción de Leppe, digamos, que no era estrictamente arte conceptual, ni pertenecía a una internacional, se comenzó a "empaquetar" de una nueva manera.

Se dejó de lado, pues, el eje cubano-mexicano (con ramificaciones andinas para la parte indígena) del arte latinoamericano y se comenzó a privilegiar una lectura de la basa del Atlántico: aquella que comienza con Torres García en Uruguay, sigue a Argentina con Madi, luego sube a Brasil con los concretistas y neo concretistas, y luego desemboca con los kinéticos con Venezuela.

De esta manera, Gego y Oiticica reemplazaron a Frida y a Diego como los chicos del poster del arte latinoamericano.

Sin embargo, como sabemos, y esto lo he planteado en muchos textos, esta también es una lectura parcial. Muy parcial por ser muy Atlántica: deja de lado casi completamente a Chile, por ejemplo. Para poder "entrar" a este canon, Chile ha tenido que reconstituirse como contribuyente en la parte "conceptual. Debido a su cercanía con la poesía –que creo que es la parte más fundamental del arte en Chile desde los 1950s– fue posible traducir la tradición chilena dentro de una matriz de "arte conceptual". La acción sitiada, política, efímera debido a la dictadura, se pudo traducir en algo asi como "arte conceptual" y asi poder entrar a esta nueva narrativa regional. De lado quedo Balmes y Neruda, las nuevas anclas son Nicanor Parra y Raúl Zurita.

Lo más interesante de todo esto es toda esta operación sirvió como "malla" para que se haya podido desplegar la contemporaneidad. El camino a la contemporaneidad está afianzada, pues, en la supuesta sincronía previa propuesta por este nuevo canon: de alguna manera, ya éramos iguales a los europeos desde hace rato. Si tú vas a cualquier feria de arte en la actualidad, en cualquier de la región, hay una serie de maestros modernistas siempre incluidos, que refrendan esa con Europa que legitima el desembocar en la contemporaneidad.

Mi pregunta es –y la dejo abierta para que cada uno la responda por su propia cuenta– si es que con este nuevo cambio de paradigma solo hemos cambiado los jugadores y no la estructura, y estamos siendo guiados por esa perenne ansiedad, (que no hemos podido superar realmente, al menos en las artes visuales). Queda clarísimo que este nuevo tinglado canónico sirve para estar en ese presente continuo de la contemporaridad que supuestamente pasa de la misma manera en Berlín y Nueva York que en São Paulo y Santiago.

La última cosa que quisiera anotar para entender la contemporaneidad –un tema que está reñido incluso con mi propia disciplina– es que creo que está marcado por una clara muerte de las imágenes. Es decir, la imagen en dos dimensiones no funciona más.

Hay una trivialización tal de las mismas debido a la vorágine en las cuales: vivimos en un mundo trivializado por y para las imágenes. No hay imagen sagrada, ninguna resiste el ser consumida y trivializada en segundos y siendo desechada sin ningún tipo de criticalidad. El ejemplo más evidente: Abu Ghraib. Yo pensé, por ejemplo, que la gente se iba a molestar con Abu Ghraib,

en los EE.UU. Recuerdan esas imágenes? Pero no. Fue al revés. Y quizá fue la primera vez que aparecieron "memes" y spoofs hechos precisamente para la cámara, para poder volver a circular en los mismos sistemas: la gente se disfrazaba en Halloween de la teniente England, por ejemplo, para postearlo en la híper-realidad del internet. Abu Ghraib comenzó con unas fotos, y terminó en otras. El último caso ejemplar es el caso del niño sirio ahogado y cuya imagen fue reproducida en el diario Le Monde en portada, pero en la página tres tenías una imagen muy parecida pero hecha por Gucci.

De alguna manera, estamos en frente de una vorágine tal de imágenes que la imagen ya solamente va a referir a otra imagen más, y a otra imagen más, y a otra imagen más, pero no existe relación con la "realidad". Se ha inflado de tal manera la burbuja de la representación que parece que no podemos salir de ella, que no hay cable hacia la realidad. Y es por ello que esto instala, en la contemporaneidad, un aspecto central de virtualidad: uno solo vive en un espacio cada vez más grande de representaciones, al punto que uno no sale de él.

Esta es pues una dimensión importantísima y decisiva de la contemporaneidad: en términos temporales hay un presente continuo, un afán de una sincronía continua, en términos espaciales una virtualidad rampante.

Quizá hay más aspectos centrales en torno a la contemporaneidad que estoy obviando, pero estos dos que he analizado son quizá me parecen más cruciales, especialmente desde la periferia. Podríamos a esto agregar el el giro ético sobre lo político, (de lo cual muchos de mis amigos más militantes siempre me han acusado), o de un regreso al neokantianismo, a una suerte de regreso a la belleza, después de un siglo casi tratando de buscar la manera en que esta no importe en el arte.

Quizá, una de las preguntas, para ir cerrando, sería como estas dos características se plantean en una periferia como la latinoamericana marcada por, como se ha dicho antes en este congreso, por la precariedad material e institucional y la imposibilidad de poder pasar conocimiento de una generación a otra. Espero eso sea motivo de otro congreso como este, aquí mismo, en esta casa grande de todos nosotros que es la Universidad de Chile. Gracias.

Ignacio Szmulewicz: Muchas gracias José. Escucharemos ahora la conferencia de Andrea Jösch.

Pedagogía de la mirada como campo de resistencia[87]

Andrea Jösch

Andrea Jösch: Hola, muy buenos días, muchas gracias por estar acá. No tengo la capacidad de hablar que tiene José Falconi así que voy a leer. Antes de comenzar la ponencia, quiero agradecer a Sergio Rojas y a todo el equipo de Coral por esta invitación. Sergio y Raúl fueron profesores míos en el Magíster en Gestión Cultural que hice en esta institución. Para mí es un honor como alumna estar al lado de mi profesor. Cuando Sergio Rojas me llamó para participar me dijo el interés que tenía por el trabajo que realizamos el año 2009 con el proyecto Sueño de la razón, revista de fotografía sudamericana.

El nombre de mi ponencia refiere a mi interés –en estos últimos años– de pensar, trabajar y gestionar actividades tanto académicas como de producción en torno a la imagen y de cómo veo indispensable emprender un camino de formación visual para llegar a una formación integral. Para ello, integraré referencias que han sido publicadas en la revista de fotografía sudamericana *Sueño de la razón*[88], de la cual soy editora jefe desde sus inicios en 2009.

Partiré diciendo que defino el concepto y desarrollo de una *pedagogía de la mirada* como aquella que nace de la crítica a la estandarización a la que mayoritariamente está orientada la imagen fija en la actualidad y que nos permitirá entender la relevancia del análisis de la fotografía contemporánea y del problema de lo fotográfico. Es por ello que propongo que la imagen no sea entendida y vista como un simple registro, sino como una imagen/idea, como fuente de conocimiento, vinculada tanto a sus posibilidades narrativas como políticas. Esto porque en el sistema actual es relevante tener mecanismos para cultivar la duda y la incertidumbre. Además, porque las estructuras educativas formales en general, y particularmente lo que refiere al arte y la cultura (hablando desde la educación pre-escolar), se han construido bajo enfoques cerrados, que segregan e insisten en la intolerancia y en estrategias para avalar el sistema de consumo (en el amplio sentido de la palabra); aquello hace necesario hacer frente a una constante alfabetización monopólica, desde el punto de vista de los significados.

[87] Este texto se basa en la tesis para optar al grado de Magíster en Gestión Cultural de la Universidad de Chile *La función crítica de la fotografía: por una pedagogía de la mirada* (2014).

[88] Véase revista de fotografía *Sueño de la Razón* en http://www.suenodelarazon.org/.

Entonces el problema que planteo es que la imagen fotográfica es uno de los sistemas más expandidos de representación de nuestras sociedades y que conlleva múltiples y diversas lecturas y usos. Por ende, el problema de la imagen, entendida como *imagen idea* y como *imagen conocimiento*, es posible si existe en relación a un autor, a un medio de circulación y a un público que la traduce o interpreta. Por ello su función es aportar a una formación crítica e integral de la mirada, para la construcción de sujetos y comunidades conscientes de la sociedad de la visualidad en la que vivimos y así no ser parte de las estrategias de distracción de los medios.

Para ello hay que contextualizar el lugar territorial desde donde se observa el problema, dejando en claro que estamos hablando del espacio sociocultural latinoamericano y, para ser más exactos, sudamericano. Y que cuando hablamos de territorio, no nos referimos a uno construido por fronteras geográficas, sino a aquellos que cuentan con habitabilidad y que contienen una mirada más amplia, como diría Canclini, que involucra circulación simbólica y prácticas culturales. Sobre todo, tomando en cuenta (no podría ser distinto) los procesos migratorios que acontecen a diario y que varían cíclicamente todos los procesos y prácticas socioculturales.

Todo esto sin dejar de lado el análisis crítico de nuestra construcción histórica. Con ello me acerco a la teoría de Enrique Dussel[89], quién habla sobre el concepto de *transmodernidad*, situándolo en el contexto de la indagación sobre lo que es lo latinoamericano, planteando así un lugar propio de reflexión frente a la modernidad occidental impuesta. Entendiendo que nos ubicamos históricamente bajo sistemas de control, creados para que el *otro*, es decir, nosotros, fuéramos conquistados, educados y representados para ser dominados. Se podría decir que aquello es un acto irracional que se constituye como cimiento de la racionalidad moderna. Aquel también es el esquema con el cual nos hemos educado en las escuelas, a través de los libros de historia y geografía y de las metodologías de enseñanza.

Como dice Max Jorge Hinderer, permítanme citarlo en extenso:

> "Siguiendo este modelo, si se quieren comprender los modos de operación del capitalismo contemporáneo no basta con referirse a las dimensiones de expansión «horizontal», es decir, de movimiento territorial sobre la superficie o tectónicas macro políticas. Es necesario pensar sus movimientos siguiendo vectores de tendencia «vertical»: temporalidades, encadenamientos de planos emergentes, confluencias,

[89] Dussel, Enrique. *Europa, modernidad y eurocentrismo*. México: Universidad Autónoma Metropolita na Iztapalapa (UAM-I), 2013. p. 136.

> profundizaciones, procesos de transformación micro tectónicos y, finalmente, la acumulación de tiempo para la creación de valores abstractos. Sin duda alguna, la historia del mundo es la historia de sus movimientos. Pero si revisamos la historia podemos observar que los modos de operación del capitalismo mundial que describe Guattari no son exclusivamente contemporáneos. Al contrario, todo momento de ruptura histórica –revolución, guerra, reconfiguración de territorios geográficos e innovación tecnológica– parece revelar también reconfiguraciones de los planos vectoriales, integrando en toda extensión territorial y actividad humana nuevas temporalidades, reajustes de los procesos de semiotización y producción de valor que se adscriben a vectores de tendencia vertical. La historia de la Modernidad y la del capitalismo están conectadas a la historia de sus expansiones territoriales, en particular a la historia de la conquista y la colonización de las Américas. Pero no solo están conectadas a la insaciable extracción de recursos y procesos de acumulación que genera la empresa colonial, sino también a la perpetua circulación de valores, a la expansión de redes de intercambio y a la creación de nuevas formaciones ideológicas y gubernamentales, de las que son indisociables"[90].

Entonces nos preguntamos, hablando de las imágenes que se han construido o hecho circular para representarnos: ¿hay imágenes que nos representen? ¿Qué imágenes nos han estigmatizado? ¿Qué imágenes nos permiten dialogar entre alteridades? ¿Será que cuando un sujeto viaja –en el amplio sentido del término– se reconoce, pues cree (re)conocerse a través de la imagen fotográfica?

Primero deberíamos tener presente si acaso nos movilizamos culturalmente por anexión forzada, por ignorancia o por la necesidad de revisitarnos; sobre todo si entendemos que para que existan territorios simbólicos, necesariamente deben existir vínculos con espacios culturalmente construidos. Lo que no hace más que señalar la relevancia que adquieren las lecturas críticas de los usos y efectos de la visualidad. Eso sí, considerando el tráfico de información y el riesgo de la homogenización, a través de los sistemas de representación visual y estandarizada, pues el uso que se les ha dado mayoritariamente a las imágenes fotográficas es uno de sometimiento y al mismo tiempo son representaciones históricas aprendidas. Los medios de comunicación, la prensa, la publicidad, la propaganda, los sistemas ideológicos de editorialidiad han contribuido a exacerbar cierto tipo de imágenes, que proveen acostumbramiento visual, que crean algo así como consumidores de estereotipos. Cómo hacer que estas imágenes ya no se comporten solamente dentro de un sistema de consumo de la visualidad, sino como estrategias conscientes de circulación ideas, contextos, conceptos.

[90] Hinderer, Max. "Espacios de circulación". *Sueño de la Razón*, nº 6 (2014): 37. Recuperado el 1 abr. 2015 de: http://www.suenodelarazon.org/05-fronteira.html.

Para reflexionar lo que acabo de señalar, debemos tener presente que:

1. Las imágenes no son objetivas,
2. que estas nos permiten un análisis crítico de nuestras sociedades
3. y, lo más complejo, que son construcciones simbólicas que generan
4. efectos de realidad.

Pero, ¿cómo romper las fronteras de nuestra mirada adormecida? Omar Rincón nos dice al respecto que todas

> "…las fronteras son los miedos que nos impiden ser, nos limitan a un lugar en el mundo y nos pierden en nuestros límites. Nos indican que hay un arriba y un abajo, un allá y un acá, un dios y un demonio. La humanidad ha consistido en esa búsqueda incesante por romper las fronteras. Y ha encontrado conceptos como globalización, mundialización, humanismo para prometer que no hay fronteras. Pero cada nuevo saber, conocimiento, tecnología termina produciendo más límites y dualismos: unos (los pocos) más acá y los otros (la mayoría) más allá. Si uno tuviese que decidir qué es la civilización, tendría que contestar: la producción infinita de límites, divisiones, descartes, miedos que usan unos pocos para exhibir su poder. La civilización es la producción masiva de miedos. Y con cada nuevo miedo: una frontera. Frontera social: pocos ricos, muchos pobres. Frontera simbólica: unos *celebrities*, los más anónimos. Frontera tecnológica: unos conectados, otros reventados. Frontera ilustrada: unos estudiados, la mayoría excluidos. Frontera geográfica: unos norte, otros sur; unos occidente, otros oriente. Frontera sexual: unos normales, muchos diversos. Y así hemos llegado a que se es más civilizado si se tiene más fronteras: Estados Unidos y China y Europa son poderosas porque tienen más límites. Ser rico y poderoso es tener límites, producir muchas fronteras. Toda frontera muere ante una imagen"[91].

Pero para que ello ocurra, debemos saber mirarla, y aún más, interpretarla y traducirla. Más aún, en un contexto en donde los sistemas y estrategias de los MDC y los nuevos usos tecnológicos de la imagen a nivel global, nos incitan a devolver la atención a nuestro entorno, a la construcción de sentido de nuestras relaciones frente al otro, contextualizan, diferencian y fragmentan lo local. Sobre todo, si entendemos que el concepto de globalización no es un sistema de interdependencias, como se nos pretende hacer ver, sino justamente de dependencias de las naciones: los más pobres frente a los más poderosos. No solo dependencias económicas y comunicacionales, sino también éticas, pues la sociedad-control intenta homogenizarlo todo a través de la visualidad, rehuyendo a la diversidad cultural e ideológica.

[91] Rincón, Omar. "Toda frontera muere ante una imagen". *Sueño de la Razón*, nº 6 (2014): 11. Recupera do el 1 abr. 2015 de: http://www.suenodelarazon.org/05-fronteira.html.

Cuáles son los contextos en donde podemos determinar, de alguna forma, aquella estructura en la cual se nos ha enseñado a observar, entendiendo que hoy la fotografía, como medio, nos entrega un conjunto de posibilidades que no solo atestiguan una panorámica de *las cosas*, sino que las transmiten y condicionan.

Podemos remontarnos a los inicios del dispositivo, a mediados del siglo XIX y principios del XX, y plantear, como lo propone Boris Kosoy[92], que las imágenes fotográficas producidas en esos tiempos, fueron modelos dominantes, tratadas en general como ilustraciones inocentes, desvinculadas de los hechos históricos, vaciadas de sus contenidos, descontextualizadas de la trama sociocultural y pretendidamente des-ideologizadas. Esas mismas que se instalaron en los archivos nacionales, en los libros escolares, en los álbumes familiares.

Es más, los primeros dispositivos fotográficos que llegaron junto con los fotógrafos, impusieron un sistema de observación del territorio y su población. Vistas panorámicas, retratos estandarizados, encuadres sujetos a la representación *del otro* como un igual (haciéndolo parecerse a la representación europea) o un exótico, ya sea por las ansias de dominar o de apropiarse de lo que veían, o por la infatigable necesidad de situarse en el tiempo de su espíritu moderno; que daba cuenta de las condiciones técnicas de la propia fotografía y sus conceptos de verosimilitud. En síntesis, la reflexión se centra en la tensión entre vivir en lo aparente o vivir en la vida, y la subjetividad que esto conlleva.

Esta afirmación cobra hoy más sentido, pues los millones de imágenes que circulan a diario sugieren un desvanecimiento de la mirada y no necesariamente una posibilidad de explosión de la diversidad. Una enorme reproducción de imágenes de patrones raciales, socioeconómicos, corporales, estéticos, etcétera. Aquello que menciona Kosoy ha sido una constante, existiendo una relación insoslayable de las imágenes con las formas del poder, ya sean éstas comunicacionales, políticos, académicos, del mercado, etcétera.

Otro factor no menor es la industria fotográfica desde inicios del siglo xx, una verdadera máquina de instrucción turística; el invento del turismo de masas, en cuyo protocolo estaba la necesidad de capturar los lugares pre-establecidos, los espacios determinados para el registro de vivir un sueño, incitando a nuevas formas de percepción, en donde se sugiere que los momentos acaban, pero las fotografías permanecen. Ahí, en sus propagandas, vemos las representaciones

[92] Kosoy, Boris cit. en Jösch, Andrea y César Scotti. *NN: fotografía chilena sin referencia de autor*. Santiago de Chile: Editorial Ojozurdo, 2006.

de ideales sociales establecidos, como la vida salvaje, el descanso, el paisaje idílico, el lugar ideal para fotografiar. Induciendo esto con señaléticas en miradores (el lugar desde donde observar), en la construcción de los álbumes fotográficos estándar (señalando quién se debe ser y qué es relevante de documentar y archivar), guiando una forma de registrar y preservar la vida, los recuerdos, la memoria.

Esto sigue siendo así, desde las imágenes de guerra hasta los retratos en Facebook se construyen muchas veces bajos criterios y parámetros predeterminados. El receptor de aquellas imágenes normalmente las codifica a un nivel elemental: son lo que muestran. Sin pensar que pudieran ser el efecto directo de una realidad aparente. Este es el problema y lo que hace identificar la urgencia de acercarnos a la funcionalidad crítica de la fotografía.

Cómo aprender el modo humano de significar las cosas, entendiendo que cuando uno define el mundo, actuamos sobre él y lo transformamos. Aún con el conflicto que implica saber que existe una ilimitación interpretativa, ya que somos intérpretes individuales que cargamos aspectos geográficos, estéticos, políticos, familiares, etcétera. Es decir, somos potenciales intérpretes ilimitados de signos.

Y si a lo anterior le sumamos que hoy no se quiere fotografiar sin ser visto, que el goce es justamente existir simbólicamente a través del lente y ser parte de la construcción escenificada o extraída del mundo directamente, el tema se pone aún más complejo. Sobre todo, con la utilización de la imagen como veracidad, en algunos casos, o como simple ilustración. La criminología, la sociología, la antropología, la historia, la pedagogía, etcétera, han utilizado muchas veces las imágenes como ilustraciones sin sentido o como supuestos registros de la realidad. Ambos extremos inducen al prejuicio, a la equivocación o a la domesticación de la mirada, pues estas imágenes circulaban, y lo siguen haciendo, como testigos fehacientes de algo que se quiere imponer. Aquí, en este tipo de imágenes, queda demostrado que la mediación tecnológica entre el mirar y el sujeto observado, es otro factor relevante a tomar en cuenta.

Es donde el concepto de biopolítica de Foucault puede ser importante:

> "El control de la sociedad sobre los individuos no solo se efectúa mediante la conciencia o por la ideología, sino también en el cuerpo y con el cuerpo. Para la sociedad capitalista es lo biopolítico lo que importa ante todo, lo biológico, lo somático, lo corporal"[93].

[93] Foucault, Michel. "El nacimiento de la medicina social". *Revista Centroamericana de Ciencias de la Salud*, nº 6 (1977): s/p. Recuperado el 18 dic. 2013 de: http://www.alcoberro.info/planes/foucault9.htm.

Este término nos da indicios de cómo el poder ha situado su preocupación en estrategias de contención y sistemas disciplinarios que tienen que ver con lo corporal y con el cuerpo, en su amplio entendimiento, regulando al individuo. Esto se evidencia con la introducción del tipo de imágenes antes mencionadas, basadas muchas veces en la segregación, de centros-periferias, ricos-pobres, moral-excesos, etcétera. Algo así como léxicos visuales aprendidos. Es decir, un escaneo que permite estandarizar y generar estadísticas de si uno está o no aceptado por el sistema, si uno cumple los requisitos corporales y culturales para vivir en una determinada comunidad, grupo o estrato, o determina por cuál espacio o intersticio de aquel mundo uno puede transitar.

A este respecto una discusión transdisciplinar es la única que puede aportar nuevos enfoques y modos de traducción sobre dichos conflictos, intereses, materialidades y representaciones simbólicas de la visualidad, dando cuenta de la complejidad de los procesos de lecturas y de diálogos de las imágenes en el espacio social. Nos enfrentamos así a una gran cantidad de prácticas culturales diversas, heterogéneas, multiculturales, pluriculturales y locales, que existen de manera simultánea; de construcciones simbólicas, de filiaciones culturales, de prácticas extendidas.

Dentro de este marco, la imagen fotográfica se ha convertido, en los últimos 180 años, en un dispositivo esencial en la construcción de nuestros procesos socioculturales. Por un lado, y haciendo referencia a la "herencia cultural", podríamos decir que el "mal uso" de la fotografía ha acentuado el delito del prejuicio. Esto porque el *habitus* lo debemos analizar también desde la imagen que proyectamos, aquella que hacemos calzar o visibilizar dentro de un entorno social. La pertenencia étnica, la diferenciación de procedencias, fronteras de género o ascendencia, a las cuales hicimos referencia, también las podemos leer desde la visualidad, en un mundo global, en donde la gran mayoría se informa más por lo que ve, que por la experiencia de *haber estado ahí*, en cuerpo. Además, hay que considerar que la imagen fotográfica carga aún, en variados aspectos, con cierta sensación de verosimilitud, aunque esta postura esté desmantelada y fundamentada teóricamente hace mucho tiempo, aún el escozor de su presencialidad hace dudar. Es así como los sistemas de traducción de las imágenes, su incorporación crítica dentro de políticas formativas, tanto en la escuela, como la que va dirigida a los públicos y la mediación, son temas relevantes a tratar, sobre todo cuando nos preguntamos por la función crítica de las prácticas de la visualidad.

A través de la fotografía se han ido generando frecuencias de intercambio y estandarización de la intimidad, de la violencia, de lo cotidiano y del desvanecimiento de los límites entre artefacto, artificio y objeto. La imagen que vemos, no nos remite necesariamente al lugar de los hechos, sino a una narración de posibilidades sobre dichos sucesos. Y esto, en una sociedad mediatizada y tecnologizada trae consigo un terreno complejo de realidades y ficciones entrelazadas. Esto nos hace "creer" que viajamos o nos trasladamos virtualmente para conocer, pero en realidad lo hacemos para reconocer que todo lo que hemos visto es solo una interpretación de los hechos, una traducción; y que aquello que observamos en presencialidad podría inquietarnos, más o menos.

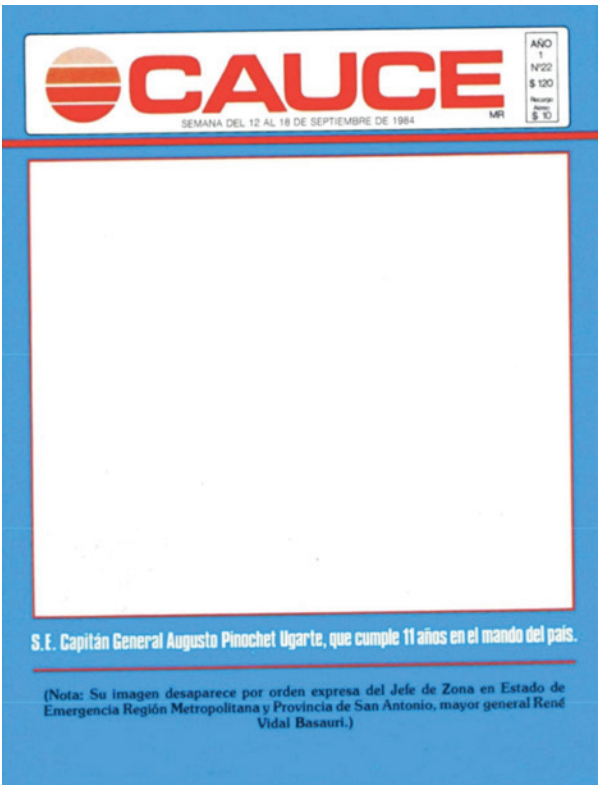
Ese acostumbramiento a lo visual –que se construye a diario– trabaja con estrategias para crear más consumidores y productores de imágenes; insertando epítetos visuales en la sociedad, léxicos que identifican –muchas veces de forma sesgada– lo que ocurre en la imagen. Y empezamos a describir sobre la imagen conductas, actitudes, hábitos, comportamientos: lo exótico, lo contemporáneo, lo distinguido, lo autóctono, lo bello, lo indigno, lo raro, todos conceptos que tienen sus propias imágenes socialmente consensuadas. Y, sin duda, podríamos hablar de lecturas arbitrarias, que muchas veces nos construyen conceptos prejuiciosos de aquello observado.

La imagen es un artificio, pues toda imagen es por esencia un disimulo.

Otro tema respecto de la lectura de las imágenes, es entenderlas como sistemas cerrados en sí mismos. Una imagen es situación que difiere de la posibilidad de generar relatos, visiones complejas y lecturas amplias.

Conocemos el mundo y recorremos la historia por medio de la imagen; traducimos hazañas, guerras, conflictos, proezas, mundos diversos, culturas por medio de ella. Todo esto sucede simultáneamente y en relación con imágenes oficiales –de gobiernos, de empresas, de grupos organizados, mercados de la visualidad, industrias transnacionales, de medios de comunicaciones y registros históricos– que son efectuadas con normas y estándares que obedecen a los lineamientos editoriales de sus respectivos planteamientos políticos y económicos, los cuales simultáneamente rigen gran parte de la construcción y la lectura fotográfica, estructurando gustos y procedimientos para el mercado económico-comunicativo, o incentivando una imagen construida bajo patrones de dominación.

Ya no es posible comprender como se accede a una cierta vida, a un status social, a un grupo o comunidad, sin decodificar las imágenes que de uno existen y que uno se construye del mundo. Por ende, no es extraño que estemos en un espacio donde las imágenes que circulan tengan espacios de visibilización o de invisibilización conscientemente construidos. Como, por ejemplo, cuando Susan Sontag menciona a raíz del *dolor de los demás*, que constantemente "los cuerpos gravemente heridos (del espacio de la guerra y la violencia) mostrados en las fotografías publicadas son de Asia y África [y, agrego, de América Latina] pero no de Europa o Norteamérica"[94]. Esto porque aquellos cuerpos malheridos, aquellas mutilaciones, aquellas violencias no se conciben como parte de una propuesta de mundo desarrollado occidental, pues rompería el esquema de racionalidad impuesto por dichas culturas.



Revista Cauce, año 1, nº 22 (1984), Santiago de Chile.

[94] Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara, 2004. p. 86.

Es mejor esconder u omitir imágenes que se salen de los márgenes editoriales establecidos, que variar la imagen que se tiene de la historia oficial que se ha construido.

Por ejemplo, podríamos revisar una sola imagen política de los últimos años: la famosa toma *The situation room*, la sala de crisis (o sala de situación), sobre la captura de Osama Bin Laden en donde podemos observar el presidente de los Estados Unidos de Norteamérica, Barak Obama, el vicepresidente, la secretaria de estado de Clinton, autoridades militares de alta jerarquía, entre otros/as, que se encuentran en un espacio reducido (se sabe esto por el ángulo de toma y la longitud del lente utilizado). Todos, menos la jerarquía militar que ocupa el asiento principal, observan hacia la izquierda: fijamente miran una pantalla. Esto lo sabemos no porque el aparato pantalla esté como objeto dentro del encuadre, sino porque la imagen circuló en forma paralela con ese relato; los que ahí posan, están viendo en vivo y directo la detención y asesinato de Bin Laden. Hillary Clinton es la única persona que corporalmente demuestra el horror de lo que ahí acontece frente a sus ojos, colocando su mano derecha sobre su rostro descompuesto.

Esta imagen fue la primera que circuló oficialmente la madrugada del 2 de mayo del 2011, como constatación de la muerte de Osama Bin Laden, líder de al Qaeda, en Abbottabad, Pakistán, por fuerzas militares estadounidenses. ¿Qué es lo que nos tenemos que preguntar al mirar esta imagen? La operación militar utilizó el nombre *Gerónimo* para nombrar a Bin Laden, la operación misma fue nombrada *La lanza de Neptuno*, observada en vivo y en directo desde la *sala de crisis* de la casa blanca. Finalmente, los espectadores éramos millones, como sucedió en los enfrenamientos de principios de los 90, conocida como la guerra televisada, pero eran pocos los "elegidos" para constatar, a través de la pantalla, la captura y posterior asesinato del hombre más buscado por el imperio de occidente. Nosotros miramos a los que miran la tragedia, este es el *pathos* contemporáneo. Mientras que ellos nombran lo ahí sucedido: Gerónimo, héroe indígena/Neptuno, Dios que gobierna los océanos y que tiene el poder de provocar catástrofes naturales de proporciones. ¿Qué hay detrás de esa imagen y aquellos "nombramientos"?

Podemos entrever un relato desgarrador de la injerencia visual en la construcción de los relatos simbólicos actuales, con capas de densidades e interpretaciones, traducciones y recepciones posibles. Algunos de estos discursos visuales se *filtran* en los medios, otros se construyen para ellos, pero ambos nos permiten sintetizar las estrategias políticas y mediáticas de la potencia militar y de la subordinación política a través de la civilización de la violencia de la pantalla. Ahí, en las formas de circulación de esas fotografías, hay una compleja estrategia que nos impone nuestra manera *moderna* de sometimiento a través de la visualidad.

La imagen *del otro* siempre puede ser vista como verdad, pues se construye bajo paradigmas prejuiciados de culturas lejanas, aprendidas por palabras e imágenes impuestas. Esto, porque las imágenes no solo están ahí para ser contempladas, sino para conmocionar; pero con tanta sobresaturación de imágenes, nos hemos vuelto insensibles a la mirada. ¿Será que traducimos la supuesta realidad de la imagen con un simple gesto de aprobación o reprobación, pues definitivamente estas ya no son capaces de cambiarnos? Aquello dependerá de la capacidad de lectura de la imagen, de la posibilidad de una pedagogía de la mirada.

Desde el inicio de la fotografía, a mediados del siglo XIX, se insistió en el registro del dispositivo como *espejo de la naturaleza* (de quienes tenían

acceso a ella) y como crónica visual de la modernidad. Hablando desde nuestro territorio sudamericano, esto se hacía sin importar que el paisaje se domesticara para tales fines y que los habitantes del lugar pasaran a ser sujetos máquinas (los obreros) o cuerpos salvajes (los indígenas). Además, uno de los usos más frecuentes de la fotografía era el registro del viaje expedicionario o colonizador; una forma de sistema de validación visual, que muchas veces estaba enceguecido por las ansias de encontrar un territorio indomesticado, fomentando el progreso y su industrialización. Por ello, no es extraño que gran parte de las imágenes resguardadas en los archivos más importantes del Estado sean las que documentan aquel *mundo moderno* a través de panorámicas industriales, faenas obreras, retratos estandarizados, etcétera, como si se quisiera registrar mecánicamente las huellas de un sistema que suponía un avance socio-económico y una imagen patriótica, sin darse cuenta de que décadas más tarde serán leídas, por algunos, como evidencias de las grandes omisiones de la construcción de nuestra historia oficial. Pero no hay que olvidar, como dice Kay, que existe "la posibilidad, de estar simultáneamente *en* la mirada y *fuera* de ella, sin abandonar lo visible"[95]. Esto nos permite comprender la necesidad de *leer* el fuera de encuadre de toda imagen, de revisitar los documentos y de considerar no solo las imágenes oficiales, sino que los archivos anónimos y amateurs para la comprensión y contextualización de una época.

La imagen es ideología y es poder, eso está corroborado hoy por sus funciones comunicacionales, políticas, publicitarias. Por ello su lectura debe ser contextualizada para no quedarnos limitados por las proposiciones oficiales de sus usos, en donde la segregación y exclusión fue fotografiada bajo ciertos criterios de construcción de mundo, como algo irrebatible para el bien del proyecto mayor, que era llegar a ser países desarrollados. Las fotografías (el acceso a estas y su sistema de editorialidad) se ponían al servicio de su función propagandística, narrando y edificando una identidad deseable que proveía de continuas *medidas preventivas*, omitiendo adrede la existencia de otras realidades que pudieran entorpecer la construcción del proyecto *moderno*. Aquello no ha variado sustancialmente.

Podríamos decir que tanto fotógrafos como fotografiados hemos aprendido a ponernos en posición de equilibro frente a la toma fotográfica y al dispositivo, pues uno no sale del cuadro, sino que justamente se pone *en cuadro*, en el lugar que socialmente le compete.

[95] Kay, Ronald. *Del Espacio de Acá. Señales para una mirada americana*. Santiago de Chile: Editores Asociados, 1980. p. 25.

¿Quién ve o quién es visto? Proponemos la existencia de una duda razonable sobre lo performativo en la fotografía, como sistema de relación de la imagen con su función crítica; entendiendo que lo que se representa en la fotografía no es necesariamente *un otro que ve y alguien que es visto*, sino que la relación existente entre ambos, entre quién fotografía lo representado ahí o quién posa y el que lee dicha imagen, así como el medio donde esta circula. Lo importante al hablar sobre lo performativo, en este caso entendido como una imagen/acción[96], es tomar en cuenta que se trata de conductas restauradas, aprendidas, no espontáneas ni decisivas, y que aquello es justamente lo que permite su traducción, o en algunos casos, su afección. Nathalie Goffard dice que "en cierto modo, el artista contemporáneo siempre *llega después* o en estricto rigor llega tarde al suceso"[97].

La fotografía es incapaz de colocar al sujeto que observa la imagen en el acontecimiento real, en copresencia de lo que ahí acontece, pero sí es capaz de activar afecciones a través de su puesta en escena. En ese sentido, todo acto fotográfico podríamos traducirlo como acto performático, pues es en su lectura (de imagen/acción) que podemos asumir la medialidad entre lo que ahí acontece, lo que aquello significa y la significancia del medio en donde circula. Proponemos entonces que habría que ampliar el problema de quién ve o quién es visto, a la postura ideológica de quién fotografía, al situarse o colocarse en el encuadre de quién es fotografiado y a la lectura de quién es interpelado. Es decir, no existe una sola manera de mirar lo que ocurre, sino que existe una interacción desde el que mira, lee o participa de un contexto particular, en su tiempo y espacio dispuesto, posibilitando hablar de dos mundos simultáneos al momento de enfrentarse a una imagen: un mundo racional y un mundo experiencial. Ahí la propuesta de entender el gesto performativo de la imagen tiene que ver con desintegrar las categorizaciones formales, para posibilitar una *medialidad*, en donde interesan los procesos de producción, de relación y de densidad con la imagen.

Es decir, la imagen ya no puede ser leída solo como registro o prótesis de la sociedad, sino como un apuntamiento social cuyo sentido está en la mirada, cada vez que se mira[98]. Aquella condición de copresencia es lo que

[96] Entendemos aquí imagen/acción como un sistema donde la imagen resultante es parte de un proceso preconcebido, resultado de una conceptualización que solo funciona en el instante cuando la acción que se registra está ocurriendo.

[97] Goffard, Nathalie. *Imagen Criolla, Prácticas fotográficas en las artes visuales de Chile*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2013. p. 136.

[98] "Gertrude Stein decía que las cosas suceden simultáneamente, la escena en la escena. *El sentido está en la escucha, cada vez que se escucha*..." Notas del curso del profesor Mauricio Barría (2013), Magíster en Gestión Cultural, Universidad de Chile.

sucedería en el acto fotográfico; asumiendo que existe una responsabilidad en el momento de hacer circular fotografías para que otros las miren. El fotógrafo/a o quién hace circular la imagen debería ser consciente de aquello, y si es así, entonces la fotografía debería entenderse como una imagen-acción. Pasar de una mirada mecanizada y sistematizada, a algo así como la "autopoiesis" del acontecimiento; pasar del fotograma a algo así como la narrativa fotográfica; pasar de la estetización de la realidad (aquello es peligroso, pues la realidad es más real que el real de la imagen) a proponer que somos capaces de construir nuestros propios mecanismos de traducción.

Es por ello que sugerimos que las imágenes deberían ser un pilar esencial para la construcción de una ética del mirar; ya que tienen que ver con las formas de entender críticamente el lugar que habitamos. Aprender a mirar en un mundo en donde la globalización del consumo de la mirada ha hecho lo suyo, pues ya no solo vemos lo que estuvo programado o ha acontecido, sino que digerimos de forma instantánea lo que está ocurriendo. Las imágenes son un posible campo de resistencia, para combatir la anulación de la creatividad con la cual el sistema formativo, desde la primera infancia, intenta estructurar al ciudadano: *no te salgas del límite de la figura, pues si lo haces, serás considerado como un ciudadano con problemas motores, con falta de atención hacia las normativas impuestas*.

Entonces, ¿cómo extender la lectura de las imágenes? Por su condición de posibilitar narraciones, en la insistencia de entenderlas como lenguaje y comprendiendo que no hay ingenuidad posible al construir una imagen.

¿Qué hacer entonces? Luis Camnitzer entrega una posibilidad concreta, a la cual adscribo:

> Utilizando la educación correctamente tenemos que abrir el campo del pensamiento creativo para todo el mundo y convertirlo en un ejercicio colectivo, cotidiano normal y permanente. El arte, como forma de pensar no es una actividad competitiva diseñada para ubicar productos en galerías y museos. Es una herramienta necesaria para sobrevivir en un mundo que requiere la habilidad de administrar información en lugar de, como nos quieren hacer creer, acumularla y consumirla[99].

Gracias.

Ignacio Szmulewicz: Gracias Andrea. Escucharemos ahora la conferencia de Raúl Rodríguez.

[99] Camnitzer, Luis en Jösch, Andrea. "Luis Camnitzer" (Entrevista). *Sueño de la Razón*, nº 7 (2015): 72. Recuperado el 1 abr. 2015 de: www.suenodelarazon.org/06-propaganda.html.

Teoría, literatura e imagen: giros en el siglo XXI[100]

raúl rodríguez freire

En primer lugar, quisiera dar las gracias a los organizadores de CORAL y en especial a Sergio por haberme invitado a poner en discusión algunos pensamientos, algunas reflexiones que me han surgido últimamente en el ámbito de la práctica pedagógica, por decirlo de alguna manera. Yo me desempeño en el campo de la teoría literaria y en los últimos años me he visto –como voy a mencionar– leyendo menos a críticos literarios y leyendo más a críticos y teóricos del arte. Y cuando me di cuenta de ese desplazamiento en mi propio trabajo, quise mirar el trabajo de otros colegas y ocurría lo mismo. Lo que tengo, entonces, en una especie de reflexión sobre qué ha pasado en el ámbito de la teoría como género de la reflexión. Y parto con señalar que este texto se llama: "Teoría, literatura e imagen: giros en el siglo XXI".

> *La transformación de la superestructura, cuyo avance es más lento que el de la infraestructura que subyace, necesitó más de medio siglo para hacer valer en todos los ámbitos culturales el cambio en las condiciones productivas*.
> Walter Benjamin, "La obra de arte"

1. Los años salvajes de la teoría, para tomar una expresión de Manuel Asensi, tuvieron lugar entre las décadas del sesenta y el setenta, años que la vieron nacer, proliferar, transformar el ámbito del pensamiento, mostrar su poder, un poder que durante los duros ochenta se volvería el blanco de diversas embestidas, hasta llegar a declarársela muerta. De manera que la teoría emergió junto con el llamado giro lingüístico, posiblemente potenciándose mutualmente, y de ambos fue Richard Rorty quien logró darles reconocimiento, identificarlas. Primero, en su famosa antología *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*, de 1967, da cuenta de la relevancia adquirida por el lenguaje para la resolución (o disolución) de problemas filosóficos. "Esta perspectiva [señala el autor] es considerada por muchos de sus defensores el descubrimiento más importante de nuestro tiempo y, desde luego, de cualquier época" (*El giro* 50). (Si bien aquí Rorty está pensando en la filosofía analítica y la filosofía del lenguaje, el giro lingüístico cobrará resonancia fundamentalmente a partir de

[100] Esta conferencia es parte de un trabajo mayor de Rodríguez, actualmente en curso, titulado *El giro visual de la teoría*.

los trabajos de Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes, entre otros, nombres que tienen claras diferencias con la primera preocupación de Rorty, como muestra el debate entre Derrida y Searle). Alrededor de una década más tarde dará cuenta de la emergencia de un nuevo género del pensamiento que terminará siendo llamado teoría:

> "Desde los días de Goethe, Macaulay, Carlyle y Emerson se ha desarrollado un tipo de escritura que no es ni la valoración de los méritos relativos de la producción literaria, ni la historia intelectual, ni la filosofía moral, ni la epistemología, ni la profecía social, sino todas estas cosas entremezclados y reunidas en un nuevo *género*. Este género a menudo es llamado crítica literaria" ("Professionalized Philosophy" 763-765).

Posiblemente porque el lenguaje haya sido central para las principales firmas de la teoría, fue la literatura el lugar en el cual esta tuvo su mayor desarrollo, pero también porque, y este es el argumento de Jonathan Culler, "la literatura toma como asunto cualquier experiencia humana, y en particular la ordenación, interpretación y articulación de la experiencia" (*Sobre la deconstrucción* 16). Como sea, no es difícil percibir la importancia de los estudios literarios en la conformación de la teoría, entendida ahora como un género heterogéneo que desafiaba los límites disciplinarios al no plantearse ninguno, desfamiliarizándonos así con lo conocido y lo dado. Pero en el mismo momento en que Rorty la hacía emerger, la universidad era fuertemente embestida por una ola neoliberal que continúa hasta nuestros días. La crisis económica de los setenta dio lugar a que se pensara de manera programática y simbiótica universidad y mercado, lo que dio como resultado no solo una mutación de la arquitectura académica, sino también una masificación de la matrícula, dada la urgente necesidad de una fuerza productiva acorde a la sociedad postindustrial o postmoderna. En este contexto, la teoría fue duramente criticada por su elitismo y su supuesta desconexión con los problemas de la gente, problemas como la descualificación de los nuevos estudiantes. En vista de estas cuestiones más serias, se comenzaron a reducir los presupuestos (universitarios y humanísticos) y reestructurar departamentos y programas, con el fin de potenciar cursos que realmente necesitaran los nuevos clientes, como los de composición y lectoescritura (tesis de Wlad Godzich), cursos que terminaron no solo desplazando a la teoría sino a la literatura misma. A este ataque neoliberal, realizado bajo un disfraz seudodemocrático, contribuyeron figuras tan disímiles, como Terry Eagleton, Edward Said (curiosamente uno

de sus principales difusores) o Anthony Giddens, a la vez que se la comenzó a fetichizar (la idea es de Graciela Montaldo), reduciendo su opacidad a la transparencia –cualidad que comenzará a ser exigida al pensamiento en nombre de un anti-elitismo–, transparencia que la inscribirá en el sentido común a partir de la teoría "para principiantes" que Pantheon Books masificó por todo el mundo. Cito en extenso a Graciela Montaldo:

> "En formato de libro, folleto, a precios accesibles, con ilustraciones (muchas caricaturas que demostraban el carácter "desacralizador" hacia los saberes más herméticos) y una diagramación novedosa para el ámbito de la institución teórica, estos volúmenes estaban dirigidos a un público joven que se iniciaba en lo que se veía como un pensamiento alternativo […]. Fue la forma en que el pensamiento de varios autores de cierta radicalidad ingresó a un circuito de público ampliado y lo hizo a través del mercado, manteniendo su cuestionamiento de las instituciones formales. Las colecciones se declararon "para principiantes" pero bien pudieron llamarse "para multitudes" ("Teoría en fuga" 267).

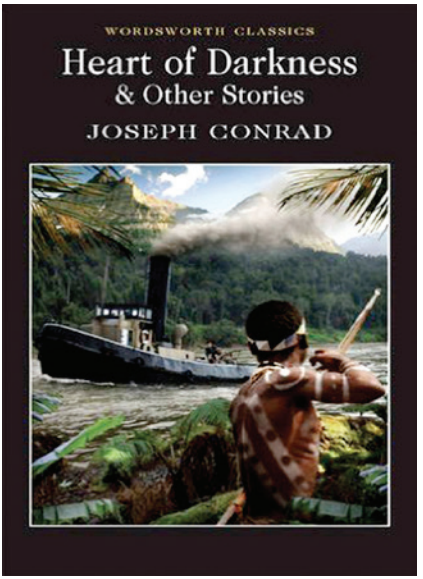
Que la teoría, en tanto género heterogéneo que hace del pensamiento una resistencia, no ha muerto se evidencia en su reemergencia en los años noventa, pero no de la mano del lenguaje, sino, como era de esperar, de la imagen.

2. Para alguien que se desenvuelve en el ámbito de la literatura –y en particular en el de la teoría literaria–, es difícil no percibir un desplazamiento en los "objetos" de estudio, como en las bibliografías que empleamos para intentar leer aquello que aún responde, por comodidad o pereza, a las etiquetas de "obra", "libro" o "novela", sobre todo cuando tal deslizamiento lo encontramos en la escritura misma de "obras", "libros" o "novelas". Hacia el final de *El mundo es un pañuelo* (1984), un *texto* en el que David Lodge pone como "argumento" o "tema" a la teoría literaria y sus modas, precisamente al cierre de un gran congreso de la *MLA* acaecido en 1978, dos narradores se reparten el mercado global: "Si yo puedo quedarme con la Europa oriental […] tu puedes quedarte con el resto del mundo" (411). Veintiséis años más tarde, y no hacia el final, sino abriendo un "libro" que también inscribe en su título términos espaciales, *El mapa y el territorio* (2010), Michel Houllebecq figura al artista Jed Martins intentando terminar un cuadro que ha titulado *Damien Hirst y Jeff Koons repartiéndose el mercado del arte* (27). Este desplazamiento o "giro" fue percibido cuando, intentando dar cuenta de una cierta narrativa latinoamericana,

me vi leyendo y citando más a críticos de arte, arquitectura y geografía que a críticos literarios, pero también cuando reparamos en los últimos trabajos de los principales latinoamericanistas o estudiosos de la literatura, como también en lo que investigan nuevas generaciones de doctores en literatura, que han hecho de la imagen el lugar a partir del cual reflexionar nuestro aciago presente. Incluso me atrevería a señalar que en Chile, aunque no solo en Chile, si bien con excepciones, lo más interesante es escrito por quienes se dedican a las artes visuales, ya sea a partir del cine, el performance o la fotografía, y no precisamente desde la crítica especializada, sino también desde la historia, la filosofía, la antropología, la sociología y, por supuesto, la literatura. Y si la escritura es trabajada, se lo hace leyéndola con conceptos como archivo, campo expandido, post-autonomía, intermedialidad o estética relacional, conceptos que a su vez se han de acompañar con metáforas espaciales como cartografía, mapa, topografía, frontera y heterotopía, y ello a partir de estudios interoceánicos o transatlánticos. Imagen y espacio, entonces, han estado transformando la escena teórica de los últimos años, aunque ello no es óbice para que se sigan escribiendo monografías y ensayos a la vieja usanza: históricos, canónicos, literarios. En lo que sigue entonces intentaré desarrollar esta hipótesis y, de estar en lo cierto, entrever sus implicancias para el estudio de la literatura y el lugar de la teoría.

3. Giro, entonces. Sé que la palabra no está libre de sospechas, ni siquiera cuando se la emplea pluralmente, pues además un giro nunca viene solo. Hoy, o desde hace unos años, quizá algunas décadas, hemos asistido a giros visuales (en el arte), culturales (antropología y literatura), de movilidad (sociología), urbanos (arquitectura) y espaciales (en geografía), para no mencionar ese giro de los giros que fue el giro lingüístico, al cual luego referiremos. Por ahora, resta señalar que, si ha habido un giro, una mutación en la configuración de nuestras experiencias, ello se deba posiblemente a una cierta alteración acaecida en la relación que mantenían modernamente las representaciones apriorísticas que llamamos tiempo y espacio. Si el espacio entonces "retorna" es porque en algún momento fue subsumido, obliterado en su heterogeneidad por un tiempo te(le)ológico y homogéneo. Tal es la tesis esgrimida en *El tiempo y el otro*, que hace poco más de tres décadas (1983), al describir el paso de un tiempo sagrado

hacia un tiempo secular, hacía referencia a "la historia de la reducción visual de la secuencia temporal". A partir de un pormenorizado análisis del *Discurso sobre la Historia Universal* de Bossuet (1681), Johannes Fabian muestra cómo aquel defensor del derecho divino de los reyes intenta explicar la universalidad de la historia realizando "una 'abreviación' de las secuencias, de tal manera que el orden fuera percibido 'en un enlace'" (4). El instrumento metodológico que emplea Bossuet para su tarea es el término griego que conocemos como *época*, descrito extrañamente en su dedicatoria al delfín Luis de Francia (1661-1711), el hijo del rey sol, pues para él es que ha escrito un libro que pretende robustecer su memoria, mostrándole "todos los siglos […] en pocas horas delante de sus ojos". Su procedimiento es señalar o marcar el tiempo con algún suceso extraordinario, es decir, con una época, "que significa detenerse, porque allí se para a fin de considerar como desde un lugar de reposo, todo lo que antes o después ha sucedido, y *evitar de esta suerte los anacronismos, que son aquel linaje de errores que hacen confundir los tiempos*" (5. Énfasis agregado). Pero la propuesta de Bossuet aún permanece inscrita en el orden cristiano, que va tras la salvación del alma, por lo que será tarea del iluminismo concretar una historia secular, que va tras el saber, el cual será posible gracias al topos del viaje, del viaje como ciencia. "El viajero filosófico [afirmó Joseph Marie Degérando en sus *Consideraciones sobre los métodos a seguir en la observación de los pueblos salvajes* (1800)], al navegar hasta los confines de la tierra, está en verdad viajando en el tiempo; está explorando el pasado" (cit. *Time and the Other* 7). Mediante esta fórmula, Fabián le atribuye al filántropo francés el haber expresado con claridad el *ethos* que reinscribe el viaje en el espacio bajo una "práctica temporizadora", subsumiéndolo en el paradigma de la historia natural (7). Las diferencias con el tiempo sagrado se vuelven así transparentes, pues mientras este siempre estuvo "*ya* marcado por la salvación" del pagano, el tiempo secular excluirá al salvaje afirmando que *aún no* está listo para la civilización. Así, mientras el primero era inclusivo, el que sigue será exclusivo, a la vez que expansivo, como muestra ejemplarmente Conrad en *El corazón de las tinieblas*, pues el viaje de Marlow en busca de Kurtz también es el de unos "vagabundos en una tierra prehistórica […] la noche de las eras primigenias" (67, 68).



Llama la atención en estas lecturas que el nombre de Joseph François Lafitau no haya sido mencionado, ya sea por Degérando o Fabián, pues creo que fue él quien por vez primera reinscribió la diferencia espacial bajo la lógica temporal. En 1724 publicó su *Mœurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps*, algo así como un modelo humano de lo que mucho más tarde se conocerá como Principio de Exclusión de Pauli: "dos cuerpos no caben al mismo tiempo en el mismo espacio", razón por la cual se enviará a esos salvajes americanos a "la noche de las eras primigenias", negándoles así la coetaneidad, removiéndolos, dice Fabián, de "nuestro" tiempo. Pero lo más relevante es que lo hizo incluso antes de entrar en su argumentación y lo hizo con una imagen. "Una imagen. Casi nada", dice Michel de Certeau en su brillante análisis del frontispicio que Lafitau mandó a grabar para su libro.

Por supuesto que este grabado no podía titularse de otra manera que "La escritura y el tiempo". A los pies de aquella mujer que representa a la escritura, que es la madre de la escritura y por tanto la que dará a luz esta comparación de Europa con los salvajes y el hombre primigenio, y que mira a un alado anciano que hace de tiempo, encontramos, dice el mismo Lafitau, las primeras vestiduras y adornos de los hombres, que dieron lugar a las fábulas de los sátiros y los dos figurados representan a los antiguos monumentos.

Son cuarenta y dos láminas las que para este libro se mandaron a grabar, y en conjunto forman, dice de Certeau, "un discurso icónico que atraviesa de lado a lado la masa del discurso escriturario, a la que jalonan de 'monumentos' cuyo valor esencial es pertenecer al orden de lo visible. Todavía hacen *ver*, o permiten *creer* que aún se pueden ver los comienzos… Un contrapunto visual sostiene y fomenta la escritura. La obra en su totalidad obedece a la estructura que plantea el frontispicio como una relación entre la 'visión' y el libro" (100-102). Así, esos vestigios de la antigüedad clásica y de los salvajes americanos, pertenecientes a sujetos sin escritura y de diversos espacios, serán inscritos en una línea de tiempo que los expulsará de un tiempo compartido, a la vez que les negará su propio y heterogéneo tiempo, poniendo en juego así, a partir de la emergencia de la historia natural, la no contemporaneidad del resto de occidente. Imagino que si el espacio, como afirmara Fredric Jameson en su famoso ensayo sobre la lógica cultural del capitalismo avanzado, gracias a la velocidad del mundo contemporáneo, que transforma el cambio en estasis, ha logrado evadir la pesada carga que le impuso la temporalización eurocéntrica, el tiempo del tiempo heterogéneo y anacrónico que hoy en día reconocemos, por ejemplo, en el trabajo de Aby Warburg o Walter Benjamin, implica el retorno de una radicalidad que Bossuet, Degérando y Lafitau y tanto otros quisieron

negar. Implica, por tanto, el retorno de lo reprimido, solo que, si el tiempo y el espacio varían de acuerdo con el modo de producción, la articulación entre neoliberalismo y posfordismo no tiene reparos con envolver este retorno con los colores unidos de Benetton, los sonidos de la World Music o la proliferación de bienales en el "tercer mundo", ya no homogenizando el tiempo, sino el espacio bajo la lógica expansiva del capital. Pero aún así, habitando el mercado, es todavía posible, creo, distinguir prácticas artísticas que logran de alguna manera sustraérsele, apostando por unos espacios y unos tiempos que no se dejan fácilmente axiomatizar.

4. Vayamos ahora al mentado "giro" visual. Tengo la costumbre de pensar borgeanamente, de trabajar con "la certidumbre de que todo está escrito", pero ello no me anula o afantasma, como al narrador de "La biblioteca de Babel", por el contrario, me anima al comprender que lo común y no lo original e individual es lo característico del pensamiento. Así que cuando percibí un cierto giro visual en el ámbito de la teoría, navegué virtualmente para dar con aquel o aquellos que ya lo habían identificado. Así es como me encontré con W. J. Thomas Mitchell y su "giro pictorial" (ahora en su *Teoría de la imagen*) y con Gottfried Boehm y su "giro icónico". De manera independiente, pero compartiendo ciertas lecturas y autores, aunque leyéndolos de forma completamente distinta, uno en Estados Unidos, otro en Alemania, a inicios de los años noventa ambos diagnostican un desplazamiento en el ámbito de pensamiento o las ciencias humanas, del lenguaje hacia la imagen, y lo hacen teniendo presente afamado "giro lingüístico". En un texto publicado primeramente en 1992, Mitchell daba cuenta de este deslizamiento: "parece quedar claro que aquello sobre lo que los filósofos hablan está experimentando otro cambio [es decir, otro giro] y que, de nuevo, este está acarreando una transformación en otras disciplinas de las ciencias humanas y en la esfera de la cultura pública que se relaciona de forma compleja con él. Me gustaría llamar a este giro 'el giro pictorial'". Dos años más tarde, aunque según el autor, el libro estaba listo desde fines de los ochenta, Boehm planteaba cuestiones similares: "Queremos caracterizar el retorno de las imágenes que toma lugar en diferentes niveles desde el siglo XIX como 'giro icónico' (*ikonische Wendung*). Este título alude por supuesto a una analogía que ha tenido lugar desde fines de los años sesenta bajo el nombre de giro lingüístico (*linguistic turn*). ¿Es posible –y en qué sentido– hablar de un giro icónico (*iconic turn*)?" (*Was ist ein Bild*? 13).

Lo interesante es que Mitchell y Boehm citan el famoso libro en el cual Richard Rorty hacía referencia a la importancia que el lenguaje adquiría para más allá de las disciplinas que se encargaban de él, de manera que el giro visual no está, en principio, relacionado tanto con la proliferación de las imágenes ni con la sociedad del espectáculo, sino con el hecho de que están obligando a diversas disciplinas y campos de investigación a preguntarse por ellas: "como un tema de debate fundamental en las ciencias humanas, del mismo modo que ya lo hizo el lenguaje: es decir, como un modelo o figura de otras cosas (incluyendo la figuración misma) y como un problema por resolver (*Teoría de la imagen* 21). Por ello es que, así como la interrogación por el lugar del lenguaje forzó, por ejemplo, a la historia y a la antropología a preguntarse por sus formas de narrar el pasado o la otredad, la imagen, a su vez, está obligando a que se la piense más allá del ámbito del arte o de las artes que emplean sus diversas formas. La discusión es vasta, por lo que solo me gustaría señalar que, si bien tanto Boehm como Mitchell comparten un interés por pensar la autonomía de la lógica icónica o pictorial, su diferencia en tal propósito es sustancial, como queda claro en un reciente intercambio epistolar. Boehm intenta fundar una ciencia respectiva, con el fin "de comprender las imágenes desde su carácter implícito procesual, de una 'diferencia icónica' con cuya ayuda se articula el significado, sin tener que recurrir a modelos lingüísticos como el de la sintaxis, ni a figuras retóricas" ("El giro icónico. Una carta"). En cuanto a Mitchell, que toma distancia de la pretensión cientificista de su colega alemán, le recuerda a Boehm en su carta que su interés pasa por "mostrar la codeterminación entre ideología e iconología", es decir, por "el reconocimiento como vínculo entre la ideología y la iconología es que traslada a ambas 'ciencias' desde un terreno epistemológico 'cognitivo' (el conocimiento de los objetos por los sujetos) a un terreno ético, político y hermenéutico (el conocimiento de los sujetos por los sujetos)" (*Teoría de la imagen* 38).

Dos acercamientos hacia la lógica de la imagen son los que proliferan hoy en día, y han puesto en diálogo con ellos a los principales teóricos del arte, desde Rancière a Hans Belting, pasando por Hal Foster y otros. Y si desde la literatura se recurre a estas firmas, es porque las reflexiones que han realizado a propósito de la visualidad resultan capitales para pensar la textualidad. Pero, aventuro, tales reflexiones no habrían sido posible sin los debates y mutaciones a que dio

lugar el llamado giro lingüístico, cuyas consecuencias, sin embargo, parecen haber sido olvidadas. Si el objeto de los estudios visuales es la visualidad, la predominancia contemporánea de la imagen lleva a problematizar la diferencia entre imágenes que se reconocen como artísticas y aquellas que no, diferencia que pondría en problemas a la tradicional la historia del arte al diluir el arte bajo una historia anacrónica de las imágenes. Ahora bien, este paso del arte a la imagen es prácticamente idéntico al que Derrida identificó al referir "el fin del libro y el comienzo de la escritura" y que dio origen a dos famosos ensayos de Barthes, "La muerte del autor" y "¿Qué es un texto?", dando lugar así a la emergencia de la idea de textualidad. *Por tanto, la imagen es a los estudios visuales lo que el texto a los estudios literarios*. Cualquier purista se incomodará con este escenario, pues lo mismo ocurrió cuando la idea de texto disolvió las fronteras de lo literario, pero más que centrarse en la indiferenciación de arte o de la literatura, indiferenciación que no hay que celebrar sino combatir, mi interés en estos problemas estriba, primero, en la posibilidad de una radical desesencialización de las nociones de "obra", "autor" y "autonomía", y, segundo, relevar el lugar de la imagen en/para la comprensión de la literatura. Sé que la crítica de estas nociones se realizó hace ya bastantes décadas, pero el creciente interés en una supuesta literatura o arte post-autónomo o expandido tienden a reforzarlas al darlas por sentadas, oponiéndoles obras que podríamos llamar híbridas, al articular imagen y texto, cuando no también sonido y tacto.

5. El interés creciente por obras que desbordan sus "límites", que cruzan texto e imagen, parte entonces de la base de que lenguaje e imagen se desenvuelven en espacios diferenciados, y que incluso se les puede oponer. Pero ello oblitera que para acontecer la lengua debe inscribirse, ya sea que se la piense a partir de aquello que Derrida llamó archi-huella o archi-escritura, o más cotidianamente cuando se la debe leer o escribir, pues su imprescindible soporte la visibiliza, la vuelve imagen. A su vez, una imagen solo existe culturalmente mediante el discurso que la constituye como tal. Esta obviedad que los estudios visuales han recordado parece seguir pasándose por alto en los estudios literarios, pero no sé si solo en ellos: "Una afirmación polémica de *Teoría de la imagen*", afirma Mitchell, "es que esta interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación en sí: todos los medios son medios mixtos y todas las

representaciones son heterogéneas; no existen las artes 'puramente' visuales o verbales, aunque el impulso de purificar los medios sea uno de los gestos utópicos más importantes del modernismo" (12). Y digo que no solo en ellos, pues una vez que Boehm ha insistido en la lógica propia o autosuficiente de la imagen, también se pregunta por su relación con el lenguaje –lo cual indica que para los iconólogos tampoco es un tema que se haya resuelto–, proponiendo la noción de figuración como el fundamento de su reunión. Ana García Varas, quien ha publicado unos de los principales libros que recoge en español las discusiones sobre el giro visual, señala que para Boehm "es en la capacidad del lenguaje de 'figurar' el mundo, de crear imágenes (imágenes lingüísticas), esto es, metáforas, donde lenguaje e imagen se encuentran y tienen su fundamento, que él va a localizar en nuestra primera capacidad de configurar la realidad" ("Lógica(s) de la imagen" 56). Similar fue la propuesta que Louis Marin comenzó a formalizar desde los años setenta y afinó durante la siguiente, pues para él también la "figuralidad define la potencia de la aparición de la imagen en el lenguaje […] o del lenguaje en la imagen" (Guideldoni, "Las teorías" 29-30), y ejemplo de ello serían tanto la autobiografía como el autorretrato, por lo que la figurabilidad debe entenderse como un trabajo "por el cual la obra no cesa de revelar su presentación y gracias al cual las figuras, lejos de fijarse (…), lejos de representarse, no cesan de reenviar a la 'virtus' de la presentación de la obra, a la potencia (crítica) de su presentación" (cit. Guideldoni 30). Para Marin, interesado en cómo un texto emerge desde la escritura, así como en la forma en que la escritura hace emerger una imagen, se hace imposible determinar finalmente qué corresponde exclusivamente a cada uno de estos elementos.

Se podría señalar que la poesía, por lo menos desde Mallarmé en adelante, ha reconocido el lugar de la imagen y el espacio en la escritura, más allá de la écfrasis, por supuesto, término que también ha cobrado en los últimos años un nuevo impulso, aunque más interesante sería estudiar el impacto de la emergente publicidad de la época en su poesía, con tal de poner en duda la pureza de su lenguaje. Como sea, tengo la sensación que la ansiedad con el lenguaje, por lo menos por parte de los críticos que he mencionado, estriba en que el reconocimiento de su fuerza durante los sesenta obliteró –en nombre del signo– el lugar de la imagen, lugar que antes del giro lingüístico se le reconocía sin problemas o por lo menos se le daba mayor atención, cuestión

que ya se evidencia, por ejemplo, en *El orador*, de Cicerón, cuando este nos relata el origen de una importante técnica de rememoración. Invitado, o contratado mejor dicho Simónides para cantar en la casa de Escopas, este decidió pagarle solo la mitad de lo acordado, porque el poeta no solo lo alabó a él, sino también a Cástor y Pólux. Entretanto, se le avisa a Simónides que dos jóvenes lo buscan fuera de la casa, pero cuando sale no hay nadie esperándolo, aunque precisamente en ese momento se derrumba parte de la casa, quedando irreconocibles los comensales bajo los escombros. Se los reconoció gracias a que Simónides recordó el lugar en el que cada uno se encontraba. Así fue cómo este poeta descubrió que en nuestra mente la posición de algo ilumina su recuerdo, es decir, "que la secuencia de las posiciones recordaría la secuencia de las cosas" (*El orador* 354), por lo que debemos construir en nuestra mente casas o edificios de tal manera que sus lugares almacenen lo que no queremos olvidar. Se trata, se dice en *El orador*, de "retener, mediante la imaginación visual, lo que con la reflexión apenas podríamos abarcar", es decir, de "darle forma a todo un pensamiento mediante la imagen de una sola palabra, al modo y manera de un pintor consumado que distingue las posiciones matizando el entorno de los objetos" (359). De verdad que esta historia me encanta, pues nos muestra la inextricable relación entre imagen y escritura, relación que se ha creído rota y se la ha intentado recomponer no resaltando tal relación, sino diluyendo la escritura en medio de las imágenes o estudiando a las imágenes como escritura, leyéndolas. Pero también me gusta porque Simónides canta por afición al dinero. A propósito de las metáforas, Aristóteles recuerda en su *Retórica* que se le ofreció una suma a Simónides para que cantara el triunfo de una mula, propuesta que rechazó por tratarse de un innoble animal, pero cuando la suma aumentó, sin problemas cantó: "Yo os saludo, hijas de huracanados pies" (1405b).

6. "Las dos trampas que acechan al crítico y entre las que habría que navegar son la autonomía, por un lado, y la disolución, por el otro", señala Agnès Guiderdoni en su presentación a *Destruir la pintura* de Louis Marin (23), y en ello concordamos. De ahí que vea en lo que Josefina Ludmer o Néstor García Canclini han llamado post-autonomía no el desarme de la utopía modernista, sino su confirmación. En lugar de cuestionarla, de mostrar su imposibilidad, no

solo hoy sino también entonces, la crítica que se presenta como democrática, incluso populista, al desconsiderar la literatura (o el arte) por su connivencia con el poder, por sus vínculos con la ciudad letrada, corre el riesgo de sumergir su propio discurso y a su objeto en la indiferenciación que el mercado busca para sí. Este ya reconoce prácticamente como un disparo a las transgresiones, que han devenido rutinas a las cuales rentabilizar y ha dejado a la cultura sin un margen de maniobra (Foster). Nuestro tiempo, por tanto, no es el de las opresiones canónicas, por lo que, concordando con Hal Foster, "quizá es hora de recuperar un sentido de la ubicación política de la [ficción de] autonomía […], un sentido de la dialéctica histórica de la disciplina y de su contestación, intentar de nuevo 'proveer a la cultura de un margen de maniobra'" (*Diseño y delito* 25). Y es en tal tarea donde los estudios visuales pueden contribuir, pues han elaborado herramientas que pueden contribuir al desarrollo de una crítica que oblitere la trabas historicistas y metafísicas que aún predominan, no para diluir las obras en el mercado que las asfixia, sino para entrever la potencia política que hoy podría tener algo así como la ficción de una autonomía. Para explicarme traeré a colación los argumentos de Ludmer.

> "Mi punto de partida es este. Estas escrituras [actuales de la realidad cotidiana] no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura" (149).
> […]
> "La idea y la experiencia de una realidad cotidiana que absorbe todos los realismos del pasado cambia la noción de ficción de los clásicos latinoamericanos de los siglos XIX y XX. En ellos, la realidad era 'la realidad histórica', y la ficción se definía por una relación específica entre 'la historia' y 'la literatura'. Cada una tenía su esfera bien delimitada, que es lo que no ocurre hoy" (152).
> […]
> "Autonomía, para la literatura, fue especificidad y autorreferencialidad, y el poder de nombrarse y referirse a sí misma. Y también un modo de leerse y de cambiarse a sí misma" (153).

En esta propuesta vemos que, tomando como premisa ciertas condiciones de la contemporaneidad, se intenta diferenciar temporalmente tipos de escrituras, hay un antes y un después, un pasado donde "la realidad era", donde importaba la idea de lecturas literarias, pero que la virtualidad del "hoy" la desecho dado que "la realidad es pura representación" (151). También se le otorga sin cuestionar unos límites y se le asigna una sola forma de considerar el tiempo,

agregando que solo "hoy" estamos en condiciones de diversas formas de realismo, que es como decir que hoy y solo hoy una obra ya no se caracteriza por ser exclusivamente realista, naturalista, simbolista, etc. Tengo muy claro cuáles son las condiciones de "nuestro tiempo", pero los problemas que aquí se consideran para argumentar a favor de una literatura post-autónoma son en verdad más viejos de lo que pensamos. Por ejemplo, en su ensayo sobre la fotografía, Susan Sontag recuerda que ya en 1843 Feuerbach señalaba que "nuestra época… prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad", sentencia que también Guy Debord recordará en *La sociedad del espectáculo*, para no mencionar a Platón. Rescato, sin embargo, la frase "un modo de leerse", pues es en los modos de leer donde se fija o de diluyen los límites. Creo que Martin Jay lo ha expresado muy bien, aunque sin referir la idea de lectura y pensando más en la imagen que en el texto:

> "Ya no es posible adherirse de forma defensiva a la creencia de la especificidad irreductible del arte visual que la historia del arte ha estudiado tradicionalmente de forma aislada respecto a su contexto más amplio. Para lo que se ha autodenominado arte en el siglo XIX, ha llegado el momento imperativo de preguntar acerca de su esencia y borrar sus reputadas fronteras. […] Para ponerlo en términos sencillos, no puede haber vuelta atrás a la diferenciación previa entre el objeto visual y el contexto porque el objeto de investigación ha dejado de definirse y de marcar sus límites en la historia del arte misma" (101).

Mi interés en la teoría visual estriba en este reconocimiento del que habla Jay, un hecho del que la crítica literaria, creo, no ha tomado la debida precaución. La autonomía es un modo de lectura, una ficción, no una esencia, y ya contamos con las herramientas conceptuales para leer el modernismo o el realismo o cualquier *ismo* de otra manera. Pienso, por ejemplo, en cómo la idea de supervivencia (*Nachleben*) defendida por Warburg y trabajada recientemente por Didi-Huberman ayuda a en ello. Como nos contó Borges, a un tal Baltasar Espinosa "se le ocurrió que los hombres, a lo largo del tiempo, han repetido siempre dos historias: la de un bajel perdido que busca por los mares mediterráneos una isla querida, y la de un dios que se hace crucificar en el Gólgota" ("El evangelio según Marcos" 446). Me interesa la primera y ello por dos razones. Una: el tema del Ulises es una de las principales supervivencias con que cuenta la literatura, y va desde antes de Homero hasta Roberto Bolaño.

Dos: imagino que con el Ulises de Joyce se podría componer algo así como un *Atlas Mnemosyne*, poniéndolo en relación no con los modernistas de su tiempo, sino desanclándolo de ahí para reinsertarlo en el conjunto heterogéneo de textos que le ayudaron a escribir su libro, textos que van desde el habla popular, los diarios y mapas de Dublín, hasta Homero, a quien posiblemente Dante, central para Joyce, no conoció cabalmente, a Vico y a Edouard Dujardin, escritor "simbolista" del cual tomó Joyce la técnica más famosa de su Ulises, el llamado "monólogo interior", no sin antes leerlo junto a George Moore, Tolstoi y el diario de vida de su hermano Stanislaus. *Han cortado los laureles*, la novela en la cual dice Joyce que encontró el tono para el capítulo de Molly, es hoy reconocida como una novela importante, pero si Joyce no se la mencionada a Valery Larbaud, posiblemente no se habría reparado en ella.

En fin, creo que reconocer el trabajo que la literatura hace con los fantasmas y las ruinas, reviviéndolos ante la reificación de la comedia humana, es una política que no podemos desechar en nombre de lo post. Trabajando anacrónicamente, la literatura puede insertarse en el reparto de lo sensible, y desde la escritura visibilizar la escritura, inventar un pueblo allí donde este ha sido proscrito. Para ello, y por ahora, los estudios visuales son nuestro principal aliado.

Gracias

Referencias citadas

Boehm, Gottfried. "Die Wiederkehr der Bilder". *Was ist ein Bild?* Gottfried Boehm, ed. München: Fink, 1994.

Borges, Jorge Luis. "El evangelio según Marcos". *Obras completas*. Tomo II. Buenos Aires: Emecé, 1996 [1970]. 343-374.

Bossuet, Jacobo Benigno. *Discurso sobre la historia universal*. Trad. Andrés de Salcedo. Barcelona: Imprenta de Pons y Cía., 1852.

Certeau, Michel de. *El lugar del otro. Historia religiosa y mística*. Ed. Luce Giard. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Katz, 2007.

Conrad, Joseph. *El corazón de las tinieblas*. Trad. Borja Folch. Barcelona, Ediciones B, 2007 [1899].

Culler, Jonathan. *Sobre la deconstrucción*. Trad. Madrid: Cátedra, 1998 [1982].

Didi-Huberman, George. *La imagen superviviente*. Trad. Juan Calatrava. Madrid: Abada, 2009 [2002].

Fabian, Johannes. *Time and the Other*. New York: Columbia University Press, 1983.

Foster, Hal. *Diseño y delito y otras diatribas*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2004 [2002].

Giddens, Anthony. "El estructuralismo, el post estructuralismo y la producción de la cultura". A. Giddens y Jonathan Turner, eds. *La teoría social hoy*. Trad. Jesús Albores. México: Alianza, 1991 [1987].

Godzich, Wlad. *Teoría literaria y crítica de la cultura*. Trad. Josep-Vicent Gavaldà. Madrid: Cátedra, 1998.

Hegel, G.W.F. *Lecciones sobre historia de la filosofía*, vol. I. Trad. Wenceslao Roces. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995 [1833].

Horkheimer, Max. "Teoría crítica". *Teoría crítica*. Trad. Edgardo Albizu y Carlos Luis. Buenos Aires: Amorrortu, 2008 [1937].

Houllebecq, Michel. *El mapa y el territorio*. Trad. Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama, 2012 [2010].

Jameson, Fredric. *El giro cultural*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2002 [1998].

Krauss, Rosalind. "La escultura en el campo expandido". Hal Foster, ed. *La posmodernidad*. Trad. Jordi Fibla. Barcelona: Kairós, 2006 [1983].

Lodge, David. *El mundo es un pañuelo*. Esteban Riambau. Anagrama: Barcelona, 2007 [1984].

Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

Marin, Louis. *Destruir la pintura*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Fiordo, 2015.

Montaldo, Graciela. "Teoría en fuga". *El taco en la brea* 1.1 (2014): 262-276.

Rorty, Richard. *El giro lingüístico*. Trad. Gabriel Bello. Barcelona: Paidós, 2009 [1967].

Discusión

Ignacio Szmulewicz: Muchísimas gracias. Ha sido una mesa intensa, creo que también bastante acorde con la temática del seminario. Se ha discutido bastante sobre Latinoamérica, sobre los puntos de vista del Modernismo, desde el punto de vista europeo o norteamericano y creo que hay bastantes puntos de relación entre varias de las presentaciones de nuestros invitados. Quisiera saber si es que alguien tiene alguna pregunta, primero. Si quiere revisar alguno de los puntos que presentó José Luis, Andrea o Raúl.

Sergio Rojas: Sí, para empezar, tengo un tema que le propongo a Andrea y que tiene que ver con esta figura de la crítica, de cómo desarrollar o poner las condiciones para una mirada crítica que sea capaz de leer. Entonces sería: mirar como leer imágenes que de una cierta potencia han anticipado, de alguna manera, al espectador y por lo tanto el espectador ve de acuerdo a lo que cree que ve, porque ve de acuerdo a esos códigos que lo han formateado, incluso a sí mismo. Sin embargo, por otro lado, uno podría decir que en realidad esa necesidad (por ejemplo, considerando la exigencia que tú subrayabas de pensar que toda imagen tiene un contexto), esa exigencia, cuyo sentido se entiende, está todavía en la dirección de pensar o de afirmar una relación de correspondencia entre la imagen y un acontecimiento, solo que sobre la base de que esa imagen nunca va a registrar objetivamente el acontecimiento, pero supuestamente este está allí. O sea, habría algo así como una realidad. Y, por lo tanto, la imagen solo podría… habría que orientar el entendimiento teniendo presente ante esa imagen que siempre hay mediaciones, etcétera. No digo que esto no tenga sentido crítico, pero en el caso de las artes, tal vez uno podría pensar que la actitud crítica (pensando incluso en la fotografía) consistiría en ayudarnos más bien a no entender la realidad. O sea, el problema no es que no entendamos la realidad, al contrario, es que la realidad ya se entiende. No solamente se entiende, se sobreentiende. La realidad ya está entendida. O sea, ni siquiera necesito entenderla. No es que yo me haga preguntas acerca de la realidad y luego hay ciertos códigos, ciertos patrones instituidos que responden la pregunta por mí y yo la tomo como… No. Ni siquiera me pregunto por la realidad. La realidad no es un problema, está sobreentendida, está precomprendida.

Cuando la selección chilena de fútbol gana la Copa América, en el instante en que el jugador –no sé quién será– mete el último penal y entonces Chile gana la Copa, el relator –no recuerdo quién era, pero entiendo que era uno de los más escuchados y vistos– grita como enfermo. Pero una cosa que me llama la atención es que cuando grita dice: "debo reconocerlo, no me gusta el arte, no me interesa el arte, no me gusta la música, yo no vibro con la ópera, no me gusta la pintura. Lo único que me gusta es esto". Entonces, es interesante el hecho de que el relator, para subrayar el carácter supuestamente auténtico, intenso, inmediato y, además, compartido de ese hecho, cita por contraste otra actividad, otro tipo de comportamiento subjetivo que –supuestamente también, diría él– tendría que ver con sentir, con experimentar. Sin embargo, quizás lo está refiriendo en el sentido que es algo sofisticado, mediado, reflexivo. En cambio, esto es –el festejo del triunfo futbolístico– es auténtico porque es inmediato. Entonces en ese sentido digo, tal vez una tarea importante del arte sería, más que ayudarnos a entender correctamente, más bien *llevarnos a no entender*. Recuperar ese momento de asombro y con eso ya habría hecho bastante: ponernos ante algo que no entendemos. Y, por lo tanto, pienso en Juliane Rebentisch cuando dice: la manera adecuada de montar una imagen no es agregándole el texto que la explica, que la describe, el pie de foto objetivo, sino ponerla en relación con otro texto, que puede estar escrito en el sentido tradicional del término, pero también puede ser otra imagen, pero son dos imágenes que generan un desconcierto. Es como el *1+1=3* de Godard. Bueno, quería proponer ese tema. Tenía un par de temas para José Luis, pero los voy a dejar ahí mientras tanto.

Y avanzo con un tema para Raúl. Uno podría pensar –digo esto muy económicamente– que este protagonismo de lo visual, es decir, el giro visual, tal vez tenga que ver con cierta emergencia del espacio. O sea, tengamos presente aquellos términos: traslados, cruces, sintonías, traducciones. Hay una suerte de conciencia crítica que lo que hace es generar esa distancia con un coeficiente importante de escepticismo, y entonces, tal vez, lo visual tendría que ver con eso. Interesante el ejemplo que tú señalabas casi al principio de tu conferencia: el de la colección de libros "para principiantes": "Derrida para principiantes", "Kafka para principiantes" que lo que hace justamente es repetir,

subrayar la diferencia entre la escritura y la visualidad a partir de entender que pueden colaborar entre sí. Pero ya estamos en un contexto de aquello que en su momento se llamó posmodernismo (Lyotard). O sea, el fin del sujeto. Ya no se trata de formarse como sujeto, se trata de enterarse lo que hay ahí. "Derrida". ¿Qué es eso? "La deconstrucción". Todo el mundo habla de eso, entonces, bueno, me quiero enterar de eso, pero para ello ya no me tengo que formar previamente… no estamos en la época en que había que formarse como sujeto, en que una persona tenía que leer a García Márquez, tenía que leer, por ejemplo, *Cien años de soledad*. ¿Por qué debía hacerlo? No lo sé, pero uno simplemente decía: nadie queda igual después de leer eso. Hoy día no. Bueno, si lo va a leer en el colegio: ¿cuál es el objetivo? ¿En qué conducta o "competencias" se va a traducir esa lectura?, etcétera. Bueno, son dos temas que propongo mientras tanto ya tengo algo para Falconi.

Andrea Jösch: De todas maneras, yo creo que el arte tiene que servir para no entender la realidad. A mí me parece que ese es el gran problema de la educación (hablando específicamente de la educación formal pre-básica, básica y media). Bueno, es algo que me interesa porque tengo una hija también y me interesa porque estamos en un país donde ese contexto lleva diez, quince, veinte y treinta años en primera plana, pero sobre todo estos últimos años con los estudiantes y con esa necesidad urgente de entender o pensar qué es educación o qué es educación de calidad o qué queremos, cómo nos queremos educar como nación.

Ayer fui al teatro a ver *Liceo de niñas* escrita por Nona Fernández (es muy recomendable respecto justamente a ese tema).

Sí creo que el arte y específicamente la formación en una pedagogía crítica de la mirada –ojo que es de la mirada y no de la imagen fotográfica, de cómo miramos el mundo–, tiene cierto tipo de pedagogía como la de Malaguzzi, que viene de la pedagogía de la incertidumbre (me parece muy interesante), que vuelve o retorna a una formación justamente de esa crisis –buena crisis, crisis entendido como algo positivo– de entender que los procesos creativos son absolutamente fundamentales para poder en la pre-básica establecer personas capaces de mirar esa realidad que está establecida y por la cual uno se somete

a un sistema hacia posibilidades mucho más amplias y diversas que permiten salirse finalmente de ese sobreentendimiento de la realidad. Y un ejemplo muy básico, pero que sucede a diario y eso es lo complejo y lo terrible, entendiendo la implicancia de los procesos creativos de la formación, es que un niño de tres años se le pongan ilustraciones de manzanas, de botellas, de lo que fuese para dibujar adentro de los límites porque si uno se sale de los límites, finalmente uno es alguien que "no tiene estructuras motrices", según el sistema. En ese gesto pequeño, que tiene que ver con el primer arte, la primera relación formal y funcional con la materia de la visualidad, se restringen las posibilidades de ser individuo con tu propio pensamiento. Y en ese sentido, sí pienso que en una primera relación con aquello debería ser, sin duda, enseñar que las imágenes se leen y que esa lectura de las imágenes es múltiple y diversa y no tiene solo una relación con el aspecto de la realidad. Pero el arte, entendido ya como en la Facultad de Artes donde estamos hoy, que las artes visuales o que los artistas y su relación con otro (público, espectador, traductor) tiene que hacerle ver que la realidad está sobre entendida, sin duda.

Raúl Rodríguez: Yo antes de pensar o ver lo del giro visual, había percibido un giro espacial, y conversando con una amiga que hace estudios urbanos, ella me dice: "hay un giro en la movilidad hoy día". De repente uno lee a David Harvey y parte un capítulo señalando el giro espacial, y me di cuenta de que, efectivamente, el espacio es el que permite cualquier otro giro. La migración es un giro ligada a la movilidad, pero ahí ocurre algo muy interesante porque yo percibí el giro espacial leyendo a García Márquez y Roberto Bolaño porque toda la novela modernista es fundamentalmente una novela temporal. Esto no quiere decir que en ella no haya espacio, o sea *Cien años de soledad* ocurre en Macondo, pero la narrativa ocurre en los cien años de soledad. Lo mismo ocurre en *Los pasos perdidos* de Carpentier y sin ir más lejos en Joyce: la situación ocurriendo en un día. La temporalidad es súper central en ese libro o en el mismo Proust, en Conrad, etcétera. Y percibí dos novelas completamente distintas en ese sentido y que son: *Los detectives salvajes*, donde la configuración de la experiencia de los personajes ocurre desplazándose. Y en otra novela que es mucho más interesante todavía que se llama Livadia, que es de un cubano,

José Manuel Prieto; se trata de un cubano que estudia en Siberia, cae el Muro de Berlín, cae la Perestroika, y no vuelve a Cuba, sino que comienza a traficar implementos militares que quedan en desuso para consumidores neoliberales de occidente; binoculares para ver en la noche, un tipo se los compra para ver un yate. Y lo interesante en ese tráfico es cómo se desplaza por todo Europa y las fronteras no desaparecen, pero... hay un juego interesante ahí: que él trafica por toda Europa, adquiere algo que no es de él y deja algo que es de él. Muy interesante, pero, como sea, la novela es espacial. Y ahí uno empieza a recordar cosas que ha leído y recuerda a Jameson, que ya había hablado del "giro espacial" y de la subsunción, digamos, de la temporalidad al espacio; no es que no haya espacio o que solo domine el espacio o solo la temporalidad: se invierten las relaciones jerárquicas. Pero es interesante que esa discusión sobre la temporalidad y la espacialidad en las artes es una discusión también bastante vieja, que está en el *Laocoonte* de Lessing. Lessing identifica las artes de la escritura como temporales y las artes artísticas como espaciales y Mitchell tiene una idea para rebatir esa tesis: ningún arte es completamente espacial, tiene que ser apreciada en el tiempo. Y a mí eso me gustó, para volver a pensar no en términos exclusivos de espacio o exclusivamente en términos de temporalidad, sino de manera conjunta. Y esa forma de lectura es la que me está permitiendo pensar el modernismo de manera no modernista. Por eso yo señalaba el ejemplo de Joyce. Porque también creo que el hecho de que el tiempo no sea el que domine hoy día nos permite pensar mejor el tiempo. No nuestra época, sino hacia atrás. Y por eso que a mí me parecer poner a Joyce en relación no con Proust o con Virginia Woolf, sino con la literatura barata que leía, con los mapas, con cualquier otro registro que lo des-inscribe del Modernismo. Porque siento que toda la ansiedad contemporánea por "lo post", como decía, afirma más que discute. Por ejemplo, la crítica argentina, una amiga, Florencia Garramuño tiene un libro, un trabajo incluso de la literatura expandida y analiza *Fruto extraño* de un artista visual brasileño que es Nuno Ramos. Y en Nuno Ramos hay textos, objetos de poesía, hay obra artística también; hay una articulación. Y a mí no me parece la noción de temporalidad y de espacialidad… Uno puede leer a Joyce en términos expandidos y no necesito tener imagen, texto o sonido para pensar la intermedialidad. Es una cosa que estoy tratando de articular. Eso.

Y sobre la teoría, eso de que no hay sujeto, es un fenómeno contemporáneo y uno lo ve en las competencias, en las transformaciones de la ciudad. Se enseña cierta competencia, da lo mismo el contenido, el contenido es secundario frente a la habilidad. El problema es que los chicos salen de la universidad –de cualquier universidad- sin saber comprender. Y una de las competencias principales de todo currículo es el pensamiento crítico. Y ese es un fenómeno bastante… O sea, "Derrida para principiantes" es genial porque –yo conozco académicos de universidad respetadas de este país que leen esos manuales para entender a Derrida. Porque hay una mediación que te hace a Derrida atractivo y, además, son muy irónicas las imágenes. Pero eso no es un fenómeno de la teoría, es un fenómeno de la educación en general. Más no podría decir, porque es algo que yo percibo en el aula, tampoco voy a decir que es un fetiche de la experiencia, pero es algo así.

Ignacio Szmulewicz: Muchas gracias Raúl, ¿hay otra pregunta o comentario?

Cassiano Sidow: Me gustaría hacer un comentario y una pregunta para Falconi. Me gusta la manera cómo usted coloca la cuestión de la ansiedad, la necesidad de superación de un afecto, la ansiedad. Un afecto que yo pienso que está en la base de muchos discursos, mas me pregunto: ¿no tendríamos que hablar acaso de una pluralidad de nociones de contemporaneidad? No *una* contemporaneidad a penas, sino que es importante que pensemos qué concepto de contemporaneidad nos es interesante. Un concepto de contemporaneidad como una forma de pensar, por ejemplo, la idea de Octavio Paz acerca de la tradición de rupturas de la modernidad, las vanguardias; por ejemplo, la contemporaneidad como una oportunidad de rever nuestra relación con las tradiciones, no sobre la base de las rupturas, sino como una forma de elaborar críticamente un pasado, saliendo de esa idea de simultaneidad que usted enfatizó. Me gustaría que usted lo comentase.

José Falconi: Dos cosas. La primera es que estaba tratando de describir un fenómeno: que es lo que hace la contemporaneidad, cómo aparece, cuál es el efecto que tiene. Las primeras personas que plantean las nociones de lo no simultáneo y lo no simultáneo… podemos regresar a la Escuela de Frankfurt,

pensar en Ernest Bloch y lo que él plantea: en Alemania habían parcelas distintas, es decir, había velocidades distintas, incluso dentro de Alemania que estaba modernizándose: tú pasabas de una parcela a la otra y llegabas a la premodernidad y luego tenías la modernidad. Todo eso se asumía como una suerte de simultaneidad. Daba cuenta, por supuesto, de que no era simultáneo, pero lo que tenemos es una suerte de *efecto de simultaneidad* y de urgencia del presente que permea todas las artes, por un lado. Piensen en César Aira, por ejemplo, es decir, novelitas que buscan sentirse que salen calentitas de la computadora, o sea, como el pan caliente y que solo cuentan acerca de un solo día y que mañana están escribiendo otra. Es decir, una vez más, es un presente perpetuo. Entonces, esa noción de presente perpetuo era lo que a mi manera de ver es interesante porque tiene que ver, una vez más, con problemas de subalternidad dentro de esa contemporaneidad. Y lo planteó aquí Sergio al inicio con respecto a Hegel: siempre se asumía que en la modernidad prevalía el tiempo al espacio y que los lugares fuera de la modernidad, o sea fuera de Europa, lo que teníamos era naturaleza, es decir, espacio. Por lo tanto, aquí no había tiempo, aquí lo que había era espacio. Sin embargo, al momento de agarrarnos al vagón de esa contemporaneidad… Yo veo a mis estudiantes haciendo diez cosas al mismo tiempo, incluso yo hago diez cosas al mismo tiempo. Es decir, desde ese momento ya tienes una suerte de transversalidad temporal, si queremos llamarla así, que está de fondo.

Me ha interesado muchísimo el que todos ustedes han regresado mucho al modernismo y han regresado a las vanguardias. Y yo soy bastante escéptico. La Vanguardia estaba asumida como una suerte de futuro, eran iluminados que tenían una manera de entender porque el futuro venía… La noción de futuro se ha cancelado, se ha subsumido al presente y por lo tanto ya no tienes una posibilidad de vanguardia. Yo creo que en eso tenemos que ser claros aquí. Es decir, podemos entenderlas, podemos ser críticos, podemos aprender cuestiones críticas, podemos intentar buscar los tres pies al gato, pero me parece muy sintomático lo del fútbol. Es decir, yo creo que están pasando por otros lados… Sin duda por una noción de inmediatez, sin duda por un efecto de inmediatez, si queremos llamarle así. La tecnología podría ser uno, o sea la gente que hace nuevos programas, nuevas vainas, nuevas cosas, de repente ahí está la vanguardia, pero yo no la veo en el aspecto artístico. Lo que veo ahí es un

interés continuo de querer firmemente agarrarse de ese presente que no pase, que no se vaya. Lo veo así.

Yo recuerdo mucho cuando todos mis profesores estaban interesados en creer crear Modernidades Alternativas: no solamente existe aquí una sola Modernidad, existen varias. ¿So What? ¿Qué pasó con eso? Siempre terminamos últimos. Sí pues, si antes el tiempo no funcionaba porque no teníamos las tres o cuatro cosas básicas que supuestamente la Modernidad traía. Entonces, yo no sé, podemos hablar de distintas contemporaneidades también. No hay que ser ilusos. Estábamos hablando de efecto de presente perpetuo, pero ese efecto es poderoso. Y es un efecto que está permeando, me parece a mí, toda la estructura social de la gente. El que de alguna manera denota, se muestra en todos los espacios artísticos también. Yo esperaría que el arte lograra pinchar ese globo, pero de las artes visuales –personalmente–, no lo veo. Más bien amplía: así como una burbuja de representación, una burbuja, así, hipotecaría; hay tanta representación que ya no hay ninguna postulación de realidad, si es que queremos llamarlo así. Entonces tú tienes soldaditos en Estados Unidos que matan a gente porque parece un video juego, porque una imagen pasa a otra imagen, pero nunca pasa una persona real. Entonces si es que estamos en ese ambiente, estamos realmente en una situación compleja, en donde yo no veo salida. Cada vez que me invitan, o sea… ya no me invitan, a las escuelas de fotografía, yo les digo que es como ser agente de viaje. Disculpa Andrea, pero… ¡quién quiere ser agente de viajes! Ya no hay agentes de viaje, ya todas las imágenes están tomadas. Entonces por eso ya no me invitan. No veo la salida. Veo básicamente la fotografía –que es el campo en el cual yo trabajo. Me considero poeta y fotógrafo respondiéndo un poco a lo que decía Raúl: "lo que hago son imágenes, forro imágenes". Pero no veo que en ningún caso una se mueva y pase a la otra y pase a la otra y no salgo de ese campo de la representación. Y se ha ampliado tanto que ya no llego a algo así como, supuestamente, la realidad. Entonces por ese lado lo veo doblemente complejo. Me gustaría pensar que existe una posibilidad. Yo, por escéptico, soy renuente a pensar en que podría haber una posibilidad de nuevas relecturas. Pensemos.

Si pensamos en diversas contemporaneidades, qué le agregamos a eso. Le agregamos distancias (alguien está más adelante y alguien más atrás), y justamente lo que se quiere es no estar en "completa sincronía". Por ahí va la cosa.

Sergio Rojas: Se entiende en qué sentido… uno puede compartirlo o no, pero se entiende que hoy cuando se habla de una cancelación del tiempo, pensamos el tiempo inmediatamente en relación al futuro. Entonces el tema que yo planteo es qué pasa con ese otro tiempo que es el tiempo del pasado. Porque lo que tú dices a mí me hace mucha sintonía con el concepto de *presentismo* de François Hartog, que es un concepto elaborado en cierto contexto –pensando lo que decía Dubatti el otro día–, nos puede importar o no, pero hay un contexto en el que se elaboró ese concepto. Pero qué es lo que ocurre en el pasado. Están en juego las imágenes. En el año 68 un soldado en una calle de Saigón, en plena guerra de Vietnam, asesina a un vietcong para que se haga un registro fotográfico de ello, y es una imagen literalmente impresionante. Hoy día esa es una imagen de los 60, o sea, subrayo: "imagen de los 60". Es decir, aparece en los álbumes de fotografía de los 60 junto con fotografías del hombre en la Luna, junto con los Beatles, del Festival de Woodstock. Junto a ello aparece esta fotografía y uno dice: ah, claro, sí es de los 60. Hay una película de Woody Allen, *Stardust Memories*, en donde hay un momento en que un director de cine, que lo personifica Woody Allen, está en el living de su casa y en el fondo de los muros hay una gigantografía del momento del asesinato del vietcong…

Impresionante. Y uno dice "algo va a pasar aquí". Pero no se hace ninguna referencia a la fotografía, seguramente es parte del contexto, parte de la ornamentación. Entonces mi pregunta es esa: ¿qué es lo que ocurre con el pasado? Porque en ciertos casos –en el caso de Chile es muy fuerte– hay una especie de retorno del pasado. Hay unas crisis de la historia, la historia como matriz narrativa de articulación del tiempo nunca había estado tan cuestionada, pero la consecuencia de eso no es: "se acabó la historia", "se acabó el tiempo", sino que es un retorno del pasado, pero se trata de un pasado des-jerarquizado. Regresa absolutamente *todo*. Hay un escritor chileno, Álvaro Bizama que en una novela dice: "tengo la sensación de haber sido testigo de cosas que no le interesan a nadie". Esta es otra manera de entender el testimonio de primera mano. O sea, sí, "yo estaba ahí", pero estaba en una esquina en que no pasó nada (como a la mayoría…).

José Falconi: Pero me parece que lo has dicho. O sea, el pasado regresa, pero sin espinas. O sea, es como si le hubieras sacado al pescadito todas las espinas y regresa así con carnecita nada más lista para ser procesada en este presente continuo. Me gustaría que las cosas fueran distintas, pero por la evidencia que tengo, es decir, por lo que veo en frente mío, veo complejo eso. Es decir, el mismo ejemplo, los años 60: la importancia del cambio de conducta, por ejemplo, de la sociedad norteamericana cuando salen las fotos de My Lai, del famoso genocidio de Vietnam que cometen los soldados americanos, aparecen allí en Revista *Life*… cuerpos de vietnamitas muertos, niños… Y en ese momento gira la política norteamericana y termina básicamente con la salida desde Vietnam, unos tres años después. Yo comparo eso… O sea, hay un momento en que hay imágenes que valen más de mil palabras. Ese era el momento más álgido donde la foto tenía la preminencia real. Comparo eso con Abu Graib, en donde justamente la tortura fue la fotografía misma. O sea, ellos les dijeron: te vamos a tomar unas fotos y se la vamos a mandar a tus parientes en esas posiciones innobles o malas o feas o como diablo sea, porque era una tortura para ellos. Esa era básicamente la idea. Y llegas a los Estados Unidos y en donde yo vivo en Cambridge, en Berkeley, California, la gente se molesta, pero años siguientes votan a Bush, lo eligen de nuevo. Yo digo:

¿qué diablos está pasando aquí? Un cambio real. Un cambio real que yo veo con una progresión distinta. Estamos metidos en un giro lingüístico dentro de la teoría, luego viene un giro visual, si queremos llamarle así. Yo siempre le pregunto a mis estudiantes: ¿recuerdan alguna imagen después de *september eleven*? Nada. Todos callados porque no hay un catálogo… O sea, yo me acuerdo de Tiananmén, me acuerdo del hombre en la luna. Lo que tú has dicho: el catálogo del siglo XX está hecho de imágenes. Después del 11 de septiembre no recuerdo una y ha habido de todo, al menos en los Estados Unidos: hemos ido a tres guerras, se ha muerto Osama Bin Laden. Es decir, había una serie de cosas interesantes, ha habido *New Orleans*, Louisiana, pero ¿quien recuerda una imagen icónica? Yo no recuerdo. Hay esa trivialización de las imágenes, de esa vorágine de las imágenes que la trivializa, de alguna manera. Y ahora –me parece a mí– dentro de las artes visuales: toda fotografía necesita ahorita, en la actualidad, una muleta. Yo me fui a la escultura, o sea, la mayoría de la gente está yéndose a otras cosas, o a la escultura, o a la literatura o a un tipo de soporte con un texto, qué sé yo… pero ya solita es difícil. Encuentras todavía espacios de resistencia interesantes, pero… no sé, no veo adentro de las artes gente que hace *fotography weist art*, pero es raro que veas fotografía como aquí la entendemos en los años 60 y 70, incluso en los 80, diría yo. Hay que pensar en eso, una de las tantas grietas, digamos, de eso raro que se llama la contemporaneidad y que, de alguna manera, tiene efectos muy significativos para todas las artes.

Andrea Jösch: Yo no sé si uno pueda disociar imagen y medio de circulación. Creo que eso es indisociable. Creo que la imagen no funciona en una bidimensionalidad en la mente de un autor, sino que se traduce a una visualidad material que circula, y sin duda decir –y ahí yo no concuerdo mucho–, es decir, uno tiene una imagen más allá de las imágenes circulantes. El momento en que fue el atentado a las torres gemelas, uno puede hablar de la famosa foto de Thomas Hoepker que no se publicó porque mostró otro ángulo de las Torres Gemelas, lo publicó dos años después porque si se hubiera publicado en el mismo minuto que sucedió…

Es decir, los medios no permitieron la publicación de esa imagen porque había un grupo de ciudadanos norteamericanos mirando placenteramente lo que estaba sucediendo al frente. Y no hubo permiso para la circulación de esa imagen. Hubo una autocensura de la Agencia Magnum, del autor y de los medios de circulación que no las hicieron circular. Entonces, lo mismo uno podría decir de la famosa foto del vietcong que la hace circular. Mi duda viene cuando uno revisa las cosas y no las contextualiza, vuelto al contexto en cuanto a quién la hace, cuándo la hace, dónde se circula, dónde se muestra, dónde se exhibe. Pero más allá del tiempo futuro que habla José y lo que tú dices de volver atrás, a la historia, a ese otro tiempo. Yo creo que es sumamente fundamental querer cambiar el sistema de calidad de educación en Chile: los contenidos, no el sistema; hacer esa revisita de las imágenes al archivo.

Hay cosas muy concretas, mostré una sola imagen. Hay cosas muy concretas, más allá de la teoría, que podríamos estar horas hablando. En los libros de geografía de Chile se muestran imágenes de los fueguinos, principios del siglo XX, Gusinde hablando en el texto de que esas imágenes son precolombinas.

José Falconi: No puede ser…

Andrea Jösch: Te lo digo, se muestran estas dos imágenes que pusimos recién, de una familia con el sistema de significación de una imagen que podría llamarse "retrato norteamericano" de una cierta época al lado de una imagen en sepia con una familia que no tiene padre, con todas las mujeres mirando al piso con cara de tristeza. Es decir, yo creo que uno puede y debe revisitar los archivos nacionales. Si uno va a la Biblioteca Nacional y se sumerge en los archivos fotográficos que se supone que resguardan. Alguna visualidad de lo que ha sido la historia. Hay una editorialidad, hay una catalogación previa. Hay muchas imágenes faltantes… ahora, no sé si uno tiene que llenar el archivo de imágenes, lo que pasa es que uno tiene que leer esas imágenes desde otro lugar –como tú decías, José– desde otro ángulo. A mí eso me parece fundamental.

José Falconi: Falta añadir unas cositas más. Las únicas imágenes que no se pierden. Tú mostraste la imagen de *Situation Room*, la imagen de Osama Bin Laden muerto, por un lado y también las imágenes que no existieron porque no se pudieron fotografiar, es la de todos los soldados norteamericanos muertos que por ley no se puede fotografiar. Es decir, no existe un registro de esas imágenes, o sea, de esos ataúdes de los 3 mil muertos de los últimos 10 años. Sin duda hay algo de eso, sin embargo, todo eso hace un efecto complejo. A parte las redes sociales, ya no es un sistema de circulación de un par de personas. Las redes sociales desbordan todo, de alguna manera, y ese desborde como yo dije, asociado al problema de la híper-gula de la sociedad del espectáculo que tiene que ver con el mercantilismo. Coger cualquier imagen y convertirla en mercancía inmediatamente siempre crea un vacío, a mi manera de ver. Vuelvo a esa burbuja gigante que ha creado la fotografía. No intento ser escéptico, sino más bien estoy dando cuenta de "los problemas que podemos tener".

Raúl Rodríguez: Complementando lo que dice José Falconi, a propósito de esa burbuja de la representación, se da un fenómeno muy interesante. Uno podría, incluso, hablar de una antinomia. Hoy día, desde cualquier lugar, se percibe el poder de la representación: hay una nueva ansiedad por lo real. No es casualidad que este año la premio nobel sea cronista y el boom de los

documentales, por ejemplo, a nivel internacional, no solo en Chile. Pero yo también trato de situar ese cambio en una situación muy cotidiana. Yo siempre lo doy como ejemplo para los estudiantes: cuando yo era niño, veía una película y al final decía "basada en hecho reales" y eso ya no ocurre. La mayoría de las películas…

José Falconi: Ahora es al principio.

Raúl Rodríguez: Al principio. La película que ha sido más… o sea, estoy tratando de pesquisar el tiempo… Es con los hermanos Cohen: *Fargo*. Creo que esa es la película donde al principio ponen en escena eso. Uno lo ve dentro del ámbito de la literatura.

José Falconi: Dentro de la literatura eso tiene una fecha exacta. Aquí mis amigos cubanos me van a corregir si es que estoy equivocado o Sergio: cuando la escala de narradores importantes del boom latinoamericano, deciden cortar con Cuba después de Padilla, básicamente del Caso Padilla, los cubanos dijeron, bueno, mira esto no es la realidad, esto es una tanda de letrados reales, creemos el premio para testimonio. Todos los que estudiamos literatura, alguna vez estuvimos hasta la coronilla de leer el Testimonio de Domitila porque era real, era verdadero, no era lo que hacían los letrados; no era lo que hacía Vargas Llosa, no era lo que hacía García Márquez, no era lo que hacía Donoso, qué sé yo, sino que era la realidad pura y dura.

Raúl Rodríguez: Pero eso seguía siendo marginal en ese entonces.

José Falconi: Todavía creo que se llama "Premio Testimonio". No fue marginal. Por 10 años o 15 años por la academia norteamericana y la academia latinoamericana, lo que tenías era gente que –una vez más, proponiendo los ejemplos que Sergio decía ayer– el momento álgido en los Estudios Culturales no podías hablar sino de Domitila o de Rigoberta Menchú, cayendo casi en un problema de naïf.

Raúl Rodríguez: Pero yo no estoy en contra, eso es "parte de", se da en todos los ámbitos. Y ahora llegamos a un punto en que –voy a dar un ejemplo burdo– a un futbolista le pasa algo y dos meses después hay un libro, una crónica sobre el futbolista.

José Falconi: Buenísimo.

Raúl Rodríguez: O sea, ya esa idea de presentismo es tan radical que no hay un tiempo entre el acontecimiento y la representación. Y en ese sentido, ese presentismo que uno lo piensa… Jameson lo llama, un éxtasis. Al haber un éxtasis, el cambio es imposible y, por lo tanto, toda vanguardia es imposible. Implica entonces que quizás habría que pensar el lugar del arte no como sumarse al carro, sino como distanciarse del carro.

José Falconi: ¿Bajarse del carro?

Raúl Rodríguez: Bajarse del carro. No es casual el boom de escritores que trabajan la anacronía como topos central. O sea, Benjamin, Warburg y sobre todo la lectura que hace Didi-Huberman de la anacronía.

José Falconi: … hay tantas preguntas que no sabemos cuál responder…

Sergio Rojas: Tres cosas. Susan Sontag justamente en el libro que citaba Andrea, *Ante el dolor de los demás*, dice con cifras, con información: nunca las imágenes han impedido que se vuelvan a cometer las barbaries que se habían cometido. O sea, cuando ocurrió en tal momento tal cosa, circularon los libros con las fotografías, todo el mundo se escandalizó, se espantó. Pero tantos años después, viene y ocurre tal cosa con el apoyo de la población civil. Entonces, nunca una imagen del horror ha impedido que el horror se vuelva a cometer. Esto como primera cuestión. Uno dice qué pasa con la gente –lo que decía José Falconi–, la gente es de esta manera y, sin embargo, elige a Bush. Y en Chile, en el plebiscito donde triunfa el "No" la diferencia con el "Sí" es mínima… considerando la historia, los acontecimientos, ya todo conocido, en fin. La diferencia es mínima: 43 ó 44 % de la población quería a Pinochet

y después quienes habían sido funcionarios de la dictadura fueron elegidos democráticamente para ocupar cargos, y eso ha continuado hasta el día de hoy. Uno dice qué pasa con la gente. Y ahí recordemos la noción de doble pensamiento en Orwell: están los que uno no sabe cómo piensan, están los idiotas, etcétera, y los otros (los cuales, por supuesto, somos todos los que estamos aquí), pero no. Si uno piensa que hay un doble pensamiento y un triple pensamiento. La gente es capaz de leer dos cosas contradictorias y afirmar ambas y eso es algo que está sucediendo. O sea, respecto al qué se debe hacer: sí, hay que preguntárselo, pero también hay que preguntarse ¿qué es lo que está sucediendo?

Y respecto al tercer punto, sobre la desterritorialización, o sea, en Chile el 98 % del territorio nacional tiene acceso a internet, por lo tanto, estamos conectados con el mundo, pero si uno lee las cifras de las Naciones Unidas más del 50% de la población mundial nunca se ha conectado a internet. No obstante, nosotros estamos conectados con el mundo. Pero… si más de la mitad de mundo no está conectado… ¿con quién estamos conectados? Y, entonces, se produce el efecto paradójico de que internet –una de las cuestiones centrales en todas las discusiones que tenemos– puede ser, sin embargo, una especie de burbuja. O sea, solo en la India en este momento viven 300 millones de personas sin electricidad.

Asistente no identificado: El problema que tengo es con el punto tres de José Falconi, me refiero a que yo también podría entender "lo local" como el hecho de una persona en una zona rural, que vive en un contexto. Entonces, esa es su vivencia local. Y lo otro, cuando mostraba ese mall, y dice que lo que allí se privatiza es el espacio… ahí se me confundió ese punto.

José Falconi: Perfecto. Dos cositas, una para regresar un poco a lo de Sergio. Como ustedes saben, el conflicto en Colombia está por terminar en la actualidad, van a pasar 60 años del conflicto y supuestamente el próximo año se firma la paz. Parte de la nueva ley de víctimas de Colombia, del 2011 –que es una de las mejores leyes que hay, porque ha recogido todos los "grandes éxitos", o sea, de la argentina, la chilena, la peruana, la guatemalteca… todos esos grandes procesos que hubo–, tiene por finalidad esencial que una de las reparaciones para las víctimas sea una reparación simbólica.

Voy a volver a esto de que no existe una imagen, tampoco existe un monumento, tampoco existe un memorial que vaya a parar cualquier matanza. Sin embargo, sí hay un interés dentro de esa ley bien hecha, de creer resarcir de alguna manera el dolor, con un tipo de símbolo o acto simbólico que de alguna manera pueda enseñarles a las futuras generaciones que eso no debe ocurrir nuevamente. La garantía de no repetición en términos legales. O sea, la garantía de no repetición en la reparación simbólica. Cuando me pidieron hacer las guías para dar cuenta de qué es lo que debería pasar, una de las tantas discusiones giró en torno a la fotografía, porque yo escribí un ensayo hace unos años, que a ninguno de mis amigos fotógrafos les gusta porque justamente lo que yo evalúo es Yuyanapaq, en la cual trabajaron muchos amigos cercanos míos, y que fue una de las exhibiciones que a mí como peruano me conmovió más. Y que fue muchísima gente, y circuló por todo el país. Si ustedes hubiesen ido a Yuyanapac… creo que hay todavía una muestra de ella en el Museo de la Nación en Perú, habrían visto que Yuyanapac fue el *companion* visual de los treinta y pico volúmenes de La Comisión de la Verdad del Perú. Debido a que nadie se iba a leer esos mamotretos, dijeron, hagamos las figuritas y así contamos la historia para que no vuelta a pasar. Esa es la idea. Hicieron un trabajo excepcional, no sé si tú lo viste, Andrea, pero es un trabajo excepcional. Una casa casi caída, en Barranco, entrabas a ese lugar y mientras sentías que el Perú se caía, también se caía la casa contigo, y abrió desde el 2004 hasta el 2016. Casi un millón de personas fue para allá y tuvo un impacto mediático muy fuerte: circuló por periódicos, la gente hablaba, qué sé yo… Y en una de las salas de Yuyanapac lo que tienes es una foto de lo que fue la masacre del Fronton el año 86. Fronton es una pequeña isla al frente de Lima. Se puede ver cuando está claro el clima en Lima (nunca) y ahí había una cárcel, se habían amotinado los senderistas en el año 86 y era el festival de los no alineados o el congreso de los no alineados en ese momento en Lima. Alan García, en Lima, manda a que los marinos peruanos acallaran a los senderistas y los termina matando a todos y el general que comanda eso es el General Giampietri, y este General está en las fotos en frente de uno, comandando una acción en la cual mueren ciento cincuenta personas. Mueren todos los senderistas, los matan a todos y todo el mundo vio esa exhibición, todo el mundo hizo una gran crítica sobre eso. Y no solamente no metieron preso al general Giampietri, sino que

sale elegido vicepresidente de Alan García, al año siguiente. Entonces yo me senté y dije: ¿qué hago con este *display* de las imágenes si lo tengo en frente mío, todo el mundo lo está viendo y no solo no le hacen juicio, sino que lo votan para vicepresidente del Perú? A mí me dejaba claro de que por ahí ya no iba la cosa, si querías hacer un símbolo, trabajar en un acto simbólico, que de alguna manera tenga una fuerza para el futuro, lamentablemente por la imagen no pasa en la actualidad. Eso para responder y para seguir la discusión de la imagen como tú decías. O sea, como en esa película de Woody Allen, ¡ves eso y no pasa nada!

Con respecto a lo del espacio. La caída de la modernidad supuso en primera instancia, una caída de las utopías y de las grandes narrativas, de alguna manera, y de una suerte de universalismo lato que en verdad no decía nada, no tenía ni dientes y que también suponía apropiaciones del otro, como ya bien dijo Andrea. Ese tipo de cosas, de abuso, digamos, de que uno puede hablar en nombre de otro, de que uno puede representar a otro, de que no importa, pues "los indios no hablan, yo hablo por ellos". Eso, de alguna manera, se mandó al agua debido a eso. Entró en una crisis tal… pero lentamente esa crisis ha terminado yéndose casi hacia el otro lado del espectro: si no eres testigo –una vez más– de algo o no te ha pasado a ti o si tú no los has hecho, no puedes hablar de ello. Se ha perdido la capacidad mínima de representación a tal punto que termina siendo solipsista, casi caen en el solipsismo. Entonces el territorio para poder hablar –si queremos llamarlo así– se redujo y se redujo más a la experiencia personal, y por lo tanto, termina siendo que lo único propio de lo que puedes hablar es acerca de ti, y si a eso le agrega un vector en lo que justamente lo propio tiene que ver con la propiedad privada porque en el 80% de la ciudad de Latinoamérica, no hay un espacio público donde poder sentarse sin tener que pagar y consumir, y por lo tanto mi experiencia está mediada por tener plata. Si de lo que yo puedo decir, si solamente puedo hablar de lo que me pasa a mí, y si lo que me pasa a mí es por la plata que tengo, y si no tengo estoy jodido, entonces no tengo nada de qué hablar. Esa es la parte compleja del asunto y esa es parte extra que estamos viendo en el caso latinoamericano.

Ignacio Szmulewicz: Bueno, fue una interesante discusión. Los invitados van a estar para seguir conversando. Cerramos la mesa con un aplauso y los esperamos a todos en la tarde.

Mesa V

"Curatoría e institución en Latinoamérica"

Claudia Zaldívar[101]: Buenas tardes, bienvenidos a la última mesa de ese Congreso. Agradezco la invitación a "provocar" y estoy muy contenta de compartir esta mesa con nuestros invitados: Dannys Montes de Oca, Soledad Novoa y Joaquín Sánchez.

Dannys va hablar de "La Bienal de la Habana, treinta años de esfuerzos transdisciplinares". Ella es investigadora, crítica de arte, curadora de La Bienal de la Habana y co-curadora de La Bienal de Asunción que acaba de terminar. Es historiadora del arte de la Universidad de la Habana, vicepresidenta de la Sección Cuba de la Asociación de Críticos de Arte, AICA y de la sección de críticos y curadores de la Uneac. Es premio de Curaturía del Primer Salón Nacional de arte cubano contemporáneo de 1995, Crítica de Arte Marcelo Pogoloti en 1998 y Crítica de Arte Gay Pérez Cisneros en 1998 y 2001. Curadora de diferentes exposiciones como *El oficio del arte* que sucedió en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales en La Habana en 1995; *Maison* de L' Amerique Latine, París en 1998; *Doble seducción* en la Sala Madis en Injuve, Madrid en el 2003, *Labores domésticas* en Pinar del Río y La Habana en el 2003 y 2004, *Contactos y mediaciones: poéticas digitales en Cuba*, Regina, Canadá el 2005, Torbellino I y II en Santiago de Cuba y La Habana el 2010 y 2011, Score en La Habana y el Museo of Florida University en el 2012 y 2013. Es coautora de los libros: *Memoria Cuban Art Twenty Century* en el 2002, *Labores domésticas*. *Género, raza y grupos sociales* en Cuba en el 2004 y *José Figueroa: un autorretrato cubano* el 2009. Curadora de la Galería Rene Puerto Cadero de 1996 a 1997, de la Fundación Ludwig en Cuba de 1997 al 2000 y del equipo curatorial de La Bienal de la Habana, miembro del consejo editorial de la *Revista de arte cubano* de la Habana, del consejo asesor *Art Public* de Toronto y del proyecto internacional *Cosmopolitanismo y descolonización* en Kingston, Canadá. Ha sido congresista invitada en Bon, Mérida, Alburquenque, Carolina, Takar.

[101] Directora del Museo de la Solidaridad Salvador Allende desde mediados del 2011 y fue directora de Galería Gabriela Mistral desde el 2002 al 2010. Ha realizado diferentes exposiciones entre las que destaca las de Alfredo Jaar en conjunto con Telefónica, Joshua Okon en Galería Gabriela Mistral con Gonzalo Pedraza y Manuela Martín en 2010. Ha hecho los seminarios "Utopía" el año 2003 y "Arte y política" el 2004 al 2006 junto a Nelly Richard y Pablo Oyarzún, editando publicaciones de ambos seminarios, así como el Catálogo del Museo de la Solidaridad. También es sobreviviente de esta escuela.

Bienal de La Habana: treinta años de esfuerzos transdisciplinares

Dannys Montes de Oca

Dannys Montes de Oca: Muy buenas tardes y gracias a todos por estar aquí todos estos días y sobre todo en esta última sesión. A Sergio Rojas y los organizadores del evento por permitirme llegar a la ciudad de Santiago de Chile, con la cual tengo conexiones intelectuales y de autoconciencia desde mi infancia y en fechas que hoy parecen tan distantes como el año 1973.

Bueno, voy a hablarles de la Bienal de La Habana y la historia de este proyecto para llegar un poco a lo que fue la última edición, una edición completamente concebida desde los procesos y la transdiciplinariedad. Para llegar ahí quisiera hacer una especie de recorrido por algunas implicaciones que tiene este proyecto en el contexto cubano y en el contexto latinoamericano y tercermundista en general, aunque hoy preferimos hablar de un Sur Global atravesado por procesos transculturales y de globalización.

Después de las ponencias de la mañana, de las presentaciones de nuestros colegas, me resulta un poco complicado reorganizar mis ideas porque se hablaba del peso del presente en lo contemporáneo, y en alguna medida había una preocupación sobre este particular y para el análisis de un contexto como el cubano y de un evento como el de la Bienal de la Habana, la contemporaneidad tiene profundas implicaciones en el presente, aun cuando todo proyecto curatorial y, en particular, el de una bienal, se supone que realiza investigaciones, e intenta producir hallazgos que se proyecten hacia el futuro. Y yo, con mis colegas, pensaba un poco ¿por qué ese apego nuestro al presente?, que en nuestro caso se traduce a un apego a lo contextual y a las realidades, y de paso un apego a implicaciones políticas que no pueden estar alejadas del presente. Y desde luego, todo estos son procesos mediatizados, que llegan a la imagen y a los imaginarios colectivos travestidos por otras implicaciones poéticas o implicaciones lingüísticas. Pero es que en el caso cubano hay una y otra vez –no solo durante nuestra modernidad, en la contemporaneidad también– situaciones que emergen de procesos históricos muy concretos que queremos hacer retornar a las obras. Lo mismo hacemos en sus re-lecturas de ese pasado y del presente. Las circunstancias contemporáneas nos remiten con mucha

fuerza y con mucho arraigo a esa naturaleza más "realista", de implicaciones contextuales. Cuando pienso así rápidamente en la Vanguardia cubana, que es un proyecto modernista que surge asociado a fenómenos muy específicos como el movimiento de la década de los años 20 y la Protesta de los Trece, movimiento intelectual con profundas implicaciones históricas, la modernidad casi se convierte en un pretexto para hablar sobre la nacionalidad. Y así vas pasando, por ejemplo, la década del 50, donde los procesos no figurativos, de abstracción (expresionismo abstracto, abstracción concreta) si bien se remitían a la cuestión del lenguaje y de la imagen, fueron asumidos paralelamente por los artistas como posturas de carácter cívico, de protestas cívicas. O sea, ese acercamiento al lenguaje, se produce a través de una postura cívica de rechazo a la propia realidad y a los gobiernos de turno. Y así sucesivamente eso explicaría por qué de una manera tan sencilla la abstracción pasa en los años 50 y 60 en Cuba a identificarse o a reflejar los procesos históricos asociados al triunfo de la Revolución, prácticamente sin mediación o conflicto estético alguno, lo cual explicaría cómo se puede transitar del lenguaje más abstracto, más informal, a la realidad más concreta, incluso considerando la controvertida situación de una abstracción a la cual unas veces se le negó su profundo compromiso con lo social y otras se boicoteó por entenderse evasiva frente a las nuevas transformaciones sociales. Por otro lado, en los años 60 vamos a tener una cartelística que se desarrolla fuertemente en circunstancias muy específicas de carácter político, de carácter propagandístico, de carácter educacional muy apegado a la realidad. Igualmente, la fotografía histórica, la fotografía épica de los años 60 tendría ese mismo carácter, aun cuando nosotros podamos mediatizar y analizar todas esas expresiones desde las implicaciones que tuvieron en términos de imagen. Por último, yo mencionaría la década de los 80, que es un momento, incluso, de mucho florecimiento porque se trató de un arte crítico, un arte muy contextual, un arte contestatario, un arte entendido como un renacimiento de las posturas investigativas, pero también de las posturas críticas hacia la realidad, al punto de que a muchos autores se les cuestionaba el carácter de "cronista" que este movimiento artístico había tenido en el momento… de manera tal que de nuevo regresamos al contexto y de nuevo nos vemos obligados a remitirnos a él para explicar la obra. Y yo diría también que por el peso político que tiene nuestra realidad, las incursiones críticas y las investigaciones sobre el arte, una y otra vez, tratan de explicar, de interpretar en términos y en conexión con esa realidad

contetual, de ese presente. O sea, que me estoy remitiendo de manera concreta y específica a un contexto cultural en el cual el presente, la realidad y la relación con ese contexto, tiene mucho peso y es muy importante.

Y después de este paréntesis un poco largo, me gustaría ya entrar en materia en relación con el caso específico de la Bienal de La Habana y la manera en que ella surge en la década de 1980, en un contexto donde solo existían dos bienales internacionales con un carácter de mega exposición: la Bienal de Venecia y la Bienal de São Paulo, las cuales –como se sabe– respondían a un modelo más bien modernista de presentación de las obras y en relación con patrones de pabellones por países y en relación muy particular con el coleccionismo y las galerías de arte. Habría que añadir, por supuesto, la existencia de documenta Kassel, que es un mega evento que no tiene un carácter de bienal, pero igual era un evento internacional y lo que ocurría para nosotros en ese momento es que las producciones latinoamericanas y las producciones del Tercer Mundo no tenían, a nuestro juicio, una representación valedera en estos contextos, de hecho, bienales regionales, existentes con anterioridad a la de la propia Habana, nunca llegaron a cuajar como evento internacional.

Vamos a recordar que Venecia, durante muchos años y todavía, reserva a los países de Latinoamérica tan solo un edificio, una sede que es el Pabellón de la Asociación Italo-latinoamericana, donde usualmente aparecen, de manera tumultuoria, de manera muy apretada, muy poco jerarquizada, las obras de nuestros países, con excepción de algunos momentos particulares en los que –eventualmente– se ha conseguido una participación en un espacio diferente.

La Bienal de La Habana surge en el año 1984 con posterioridad al fallecimiento de Wilfredo Lam y él –deben saber ustedes– no solo fue la figura de la modernidad cubana de mayor reconocimiento y proyección internacional, sino que también fue un artista, un intelectual con profundos compromisos políticos. Aun cuando se había radicado en Europa y se había vinculado a la Escuela de París y a la modernidad europea, su compromiso con la vanguardia política y la izquierda europea se traducen también en un compromiso con la Revolución Cubana y la cultura cubana después de la década de 1960. Wilfredo Lam permitió que se gestara en La Habana una serie de eventos internacionales que propiciaron el encuentro de la escena artística cubana y el público cubano con la producción artística internacional que de otra manera no hubiera tenido lugar allí.

Cuando en sus viajes –durante la década de 1960, 70 por La Habana– y ya al final de su vida, Wilfredo Lam manifestó con frecuencia su preocupación por la manera en que el arte moderno latinoamericano participaba y había sido parte importante de la Vanguardia Internacional, produciendo hallazgos, aportaciones, incluso núcleos importantes de investigación y cómo esto realmente era muy poco conocido. Y no solo muy poco conocido, sino muy poco reconocido en términos de Historia de la Vanguardia Occidental y mundial. Y esa reflexión fue la que hizo justamente que, en 1984, apareciera un evento, un centro de investigación que es el Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam y adscrito a él, la Bienal de La Habana. La aparición de este centro marca una manera de entender su condición estructural, no solo de Centro de Investigación, sino también de sus curadores. Es decir, el Centro y los curadores surgen en una condición dual, como centro de investigación, cuyas investigaciones tributan a la existencia de la Bienal, y ya eso marca, en mi opinión, una pauta de ejercicio transdisciplinar o ejercicio de fronteras, y un contexto de reflexiones o un pensar fronterizo. Pero pensemos incluso un poco más allá en la condición del curador como una práctica que cruza disciplinas, que cruza fronteras constantemente, que se está moviendo de un extremo a otro del conocimiento y de las negociaciones respecto al arte y su proyección a escala social, su promoción, su funcionamiento, su circulación y administración.

Entonces, habría que pensar en el curador-investigador, como un sujeto que se mueve en un contexto de fronteras, en un contexto transdisciplinar donde convergen muchos espacios de conocimiento, muchos saberes. Esta condición de investigadores-curadores sienta una pauta en la manera nuestra de entender las realidades latinoamericanas en los contextos latinoamericanos. Tal es así que no solo marca una diferencia en procedimientos y metodologías, sino que marca una diferencia formal respecto a los curadores con los que habitualmente cuentan las bienales internacionales donde se invitan –para cada ocasión– un curador, o un equipo diferente de curadores a realizar la gestión curatorial. En este caso, la existencia de un equipo que se dedica de una manera permanente a la investigación de las áreas geográficas del Tercer Mundo (Sur Global) que nosotros estudiamos, garantiza, desde nuestra perspectiva, un conocimiento mucho más profundo en términos de historicidad de esas realidades y al mismo tiempo la posibilidad de negociar con ellas diferentes entradas o los diferentes

accesos a sus producciones culturales y a la manera de ser presentadas curatorialmente. Claro que esta realidad y esta práctica se va a ir transformando en el tiempo (y lo que en un inicio fue entendido como el Tercer Mundo y las zonas geográficas que nosotros estudiábamos, entiéndase América Latina, Caribe, Asia, África, Medio Oriente, con el tiempo se fueron transformando con relación a los procesos de globalización, los procesos de flujos migratorios y de flujos económicos). Estos artistas se han ido desplazando y se han ido ubicando en otras regiones del mundo. Y ya no se podría hablar de una localización geográfica de estas áreas del Tercer Mundo, sino que habría que identificar problemáticas y nuevas localizaciones de los artistas de la periferia y por supuesto nuevas definiciones de su contemporaneidad. Así mismo ha ido evolucionando nuestra práctica curatorial –la de la Bienal de La Habana– no solo en relación con Latinoamérica, sino con todos los procesos culturales que de una manera y otra se conectan con las realidades del Sur Global y con las realidades de dinámicas, tensiones entre centro y periferia, desarrollo y subdesarrollo, poscolonialidad y colonialidad, y un largo etc.

Bueno, yo voy a dividir en tres momentos este desarrollo. Un primer momento donde comenzamos a trabajar con arte latinoamericano y lo que se produce es un levantamiento y una relectura de la modernidad latinoamericana y esa primera Bienal se le dedica el Evento Teórico a la figura de Wilfredo Lam y a su relación, desde nuestros contextos, con las modernidades y la vanguardia europea. Esa relectura tiene para nosotros implicaciones trascendentes. Por ejemplo, para mí hoy todavía es una sorpresa la cuestión del surrealismo (que alguien hoy mencionaba); cómo Latinoamérica se presenta a sí misma como anterior al Surrealismo. Y para mí hoy es una sorpresa que estemos identificando de una manera tan radical a Wilfredo Lam con el surrealismo porque no lo consideramos nosotros un surrealista como tampoco lo consideramos una figura anterior al Surrealismo. Lo consideramos una figura antillana, afrodescendiente, cubana con determinadas conexiones con su realidad que están más allá de la práctica surrealista, aunque parecieran tener conexiones, y de hecho las hay.

Estas relecturas de las modernidades latinoamericanas implican también una manera de entender la conexión entre nuestras realidades y los estilos y lenguajes que la vanguardia promovió en términos de epistemologías, de escuelas, de tipos de conocimientos, de tipos de saberes. En ese sentido la

Bienal con posterioridad a esa concentración de esfuerzos para presentar en una nueva visión el arte latinoamericano, se orienta en su segunda, tercera y cuarta ediciones a las relecturas de la relación modernidad-tradición, tradición-contemporaneidad y que por primera vez permitieron ubicar a una serie de producciones culturales de carácter "tradicional" en una "modernidad"/ contemporaneidad que va más allá de los estilos modernistas, tardo-modernos o post-modernos. Por ejemplo, se intentó ubicar en un mismo nivel de relaciones producciones artesanales provenientes de América Latina, Caribe, Asia y África, o vinculadas a rituales o a sus producciones de carácter más funcional, en una dinámica de relaciones horizontales respecto a los lenguajes occidentales y a la modernidad en general. Ello permitió igualmente hacer visibles las maneras en que los artistas contemporáneos de cualquiera de estas regiones se vinculaban a sus producciones más tradicionales.

Incluso esa reflexión se expande un poco más alla para el análisis de cuestiones políticas, de cuestiones de identidad, de cuestiones relativas por ejemplo al kitsch, a la hibridez, al mestizaje, a las relaciones entre la alta cultura y la cultura popular y por supuesto la interpretación que se podía hacer entonces en relación a los procesos de colonialidad, descolonialidad. Estas son algunas imágenes de ese diálogo. Obras de carácter muy contemporáneo, de carácter instalativo, pero que en algunos casos establecían esa conexión con la cultura más popular de sus respectivos países. Paralelamente se invitaban en cada uno de estos encuentros a investigadores y críticos que, a partir de sus investigaciones, de sus presupuestos teóricos, de sus reflexiones, permitían una relectura de lo que había sido esa modernidad y cómo había sido entendida esta relación modernidad-contemporaneidad. En estas primeras Bienales (primera, segunda, tercera y cuarta), las figuras de Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Luis Camnitzer, Dore Ashton, Shifra Goldman, Julia Herzberg, Rachel Weisz, Mirko Lauer, Rasheed Araeen, Leonor Amarante, Julio Le Parc, Francisco Jarauta, entre otros muchos, pudieron ser parte de las discusiones sobre las maneras contemporáneas en que podía ser entendida esa relación con el pasado que en nuestro caso venía siendo un presente de sostenida presencia cultural. Aquí en esta imagen pueden ver esquemas de la estructura de esas primeras bienales donde se concebían la exposición central, los talleres, el evento teórico y cada una ofrecía variantes disímiles de acercamiento y discusión a las problemáticas de la relación modernidad-contemporaneidad.

Hay un segundo momento que para mí se ubica más en la relación arte, sociedad y reflexión. Una relación política a un nivel –todavía– muy centrado en los niveles sociopolítico y socioeconómico, que atraviesan la condición del sujeto, de las subjetividades de nuestros países, donde se apela a las discusiones sobre memoria cultural, sobre el individuo, sobre identidades híbridas y este momento es el correspondiente con la quinta, sexta, y séptima bienal. De ellas podemos ver estas imágenes.

Por ejemplo, el puertorriqueño radicado en los EE.UU. Pepon Osorio, el sudafricano William Kendtrish, las reflexiones en las obras de Kcho sobre los recientes procesos migratorios en Cuba, que en alguna medida también anticiparon la *Crisis de los Balseros* del año 94.

Estas son algunas imágenes de obras que en aquel momento reflexionaron sobre los procesos migratorios y su efecto en las identidades. En el caso particular de Cuba, la presencia en nuestra historia cultural de artistas cubano-americanos que habían salido de Cuba de niños y se habían formado como artistas fuera de ella, como es el caso de Ernesto Pujol.

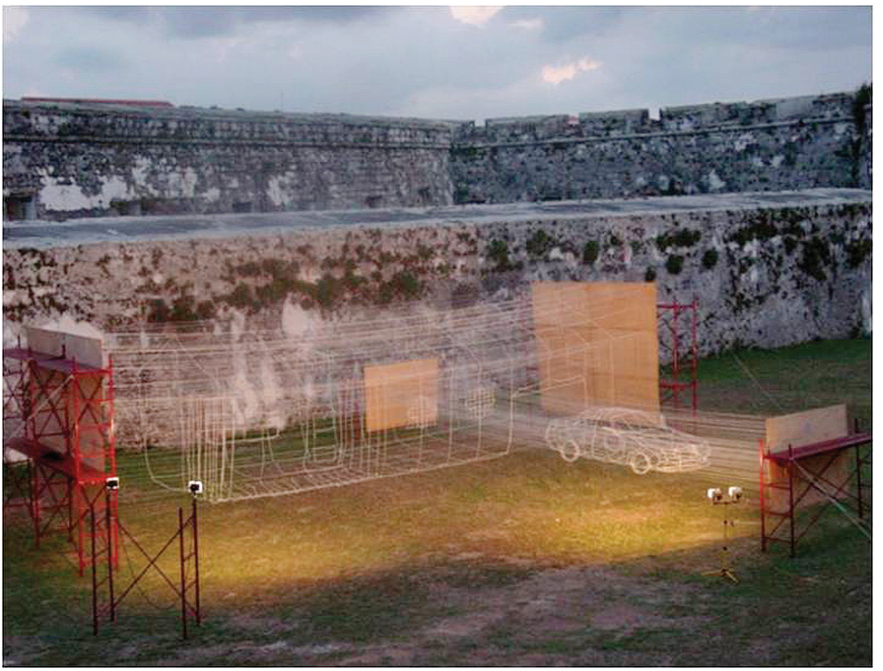
Cada uno de estos momentos no solo hace un giro en relación con otras disciplinas por la manera en que fueron re-leídos, desde diferentes fuentes disciplinares los procesos culturales latinoamericanos y del resto de los países de los cuales nos fuimos ocupando, sino que también produce cambios al nivel de la presentación y localización espacial de las obras. Yo diría que cada una de estas bienales va ofreciendo signos –muchas veces– incluso no pensados anticipadamente de lo que sería la próxima bienal. Así se va abriendo de manera orgánica, de manera natural la curaduría al espacio público, donde no se renuncia totalmente a la muestra tipo vidriera, tipo exhibición tradicional, pero va sentando pautas de relación transdisciplinar más allá de las fronteras establecidas con lo que hasta ese momento sería nuestra propia historicidad como evento. Y aquí van a ver un grupo grande de obras que se conectan con los espacios públicos y que van a determinar incluso, un traslado del espacio físico de exhibición de la Bienal que originalmente había sido el Museo Nacional de Bellas Artes, el Pabellón Cuba y el Centro Wifredo Lam hacia los espacios públicos de la ciudad, edificaciones, barrios y una zona muy particular de La Habana que es el Complejo Morro-Cabaña que se encuentra al otro lado de la Ciudad, de la Bahía y que permitía una relación mucho más dinámica y mucho más abierta con el nuevo tipo de obra que a estas alturas estábamos presentando y que en su mayoría se asociaba al carácter instalativo.

Durante muchos años, entonces, la Bienal se comienza a mover en ese gran complejo de bóvedas donde los artistas van adecuando sus producciones instalativas, sonoras, de *environments* al espacio de la bóveda de estos antiguos castillos, pero paralelamente en el espacio cotidiano de la ciudad. A cada lado de la bahía habanera y expandiendo su zona de acción con el público, iban a estar funcionando obras que negociaban la posibilidad de coexistir temporalmente en el ámbito urbano.

La Séptima Bienal comienza un poco a pensar en una dinámica de exclusión tecnológica o precariedad tecnológica de la que participan muchos artistas de

países subdesarrollados, pero sobre todo en los procesos de acercamiento, o no, de comunicación, que tienen lugar a través de la tecnología.

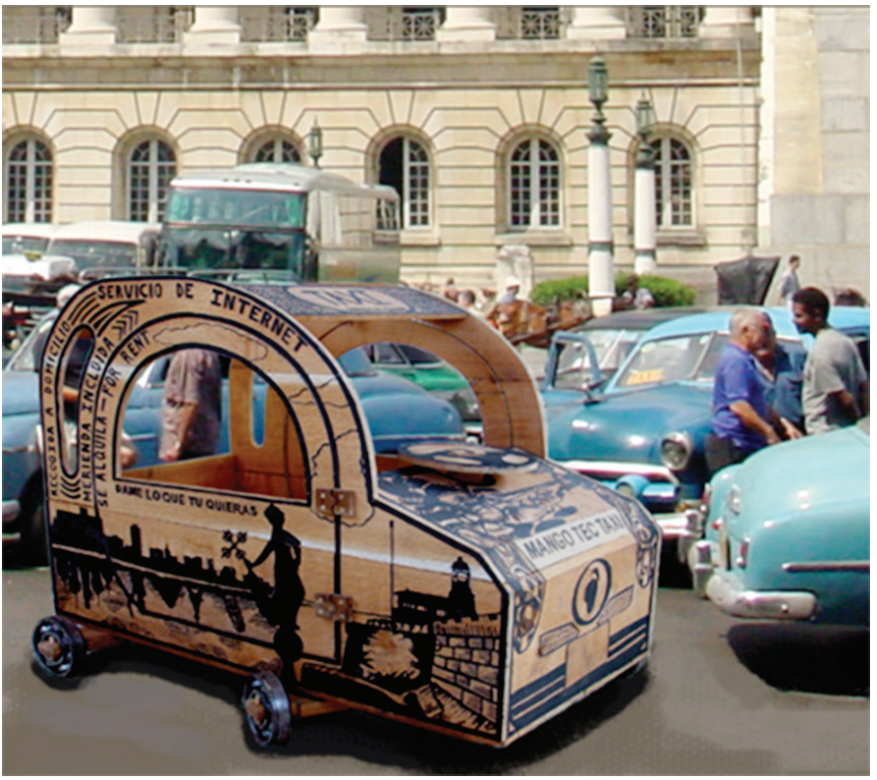
Esta Séptima Bienal de La Habana llevaba por título *Uno más cerca del otro* y precisamente reflexiona sobre el papel de las tecnologías en los contextos subdesarrollados y cómo podrían ser asumidos y entendidos desde contextos que apenas tienen una estructura tecnológica para que estas obras puedan tener lugar. Hoy cuando se hablaba de la conectividad, de la superpoblación de imágenes en el mundo debido al impacto de las tecnologías de la comunicación, a mí me resultaba muy interesante pensar que aún hoy en un contexto como el cubano, un país de once millones de habitantes, difícilmente un millón de ellos tenga conexión con la internet o acceso a estos procesos del conocimiento informático, de manera tal que en unos países la tecnología se convierte en una pesadilla, pero en otros en una aspiración. Aquí, en la imagen del lado izquierdo pueden ver una obra del cubano Duvier del Dago que es, en una escala instalativa, el "modelo escultórico", de una presentación en 3D de un objeto añorado por muchos cubanos, el automóvil.



Fíjense que es un "dibujo" tridimensional, al aire, hecho con hilos y se crea un efecto prácticamente de tercera dimensión, de realidad virtual, sobre un fenómeno de naturaleza material, naturaleza económica, que está muy lejos del deseo de muchos cubanos, no solo en términos de tecnología, sino en términos del confort de la vida cotidiana. Por ejemplo, esta obra de Mariano Zardón de Argentina, es una obra que debía permanecer conectada a una base de datos o sitios web que permitiera descargar permanentemente informaciones y transformaciones de datos y –paradójicamente– para que tenga lugar, se tiene que producir, desde una simulación, una conexión que no es en tiempo real, y de la cual el público participa de una manera tardía respecto al instante tecnológico del flujo de data.

Por supuesto estos procesos, estas implicaciones, estas determinaciones, muchas veces eran entendidas y eran aceptadas por parte del artista y de la audiencia, del público, pero nos coloca en una dimensión muy particular de diálogo con el contexto y la tecnología y con el compromiso de aquello que debemos ofrecer, de aquello que debemos introducir en términos de investigación y en términos de reflexión.

Otro caso, por ejemplo, es el de Abel Barroso que hace una recreación "tercermundista" de la tecnología contemporánea.



Él recrea esta serie de artefactos en madera, que están viendo, les llamaba "Café internet del tercer mundo" o estas especies de carros americanos de "palo" que aparentemente funcionaban para el turista y que habla de una economía de sobrevivencia, de procesos de sobrevivencia económica y cultural en medio de los años difíciles del llamado período especial durante los 90s. O Los Carpinteros que, por el contrario, fueron (son) un grupo de artistas que comenzaron a trabajar a inicios de los años 90 desde un uso cada vez más sofisticado, más elaborado de la madera y que han tenido una conexión muy particular con las galerías de arte, con el coleccionismo y un espacio muy reconocido entre los grandes museos del mundo.

Producen para la Décima Bienal de La Habana esta especie de carnaval o comparsa en la que mezclan investigación de carácter musical, de carácter sonoro, con diseño coreográfico, performativo y que hacen un comentario también sobre la realidad cubana en tanto transformaron la partitura musical de una conga típica de este tipo de festividades tradicionales, e incluso su coreografía, convirtiéndola en una procesión o progresión de espalda, negativa, a la inversa de lo que se supone sea el progreso y el desarrollo, y que ocurrió en un espacio público muy grande en contacto con los turistas y con la población de ese barrio popular habanero. Obras como estas nos colocan a nosotros los curadores en una dimensión de negociación muy compleja y difícil por cuanto el espacio público en cualquier parte está sujeto a muchos de los agentes activos del área; pero la negociación del espacio público en Cuba se convierte en una negociación de muy larga duración que muchas veces puede ocurrir que falle, que fracase y nos coloque a nosotros en un diálogo permanente con agentes culturales, agentes políticos, con agentes del orden público tratando de explicar, tratando de mediar entre el carácter crítico de la mayoría de estas propuestas y la posibilidad real de que ellas sean interpretadas positivamente por la burocracia en su dimensión crítico-transformadora de la realidad.

Aquí tienen otros ejemplos de artistas africanos, de artistas cubanos que trabajan o bien con la tecnología o bien con la performance, reinterpretando fenómenos de marginalidad, fenómenos de subjetividades múltiples asociadas a los movimientos gay, a los movimientos por los derechos de las mujeres, por los derechos de los grupos más marginados en términos económicos, en términos de representación, o en términos de identidad. Todo este panorama ha sido para llegar a este punto que es lo que ha sido la última Bienal de La Habana, donde nosotros por circunstancias muy específicas quisimos trabajar sobre el tema de los procesos, pero que –como he querido ilustrar hasta aquí– no queda totalmente aislada del devenir transdisciplinar en el que se ha visto enlazado una y otra vez el equipo de la Bienal de La Habana. Hay que tener en cuenta que la década del 90 en Cuba, además de lo que representó en términos de crisis económica, también generó una dinámica en el arte cubano que si bien por una parte ha favorecido los espacios domésticos de estos artistas y el desarrollo, por supuesto de sus obras y en alguna medida del desarrollo económico de determinados sectores sociales de la población cubana, también

ha creado una falsa imagen de lo que puede ser el arte político, por una parte, una falsa imagen de las producciones críticas y un peso de la objetualidad dirigida a la comercialización.

Otra reflexión con relación a este fenómeno es el hecho de entender respecto a las bienales de arte, una contradicción o relación tensa entre bienales y mercado del arte a partir de lo cual hemos querido mantener históricamente un distanciamiento porque, si bien la bienal atrae a La Habana, a un grupo grande de coleccionistas, a un grupo grande de curadores, de directores de museo y de personas en general que vienen a comprar arte, la Bienal mantiene en términos curatoriales y de proyectos de investigación, una distancia del mercado del arte. Y no solo una distancia práctica, sino también una distancia intelectual, una distancia crítica y eso es –yo diría– uno de los aspectos que da lugar, que da paso a una bienal como la más reciente dedicada a los procesos, una bienal donde el objeto en sí mismo no sea la finalidad, una bienal donde el público tiene una relación mucho más orgánica de la que había mantenido hasta entonces con las obras de arte y con los artistas y una bienal donde el artista no viene a traer "la obra" objeto para presentarla públicamente, sino que viene a realizar un proceso de creación que nace del conocimiento, la colaboración y el diálogo con diferentes agentes y públicos del contexto cubano.

Para que este proyecto tuviera lugar, nosotros trabajamos de manera transdisciplinar, de manera colaborativa con muchos sectores de la sociedad cubana. Por ejemplo, hay un movimiento de arquitectos y urbanistas jóvenes en Cuba que en este momento tiene una dimensión investigativa del espacio cultural, de la trama urbana de la ciudad. Eso coincide también con algunas manifestaciones de urbanistas y arquitectos que se dedican al arte en Latinoamérica y que en el caso cubano hay investigaciones sobre diferentes barrios de la Ciudad de La Habana y sobre espacios micropolíticos, comunidades, conexiones históricas sobre determinados barrios de la ciudad, con determinados fenómenos económicos y a partir de ahí fuimos creando una red de expansión sobre la ciudad trabajando con diferentes barrios y sus particularidades visuales, estructurales, culturales, comunitarias, etcétera.

Esto que ven es el barrio de Casa Blanca que fue el primer barrio de la ciudad y que se convirtió en una ciudad dormitorio, es un barrio despojado absolutamente de sus implicaciones culturales originales, de sus implicaciones económicas originales y que el trabajo allí pretendía devolver a la comunidad y a la visualidad del entorno de una dinámica que no solo tuviera lugar en el contexto de la bienal pudiera trascender y experimentar proyectos futuros de funcionamiento de la propia localidad. Y así fuimos trabajando con diferentes barrios, con diferentes relaciones, con los vecinos, con las personas. Cada artista fue ubicado en relación con sus propias trayectorias y una conexión posible con determinados aspectos de cada uno de estos barrios o con determinados procesos transdisciplinares que tienen lugar en la ciudad. Se trabajó no solo con arquitectos, sino también con comunidades científicas creando especies de laboratorio, proyectos de intercambio que duraron, en muchos casos, hasta dos años y que resultaron no solo con relación a la esfera del arte, sino también con relación a la esfera de las ciencias o con fenómenos de naturaleza cultural y religiosa, como es el caso de este artista Víctor Ekpuk.

Ekpuk es nigeriano radicado en Washington, pero que tiene una conexión con un grupo cultural en Cuba que es la Secta Secreta Abakua, cuyos orígenes mitológicos se corresponden con el lugar de procedencia de Víctor y que fueron compartidos en talleres por este artista y un grupo, no solo de iniciados de esta secta, sino también de sociólogos, investigadores cubanos asociados al tema. También se realizaron intervenciones públicas y presencia de construcciones o de objetos que, en plazas públicas de determinados barrios de carácter marginal, transformaron la relación del espectador con la obra, y de los vecinos de esa zona con su propio entorno y también con el arte. En cada uno de esto proyectos está participando, no solo el artista y la propuesta, sino también músicos, investigadores, científicos, arquitectos, artesanos que se conectarían en una dirección y otra con la dinámica que se está pretendiendo activar y la aportación de sentido que se está queriendo focalizar en cada una de estas barriadas.

Francisca Benítez es una artista que trabajó con grupos de personas sordomudas y realizaron representaciones teatrales, interpretaciones de textos importantes de la historia de la literatura cubana o de la cancionística cubana, pero fueron relocalizados ellos en una relación otra, no solo con el contexto artístico, sino también con su propio empoderamiento, su lugar en la sociedad. Y también obras de sonido, obras tecnológicas que cuestionaban, transformaban, las dinámicas y las limitaciones del contextos, así como obras que comenzaban a dialogar e incluso interferir en fenómenos económicos que están teniendo lugar en los últimos años en Cuba, como es el caso de este artista, Levi Orta, que realizaba lo que sería la primera bolsa de valores en Cuba o artistas como Susana Delahante que colaboró con grupos de músicos y religiosos que trabajan desde la performance, ubicándose en un *borderline* entre la performance y el ritual de carácter religioso. Ella hace una misa religiosa a Ana Mendieta, que es la artista cubana-norteamericana que muere en los años 80. Salió de Cuba con la Operación Peter Pan siendo muy niña, y regresa a la isla y tiene una repercusión muy importante en el contexto de las artes, también trabaja con un grupo de personas de la raza negra en la relación, empoderamiento y la reconstrucción de su imagen pública.

Para terminar, me quiero referir a esta obra de Omar Estrada que igualmente trabaja desde la ciencia y que realiza una decodificación de una segmentación del ADN de la paternidad de su familia a partir de un trabajo en conjunto con neurólogos, genetistas, músicos y científicos que permitieron hacer una transferencia del código genético a la música y de ahí una conferencia-performance sobre las relaciones entre arte y ciencia y las posibles lecturas en una dirección u otra de esa tendencia del arte a lo poético, a lo no verificable en términos científicos y de la ciencia a su condición más objetivista o más verificable.

Entonces, bueno, esta sería una selección de estos grupos de artistas y estas comunidades que durante la última Bienal de La Habana se exhibieron de manera expandida (voy a usar el término que habían usado mis colegas) en toda la ciudad y que nos puso a nosotros en el gran reto de no hacer uso de los espacios públicos tradicionales, sino de insertarnos en una dinámica absolutamente pública que para nuestra satisfacción tuvo grandes repercusiones

en el plano de los afectos, recolocándome en el término que había usado José Luis Falconi, y en el plano de la alternatividad y posibilidad transdisciplinar de ubicación de una bienal en un contexto cultural y artístico determinado. Muchas gracias.

Claudia Zaldívar: Muchas gracias, Dannys. Continúa Soledad Novoa, historiadora del arte, curadora, investigadora de la Red de Conceptualismos del Sur, de la Asociación de arte Contemporáneos del arte a la Asociación gremial ACA (Arte Contemporáneo Asociado). Actualmente es académica del Departamento de Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile y el Departamento de Historia de la Universidad de Santiago, USACH. Ha sido jefa de Asuntos Culturales de la Cancillería del 2000 al 2001. Encarga de proyectos de Galería Gabriela Mistral del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del 2002 al 2004 y curadora del Museo Nacional de Bellas Artes del 2010 al 2013. Ha sido también asistente de dirección. Dirigió el III Encuentro de Historia del Arte en Chile en la Universidad de Chile en el 2005 y coordinó en Santiago el programa Nueve curadores discuten su obra, realizado en y por el Centro Cultural de España en Buenos Aires y Santiago y que fue hecho por Gerardo Mosquera. Organizó el *Seminario de Historia del Arte y Feminismo 2012 y 2013, editó sus publicaciones: Seminario Historia del Arte y Feminismo: relatos, lecturas, escrituras y omisiones y Seminarios Historia del Arte* y *Feminismo: del discurso a la exhibición*, Museo Nacional de Bellas Artes, 2014. Entre sus curadurías destacan *Núcleo: cuatro décadas de producción artística* en las colecciones del Museo de Arte Contemporáneo, Mac, el 2009; *Archivos en tensión* también en el Mac el 2011 en colaboración con Graciela Carnavale; *Mata100* en el Museo de Bellas Artes, 2011; *Papeles surrealistas*: dibujo, pintores del surrealismo en las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes el 2013; *New Maternalism: maternidades y nuevos feminismos* junto a Natalie Loveless, Canadá en el Mac en el 2014 y de Regina José Galindo en Galería Gabriela Mistral. Ha presentado distintas ponencias, en coloquios y seminarios, tanto en Chile como a nivel internacional y ha escrito textos para catálogos para artistas y otras publicaciones. Soledad va hacer una presentación acerca de "La contemporaneidad latinoamericana en el campo de la circulación artística".

La contemporaneidad de lo latinoamericano en el campo de la circulación artística

Soledad Novoa

Soledad Novoa: Gracias, Claudia. Antes que nada, quisiera felicitar esta iniciativa que me parece necesaria y productiva, lamento no haber podido asistir a las otras sesiones, pero es –y Sergio lo sabe– una fecha compleja. Estamos cerrando semestre, estamos en proceso de acreditación del Magíster en Teoría e Historia del Arte en que estoy participando, así que lamento mucho no haber podido participar más activamente. Me complace mucho estar en esta mesa, compartiendo con Dannys Montes de Oca, a quien conozco ya hace algunos años en la Bienal de La Habana, y con Joaquín Sánchez, de quien conozco su trabajo a través de una curadora boliviana que quiero y aprecio mucho y que es Cecilia Valla, y con Claudia Zaldívar con quien hemos trabajado ya en varias ocasiones.

Cuando Sergio me invitó a participar de este congreso, y me envió el tema que nos convocaría a reflexionar lo contemporáneo, inmediatamente comencé a pensar: ¿qué es lo que hablamos cuando hablamos de contemporáneo respecto a lo latinoamericano?, y de ahí salió este título. Debo advertirles que me voy a meter en la pata de los caballos para empezar, espero salirme prontamente porque voy a empezar hablando de la Bienal de La Habana, con Dannys aquí al lado, que ha hecho una brillante exposición de lo que es la bienal, así que solamente dos cosas: Primero, pedirle a Dannys que si digo alguna barbaridad, tú hagas como que no escuchaste nada y luego me corriges para no seguir repitiéndolo; y, segundo, también voy a echar mano recurrentemente de otro cubano, a quien quiero mucho, que es Gerardo Mosquera, que va aparecer constantemente citado y que de alguna manera sigo a él en esta lectura de "La contemporaneidad de lo latinoamericano en el campo de la circulación artística". Parto justamente con una cita de Gerardo, texto del año 1995 que se llama *Ventanas hacia América Latina*.

La contemporaneidad de "lo latinoamericano" en el campo de la circulación artística

> El tema de la identidad parece una maldición que no deja libre a la crítica y al arte mismo, en América Latina. Pero la maldición no es gratuita: proviene de los problemas "ontológicos" del Yo latinoamericano, resultado de condicionantes cónicos de la historia, geografía y procesos etnoculturales del continente (Gerardo Mosquera en *Ventanas hacia América Latina*, 1995).

Esta presentación se articula más bien a partir de una pregunta que de una afirmación; su título, en este sentido, podría prestarse al equívoco de suponerlo como una aceptación. Lo que en realidad busca, es preguntarse por la adjetivación "latinoamericano" –o "lo latinoamericano"– en los contextos contemporáneos de producción, visibilización, circulación y reconocimiento en el contexto internacional.

La idea es recoger la problematización en torno a lo latinoamericano como categoría, sus dificultades y rendimientos críticos al momento de analizar las producciones y sus circulaciones, abordar el rédito y los usos políticos de este concepto por parte de los países de origen, así como de los centros de circulación internacional.

Propone reflexionar contemporáneamente sobre lo latinoamericano y su contemporaneidad, reflexionar sobre la ganancia que comporta usar el término hoy, o concluir que actualmente no hay un valor asociado, sino que el pensamiento latinoamericano contemporáneo se ha rebelado y sigue haciéndolo respecto a las categorizaciones que lo latinoamericano comporta.

1.

En 1984 un deseo manifestado por Fidel Castro dos años antes, con motivo del fallecimiento de Wifredo Lam, concretaba con la inauguración de la Primera Bienal de La Habana.

La bienal se definió desde un comienzo como bienal del tercer mundo, aunque por motivos logísticos y de organización, en su primera versión solo lograra convocar artistas de América Latina y el Caribe.

En 1983 la gaceta oficial de Cuba había publicado el Decreto Ley nº 113 mediante el cual creaba el Centro Wifredo Lam, y el Ministerio de Cultura daba a conocer la convocatoria a la Primera Bienal, a realizarse un año más

tarde: "en la I Bienal de La Habana competirán artistas de América Latina y el Caribe… oportunidad única de conocer un amplio panorama del arte de esta área geográfica. En un futuro la convocatoria incluirá Asia y África, pues es propósito de este evento contribuir al reconocimiento internacional de creadores que, a pesar de estar empeñados en búsquedas auténticas y contemporáneas, carecen de posibilidades de difusión adecuadas por pertenecer al llamado Tercer Mundo"[102], como nos lo recuerda Llilian Llanes en sus Memorias de la Bienal 1984-1999.

En aquel momento, este acontecimiento aparecía como singular desde varios lugares. Definirse como una Bienal del Tercer Mundo sin duda establecía un gesto político y crítico; con esa decisión se obviaba la relación "natural" y definitoria con el ámbito local continental de lo latinoamericano, pero, aunque se asumía como modelo Venecia y su hija Sao Paulo, se negaba también el formato exitista del gran evento internacional inmerso en el mainstreammundial administrado por los centros de poder cultural y económico, cuyos presupuestos de organización y gestión ya para los años 80 era abultado. Por otra parte, como lo señala Llanes, dada la compleja situación internacional en la que se sumía Cuba para esos años, esta era asimismo la única forma de integración en un contexto geográfico amplio[103].

La Bienal de La Habana obviaba definirse como latinoamericana en una doble estrategia entonces. Pero, ¿qué podía ser entendido como "lo latinoamericano" para 1984?

Si revisamos muy brevemente algunos hitos en la construcción visual –imaginaria– de una América definida como latina podemos encontrar curiosas proyecciones en el tiempo. Sin duda aspectos asociados al "descubrimiento de un nuevo mundo" se han instalado desde el siglo XVI casi en un "de una vez y para siempre" para amplios sectores de la humanidad, que en no pocas ocasiones incluye al propio mundo del arte.

Desde los grabados y pinturas alegóricas del siglo XVI y XVII que muestran a América como un lugar exótico, abundante en flora y fauna, como una mujer

[102] En plena Guerra Fría, el año 1952, el economista francés Alfred Sauvy acuñaba el término "Tercer mundo", equiparable en el contexto internacional al tercer estado francés –los sin privilegios–, con el fin de denominar como conjunto a los países que no pertenecían a ninguno de los dos bloques antagónicos: el bloque occidental y el bloque comunista. Acabada la Guerra Fría, el término continuó utilizándose, aunque de manera poco precisa, para definir a aquellos países "no desarrollados", periféricos, o "en vías de desarrollo", en oposición al Primer mundo, rico, y desarrollado y "central".

[103] Llilian Llanes, *Memorias*. *Bienales de La Habana 1984-1999*. Arte Cubano Ediciones, Consejo Nacional de Artes Plásticas. La Habana, s/f. (p. 31).

desnuda y exuberante, el lugar de Latinoamérica o de lo latinoamericano ha estado inscrito en el imaginario europeo como el lugar del sueño, de la magia, de lo posible.

Durante el siglo XX intentos diversos, en diversos países, buscaron redefinir o retrazar un sentido de identidad diferenciada para lo local, dando paso a la modernidad artística que se erigía sobre las bases de una identidad múltiple en la cual cabían las tradiciones aborígenes, el sedimento colonial europeo, el componente negro y los destellos de la vanguardia "internacional". Ejemplo de ello son los manifiestos escritos por Siqueiros en los años 1920, el manifiesto de *Poesía Pau Brasil* o el *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade (1924 y 1928, respectivamente) o textos de Joaquín Torres García como *La escuela del sur* de 1935, por citar solo algunos. Esta necesidad imperiosa de afirmar una identidad diferenciada y propia, embebida de diversas fuentes –aborígenes, negras, europeas–, en una mezcla y regurgite originales, hablaba de una búsqueda de independencia respecto al modo unívoco en que la cultura central –inicialmente europea y prontamente euronorteamericana– consideraba a los "otros" de este lado del planeta.

Los esfuerzos y las producciones culturales de este corte atendían a contracorriente las definiciones, las percepciones y los designios manados de la "cultura central", aunque, a su vez, el campo artístico internacional supo incorporar y valorar algunas de estas producciones[104].

[104] Cabe recordar aquí la exposición individual de Trasila do Amaral en París (1927), o la de Frida Kahlo en la misma ciudad una década más tarde (1939).

Sin embargo, en torno a la década del 40, personajes provenientes de la industria cinematográfica y del espectáculo, como Carmen Miranda, vendrían a reforzar la percepción de una América Latina exótica, homogénea, bananera[105][4], poblada por mujeres de vestimenta extravagante (*The lady in the tutti frutti hat*) y caballeros apasionados o inescrupulosos.

La imagen "latina" de Miranda la convirtió prontamente en la cantante-actriz mejor pagada en el Estados Unidos de su época. Por su parte, el mundo del arte había consagrado también unos años antes a una artista que –sin los chistes, los fruteros, el inglés con acento exagerado ni el *show business*– reafirmaba también la exoticidad de "lo latino": la figura de Frida Kahlo se hacía tan atractiva que la revista Vogue, a través del lente de la fotógrafa Toni Frissel, la presentaba en 1937 como el ícono de una estética singular, plagada de colores y de texturas.

[105] "Bananas is my business" como ella misma solía decir.

En el campo del arte, en las décadas de los 50 y 60, y como consecuencia de la Guerra Fría, existe un interés en la itinerancia de grandes -y valiosas- exposiciones a nuestros países (*De Manet a nuestros días*, *De Cézanne a Miró*, por mencionar solo las más conocidas llegadas a Chile), lo que se ve complementado con la posibilidad de realizar algunas exposiciones que dieran cuenta de la producción artística en América Latina como territorio por descubrir.

Una de estas últimas fue *The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960s*, organizada por el Guggenheim Museum en 1966, bajo la curatoría de Thomas Messer, director del Guggenheim de la época, y que diera origen al catálogo homónimo publicado por la Universidad de Duke. Como lo testimonia su correspondencia con Jorge Elliot, publicada en este catálogo, Messer estaba movido por el interés de mostrar lo *original* de la creación en nuestros países.

La situación entre América Latina y EE.UU. sin duda se torna extremadamente compleja para el cambio de década y probablemente no sea hasta los años 80 cuando se retome la "necesidad" de re-conocer el así llamado arte latinoamericano, surgiendo una abundancia de publicaciones y exposiciones que preparaban el terreno para lo que sería el efecto post caída del muro y de la URSS (1989) y el efecto quinto centenario; ambos acontecimientos generarían a su vez la "irrupción de los márgenes" en el sistema central.

Entre las exposiciones que se puede contar hacia fines de la década del 80 se encuentran *Art of the Fantastic: Latin America*, 1920-1987 (Indianapolis Museum of Art 1987); *Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors* (Museum of Fine Arts in Houston 1988); *Images of Mexico: The Contribution of Mexico to 20th Century Art* (Dallas Museum of Art 1988) por mencionar algunas. La primera de ellas habría de ser magistralmente respondida unos años más tarde por Gerardo Mosquera con su *Beyond the Fantastic*. *Contemporary Art Criticism from Latin America* (Institute of International Visual Arts, Londres, MIT Press, Cambridge, 1995). La portada de esta recopilación de textos teóricos escritos por pensadoras/es de Latinoamérica recoge el desafío propuesto por Torres García al dar vuelta el mapa de América del Sur y señalar "nuestro norte es el sur", indicando de esta manera la necesidad de remirarse, repensarse y re-representarse, asumiendo, a su vez, la necesidad

de un pensamiento propio que pudiera analizar cuestiones que, en el contexto internacional, y principalmente norteamericano, estaban siendo transformadas en el objeto de estudio de instituciones museales y programas académicos, con una consecuente cosificación.

Los años 90, como decíamos, van a estar marcados por la inminencia del quinto centenario y sus repercusiones. Probablemente sea este el momento en que la percepción frente a lo "latinoamericano" da un giro y llega a establecer las características que lo harían *distinguible y con identidad propia* (una de las cuestiones que Thomas Messer solicitaba a los artistas latinoamericanos en su viaje prospectivo por la región para *The emergent decade*).

Como señalara Gerardo Mosquera en un artículo publicado en Art Nexus el año 2003:

> Estos paradigmas se relacionaban con ciertas generalizaciones que aún disfrutan de reconocimiento como caracterizaciones de la siempre deslizante identidad cultural latinoamericana, o de aquella de algunas regiones en específico: el realismo mágico, lo real maravilloso (relacionadas ambas con la proclamación surrealista de América Latina hecha por André Breton en México), el mestizaje, el barroco, el afán constructivo, el discurso revolucionario, etc. Estas categorías poseen bases de importancia, y sirvieron a los afanes de resistencia frente a la penetración cultural "imperialista". Tuvieron un auge notable en la década de 1960, dentro del latinoamericanismo militante característico de toda una etapa histórica signada por la Revolución cubana y las guerrillas. Compulsiones ideológico-culturales llevaron a sobreconstruirlas con un afán totalizador, hasta el extremo de ir quedando cada vez más como estereotipos característicos de las miradas exteriores y superficiales sobre la cultura del continente[106].

A la idea de lo exótico, y en el marco de una suerte de corrección posmoderno/poscolonial/globalizada –que ya sabemos termina tristemente en nuevos colonialismos– se suma la necesidad de instalar "lo político" como discurso. Así, el arte latinoamericano sería político por definición, idea derivada de las notables manifestaciones de resistencia cultural desarrolladas en diversos países de la región frente a las brutales acciones acometidas por las dictaduras de turno.

El punto es que aquí la solicitud de lo político restringía una vez más la comprensión por parte de quien enfrentaba la obra, así como la necesidad de elaboración por parte del/a artista, dejando fuera del campo de lo político

[106] Gerardo Mosquera, "Del Arte Latinoamericano al arte desde América Latina" - ArtNexus #48 - Arte en Colombia #94, Abr - Jun 2003.

una serie de prácticas y obras que en su propia naturaleza instalaban estas cuestiones; baste recordar la afirmación de Cecilia Vicuña, veinte años antes, de que *Otoño* (1971) era su colaboración al proceso socialista en Chile, cuestión que en la lógica del arte comprometido del momento resultaba aberrante, e incomprensible en la lógica del "arte político" posterior.

Evidentemente importantes y sólidos/as artistas desarrollaron una producción significativa al margen de estas solicitudes. Pero también es cierto que el período 80-90 permitió el acomodo de otros/as que –consciente o inconscientemente– alimentaban esta necesidad de autorreconocimiento por la diferencia, propia de los centros de flujo cultural occidental.

En el relato de una anécdota significativa, Gerardo Mosquera una vez más acierta en la visibilización de esta necesidad de autorreconocimiento por diferencia y la necesidad de mantener ese estatuto signado por una denominación imaginaria pero asible: "Recientemente, publiqué en la más importante revista de arte que se edita en América Latina un comentario sobre la muestra de Luis Camnitzer, Alfredo Jaar y Cildo Meireles comisariada por Mari Carmen Ramírez y Beverly Adams en la Huntington Art Gallery, Austin. En aquel decía que la exposición "reunió a tres de los más importantes artistas conceptuales de hoy". La revista circula internacionalmente e incluye traducciones al inglés de todo su material. La frase que acabo de mencionar fue traducida así: "The exhibition includes works by three of the most important contemporary conceptual artists *from Latin America*" (destacado mío). Sin duda, el traductor trató de añadir precisión a mi frase, que debió parecerle anfibológica. Tratándose de artistas latinoamericanos, no podía pensar que yo realmente quería significar que Camnitzer, Jaar y Meireles eran "tres de los más importantes artistas conceptuales de hoy"[107].

Vemos así un cambio evidente en la percepción y construcción de "lo latinoamericano" tanto desde el *mainstream* occidental como desde la propia localidad, el arte que esta produce, el modo en que esta producción sufre un acomodo a las taxonomías o discursos taxonomizantes, o genera un campo de resistencia ya no a la caricaturización sino a unas complejas relaciones descritas como "globales".

[107] Gerardo Mosquera, "Ventanas hacia América Latina", 1995. Publicado en El suplemento cultural, Instituto de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Costa Rica (http://www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/index.php/articulos/151-suplemento-027julio95/117-ventanas-hacia-america-latina-gerardo-mosquera).

La noción de "lo latinoamericano" comienza entonces a ser erosionada y develada en toda su potencia subalternizante, homogeneizadora y omniabarcadora, tanto desde la teoría, la historia del arte, la crítica y por cierto la producción de obras, ya sin siquiera apelar a resabios vinculados con la necesidad de una identidad nacional, como había ocurrido en los procesos modernizadores de la década del 20 (Brasil, México).

Justamente, valiéndose de aquellas lecturas y precepciones que se tornan incluso bastante absurdas, artistas que trabajan en el horizonte de los 90 - 2000 utilizan la crítica y la ironía paródica para producir piezas que entrarán a circular al mercado "globalizado", poniendo en jaque al propio sistema centralizado del arte.

Es el caso del uruguayo Martín Sastre, quien desde inicios de los 2000 reflexiona paródicamente, creando un mundo pop donde caben todos los lugares comunes de la cultura de masas y la alta cultura respecto al arte, al mundo audiovisual, a América Latina y, sin duda, Uruguay, su lugar de nacimiento.

La obra de Sastre pone en evidencia las relaciones Tercer mundo/ Latinoamérica/ arte/ pobreza/ circulación internacional, ironizando sobre las relaciones de dependencia en el campo de las artes y la cultura. Desde sus primeras piezas, como *The iberoamerican trilogy* (2002) compuesta por Videoart: *The Iberoamerican Legend*, *Montevideo: The Dark Side of the Popy Bolivia 3: Confederation Next*, hasta su más reciente *U from Uruguay* (2012), el inglés ha marcado su estrategia "internacionalizadora" caracterizada por el uso de un habla otra –maniobra de acceso al mercado global del arte– como efecto que se cruza y traslapa en un movimiento a la vez diacrónico y sincrónico con la pieza musical utilizada como fondo en este último video: Nat King Cole cantando la popularísima *Piel Canela*, grabada en 1962, en español, para acceder al amplio público latinoamericano apetecido por una industria discográfica en pleno apogeo. Sastre finaliza este video, concebido a modo de aviso publicitario, enfrentándonos en un plano cerrado de su rostro, y preguntando: "I'm from Uruguay, and you?".

Por su parte, el venezolano Alexander Apóstol acude tanto a la propia representación identitaria plasmada por la oficialidad pictórica de los años 1950 en Venezuela, cruzada con la implantación de la modernidad arquitectónica, en su serie *Ensayando la postura nacional* (2010), como a las representaciones construidas por la elite ilustrada decimonónica norteamericana en *Incas Room* (2005), dando cuenta ambas de fantasías idealizantes a partir de la figura del indígena.

En la primera serie, Apóstol solicita a habitantes de la ciudad de Caracas provenientes de los sectores más populares, que posen en un edificio modernista venido a menos utilizado como oficina, emulando los personajes retratados por el pintor Pedro Centeno Vallenilla en sus forzadas posturas corporales. Estos personajes forman parte de las series de pinturas y murales que adornan varios edificios oficiales en dicha ciudad, como herencia de la dictadura de Pérez Jiménez y en contraposición con las tendencias más vanguardistas que se desarrollaban en esos momentos tanto en Venezuela como en otros países del continente.

Unos años antes, Apóstol ya había reflexionando en torno a las construcciones identitarias respecto a América Latina: en una visita al edificio de la America's Society en Nueva York, escoge la emblemática sala del tercer piso denominada *Incas Room* para realizar una serie de fotografías homónimas(2005), mostrando el singular papel mural que la recubre y le da el nombre, en asociación con información tomada de la página de la CIA respecto a la extensión geográfica de algunos países latinoamericanos, y fechas emblemáticas respecto a la intervención norteamericana y los procesos dictatoriales acaecidos en ellos.

Dicho papel mural, realizado por el francés A. Leroy entre 1818 y 1832, muestra la llegada de Pizarro a Perú y la cálida recepción brindada por el emperador inca (¿el buen salvaje?), en un ambiente exotizado que mezcla arquitectura europea y vegetación exuberante.

Es así como vemos que a lo largo del siglo XX el arte latinoamericano ha desarrollado diversos y prolíficos modos de acercamiento y abordaje a aquella "maldición de la identidad", tal como la describía Mosquera en 1995, modos que a su vez han problematizado o acatado la mirada exógena que se ha cernido

sobre ellos, y que han comportado su cercanía o distancia con la modernidad, así como su inclusión en los sistemas de circulación artística.

Por otra parte, el marco de transformaciones que ha operado en la producción artística y teórica desde la década de los 80, en los 90, los 2000 y los 2010 también ha cobrado sentido en la realización de exposiciones –unas más felices que otras, pero igualmente enriquecedoras para estas reflexiones– en el marco de las estrategias de inscripción al uso.

Algunas de las exposiciones de "la otredad" que se gestaron desde el cambio de década buscaron hablar de globalización y multiculturalismo –*Cocido y crudo* en el MNCARS, 1992; *America, bride of the sun* en el Real Museo de Bellas Artes de Amberes, 1991. Probablemente, sin embargo, una de las características más notables de la última década y media haya sido el giro "geopolítico" asestado por proyectos curatoriales como *Políticas de la diferencia. Arte Iberoamericano de fin de siglo* (curada por Kevin Power y Fernando Castro en 2001, organizada por la Comunidad Valenciana, contó con la colaboración de un importante y extenso grupo de críticos/curadores provenientes de diversos países del continente e inició su itinerancia en Brasil para continuar en Argentina, Venezuela, Puerto Rico y España), *Da adversidade vivemos* (curada por Carlos Basualdo para el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 2001), y posiblemente la más significativa y con mayores repercusiones en campo crítico e historiográfico local, *Cinco versiones del sur* (MNCARS, 2000), que dio cuenta de una extensa labor de investigación, exhibió importantes obras y documentación, estatuyendo el peso teórico y germinal de escritos y manifiestos artísticos desarrollados a lo largo del siglo XX, al ser publicados por primera vez como corpus en uno de sus catálogos, destacando así no solo la producción de obras sino también la producción de reflexión y pensamiento local por parte de artistas y teóricos/as.

El año 2001 la Fundación Telefónica inauguraba en Madrid la muestra *El final del eclipse. Arte de América Latina en la transición al siglo XXI*, que bajo la curatoría del teórico español José Jiménez, exhibía la obra de 42 artistas nacidas/os en estas latitudes.

El ejercicio de Jiménez buscaba alejarse del principio de homogeneidad imperante con el fin de "dar una imagen distinta del arte que procede de América Latina, centrándose en artistas que abren vías o perspectivas significativas de cara al arte del nuevo siglo", reforzando la idea de que "el arte que procede de América Latina es arte sin más, procedente de una gran comunidad de países

y culturas y alejado de cuestiones y planteamientos que durante el siglo XX han obsesionado, y quizás limitado, su proyección, como los referentes a "la identidad", "centro/periferia", "el realismo mágico", "lo salvaje", "lo exótico", etc.", según se explica en diversos medios al referirse a la muestra, que circuló en itinerancia por España, México, Argentina, Chile, Perú y Brasil: el curador intentaba establecer la denominación *Arte de las Américas* como una redefinición del término clausurado de "arte latinoamericano" apelando a la diversidad de las propuestas exhibidas.

Cabe recordar que José Jiménez, junto a Fernando Castro Flores, había publicado *Horizontes del Arte Latinoamericano* el año 1999, recogiendo textos producidos por importantes teóricas/os latinoamericanos que se habían reunido en ARCO un par de años antes; y con posterioridad a la muestra, compiló y editó *Una teoría del arte desde América Latina* (2011) buscando dar visibilidad internacional al pensamiento generado en el continente.

Por su parte, el Museo Reina Sofía, particularmente desde que Manuel Borja Villel asumiera su dirección, ha orientado especialmente su atención a estas problemáticas, cuestión que se ha visto reflejada en al menos dos exposiciones del último decenio.

Si la década de 1990 estuvo marcada por el efecto quinto centenario, los inicios del siglo XXI harían lo suyo respecto a la inminencia de los bicentenarios. Es así como, en este marco, el MNCARS inauguraba *Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* en el mes de mayo de 2010. Esta exposición se planteaba como un proyecto de investigación que abordaba la colonialidad en América vinculada al inicio de la era moderna y el desarrollo del capitalismo tras la conquista de América a fines del siglo XV; curada por los artistas y teóricos alemanes Alice Creischer y Andreas Siekmann, el teórico y crítico de arte boliviano Max Hinderer, contó con la colaboración crítica de la antropóloga, socióloga y activista aymara Silvia Rivera Cusicanqui. De acuerdo a lo señalado por sus curadores, "la exposición buscaba negar la linealidad de la historia para plantearla en términos de simultaneidad", impugnar "el fetiche de la identidad vinculada a territorios fijos y determinados", y "crear un proyecto verdaderamente internacional"[108], centrándose en la historia de los orígenes del capitalismo y la globalización, y utilizando como punto de partida la explotación minera de la ciudad de Potosí.

[108] Todas las citas están tomadas de los videos sobre la exposición publicados en el sitio web del MNCARS.

Como señala la crítica de arte y curadora feminista Esther Moreno, la exposición da un giro radical al plantear una comprensión muy diferente a la tradicionalmente aceptada sobre la relación entre modernidad, ilustración y racionalismo, derivando a la primera del proceso de colonialismo (la explotación minera en Potosí), arrebatando así a occidente "el protagonismo histórico cambiando el foco a las relaciones de abuso entre centro y periferia", y buscando "trazar una continuidad ideológica entre el papel cumplido por el arte entonces y ahora"[109].

Lo que planteaba *Principio Potosí* finalmente resultaba ser un modo diferenciado de entender –y trabajar– una exposición de artistas y obras, generando tramas bastante más complejas que una exposición de arte contemporáneo latinoamericano, pero sin negar –al contrario, exaltando– la contemporaneidad de sus debates. Así, la lógica de enunciación problemática abría su campo reflexivo a discursos que hasta ese momento no habían sido realmente incorporados, trabajando cuestiones como la subalternidad no solo en el texto –curatorial/catalogal– sino en la exposición misma; la muestra exponía lo subalterno y la necesidad de construir otras genealogías como giro radical, cuestión que había sido anunciada desde el feminismo en textos tan evidenciadores como Linaje paterno, escrito por la artista y teórica norteamericana Mira Schor, quien ya en 1991 planteaba que el reconocimiento de obras solo llegaba a aquellas artistas mujeres que fácilmente podían asimilarse a un linaje paterno. En este caso, bien cabría acudir a este análisis atendiendo y asimilando la subalternidad de las mujeres –según lo expuesto por Schor– con "lo latinoamericano" entendido como subalterno[110].

Un par de años más tarde, el MNCARS alojaba la muestra *Perder la forma humana*. *Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (2012 / 2013), planteada asimismo como un ensayo curatorial de carácter experimental y crítico, llevado adelante por un equipo curatorial/investigador asociado en la Red Conceptualismos del Sur[111].

---

[109] Esther Moreno (2010), *Rebeldía Feminista en Principio Potosí*. Intervención de María Galindo. Publicado en www.rebelion.org

[110] "Un indicador del estatus independiente, aunque desigual, de este último sistema, y de la falta de comunicación entre el discurso y la práctica artística de cada uno, es el grado en el que, a pesar de la práctica histórica, crítica y creativa de mujeres artistas, la formación canónica en boga entre los historiadores del arte y críticos de la cultura sigue basándose en los antepasados masculinos, aun cuando mujeres artistas contemporáneas –incluso artistas feministas contemporáneas– estén involucradas. Se privilegian las obras de mujeres cuya paternidad puede establecerse y cuyo trabajo se puede asimilar dentro del discurso del arte; y todo esfuerzo está encaminado a asegurar este linaje paterno." Mira Schor, Linaje paterno. En Karen Cordero e Inda Sáez (comp.) (2001) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte. México*, Universidad Iberoamericana (p.111 – 129).

[111] En el sitio web del MNCARS la muestra se presenta como "organizada por el Museo Reina Sofía, en colaboración con la AECID – Agencia española de cooperación internacional para el desarrollo y comisariada por la Red Conceptualismos del Sur".

En su presentación para el catálogo, Manuel Borja Villel, sostenía: "Perder la Forma Humana, de acuerdo con el ideario en movimiento de la Red Conceptualismos del Sur, se sitúa en las antípodas del discurso colonial y sus derivas neocoloniales, muchas de ellas vigentes en la actualidad: frente al expolio documental y la agresiva política de adquisiciones en países del Sur mediada por la superioridad de acceso al capital (el gran "privilegio" histórico del Norte), esta exposición inaugura el discurso horizontal, y se lee no como diagrama lógico sino como proyección cartográfica invertida"[112].

Una vez más, la pregnante imagen del mapa de Sudamérica "al revés" era evocada desde el propio norte para dar cuenta de las políticas institucionales que hacían posible una exposición como esta. Y, una vez más, el equipo curatorial/investigador instalaba un debate, unas ideas y unas formas de repensar la imagen de América latina en el campo museal y de las artes visuales, organizando una *summa* de propuestas desconocidas y/o poco visibilizadas en el bosque expositivo del momento, acompañadas de abundante material documental que buscaba contextualizar las manifestaciones exhibidas, que no se limitaban a "obras" inscritas en el campo de las artes visuales, sino más bien dando cuenta de prácticas que tensionaron arte, política y activismos en distintos escenarios latinoamericanos a lo largo de la década de 1980.

Junto a ello, la publicación de un libro/catálogo, la organización de seminarios y mesas de discusión, así como una extensión itinerante de la muestra[113] debían dar consistencia y densidad a las cuestiones que, en su origen, esta buscaba vehicular.

Una última exposición que quisiera mencionar es *Under the Same Sun: Art from Latin America Today*, que bajo el título de la canción homónima que Scorpions cantaba en 1993 ("Porque todos vivimos bajo un mismo sol / Todos caminamos bajo la misma luna / ¿Entonces por qué, por qué no podemos vivir como uno? /Porque todos vivimos bajo un mismo cielo, Todos miramos a las mismas estrellas, ¿Entonces por qué, dime por qué no podemos vivir como uno?") presentaba el Guggenheim de NY como parte de su programa Guggenheim UBS MAP Global Art Initiative (13 de junio al 1 de octubre de

[112] Catálogo exposición *Perder la forma humana*, s/p.

[113] En el MALI, Lima (octubre 2013 a febrero de 2014); en el Museo de la Universidad Tres de Febrero, Buenos Aires (mayo – agosto 2014), y una tercera versión en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende en Santiago (abril – junio 2016), bajo el título *Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los años ochenta en América Latina*.

2014), una muestra que, bajo la curatoría del mexicano formado en Inglaterra Pablo León de la Barra, proponía "deconstruir la imagen de América Latina"[114] bajo el auspicio de un programa financiado por una institución bancaria –Union Bank of Switzerland–, señalando la procedencia de las/os autores para delinear un mapa de que permitiera deconstruir la imagen de América Latina a partir de los múltiples y diferentes conceptos que puedan existir de ella, "no solo expandiendo nuestras nociones de lo que América Latina pudiera ser sino también creando este campo de diálogo mucho más ampliamente abierto" (traducción mía).

Es interesante traer aquí a colación la idea del sol –*America, bride of the sun* había ya condensado, al menos en su título, la idea del trópico caluroso y luminoso como epítome de lo latinoamericano– y de lo uno como lo mismo que el nombre de la muestra proponía, aunado a la noción del paisaje y lo geográfico como aparentemente definitorio del hacer artístico de "la región".

Por su parte, mientras la exposición era promocionada en el sitio web del Museo como una reconsideración del "estado del arte contemporáneo en América Latina, la investigación de las respuestas creativas de los artistas a complejas realidades compartidas que han sido influenciados por las historias coloniales y modernas, los gobiernos represivos, las crisis económicas y la desigualdad social, así como por períodos concurrentes de la riqueza regional económico, el desarrollo y el progreso. La exposición presenta las respuestas artísticas contemporáneas con el pasado y el presente que se inscribe en esta situación muy matizada, la exploración de las afirmaciones de futuros alternativos"[115], Jürg Zeltner, CEO de la Unión Banco Suizos que auspicia la exposición latinoamericana declaraba que "Con esta colaboración sumamos una perspectiva cultural global a nuestra experiencia en mercados emergentes"[116].

2.

Si esta presentación buscaba preguntarse por la eficiencia de "lo latinoamericano" en el contexto artístico contemporáneo cabría señalar que esta denominación solo podría mantener su efecto crítico más allá de una simple solución geográfico-paisajística; en la crisis de las concepciones autocetradas

[114] Cita tomada del video de presentación con una entrevista al curador en el sitio web del Museo Guggenheim (https://www.youtube.com/watch?v=0JFnYEVoR-w).

[115] http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/past/exhibit/5740 (la traducción es mía).

[116] http://enpositivo.com/2014/08/el-museo-guggenheim-de-nueva-york-da-visibilidad-al-arte-latino-americano/

propias del proyecto moderno y las esquirlas que de este se derivan, cabe preguntar, entonces, por la necesidad de una autodefinición de carácter geográfico en el marco de un nuevo paradigma entendido como contemporáneo, es decir, lo latinoamericano definido como una zona geográfica en la que se desarrolla una cultura diversa pero que comparte ciertos hitos histórico-políticos que la caracterizan.

A la luz de exposiciones, seminarios, encuentros académicos, aún hoy pareciera ser necesario insistir en esta caracterización y su reflexión, cuestión que parecería contradictoria con toda aquella teoría que propugna el fin de los metarelatos.

En una entrevista realizada por Juan Pablo Pérez para la revista Ramona el año 2009, provocadoramente titulada *Contra el arte latinoamericano*, Gerardo Mosquera reflexionaba sobre este punto con un ejemplo a mi juicio señero: "Sin embargo, la idea de América Latina no se niega aún hoy día, según hacen algunos intelectuales africanos con la noción de África, considerada una invención colonial. La autoconciencia de pertenecer a una entidad histórico-cultural mal llamada América Latina se mantiene, pero problematizándola. No obstante, el 'What is Africa?' de Mudimbe aumenta cada día su vigencia transferido a nuestro ámbito: ¿qué es América Latina? Entre otras cosas, una invención que podemos reinventar. Ahora tendemos a asumirnos un poco más en el fragmento, la yuxtaposición y el collage, aceptando nuestra diversidad y aún nuestras contradicciones. El peligro es acuñar, frente a las totalizaciones modernistas, un cliché postmoderno de América Latina como reino de la heterogeneidad total"[117]. Y luego afirmaba: "La cultura en América Latina ha padecido una neurosis de la identidad que no está curada por completo".

Sin embargo, esta identidad no puede referir únicamente a las identidades geográficas, nacionales, territoriales. De allí el cuidado que a mi juicio debemos considerar al plantear estas discusiones, pues tras el discurso liberador de un pensarse autónomamente –la ganancia de la independencia intelectual que nos transforma en generadores/as de discurso y de teoría, y no simples lectores/as de las teorías "universales"–, o el discurso reparador de pretender mostrar una realidad antes no vista u oculta por otras manifestaciones, se hace necesario ampliar los marcos estructurantes, reconociendo y articulando demandas teórico-políticas que enriquecen la reflexión sobre nuestras colonialidades, discursivas y prácticas, más cotidianas de lo que muchas veces imaginamos.

[117] Mosquera se refiere a Valentin-Yves Mudimbe, filósofo congolés, y su trabajo *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Indiana University Press (1988).

En este sentido, si en los años ochenta Los Prisioneros cantaban "Latinoamérica es un pueblo al sur de Estados Unidos", o se reivindicaban como *sudamerican rockers* unos cuatro años más tarde[118], parece que la consigna hoy se acerca más a lo que las bolivianas Mujeres Creando vienen afirmando desde hace unos años: para descolonizar hay que despatriarcalizar, un llamado inequívocamente más radical que aquel que nos conmina a repensar "lo latinoamericano".

Claudia Zaldívar: Joaquín Sánchez, un gran artista latinoamericano, curador y gestor. Su trabajo tiene una conexión muy profunda con la imagen en movimiento, la historia y el arte popular. Nació en Paraguay y, como cuenta Joaquín, "me crié en el campo viajando en el cine ambulante de mi abuelo durante la dictadura de Stroessner en Paraguay escuchando sus historias de la guerra del Chaco con Bolivia" país donde reside y trabaja hace quince años. O sea, nace en Paraguay y vive en Bolivia: "Soy muy consciente de mi condición mestiza bilingüe español-guaraní. Para mi nada es puro y esto expresa en el uso de diferentes lenguajes". Otro eje en su trabajo es la memoria del cuerpo y la

[118] "Latinoamérica es un pueblo al sur de Estados Unidos" apareció en su primer álbum, *La voz de los '80*, editado en 1984; "We are sudamerican rockers" forma parte de *La cultura de la basura*, disco de 1988.

presencia física del cuerpo ausente en los diferentes formatos que trabaja: videos, instalaciones, performance y fotografía. Esos objetos cargados de historia, de esa memoria casi física. Ha participado en las bienales de Venecia, en la Habana, Mercosur, Sao Pablo, Valencia y la Trienal de Chile. Ha formado parte de muchas exposiciones colectivas, con muestras individuales en Argentina, Brasil, Uruguay, Paraguay, Chile, Cuba, México y Bolivia. En el año 2013 junto al cineasta Juan Carlos Valdivia creó la fundación Cine Nómada para las Artes, con la misión de fomentar el pensamiento y la producción de expresiones artísticas que emplean lenguajes contemporáneos y se arraigan en la cultura local boliviana y en su particular visión del mundo. Desde esta fundación Para las Artes ha desarrollado importantes proyectos sobre arte indígena popular y contemporáneo de los que se destacan la comunidad Avispero para jóvenes creadores de diferentes disciplinas. El proyecto Alucine, un cine ambulante que lleva películas a zonas rurales y la editorial Sorojchi Tambo que en el año 2014 publicó los libros *Yapisaka*, sobre arte Guaraní en Bolivia y el libro *Jovi* con cuentos Guaranís para niños, ambos del autor Elio Ortíz. Desde el año 2014 publica quincenalmente en la página Museo de Papel, dedicada a la reflexión del arte actual boliviano en el periódico *La Razón* y actualmente está haciendo la visualización del museo de la revolución democrática y cultural en Orinoca, Bolivia.

MBOI PIRE. Trabajo de laboratorio desde y hacia las comunidades indígenas

Joaquín Sánchez

Joaquín Sánchez: Gracias por la presentación, voy a hablar de mi experiencia personal de estos viajes que he tenido a lo largo de mi carrera como artista y del trabajo en comunidades, sobre todo. Bueno, hemos escuchado muchas palabras como "campo expandido", los afectos, inanidad, contexto, tiempo, transdisciplinario, local, contemporáneo, apego al presente. Yo no sé, sigo preguntándome todo esto y ahora estoy más confundido o a lo mejor, por ahí, confundido, pero con algunas respuestas claras también, ¿no? Yo cada vez que vengo al aeropuerto, me preguntan "–¿y su profesión? –Artista –¡Ah! ¿y qué tipo de música usted canta? ¿Usted tiene un grupo?". Siempre es como así la pregunta. Y justamente hoy llega la señora que limpia en el hotel y me dice "¡Ah! Usted es bailarín de flamenco". Entonces yo le digo: "Bueno, pues sí", porque explicar todo eso como que me iba a tomar más tiempo ¿no? Como para empezar esto, como se dijo en la presentación, sí tengo evidentemente una conexión muy fuerte con la imagen en movimiento porque mi abuelo tenía un cine. Era una Combi adaptada y viajábamos con ella en todos los barrios, en todos los pueblos de Paraguay en la época de la dictadura. La verdad es que eso ha sido muy importante para mí. Yo nací en un pueblo de verdad muy pequeño, a cincuenta minutos de Asunción, un pueblito que prácticamente no existe, pero también existe no más porque es importante, donde se había realizado una de las batallas más fuertes de la guerra de la triple alianza en 1870. Y esa guerra ha sido terrible porque 3.500 niños paraguayos se enfrentaron a 20 mil soldados brasileros. Esa guerra se desarrolló en el patio de mi casa y eso a mí me ha marcado, porque hay un mito en Paraguay que se llama *Yasi Yateré*, que es algo así como "la espalda de la luna", y que aparece en las siestas. Si tú no haces la siesta, viene y te lleva. Entonces tenías que hacer la siesta siempre, o sea tenías que dormir la siesta, aunque sea quince minutos o si no te llevaban. Entonces el Yasi Yateré en mi casa eran miles de niños vestidos de soldados, siempre crecí con eso, con esa imagen y eso ha marcado un poco también mi trabajo. Bueno, todas las imágenes que muestro, casi todas, son obras mías. Este es un

corazón de naranjo que trabajé con una comunidad indígena que se llama Che y, bueno, voy a ir pasando unas imágenes. Algunas las voy a explicar otras solo las vamos a ver.

Siempre pienso mi trabajo a partir de una imagen, aunque la imagen sea una palabra. Mi proceso de trabajo, mi creación es casi siempre como una película. Investigo mucho tiempo, me toma mucho tiempo siempre. Estoy así leyendo, inventando cosas, armando. Es casi como una película desplegada para escribir. También tiene partes de guión. La obra final termina siendo un objeto o una escultura. Recién hoy me he dado cuenta de la influencia de mi abuelo en toda mi práctica artística. Y siempre él me decía "Pero el arte tiene que ver con algo mayor que un dominio técnico, o sea, es algo superior". ¿Qué me está diciendo? Nunca entendí nada. Cuando tenía siete años, quería tener quince, y empecé a buscar, a viajar ese algo especial. Esta es una obra que se llama "Paz del Chaco" que es una foto histórica del '35 de la Guerra del Chaco.

La Guerra del Chaco es, como todas las guerras, terrible, entre Paraguay y Bolivia, fue del 32 al 35. Y ha sido una guerras particular también porque cuando termina los soldados se abrazan. Ha sido importante para ambos países esta guerra, del lado paraguayo. Bueno, Paraguay ganó, por decirlo así, y para Bolivia ha sido importante porque se ha fortalecido su concepto de nación. Ha sido el momento histórico en el que se han unido todas las comunidades indígenas de alguna manera en la Guerra del Chaco. Entonces, eso ha marcado mucho a Bolivia, a la historia y, bueno, ahí se ha desarrollado este concepto de nación realmente. Esta es otra obra mía que habla de la Guerra del Chaco. También era importante y aquí empiezo a trabajar con las comunidades. Una, la primera, son los excombatientes. Mi abuelo había sido uno de los excombatientes de esta guerra y he trabajado con una foto que he encontrado en Paraguay en manos de una mujer que ha sido hija de un excombatiente boliviano prisionero en Paraguay. Finalmente yo heredé esta foto porque murió el abuelo de esta señora. Heredo esta foto y a partir de eso empiezo este trabajo y que se trata de trabajar prácticamente en comunidades, haciendo entrevistas, preguntando, viajando, siguiendo las rutas de la guerra.

He trabajado con unas tejedoras en guaraní, con este tejido tradicional que se llama ñanduti, que es un tejido que se desarrolla en un pueblo llamado Itagua, que se ha ido perdiendo, pero aún persiste; ese tejido con hilo fino ya casi no existe porque las mujeres casi ya no lo hacen. Era muy interesante también esta manera de compartir un poco con ellos esa experiencia, primero de la guerra, que en Paraguay es importante. Yo siempre digo "cómo vamos a hablar de nosotros si realmente no revisamos, si realmente no hurgamos, si realmente no vamos al fondo de nuestra misma historia, ¿de qué podíamos hablar?" Y eso para mí también es importante porque la primera vez que viajé a Europa, he comprado muchos souvenirs para llevar a los amigos y al final termino poniéndome yo todo, porque decía "no, esto es mío, no lo quiero regalar" y eso es lo que me hace diferente a ellos, entonces terminaba con todos los collares de plumas y todas esas cosas. Yo decía que no y no había una correspondencia directa.

El arte popular y el arte indígena, y el cruce de estos con el arte contemporáneo también es importante en mi trabajo como artista. A ver, ¿cómo funciona este trabajo realmente? Yo voy y hablo con ellos y dejo un espacio para que ellos también puedan crear. Eso es lo que más me interesa de mi práctica artística, porque no es una cosa impuesta, no es una cosa dirigida directamente, sino que trabajo con ellos y juntos lo vamos armando de alguna manera. Yo siempre dejo claro quién es la tejedora, quién es el escultor, quién es el que ha pirograbado el corazón y eso para mí es importante, es lo que hace que la obra tenga como un cierre. Yo creo que es relevante al hablar de arte popular y al hablar de arte indígena recordar que, para hablar de esto, hay que trazar un contorno de la producción de arte en comunidad, del arte de los indígenas o del arte popular; se deberían utilizar los mismos criterios que se aplican para dibujar el perfil de cualquier sistema artístico. De esto también habla Ticio Escobar en *La belleza de los otros*. Cuando hablamos de arte indígena o arte popular, nos referimos al conjunto de objetos y prácticas que subrayan sus formas buscando nombrar funciones para expresar mejor los recuerdos, los valores, la experiencia y los sueños de un grupo humano o de cualquier comunidad indígena de América. Esta reflexión es un punto que a mí me interesa, por eso decía que todo lo que hemos venido mencionando en términos conceptuales, yo lo voy descubriendo en este viaje y de otra manera. A los indígenas no les interesa hacer la distinción

respecto a lo que nosotros llamamos "genio artístico", porque cuando nosotros hablamos de una contemporaneidad y hablamos de lo transdisciplinario –está de moda el transmedia, el crossmedia– todo se cruza y yo creo que eso los indígenas lo tienen, eso es lo que me interesa. Haber descubierto esto ha sido muy importante para mí.

Bueno, esta es una obra que también es como el principio de esta investigación sobre los textiles y que yo he llevado mucho tiempo. Yo fui a Bolivia y lo que todos me preguntan, incluso en Paraguay, es "¿qué haces tú en Bolivia?", porque muchos paraguayos… no es que no quieran ir a Bolivia, pero de repente no es algo así como un destino. Entonces yo empecé a investigar sobre esos textiles y me he dado cuenta de la importancia de esto, ya que he entendido mucho de la historia de las comunidades a partir de estos textiles, porque hablan de muchas cosas profundas de estas comunidades. Siempre sirvieron para transmitir tanto los símbolos ancestrales como el patrimonio ideológico, que ha sido básico en la preservación de la identidad. Los caminos del cielo, los lugares de las estrellas, los secretos de la agricultura, los lugares míticos que veneran a los dioses, las cuevas y los lugares sagrados, la fauna mágica, la mitología y todo esto. Yo he hecho este trabajo, he investigado alrededor de tres años sobre los textiles, he hecho una performance en el 2001 y eran textiles que se iban proyectando sobre mi propio cuerpo en lugares específicos. Y una de las cosas que más me ha sorprendido de esto es que las mujeres hacen estos tejidos para poder "cargar las guaguas", como lo llaman en Bolivia, y los tejidos van marcando el pasado y el futuro dentro de esa idea de tiempo circular y eso sirve para cargar, son los aguayos que sirven para cargar a las guaguas. Bueno, el tejido ha sido muy recurrente en mi trabajo, esto es un blow up por decirlo así, es un tejido gigante de más o menos dos metros de diámetro, 1,70 o 1,80 de diámetro y que llevé a la Bienal de Venecia y que he trabajado en una comunidad altiplánica al borde de la ciudad de Oruro. Hemos tardado un buen tiempo creando ese tejido y también trasladando esta práctica, de lo rural a lo urbano. Aquí vemos un fotomontaje, es la idea del tejido. De esto que hablaba mi abuelo, que el arte tenía que ver con algo especial, lo había descubierto no hace mucho, trabajando con la comunidad guaraní del Chaco boliviano. En realidad yo hablo guaraní porque en Paraguay el 90% de la gente lo habla, pero nunca había entendido qué es ser guaraní. Entendí lo que significa ser guaraní

realmente en Bolivia y de una manera mucho más cercana a estas comunidades. En este viaje que he realizado con Elio Ortíz, uno de los intelectuales más importantes de los guaraníes en el Chaco boliviano, hemos trabajado en este proyecto que es Yapisaka, que en guaraní quiere decir “ver con los oídos”: ese escuchar viendo o ver escuchando ese sentir. Elio decía que la palabra es la representación sonora del ser que se gesta en nuestro interior, hacerse palabra al hablar es hacerse plasmar al mundo tal cual somos por dentro. La palabra es lo que somos. Yapisaka surge de este viaje que al final terminó en una película de Juan Carlos Valdivia que se llama “Tierra sin Mal”.

A partir de eso se fue como desenrollando de alguna manera este trabajo que también termina en estos dos libros, en *Yapisaka: ver con los oídos* y en *Jovi*. Esto también, toda esta experiencia, se inicia con la fabricación de una gran hamaca en la comunidad de Isoso, en el Chaco boliviano, donde trabajamos con unas tejedoras y ha sido el punto de encuentro en el que las tejedoras iban contando. Yo quería hacer una hamaca gigante, la más grande que se ha hecho quizás, por esta idea de albergar a esta comunidad; al final terminamos haciendo una hamaca cuyo telar podía entrar en la misma casa de las tejedoras. Entonces todas las tardes venían las tejedoras, iban tejiendo este tejido y aportando no solo la técnica, sino también el conocimiento, su historia, narrando esos cuentos. Y con eso ha surgido el libro *Jovi*, que es este libro de niños que tenemos aquí. Esto también es impresionante: "Jovi" le llaman los guaraníes al verde y al azul, o sea, tienen un solo nombre para llamar al verde y al azul. Eso ha sido la exposición. Esta es la gran hamaca, es parte de la muestra que se había montado en Bolivia y en Asunción. Y aquí vemos a este video con dos pantallas, en una, una comunidad indígena quechua va destejiendo una bandera boliviana y en la otra vemos todas las marchas de la historia de Bolivia hasta hoy, es un video en que las mujeres van desfilando esta bandera. Y con esto empiezo de alguna manera este proyecto "Islas", que es un proyecto que plantea o cuestiona la idea de los bordes, de los límites y de este otro tiempo de alguna manera. Augusto Rabasto decía que Paraguay era una isla rodeada de tierra. A partir de esto yo empiezo a viajar a las comunidades.

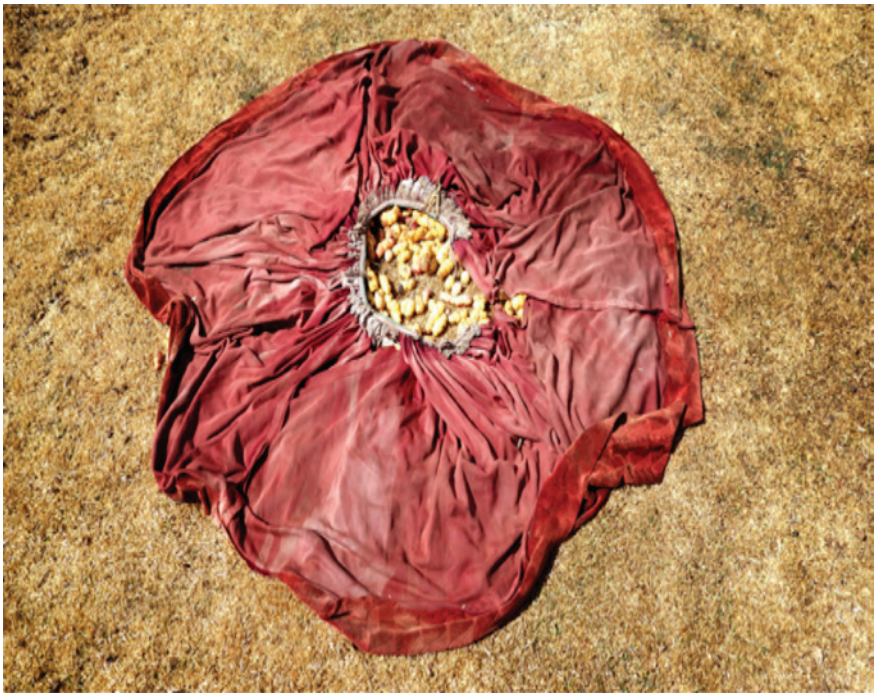
Llevo mucho tiempo justamente hablando con Sergio y yo le decía "Sergio y ¿qué planteas tú? ¿De qué podemos hablar en esta conferencia?" Yo tardaba en responder los correos, porque siempre estaba justamente metido en estas comunidades. Y, bueno, hablamos de ese trabajo en comunidades, se inicia con el trabajo en la Isla del Sol, en la Isla de la Luna, en Pariti, en Suriqui, todas ellas albergan importantes vestigios arqueológicos, así como comunidades en que se observan usos y costumbres de la experiencia comunitaria, la riqueza de su tejido, la cerámica, los orígenes lingüísticos, como la alpuquina, por ejemplo. Entonces, una de las cosas que me llamó mucho la atención en este viaje ha sido que cuando ellos hablaban el puquina tenían un cierto acento guaraní, era así como muy cercano al guaraní. Entonces decía: "yo algo entiendo de esto". Y luego, investigando me entero de que en los años cincuenta un señor campesino trabajando la tierra encuentra una fuente, una pieza de cerámica y que luego se

descubre que era una pieza sumeria. ¿Qué hacía esto al borde del lago Titicaca? Eso ha sido como el disparador de este trabajo que además pregunta y cuestiona esto del cruce. Yo decía, claro, el Puquina puede tener un origen de alguna manera guaraní y esta fuente sumeria que aparece al borde del lago, a ver… ¿de qué estamos hablando? Ahí yo siento que ha existido de alguna manera un cruce real y la pregunta es cómo han aparecido estas piezas ahí. Esta es una performance que yo he hecho también en el lago Titicaca, lo que refuerza esa idea de que la isla es un corazón flotante que va viajando a lo largo del lago.

Empecé trabajando con mi cuerpo, con esa idea de entenderme, de ver cómo funciona, qué pasa con mi cuerpo, cuáles son los sentimientos reales. Yo vengo de un país mediterráneo y estoy "en otra", he decidido vivir en otra que también tiene un conflicto con su mediterraneidad. Bueno, yo no sé nadar y entonces era así como un viaje a todo eso, a todos esos miedos y a todo lo que conllevaba esta experiencia. Esto es un poco el boceto del recorrido, es como una estructura del proyecto "Islas" que van conectándose y viendo todo este trabajo con esas comunidades. Esto es en la comunidad Pariti, donde aparece esta cerámica, el tamaño original de la cerámica ese es un huako, que es un vaso ritual que

tiene en realidad como trece centímetros. Yo empecé este trabajo que estoy desarrollando en esa isla que tiene que ver con la capacidad de un vaso también y le he tomado el molde a mi propio pie y, bueno, a partir de eso le he sacado como los moldes de los 200 habitantes que ahora viven en la isla y trabajando igual esta pieza en cerámica. Por ahí estoy hablando del producto final, no en términos comerciales, sino que en lo que termina una pieza, pero en realidad lo que a mí más me interesa de todo ese proceso es lo que realmente queda, qué pasa, qué voy aprendiendo en esto y me voy descubriendo, no solamente yo, sino que voy experimentando otras cosas. Este también es un molde de mi mano y esta pieza se llama el "Señor de los patos" porque originalmente también existe una pieza con esta imagen.

Estas fotos yo creo que traducen un poco. He quedado de verdad muy impresionado cuando llego a una isla y encuentro una instalación de polleras en una cancha.



Cada pollera representa a cada familia de la comunidad y cada pollera está guardando la cosecha de la papa de la temporada y era muy curioso cuando la gente ve esto y piensa "pero tú has tomado la foto de esto… ¿esta es tu obra, tú has puesto esto?" No, la verdad es que yo solo he tomado la foto y a partir de esto ya no sé más de lo que viene y de lo que hay que hacer. Esto me ha dejado como sin aliento. Luego viene este proyecto que a lo mejor algunos la vieron en el Bellas Artes, que también hemos construido una maqueta con una comunidad Suriqui que se dedica exclusivamente a hacer las balsas de totora. He trabajado con ellos cerca de dos años, pensando esta balsa, enterándome y aprendiendo mucho con ellos de alguna manera. Viviendo con ellos y la pieza final termina en esta pieza inflable que estaba aquí expuesta en el museo de Bellas Artes. Esta ha sido una de las primeras piezas que yo he trabajado también de una foto que he encontrado en un archivo: es una fotografía re-fotografiada y siempre tengo la sensación cuando veo esta pieza que en algún momento solo quedarán las alas y que la imagen se perderá. No sé por qué tengo eso en la cabeza, pero cada vez que veo la imagen se pierde.

Este trabajo se llama "Pacahuara", igual es un trabajo en comunidad en la zona amazónica de Bolivia y este proyecto plantea esta idea de la memoria y la búsqueda de conservar que siempre se usa mucho cuando hablamos de comunidad y memoria, y la necesidad también de borrar.

Esta comunidad cuando yo llegué a Bolivia eran siete, y en el 2013 muere Bosé Yaku, que ha sido la última de esta comunidad. Ellos han decidido no reproducirse. Esto plantea muchas preguntas, la memoria como construcción; no solo es importante lo que se decide recordar sino lo que se decide olvidar. La historia, al igual que la memoria, de verdad se construye. Una construcción que condiciona nuestra manera de mirar y de existir de alguna manera. Tal vez por eso la desaparición voluntaria de los Pacahuara, una especie de eutanasia cultural, es decir, un acto de profunda libertad. Esta pieza es un bote, que ha sido una canoa de una sola pieza y una de las últimas cosas que ha quedado de esta comunidad.

Esto es un video. Trabajé con una mujer de una comunidad guaraní del lado boliviano en donde fabrican una cerámica que solo existe en esa comunidad. Esta comunidad se llama Tentayape, que Ellos han decidido asilarse en los años 30. No hablan español, solo hablan guaraní. No tienen contactos con "blancos", por decirlo así, solamente tienen un interlocutor que se va conectando con el afuera. Bueno, ellos hacen esta cerámica y cada vez fabrican menos porque ya no se puede. Este video habla un poco aquí de eso donde se rompe de alguna manera esta matriz. Esto ha sido como toda esa experiencia de trabajar en comunidades y luego he empezado a ir un poco, y eso pasa mucho en Bolivia, de lo rural a lo urbano. La migración del campo a la ciudad en la zona occidental es uno de los ejemplos más importantes de la contemporaneidad de las culturas indígena en Bolivia. El caso más importante es de la cultura Aymara, la que lejos de ser una minoría indígena que debe ser preservada en un museo, es una cultura viva que en el último siglo ha configurado la dinámica de varias de las ciudades del país. Desde este punto de vista de la transformación del indígena Aimara en cholo, por decirlo así no despectivamente, al migrar a las ciudades uno de los fenómenos para comprender la contemporaneidad o ese otro tiempo de Bolivia, una contemporaneidad en la que coexisten lógicas aparentemente antagónicas que al convivir dan origen a una particular forma de existir en la que, por ejemplo, gastan todas las ganancias económicas de varios años de trabajo para pagar la fiesta patronal de un pueblo del que ha migrado. No significa ninguna contradicción, de hecho, un aspecto fundamental para comprender este otro tiempo o esta otra contemporaneidad de alguna manera o entender la fiesta como un espacio intermedio de encuentros es quizás el espacio ideal para comprender este otro tiempo sin fronteras y siempre al límite.

Esto es una intervención en el altiplano y en una residencia en Francia. Me parecía tan fuerte que realmente el gobierno francés gastaba millones para conservar esta escultura y, bueno, nosotros podíamos tener también una pieza inflable, una de esas contradicciones de la vida, ¿no? Y aquí terminamos. Bueno, yo creo que esta imagen es así muy conocida para todos y aquí hablamos de los famosos "cholets" o la arquitectura andina.

Yo he trabajado últimamente con Fredy Mamani, haciendo una exposición en uno de los cholets en el interior de una de las arquitecturas andinas y he hecho la primera exposición de arquitectura andina en el mismo espacio y hemos decidido trabajar esta arquitectura blanca, como él lo llama, y que para mí era así como importante ver y sacarle todo ese color. Yo siento que en Bolivia los artistas jóvenes ahora sí pueden dar un aire fresco al arte boliviano, están pensando o tienen esa necesidad, esas ganas como de limpiar la retina. Decimos "bueno, Bolivia es esto, pero también es esto otro". Eso me parece

importante y que Fredy Mamani plantea de una manera tímida en un primer libro que ha publicado y habla de ese espacio blanco. Al verlo blanco parece como clásico, como una arquitectura clásica, pero realmente es un espacio... como un detenerse de alguna manera que para mí era importante también ver el proceso de esta arquitectura. Aquí se ve cómo montamos la muestra.

Esta es otra experiencia de trabajar en comunidad. Después de esto hemos creado en Bolivia con la fundación en la que yo trabajo, de una manera muy orgánica un grupo diverso de artistas jóvenes. En Bolivia no tenemos espacios de formación, no hay universidades, no hay escuelas. Hay una escuela de Bellas Artes que, bueno, está en crisis; no esa crisis positiva de la que hablamos, sino que una crisis de pensamiento: no hay profesores ni una carrera. Cada vez hay menos alumnos y menos profesores. Entonces no hay un espacio de formación. Casi todos los artistas somos autodidactas, si se puede decir "autodidacta" ahora. Casi todos los curadores, el 99% de los curadores somos artistas, lo que también crea una escena diferente y una manera de trabajar particular. En la comunidad "Avispero" son veinticinco chicos de toda Bolivia con los que trabajamos todos los sábados, y pensamos cómo es el arte en Bolivia; se trata de entender esa otra contemporaneidad que también menciona Ticio. Ahora no sé si lo que a mí me interesa ahora es si soy o no soy "contemporáneo". A mí me parece que en el arte es importante esa honestidad y así entender nuestro propio tiempo y también entender en nuestros propios términos. Entonces estos artistas son transdisciplinarios y esta exposición se llama "Iridiscente" y plantea esta idea de blanco, como de limpiar la retina, como espacio de reflexión, espacio de vacío… es como no tener nada en la cabeza y tener todo a la vez, todo lo que significa este concepto de iridiscente. Claro, esta experiencia es diferente porque ya funciona en un contexto mucho más urbano, pero siempre es así como volver a las zonas rurales de alguna manera. Esto es una instalación que he hecho con una comunidad también en el Chaco: son corazones de madera hechas de las raíces de los árboles que han sido caladas allí.

Y aquí, volviendo a este chulpar, para mí era importante empezar con un tejido y terminar con ese tejido, que da sentido a esa investigación y a mi cuerpo de obra, que nacemos en un tejido y terminamos en un tejido. Porque este chulpar al final de cuentas es como una especie de Unku dado al revés, un poncho dado al revés. Y eso a mí me ha partido la cabeza, me ha hecho pensar en muchas cosas y en este propio tiempo. Y entender por qué para los aymaras hablar de un tiempo es hablar de un tiempo circular, nunca de una manera lineal. Hoy y en estos tres días hemos hablado del tiempo, bueno, aquí no existe una linealidad. Para estas culturas el final siempre es el inicio de algo, la historia está llena de ciclos que se repiten, por eso es importante caminar mirando atrás: el futuro está atrás, el pasado está adelante. La cultura aymara piensa que el pasado vuelve permanentemente, de modo que el pasado está siempre presente, convirtiéndose de esta forma también en futuro. Solo así se puede entender el tiempo del pachakuti, que es el tiempo especial.

Ya para cerrar: yo creo que el arte popular y el arte indígena me han permitido si no resolver, por lo menos acceder a cuestiones fundamentales de esta contemporaneidad. Siempre tengo este conflicto con una parte de mí que quiere vivir en las grandes ciudades y la otra quiere vivir en una hoja. Yo creo que Bolivia está pasando por un momento especial, está entendiendo su propio tiempo, su propia contemporaneidad, y ahora como que se mira al espejo y le gusta lo que ve. Y, bueno, eso es.

Discusión

Claudia Zaldívar: Muy interesante los tres puntos de vista. Es tarde, pero igual creo que es muy importante el diálogo a partir de la presentación de cada uno y se me viene, viendo toda tu presentación, esta pregunta que nos están haciendo acerca de lo contemporáneo y lo latinoamericano, la curatoría y el trabajo de las instituciones en torno al arte latinoamericano. Se me viene algo que se viene planteando hace mucho tiempo, que nos viene como un hilo que a nivel de la historia del arte se ve respecto a Latinoamérica y lo trata tan bien Soledad en su presentación que es el tema de Latinoamérica como lo exótico. Me pasa que al ver tu presentación se me viene una honestidad de trabajo en la que se me arranca lo exótico, ya no está lo exótico ahí, sino que está Latinoamérica de verdad. Te agradezco por la presentación porque es muy difícil esa reflexión verla tan limpia. De verdad tengo que reconocer que había visto trabajos tuyos, pero no había visto necesariamente el cuerpo de obra completo. Entonces a partir de eso, del exotismo, me gustaría preguntarles –y creo que un eje central en este Congreso Regional de Arte en Latinoamérica– ¿desde dónde se está escribiendo la historia de Latinoamérica? Tú hablabas de la Bienal de la Habana, la Soledad trabajaba respecto a distintas exposiciones a lo largo del tiempo y distintas iconografías respecto a Latinoamérica y mi pregunta es ¿quién está escribiendo nuestra historia? A mí me pasa que me planteo, que veo dos puntos super claros, que veo a Houston por un lado y veo al Reina Sofía por el otro. Veo tu trabajo, por ejemplo, y muchos artistas están en eso, esta es una cosa más chica. Mucha gente estamos trabajando proyectos y potenciando el tema latinoamericano en Latinoamérica. La pregunta es ¿cómo hacer para romper con esa hegemonía y con ese discurso globalizante en que lo específico de nuestra producción y nuestra propuesta política se está dejando de ver. Vemos, por ejemplo –ahora hay una exposición en el Museo de la Solidaridad– vemos que se está trabajando en la ruptura de los mitos que vienen hace mucho tiempo y son parte de la globalización, son parte de esa hegemonía. Entonces abro esa pregunta.

Dannys Montes de Oca: Hay un texto de Ticio Escobar sobre las identidades que a mí me gustaba mucho, que decía algo así como "las culturas necesitan profanar sus mitos para encontrarse" y eso a mí me lleva a la idea de cómo

las identidades se construyen a partir de la base de los mitos. Porque todas las políticas identitarias en principio, o fueron construidas desde la necesidad de un discurso sobre lo racional y, en ese sentido, se hipertrofia determinadas características, porque cuando son vistas desde el exterior se hipertrofian determinados fenómenos culturales. Entonces, para mí la posibilidad de construir un discurso sobre Latinoamérica no supone necesariamente un discurso sobre las identidades, ya que las identidades han sido vistas siempre desde una hipertrofia de nuestras condiciones, ya sea por nosotros mismos o por los otros. Entonces para mí la forma de reflexionar sobre Latinoamérica o sobre cualquier contexto en particular es sobre la deconstrucción de los mitos desde los cuales ha sido definida y yo creo que es un ejercicio que asume orientaciones diferentes en dependencia de los contextos, de las escuelas o desde los proyectos desde los cuales se plantea. Para mí ha sido muy útil, en los últimos años, esta orientación de las estéticas decoloniales. Es una línea que me lleva al pasado porque, por ejemplo, las preguntas que hacía Lang sobre por qué no hemos sido lo suficientemente investigados o lo suficientemente reconocidos en nuestras aportaciones al desarrollo del conocimiento artístico y de la investigación artística, suponen también una mirada decolonial. No solo sobre el ejercicio colonial que se hizo sobre nosotros, sino también sobre nuestras mentes colonizadas. Y entonces esas trayectorias de ir hacia atrás e ir hacia adelante en la autoconsciencia de cuantos niveles de colonialidad hay en nuestro ser a mí me resulta muy útil en la deconstrucción personal de los mitos y de esos fenómenos de identidad que han sido vistos desde una mirada mítica y desde una mirada trascendente. Hubo aquí un momento de las reflexiones en que los autores hablaban del cuerpo, yo no puedo evitar que mis reflexiones sobre el arte y la política no transiten por el cuerpo, por mi cuerpo, por mi experiencia. Entonces la gente cuando habla de los cubanos (y extrapolo esto a lo latinoamericano cada uno con sus diferencias) hace unas descripciones que no se corresponden para mí en nada con lo que yo considero que soy, o de la manera en que me veo a mi misma o me proyecto a mí misma. Yo empecé hablando del peso de la realidad en el contexto cubano y en la historia de la cultura cubana porque yo no me siento identificada en o con determinados estereotipos de lo cubano como la sensualidad, la teatralidad, todos esos mitos que existen. Sin embargo, mi condición yo diría que es la condición que me

marca en lo esencial, si hay alguna, en mi relación con esa supuesta cubanidad es lo político. Entonces lo político es una condición que transita por tu percepción del mundo y, en el caso nuestro, ha tenido tanto peso lo político como supongo en el caso de otras culturas nacionales o de otros contextos y territorios que, bueno, yo con lo único que me puedo identificar realmente es con lo político. Por ejemplo, la mayoría de mis amigos no son cubanos, en Cuba tengo muy pocos amigos, mi relación con mi contexto es una relación política y es una relación a través de mi experiencia y mi relación con otros contextos también es una relación política. Cuando yo empecé a hablar no quise profundizar mucho en la idea de que expresé eso meramente de mi conexión con este país a partir de la relación con esa fecha histórica de septiembre de 1973 y, bueno, me erizo nada más de solo hablar de eso, cuando yo llegué aquí que doblé una esquina y lo primero que vi fue una van de carabineros. Que eso ahora mismo es lo cotidiano, en La Habana me puedo encontrar ahora mismo con un carro de policía, pero en mi autoconciencia que se remontaría a los 5 o 6 años, el comienzo de una autoconciencia de ser en mí, increíblemente se conecta con las imágenes de la televisión del golpe de estado de 1973 en Chile y con la imagen de unos hombres con unas botas altas blancas –si mal no recuerdo– y yo salí a la calle en Cuba con esa edad y le tenía miedo a la policía porque la identificaba con esa experiencia y porque en mi casa habían libros de Salvador Allende. Entonces yo me doy cuenta que con los años cada relación mía con la cultura es una relación política, yo creo que la manera en lo particular de trabajar el arte latinoamericano, o del tercer mundo o del sur global, o el arte cubano, transita por esa dimensión política. Y para mí es desde la política el punto desde el que puedo deconstruir los mitos.

Soledad Novoa: Bueno, yo creo que la pregunta que planteas Claudia es de por sí compleja y conflictiva porque ese nosotros también puede ser un concepto absolutamente totalizador: ¿quiénes son esos nosotros que escribe la historia de nosotros? Porque yo diría de nosotras, de partida. O sea, ya estamos dejándonos fuera a nosotras mismas en la construcción de esa historia y, por otro lado, independientemente de las localizaciones geográficas –Dannys lo decía, Joaquín lo vive– las identidades, aunque suene un cliché traído una vez

más a colación, las identidades son móviles, son transitadas y transitables. Y en esa lógica, entendiendo que tu pregunta va más que "¿quién está escribiendo la historia?" "¿Quién está diciendo cosas?" ¿No? Efectivamente, yo creo que mientras más podamos ir diciendo historias, esa cuestión se va complejizando y esa cuestión a la vez se va enriqueciendo. Porque si no, insisto, caemos de nuevo en esa totalización que puede ser de corte nacionalista o que puede ser de corte, digamos, pseudo-multicultural. O sea, cuando se habló del multiculturalismo no se habló de que íbamos a venir a enfrentarnos en relaciones o a encontrarnos en relaciones de igualdad, sino que finalmente el multiculturalismo no ha sido si no otra teoría más totalizadora del otro que no ha tenido ninguna incidencia en el desorden o en el desajuste de un modelo que ya está impuesto desde hace mucho tiempo. Y en ese sentido concuerdo absolutamente con Dannys en que hay ciertas luces que pueden ir orientándonos y sin duda, los estudios decoloniales me parece que por ahí van, sobre todo cuando empezamos a pensarnos desde ahí. Y ojo que no estoy hablando de los poscoloniales, sino que de lo decolonial. Incluso he estado leyendo estos días un artículo que llamaba a decolonizar el poscolonialismo o los estudios poscoloniales. Porque finalmente también son teorías que hemos adoptado pero que responden… sí, nos han ayudado sin duda, son pequeñas reflexiones que nos ayudan a pensar un poco más allá, pero que también responden a unas realidades otras y –yo ahí comparto absolutamente contigo, Dannys– la necesidad de analizar los contextos desde donde estamos pensando o desde donde estamos haciendo, en fin. Y en esa lógica creo que lo político es fundamental y el cuerpo de lo político, es decir, cómo se signan estos cuerpos, cómo se signa tu cuerpo en el corazón inflable en el Titicaca sin saber nadar y cómo te enfrentas a tus propias circunstancias en ese momento, cómo eso te transforma o te abre a otras cuestiones que seguramente van mutando también o ¿qué pasa con esas comunidades en las que tú, Joaquín, llegas a proponer algo? ¿Qué pasa también con esas comunidades? Ahí pasan cosas.

Andrea Jösch: Solamente una realidad, más que una pregunta, una reflexión de la mesa que me parece interesante sobre lo que hablábamos en la mañana, del contexto no contexto, del tiempo no tiempo, del lenguaje como imagen. El

lenguaje es una imagen y las imágenes de alguna manera son textualidad. Pero una palabra que dijo Joaquín me llamó mucho la atención que fue "Yapisaka", "ver con los oídos". Yo hice hace un tiempo atrás un proyecto con comunidades indígenas que llamamos "Aiwin" y Aiwin significa "la imagen de la sombra". Mi hija pequeña, voy a ser autorreferente una vez en el día…

Soledad Novoa: Lo personal es político, se acuñó hace mucho tiempo.

Andrea Jösch: Mi hija va a un colegio que se llama algo así como de nuevo tipo, donde tiene clases de autoescritura y que las hace un personaje muy interesante y experto en el mapudungun. Bueno, el "yo" en mapudungun, el "inche", no es solamente "yo", como nosotros lo conocemos en este individualismo, sino que "inche", para el mapuche, es el yo conectado al cielo y a la tierra. Entonces cuando uno va empezando a escuchar palabras aimaras, mapuches y otras quizá, la relación de cercanía de algo así llamado "nuestro territorio" o "nuestra amplia región" debería ser una relación con la manera de traducir e interpretar aquella realidad. Yo creo que estamos muy alejados de esa realidad que vincula el contexto, la tierra, el cuerpo, político y otras cosas. Y quizás los lenguajes de un campo expandido y de otras terminologías habladas entre ayer y hoy deberían mutarse a entender conceptos que están tan alejados de nuestro diario vivir como el que tú (Joaquín) dijiste, o como el "inche" que es un poquito más profundo y quizás hemos perdido esa profundidad con estas terminologías del colonialismo no colonialismo, trabajando desde un otro que nos habla y no desde la descendencia desde donde uno proviene. Me hace sentido la manera de nombrar el lenguaje de los indígenas que viven en nuestra región, creo que son bastante más sabios que otro tipo de relaciones.

Sergio Rojas: Yo creo que en estos días de reflexión, y de discusión también, hay dos conceptos que no hemos abandonado: el concepto de lo contemporáneo y el concepto de la transversalidad. Pero yo creo que ahí va apareciendo no sé si un tercer concepto o una tercera dimensión. Ayer se insinuó como un desenlace de las mesas anteriores, hoy fue explícito, que es el tiempo, y yo modularía, el tema de la temporalidad. Ahora, a propósito de las preguntas, de la reflexión

que se ha generado en esta mesa. Modularía el tema de la temporalidad a partir de la idea de historia que a mí me parece también un concepto extremadamente complejo, o sea no es casual que la pregunta que propuso Claudia para abrir la conversación tenía que ver justamente con eso, o sea quién está escribiendo la historia o nuestra historia. Aparece esa palabra, "Historia", que en sí misma es compleja porque la historia de Latinoamérica sería la historia… ¿de qué? Y ahí el problema de que ya no podemos entenderla simplemente como la historia de la ilustración, no podemos entenderla como la historia del estado-nación, la historia de la república. O sea, si se entiende así, y así se ha entendido también, el 90% de lo que ha sucedido queda fuera de la historia. Yo pienso que la historia de Latinoamérica es la historia de la modernidad, solo que –y ahí comienza el problema– es una historia de la modernidad que no se puede escribir como historia de la autoconciencia, historia de la libertad, que es el modo occidental de entender la modernidad. Es decir, esta es una historia otra. Bueno, en la apertura, digamos, apareció o hice aparecer a Hegel. Y, claro, Hegel no puede leer a América en ese momento como historia porque no puede leer la violencia de la conquista. Hegel puede leer la violencia, pero puede leer la violencia en la revolución francesa, como violencia histórica, pero… ¿qué ocurre cuando la violencia no hace "historia"? O ¿qué ocurre cuando la historia que genera esa violencia es una historia otra que está todavía por ser concebida? Entonces, en ese sentido, se me aparecía el concepto de historia, y lo acoto muy puntualmente a una pregunta para Joaquín, con el trabajo con las comunidades. A mí me parece realmente impresionante muchas de las cosas que propusiste y reflexionaste, pero hay dos cosas que llamaron puntualmente la atención. Esta comunidad Pacahuara que realiza una suerte de lo que tú le llamabas "eutanasia cultural", o sea que deciden no reproducirse, y otra comunidad que decide mantenerse aislada. Uno podría decir tal vez, especulando, pues no tenía idea de estas situaciones, uno podría decir ¿no serían dos formas de resistir la historia, o sea no de ingresar en la historia allí en donde esta por algún motivo, no sé, en el mercado, en las redes, en lo que sea, se hace inevitable? Entonces es una forma de resistencia a la historia o no sé si tú que conoces esta situación ¿podría hablarse de "otra" historia'? ¿O toda la relación, sus expresiones culturales, etcétera, consisten en un estar permanentemente remitidos a una

suerte de originariedad, resistiendo la historia, al menos la historia como la estamos entendiendo nosotros? Ese es el tema que me interesaría muchísimo escuchar.

Joaquín Sánchez: No, la verdad que yo he quedado así, como muy impresionado cuando me he enterado… porque al final he viajado un par de veces y cuando los dos últimos años que pensaba "voy ir porque tengo que hacer algo más grande, debo entender más" y no he podido ir, me he enterado que la última descendiente, la última mujer Pacahuara ha muerto. Y yo creo que sí, eso ha sido una forma de resistencia, o sea yo siempre decía que yo como paraguayo, decía que podía entender absolutamente todo lo que era ser guaraní, que yo nacía, que me pertenecía, que yo hablaba, pero después del otro lado me está hablando un guaraní que tenía una raíz que sonaba diferente, que compartíamos así de alguna manera algo que formaba parte de la gran nación guaraní por decirlo así. Eso es lo que pasó con la Guerra del Chaco, cuando fueron los guaraníes al Chaco, decían "pero yo entiendo eso", entonces los guaraníes decían "no, nosotros no somos ni paraguayos ni bolivianos, somos guaranís". Eso era muy fuerte. Esta comunidad desde los años 20 ó 30 decidieron aislarse totalmente. No tienen escuelas, no tienen iglesias, no tienen nada, ningún contacto con los blancos, así como directo y viven en el corazón del Chaco. Yo creo que sí podríamos hablar de algo así como de esa otra historia que es lo que yo sigo buscando hasta ahora, experimentando desde lo que a mí me interesa como ser humano, como latinoamericano, como sudamericano, como paraguayo-boliviano, como lo que soy con mi cuerpo y con esa necesidad real de ir descubriendo cosas que de verdad me pertenecen. Yo leo textos, veo exposiciones, curadurías lo siento como pensamientos muy lejanos, arraigados a sentimientos un poquito occidentales. Yo con esto me siento cómodo, yo digo "sí, de esto puedo hablar" y, bueno, esa es un poco la relación que yo tengo con esas comunidades, una que desaparece y la otra que yo creo que en muy poco tiempo igual están destinados a desaparecer de alguna manera.

Soledad Novoa: Es un poco anecdótico, pero me parece interesante para profundizar, si ellos ya explicitan en algún minuto el motivo por el cual deciden no reproducirse más y cuándo se produce eso.

Joaquín Sánchez: Bueno, los pacahuara, ahora deciden –hace como unos diez años– no reproducirse y ya eran como cinco o siete. Nunca se sabía realmente porque Bolivia tiene 36 comunidades originarias, entonces de repente nunca se sabía qué era. A mí siempre me decían "no, pero si son trece" y luego en un censo aparecen seis, luego "no pero si ya son tres", entonces nunca se sabía realmente. Hay una hipótesis que dice que era porque se estaban quedando sin bosques. Ellos deciden "no, nosotros vamos a mantenernos así, no queremos tener hijos" y en esto termina. A diferencia de la comunidad Tentayape, que hay muchos chicos jóvenes que cada vez están como con esa necesidad de migrar un poco hacia las ciudades, por decirlo así, porque hay mucha cantidad de jóvenes, entonces, están como destinados de alguna manera a otro tipo de desaparición.

Sergio Rojas: A propósito del tema de la identidad que también es otro concepto del cual uno podría tal vez tomar ciertas precauciones para no despacharlo apresuradamente. La relación entre la identidad y el individuo. Me acuerdo de dos cuestiones: Danilo Martuccelli, un sociólogo que se abocaba específicamente al tema del individuo, sociología del individuo. Cuando Martuccelli habla de la subjetividad, una noción que aparece propiamente occidental, no solamente occidental, sino que moderna, Martuccelli desarrolla este problema en un libro que pregunta por los individuos en el sur, o sea si acaso existen individuos en el sur. Y la tesis de Martuccelli es muy sugerente, dice "la subjetividad ha existido siempre, ha sido inherente a lo humano" y ¿qué significa tener una subjetividad? Tener una subjetividad significa escuchar voces, allí en donde alguien escucha voces, de los antepasados, de la historia, de la naturaleza, de lo que sea, hay subjetividad ¿Qué es lo distintivo de la modernidad? Lo distintivo de la modernidad es que las voces se fueron apagando, hasta que de pronto quedó una sola voz, que es la voz del yo, pero no es que eso sea la subjetividad, ese es un momento de la subjetividad propio de Occidente y de la modernidad. Entonces qué es lo que ocurre cuando contra Occidente o contra lo que uno cree que es la hegemonía de Occidente, se reivindica la figura del individuo, que a mí me parece muy interesante porque es una manera de resistir la figura de la comunidad, pareciera que es otro prejuicio también. Ya lo explicitaba el

otro día, creo, Andrea Aravena, que dice que un gran prejuicio de Occidente es pensar que el indígena solo puede ser indígena si está en la comunidad. Si abandona la comunidad, abandonó su identidad, lo perdió todo. Entonces es el mismo occidental o el occidentalizado el que quiere ver al indígena en la comunidad porque quiere que siga existiendo, quiere que exista esa posibilidad. Entonces eso puede ser también un prejuicio. En fin, pienso que el problema con la identidad es cuando se entiende la identidad como un modo natural de ser. Y creo que, pensando en lo que decía Dannys, una manera de pensarla, una manera otra de pensarla, sería pensar que la identidad es política, hay una consciencia de que se elabora, hay una identidad que se elabora, pero no para saber quién soy, sino que se elabora para entrar en relación con el otro. En Chile, Elicura Chihuailaf dice "El mapuche elabora su condición de mapuche cuando está en la ciudad" y cuando está en la ciudad recién descubre el paisaje, todo lo que echa de menos. O sea su primera experiencia es "no soy de aquí", su experiencia no es "yo soy mapuche" y aquello a lo que echa mano es a su condición de mapuche. Pero para poder insertarse, para poder relacionarse. Entonces yo creo que ese es un tema que se podría pensar, la politización de la identidad antes que su simple abandono en nombre de una individualidad irreductible que es mucho más occidental, o es una especie de occidentalidad no consciente, versus la identidad.

José Falconi: Yo tengo una pregunta, pero primero, Joaquín increíble tu trabajo, realmente notable. Gracias. De repente en un momento ya podemos conversar después sobre el trabajo en relación a otros pueblos originarios que han estado trabajando la contemporaneidad. Pienso en Jimmie Durham en los Estados Unidos y pienso también en Benvenuto Chavajay, en todo el grupo de San Cristobal en Guatemala o la gente del macizo occidental en Colombia. En general, hay una gran tradición ahí que uno podría explorar y comienza a verse el atisbo de esa suerte de sintaxis posminimalista y posconceptual, pero llevada con un vocabulario propio, nativo, de alguna manera. Y eso creo que es la mezcla que definiría a todos ellos. Pero, bueno, eso lo podemos hablar después. Lo que quería preguntar era en el caso de ya, quizás cerrando como reflexión y quizás intentando un poquito provocar, hay un par de términos que no me parecen que son claros y que son, como se dice en inglés, *big blind spots*, son puntos ciegos.

Lo primero es la noción de cuerpo, como creer que todo se puede reducir al cuerpo y el cuerpo es autoevidente y automático, y que, bueno, todos hablamos de cuerpo –bueno, yo no– como si eso fuera clarísimo para todos. Creo que todo el mundo que tiene un cuerpo, todo el mundo tiene una relación extraña con su cuerpo o se da cuenta que la cosa no es tan sencilla. Eso, por un lado. Entonces, reducirlo a eso y decir "bueno, solamente estamos hablando de cuerpo", a mí me parece que una vez más, eso es caer casi en el solipsismo. Vuelvo al problema de la mañana, porque después no puedes hablar de nada más, solo de lo que te pasa a ti, de tu propia experiencia y eso es inherentemente dañino, ni siquiera llega a ser un individualismo, sino que llega a ser un solipsismo total. Y la segunda es que siempre que asisto a congresos en torno a lo latinoamericano, está el problema de la identidad latinoamericana, y es un problema con el cual uno sigue conversando y es como cuando uno tiene una relación sentimental en la que solamente se habla de la relación misma, en vez de hacer otras cosas... es porque hay un problema ahí, imagino. Es decir ¿no les pasa eso? Habla y habla sobre la propia relación y uno dice "pero deja eso y haz algo ¿no?". Pero es que eso indica claramente una molestia o algo no resuelto. La pregunta ya va directamente para Soledad, porque hiciste un gran barrido de una serie de ejemplos específicos en los cuales faltaban quizás dos de los más evidentes, uno era el de "Anti-América" en el año 90 y el otro era "Inverted Utopias" de Maricarmen justamente, en la cual se podría abrir una suerte de bisagra, por un lado. Pero en la gran mayoría de todos esos casos, estaba "papa con camote" como se dice en el Perú, y ninguno de esos correspondía con una visión que dejara exactamente claro qué era Latinoamérica. El caso más ejemplar quizás sería "Perder la forma humana", que me pareció un "arroz con mango" la vez que la vi, es decir, me pareció inherentemente dictatorial: intentar hacer una lectura en donde solo se trata del Cono Sur –es decir, [supuestamente] era muy claro lo que estaba pasando en el Cono Sur–, pero cuando llegabas al caso peruano, al caso colombiano, al caso mexicano, terminaba desdibujándose. Y era realmente dictatorial en ese sentido. Entonces, la pregunta en torno a la identidad latinoamericana todos sabemos que parte de una premisa imperial, francesa, 1850 más o menos. Esa primera manera en la que se plantea esa noción de Latinoamérica, justamente porque existe una cosa gigante en el norte que se llama los Estados Unidos y además los franceses estaban en competencia

con los ingleses, dijeron "bueno sabe una cosa con este territorio, París es el centro del mundo latino, en el mundo latino está toda Latinoamérica. Ergo, es nuestro territorio también, somos la capital de esta parte". Y eso de alguna manera supuso la invasión de México por parte de los franceses, de alguna manera. Y luego evidentemente lo que tienes al frente tuyo es la expansión norteamericana, y Norteamérica tiene una fuerte, clarísima, importancia e influencia en la creación de una mínima idea de lo que es Latinoamérica, desde el idealismo hasta Calibán, hasta quien tú quieras, tienes básicamente una tradición desde la naturaleza. Cuando yo hice la evaluación para el museo de Guggenheim justamente para lo de esa exhibición que hablaste al final, yo no sabía qué decirles acerca de qué era el arte latinoamericano, ¡no sé ni lo que es Latinoamérica! O sea, no me queda claro, no hay nada que la unifique, es decir… el idioma no lo es, la religión ya tampoco lo es. Hay claras diferencias entre cada uno de nuestros países. América hablada desde el Paraguay no es lo mismo que hablada desde el Perú o desde Bolivia. La irrupción del Brasil a todos nuestros estudios es novedosa y ni siquiera ha sido digerida realmente. Y no tenemos dentro de la historia del arte inclusive una historia parecida a la de la literatura latinoamericana, en donde sí tienes ya identificados ciertos escritores cubanos, argentinos, uruguayos que son parte de tu canon nacional de lo que alguna manera se quiere llamar así. O sea, un muchacho que empieza a escribir en Cuba o un muchacho que empieza a escribir en el Perú o en Chile sabe que tiene a Borges, a Felisberto, a quien diablos tú quieras, a Neruda y a todos ellos dentro de su bagaje como lenguaje, es decir como idioma. Mientras que en las artes visuales no pasa eso. Helio Oiticica, Grego Soto y todos los demás amigos son novedades, ni siquiera los hemos podido compilar, hacer una historia real o una historia mínima de unas bases mínimas para poder dar eso a los estudiantes o a qué sé yo. Y entonces, me pregunto ¿qué quiere decir, qué diablos hablamos con "Latinoamérica"? Es decir, ¿cómo se come eso y para qué sirve?

Soledad Novoa: Bueno, yo coincido plenamente contigo en qué es, por eso justamente he finalizado con esa cita de Mosquera invitándonos de alguna manera a preguntarnos al igual que los hacían los africanos "qué es África" y "qué es América Latina". Ahora cuando tú hablas de "Perder la forma humana"

como exposición, sí, para mí fue la misma experiencia. Como exposición es una exposición que no me gustó, que también cuando llegaba a Chile, y me imagino que nos pasó a todos quienes íbamos de algún país, que cuando llegábamos a nuestro país algo pasaba. De repente en México ponen, así como en la cola, a "Polvo de Gallina negra", casi como para que digan "presente", y tampoco había un trabajo más respecto a lo que había sido el feminismo como un movimiento subversivo en nuestros países, en fin. Ahora yo traía justamente el tema de "Perder la Forma Humana" y justamente lo que leí de "Perder la Forma Humana" es lo que decía el Museo Reina Sofía respecto a la forma de operar para esa exposición. Y justamente lo traía porque me parece que es una provocación, sobre todo si pensamos que un año y medio más tarde, en otra exposición que en este minuto no recuerdo el nombre, en noviembre del año pasado, el mismo museo estaba censurando una obra de las mujeres públicas argentinas, ¿te fijas? Entonces, sin duda el tema es la problemática que eso implica, una suerte de necesidad o estado de representación. Yo no participé en "Perder la forma humana" aunque hace mucho rato que estoy desvinculada de la red. Soy parte de la red, pero no participé ni en la elaboración conceptual ni en la curatoría ni en el montaje de la exposición. Y sí, como te digo comparto contigo de que no tenía ni pies ni cabeza, pero se perdió toda forma, no solo la humana. Además de que, claro, era una exposición absolutamente extensa, después uno quería llegar a ver los archivos y como que ya se te había acabado el día, en fin. Pero como te decía, pienso que lo que me interesa de esa exposición es el modo en que el Reina Sofía se plantea "respecto a", porque en ese mismo texto -que no lo cité completo- Borja Villel dice que el Reina Sofía es el museo del sur ¡Vaya que declaración!, ¿no? Entonces te insisto, creo que la idea de ponerle justamente "Perder la forma humana" era, por un lado, desmarcarse de ciertas cuestiones que venían aconteciendo en las exposiciones que yo traje, es decir, curadores o europeos o norteamericanos que venían en viajes prospectivos a ver qué era eso de la identidad, respecto a una exposición que generaba desde, llamémoslo de esta manera, las propias voces que están pensando una problemática específica, porque tampoco *Perder la Forma Humana* pretendía –como sí lo pretendieron otras exposiciones– develar qué es lo que era América Latina. Lo que pretendía era mostrar un estado de situación en los años 80. Y en ese sentido también hay una distinción y hay una diferencia ahí. Yo creo que sí lo que yo decía (esas transformaciones que yo veía en los años 80, los 90,

los 2000 y los 2010) sí que en ese caso se ven ahí. Pero también nos pone el problema de que se realiza en el Reina Sofía, financiado por Seacex y, por lo que sabemos, por el estado español y evidentemente esa exposición se le pone una serie de restricciones que son las restricciones propias de la institución que la está acogiendo. Entonces tampoco podemos ser ingenuos, y al menos yo pretendo no serlo, de pensar que esa era la exposición ideal o la forma ideal. No sé si eso más o menos aclara tu inquietud.

Sergio Rojas: Sí, tengo una pregunta que tiene que ver con lo mismo y a propósito de lo que señalaba Falconi, no sé si reforzando lo que decía Falconi o discrepando, pero yo creo que el punto es el siguiente. O sea, no se puede responder a la pregunta ¿qué es Latinoamérica? Entonces la pregunta que me hago es ¿Y entonces qué? ¿Es una mala pregunta? ¿Acaso tenemos que abandonar esa pregunta? Porque, claro, creo que no es poderoso ponerles nota a las exposiciones en el modo en cómo han respondido a la pregunta, porque podemos a priori anticipar que todas las respuestas son erradas. Yo creo que la cuestión es qué hacemos con esa pregunta, dado que es una pregunta que no podemos responder, pero al mismo tiempo es una pregunta que no podemos abandonar. Es como con las preguntas de la razón según Kant en la *Crítica de la Razón Pura*: "que no se pueden responder, pero tampoco se pueden abandonar, porque a la razón le va en ello su propia naturaleza". Bueno, a lo mejor, va en ello una especie de naturaleza –pongámosle las comillas por pudor– de "Latinoamérica". Ahora si uno dijera, bueno ¿de dónde llegó esa pregunta? Yo creo que no hay que ser demasiado perspicaz para saber de dónde llegó esa pregunta, o sea, en la introducción o en la presentación de "Culturas híbridas", García Canclini hace el comentario respecto a Borges cuando en los '60 es criticado como escritor europeizante y europensante. García Canclini dice "es cierto que Borges es un escritor europeo", y luego agrega: "pero es el único escritor europeo que existe en el mundo, porque en Europa no hay escritores europeos, hay escritores alemanes, franceses, ingleses, italianos que, además, no se leen entre sí y tienen sus propias tradiciones, etc." Bueno, uno podría decir en Latinoamérica, tampoco hay escritores "latinoamericanos", hay escritores chilenos, peruanos. Bueno, sí tiene sentido decir eso, pero no es lo mismo. O sea, si armamos este congreso con incluyendo invitados europeos, uno de los

problemas concretos que tenemos que resolver es el tema de la traducción. Acá, bueno, no tenemos ese problema ¿no? ¡Qué maravilla! Pero cuál es la historia de eso, es una historia muy violenta. La historia de todo un continente puesto, aunque sea en una superficie, puesto a hablar en español y cuyo rendimiento es esta feliz comunicación que tenemos, pero hay una dosis inimaginable de violencia allí. Por lo tanto, el acontecimiento del descubrimiento, conquista, colonia y luego la independencia, la independencia que es el momento en donde comienza esta otra dictadura, la "república aristocrática" lo llamaba Falconi, comienza esta otra dictadura que es la historia de Latinoamérica. Entonces yo creo que sí tiene sentido la pregunta por la identidad, lo cual no significa que sea una pregunta que se pueda responder. Ese es el comentario que quería hacer.

Soledad Novoa: Ahora, sí, yo estoy totalmente de acuerdo. Incluso el caso de Borges viene desde mucho más atrás, cuando están haciendo la revista "Martín Fierro" que también, año '35 si no me equivoco, él dice, no me acuerdo de la cita textual, pero dice: "uso camisas francesas, corbata italiana, jabón inglés y no sé qué más, pero soy un argentino". Luego unos años más tarde, si nos vamos a recorrer un poco más el continente, Torres García dice lo mismo cuando habla en el manifiesto de la Escuela del Sur y que es el momento en que da vuelta el mapa y todo. Pero qué dice: "a ver, somos uruguayos, pero uruguayos de hoy, no vamos a caer en esa cosa folclorizante ni no sé qué, ni vamos a caer en la cosa extranjerizante, pero somos ambas cosas". Y, sin ir más lejos, el concepto ya manido de "Antropofagia", instalado como concepto que responde a esta modernidad, es también aquello. Es decir, qué me como, cómo lo cómo y qué sale de eso que me estoy comiendo que evidentemente es indígena, en el caso brasilero, negro y portugués, europeo. Entonces claro, yo creo que sí, la pregunta no va a poder obliterarse creo que nunca y lo interesante de la pregunta es justamente a mi juicio las posibilidades de reflexión, invención, qué sé yo, de creación en el caso de la creación artística, en fin, que podamos reelaborar al respecto. Pero también poniendo cuidado justamente en ese rendimiento político que me está sacando de la pregunta. Pero evidentemente no hay respuesta, yo no la tengo.

José Falconi: Quería preguntar a Claudia y a Dannys porque tenía que ver ya con otro tipo de internacionalismos, si queremos llamarlo así, que es el del tercer mundo; es decir, el museo que diriges tiene que ver justamente con un momento álgido, digamos, de esa noción de tercer mundo y de la solidaridad entre países oprimidos. Y obviamente la Bienal de la Habana, supuestamente, pone en escena la noción del tercer mundo y que de alguna manera extrañamente aquel momento correspondía uno a uno casi a lo que era Latinoamérica. Es decir, evidentemente, el tercer mundo es casi es algo que no se utiliza y menos, porque no tiene vínculos ya entre comillas de solidaridad y qué se yo, se acabó el '89 cerraron las costas, vino el periodo especial y la cosa cambió completamente. Pero me interesa rescatar ese internacionalismo, es decir, me parece que es productivo, volviendo a la pregunta o a lo que plantea Sergio que es importante no olvidarnos de esas cosas, estos fueron intentos realmente importantes, notables que dieron también una serie de articulaciones importantes que no pasaban por la identidad latinoamericana. Pasaban en ese momento por una suerte de marxismo internacionalista que tenía que ver con todos los obreros del mundo, por un lado, todas las revoluciones del mundo, y qué sé yo, pero que de alguna manera sí dieron mucho fruto para poder definir, redefinir o mostrar nuevas cosas que estaban ahí. Yo no sé qué cosa verían ustedes que ha asumido –yo no sé si la globalización de alguna manera ya subsumió todo y lo acabó–, pero algo así como "Sur global", no llega a dar la talla de alguna manera y no sé si sientes una pérdida con respecto a ese tipo de amalgamiento que existía antes y que ahora ya no se da.

Claudia Zaldívar: Este tema también se trató en la mesa de ustedes en la mañana y fue el tema de la utopía, o sea cómo la modernidad muere como la utopía. El Museo de la solidaridad es un proyecto que se arma en base a un apoyo internacional del mundo de la cultura de los intelectuales a lo que es la vía chilena al socialismo que era un modelo que se estaba planteando de democracia. O sea, era por primera vez un movimiento de izquierda que lograba hacer gobierno en democracia, a través de una elección y eso mueve a los artistas y a los intelectuales a este apoyo y claro la pregunta hoy día es algo a lo que siempre le estoy dando vueltas porque pasa ya por el tema de cuando uno lee la declaración necesaria del museo, que es una declaración firmada

por Pedrosa, por Giulio Carlo Argan, Harald Szeemann, por estos próceres, o sea, son grandes referentes y ellos estaban planteando un modelo, no de arte, o sea, estaban planteando un modelo de vida que es súper complejo hoy día porque tú ves que ese modelo, por ejemplo en el tema de la mediación, en los 70 se estaba hablando de la mediación, se estaba hablando de estos modelos dinámicos de mediación de museos de apertura al pueblo, o sea un museo donado al pueblo de chile. Pero actualmente la mediación me pasa que la veo ya totalmente desgastada como modelo, o sea no es un modelo político real, sino que es un mecanismo que está viendo cómo trae más gente al museo, algo que no es un modelo de realidad. El tema actual del museo es plantear cómo planteamos el museo hoy día y es complejo porque el tema de los museos en chile es totalmente precario a nivel estructural, estoy hablando de cosas mínimas como depósitos. O sea, uno anda preocupada de cosas estructurales aparte de los proyectos políticos que uno está armando dentro de los propios museos que son las exposiciones, las programaciones, los trabajos, la apertura hacia los públicos entonces, claro, el tema es los proyectos. Joaquín está trabajando sobre proyectos que están moviendo consciencia, tú por tú lado estás trabajando en la curatoría de la Bienal de la Habana, que están trabajando en los barrios y les interesan los procesos. Para el museo es lo mismo, es plantearse desde esta plataforma que tenemos, una plataforma de reflexión que lamentablemente no tenemos la incidencia que quisiéramos tener a nivel social, pero sí es importante para nosotros estar ocupando ese espacio para estar irrigando reflexión, aunque sean pocos los públicos. Para el museo es fundamental estructurarlo, o sea, el museo recién en el 2006 tiene una figura legal, antes no tenía. El museo pasó por la dictadura que nos desaparecieron las colecciones, pasó por la resistencia, que hubo donaciones, las colecciones eran de la Fundación Allende, no eran del estado, recién en el 2006 fueron del estado. Y recién el 2006, desde el ’71, recién ahí puede descansar y decir “oye, tenemos una figura legal, tenemos una casa”. Entonces es un tema del tiempo y de mantener vivo ese espíritu original que es esa utopía que siempre está ahí. A mí me pasa que yo veo en el museo, en los movimientos sociales, en los movimientos políticos que está ahí todavía ese discurso y esa reflexión, esa apertura. Desde ahí hay que estar mirando. Desde el arte, la política y la fraternidad.

Dannys Montes de Oca: Yo quería decir dos o tres cosas. Yo me siento realmente aprisionada por cualquier versión de la historia que se me ha ofrecido sobre Cuba, entonces imagínense cómo no me voy a sentir aprisionada por cualquier versión de la historia sobre Latinoamérica. Porque son narrativas sobre un devenir y desde esas narrativas es que se construyen las historias, al final son historias parciales. Ahí es donde tengo que recogerme al cuerpo y recogerme a algo que yo llamo la filiación y que ahora tú llamas fraternidad y que antes llamé política. Que es dónde yo encuentro un semejante con el cual yo puedo dialogar en términos de una estrategia, que me convenza en mi acción como un sujeto político. No puedo ir más allá de eso. Esa era una de las cosas que quería decir. Imagínense un país fragmentado como Cuba en tantas partes, con unas historias construidas que son historias políticas e historias del arte, ninguna de esas historias a mí me convence del todo. Entonces yo tengo que asumir un grupo de filiación a partir del cual construir mi versión o mi narrativa de esa historia y lo mismo ocurre con la interpretación que uno hace del arte. No existe una historia del arte latinoamericano, pero existen libros, compendios del pensamiento latinoamericano que sientan pautas para diferentes momentos históricos y que te ofrecen lecturas sobre esos momentos y uno puede estar en mayor o menos medida de acuerdo con esas narrativas. Esa era otra cosa que quería añadir. Pero también quería referirme, tú decías algo sobre el tercer mundo y lo latinoamericano, realmente cuando el tercer mundo como definición política era un bloque de los no alineados y cuando la Bienal de la Habana surge en el año ’79 fue la cumbre de los países no alineados en la Habana y la Bienal surge utópicamente asociada o afiliada a esa idea de un bloque, que era un bloque subdesarrollado con determinadas características políticas. Ahora, desde el momento en que la bienal se define en torno a esa idea de un tercer mundo había una consciencia de su transformación. Yo no creo que incluso con la desaparición del bloque socialista, desaparece el bloque del tercer mundo en términos de definición. Yo creo que empieza a desaparecer con otros fenómenos donde uno va a encontrar signos de ese tercer mundo en otros espacios, en otras geopolíticas, en otras áreas. Y donde además desaparece geográficamente su concentración, pero vas a empezar a encontrar no solo elementos comunes a ese tercer mundo ya más dispersos, pulverizados diría yo, sino que también

empiezan a emerger grupos y fenómenos que van a empezar a vincularse con esa potencialidad que llamamos tercer mundo. Entonces ahí por eso es que el término comienza a transformarse, a tener otros usos, no solo en la terminología sino también en la práctica de la propia bienal. Cómo es que comienza a abrirse buscando semejantes, por qué en la segunda Bienal de la Habana aparece una exposición de los amerindios canadienses o por qué no este tipo de signos que vamos a encontrar en diferentes partes y que se corresponde con las preocupaciones, los problemas de lo que habíamos llamado ese tercer mundo. Y ahí uno establece una filiación que yo llamo política, porque no encuentro otra manera de llamarla. No le llamo identidad porque me resulta demasiado –no quiero negar la posibilidad de hacer una acción que me lleve a algo similar a lo que fue definido como identidad–, pero la identidad, como ha sido definida, incluso el propio término, me resulta demasiado aprisionante porque me limita a identificarme con alguien a partir de una colectividad. Y las filiaciones no son colectivas en el sentido macro, son micro-políticas, son micro-asociaciones, son micro-identificaciones. Entonces por eso es que hablaba del cuerpo y hablo más de filiaciones y de estrategias coyunturales o transitorias que vendrían a resolver los problemas que se me plantean a mí como sujeto cultural, como ciudadano. Eso es lo que quería decir.

Andrea Jösch: Una sola cita hablando de si se puede hablar de lo latinoamericano en fotografía, como lo latinoamericano. Conversando una vez con un antropólogo brasilero, que le hicimos esa pregunta en una entrevista para la revista, le preguntamos si existía o él pensaba que podría existir algo así llamado como fotografía latinoamericana. Pregunta que no se puede responder, pero que se tiene que hacer y él nos la respondió, y dijo que consideraba que sí había un momento en específico, y nos dijo que para él ese momento específico fue cuando Brasil se suma a esto latinoamericano como país: es la Operación Cóndor. Y él dice que en el momento en que sucede la Operación Cóndor en nuestros países, sucede que fue donde las fronteras de la tortura y de la violencia militar se bajaron para poder transitar cuerpos a través de nuestro continente o subcontinente, también transitaron y circularon intelectuales. Más allá de las prácticas nacionales, circularon intelectuales que tenían que

exiliarse o autoexiliarse. Todos ellos llegaron en algún momento a México y el año ’78 en México se hizo el primer congreso de fotografía latinoamericana, con ese nombre. Que después se hizo el ’80 y después se hizo en Cuba, en la tercera versión. Y como las historias son microhistorias y son micropolíticas, también son interpretaciones de lo que podría llamarse o de lo que alguien podría especular. Él dice que como Brasil fue el único país latinoamericano que no tuvo revolución como tal, hizo una transa con Portugal. Todos los otros países tuvieron algo así como *independencias*, un poco más violentas. Dice que por primera vez se puede hablar porque recién ahí se puede hablar en este grupo y se sienta a la mesa, y se miran a los ojos y dicen “estamos violentados, nos exiliamos y nos llamamos así… latinoamericanos”. A mí me parece que es una manera de interpretar la historia y la pongo en la mesa, porque es interesante de reflexionar.

Claudia Zaldívar: Agradezco a la mesa, ha sido un honor estar con ustedes y poder conversar y reflexionar los aportes que han salido desde acá y desde el público. Y ahora dejo con ustedes… al “jefe”.

Sergio Rojas: Bueno, gracias Claudia y muchas gracias a todos los que han llegado hasta aquí… y hasta ahora. Hay algunos agradecimientos que no puedo dejar de hacer. A veces uno dice “no voy a agradecer porque alguien se me va a olvidar”, pero hay personas que tengo que mencionar, empezando por el equipo que hizo posible esto… que fue un trabajo de meses y de todos los días, de lunes a lunes. Quiero mencionar a mis ayudantes, integrantes del equipo: Andrés, Catherina y Claudia, a la secretaria del equipo, Soledad; a Waldo, que cubrió fotográficamente el evento, a Hans que desde la caseta allá arriba se hizo cargo del sonido, de la iluminación del aire acondicionado; a Sergio Cerón y a Luis Montes, profesores del Departamento de Artes Viuale; a la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo que dispuso el fondo que hizo posible financiar todo esto; a los artistas Demian Schopf, Andrés Duran, Chini Ayarza y muy especialmente a Bernardo Oyarzún, quien además realizó el montaje de las obras en el Hall.

Bueno, finalmente, un par de ideas. En primer lugar, nos felicitamos por el formato elegido (aplausos), porque era un riesgo hacer durante estos días solo una mesa en la mañana y otra en la tarde, pero esto tuvo la virtud del tiempo de exposición y también de otras cosas que uno aprende en la práctica. Cuando el expositor solo dispone de veinte minutos, muchas veces el público no alcanza a cambiar sus puntos de vista previos, es decir, no alcanza a entrar realmente en la perspectiva de expositor, pero ya tiene una pregunta… pero cuando escuchamos al expositor por más de cuarenta o cincuenta minutos, es mucho más probable que lleguemos a entrar en ese pensamiento, en sus complejidades. Las jornadas fueron agotadoras, cada exposición fue una conferencia, pero se cumplieron nuestras expectativas. Estamos muy contentos y comenzaremos desde ya a trabajar en la publicación de este encuentro.

Al terminar, una pequeña confesión. Escuchamos muchas veces a un realizador cinematográfico decir: "hice la película que yo hubiese querido ver", o un escritor dice: "escribí la novela que yo quería leer". Pues bien, yo pensaba que el tema que nos convocó aquí no se había hecho, en los términos en que lo hicimos, entonces… puedo decir que hice el congreso al que quería asistir y lo disfruté muchísimo, creo que ustedes también. Muchas gracias.

Reseñas de los participantes en Congreso Regional Latinoamericano Arte en Latinoamérica: reflexionando la realidad contemporánea

Director del Congreso:
Sergio Rojas

Felipe Londoño (Colombia)
Arquitecto colombiano. Rector de la Universidad de Caldas en Colombia. Obtuvo un Master en Arquitectura de la Universidad de Pennsylvania y un Master en Paisajismo y Diseño Urbano en Cambridge. Ha dictado clases en el MIT, la Universidad de Los Andes (Bogotá), la Universidad San Francisco de Quito y la Universidad de Caldas. Es también fundador de Precise, compañía pionera en utilizar tecnologías sociales como medios de comunicación para empresas.

Rolando Jara (Chile)
Dramaturgo, Doctor en Literatura y Licenciado en Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha realizado diversos estudios de dramaturgia, entre los que destacan su estadía en Casa América de Madrid, becado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes de España (2003) y su participación en la Biblioteca Nacional, en los talleres José Donoso, de la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, de Chile (1998-1999). Ha sido seleccionado cinco veces en la Muestra Nacional de Dramaturgia y ha presentado sus obras en Chile, Alemania y España.

Dannys Montes de Oca (Cuba)
Investigadora, curadora y crítica de arte cubana. Estudió Historia del Arte en la Universidad de La Habana. Es miembro del equipo curatorial del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y de la Bienal de La Habana. Ha presentado ponencias sobre arte contemporáneo cubano y la Bienal de La Habana en galerías, museos y universidades en EEUU y Europa. Ha ganado varios premios, como son Premio de Crítica de Arte "Marcelo Pogolotti", así como el de Crítica de Arte "Guy Pérez Cisneros" y el Premio de Curaduría en el 1er Salón de Arte Cubano (1995). Entre sus publicaciones destaca *Artes Visuales Cubanas del Siglo XX* (2002).

Sergio Rojas (Chile)
Filósofo, Doctor en Literatura. Fue Director de Investigación de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (2012-2015). Sus áreas de estudio han sido principalmente la filosofía de la subjetividad, la estética, la filosofía de la historia y la teoría crítica. Ha sido profesor invitado en la Universidad de París VIII (Francia) y en la Texas A&M University (Estados Unidos). Ha dictado conferencias en universidades de Latinoamérica, Europa y Estados Unidos. Entre sus libros se cuentan: *Materiales para una historia de la subjetividad* (2002); *Imaginar la Materia. Ensayos de Filosofía y Estética* (2003); *Nunca se han formado mundos en mi presencia. La filosofía de David Hume* (2004); *Las obras y sus relatos* (2004); *El problema de la historia en la filosofía crítica de Kant* (2008); *Las obras y sus relatos II* (2009); *Escritura neobarroca* (2010); *El arte agotado* (2012), obra con la que obtuvo el Premio del Consejo del Libro al mejor ensayo publicado el 2012; *Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit* (2013). Actualmente desarrolla una investigación sobre filosofía y estéticas de la violencia.

Sebastián Vidal (Chile)
Doctor en Historia del Arte en la Universidad de Texas en Austin (becario Fullbright). Licenciado y Magíster en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile y Licenciado en Ciencias de la Educación en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se ha desempeñado como investigador del Centro de Documentación de las Artes del Centro Cultural Palacio La Moneda y como académico en las universidades ARCIS, Central y Diego Portales. Ha trabajado como curador en diversas exposiciones en Chile, participado en seminarios en Chile y Estados Unidos y publicado artículos en diversos medios impresos y electrónicos. Su primer libro, *En el principio. Arte, archivo y tecnologías durante la dictadura en Chile* fue editado por la editorial Metales Pesados en 2013.

Daniel Argente (Uruguay)
Artista medial y docente en herramientas informáticas aplicadas a las áreas del diseño. Ha expuesto instalaciones informáticas e infografías en diversas salas de Latinoamérica y Europa. Investiga las diversas vertientes de la informática aplicada al arte, en nuevas formas de interface e intervención en el hardware de adquisición de datos aplicado a las instalaciones y la robótica en el arte. Actualmente es Encargado del Área de Lenguajes Computarizados en la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad de la República del Uruguay.

Andrea Jösch (Chile)
Fotógrafa y Magíster en Gestión Cultural de la Universidad de Chile. Investigadora de la Facultad de Arte de la Universidad Finis Terrae, Coordinadora del Magíster en Investigación y Creación Fotográfica UFT. Editora en jefe de la Revista Sudamericana Sueño de la Razón. Se ha desempeñado como editora y curadora independiente en el área de la imagen en los últimos 15 años.

Jorge Dubatti (Argentina)
Crítico e historiador teatral argentino. Es Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Docente especializado en historia y teoría teatral en la Carrera de Artes de la Universidad de Buenos Aires, en la Universidad Nacional de Rosario y Universidad Nacional de San Martín y en la Universidad Veracruzana (México). Coordina el Área de Historia y Teoría Teatral del Centro Cultural Ricardo Rojas, de la que depende el Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral (CIHTT) desde 1998. Coordinó entre 2001 y 2011 el Área de Artes Escénicas de Departamento Artístico del Centro Cultural de la Cooperación. En 2003 fue distinguido por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires por "sus investigaciones en el campo de la cultura". Ha sido designado "partenaire privilégié" de los Fondos de Archivo de la Académie Expérimentale des Théâtres (Francia) en la Alliance Française de Buenos Aires.

Joaquín Sánchez (Paraguay - Bolivia)
Artista paraguayo multidisciplinario que trabaja con cine, video, instalación, performance y objeto. Ha participado en las Bienales de Venecia, La Habana, Mercosur, Sao Paulo-Valencia y la Trienal de Chile. Ha formado parte de exposiciones colectivas y tuvo muestras individuales en Argentina, Brasil, Uruguay, Paraguay , Chile, Cuba, México, Francia y Bolivia. Está radicado hace varios años en La Paz y es Curador de la Bienal de Artes de Bolivia.

Raúl Rodríguez Freire (Chile)
Doctor en Literatura. Profesor de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile. Investiga sobre narrativa latinoamericana contemporánea, crítica y teoría literaria y transformaciones universitarias. Entre sus publicaciones, se encuentran la compilación *La (re)vuelta de los Estudios Subalternos: una cartografía a (des) tiempo* (2011, 2013), la edición de *Gestión, evaluación y riesgo. Para una crítica del gobierno del presente* (2014) y la co-edición de *Descampado. Ensayos sobre*

las contiendas universitarias (2012). Publicó una edición crítica dedicada a la obra de Roberto Bolaño, titulada *"Fuera de quicio". Bolaño en el tiempo de sus espectros* (2012). Editó y tradujo, junto a Mary Luz Estupiñán, *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silviano Santiago* (2012) y *Figuras de la violencia, del crítico Idelber Avelar* (2015). Acaba de traducir, anotar y prologar *Erich Auerbach y Walter Benjamin. Correspondencia* (2014, 2015) y *Glosario de Derrida* (2015), coordinado por Silviano Santiago en 1976. Apareció recientemente su edición de *Latinoamericanismo a contrapelo. Ensayos de Julio Ramos* (2015) y, coordinado junto a Clara Parra Triana, *Crítica literaria y teoría cultural en América Latina. Para una antología del siglo XX* (2015). *Sin retorno. Variaciones sobre archivo y narrativa latinoamericana* (2015).

Cassiano Sydow Quilici (Brasil)
Académico, dramaturgo y teórico del teatro. Máster en Antropología Social de la Universidad de Campinas y Doctorado en Comunicación y Semiótica de la Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo. Académico de la Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo y la Universidad de Campinas. Investigador del Núcleo de Estudios Orientales de la Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo. Ha colaborado con varias compañías teatrales en Brasil. Ha publicado artículos sobre en revistas especializadas, y en 2004 publicó el libro *Antonin Artaud - Teatro e Ritual*.

Rafael Díaz (Chile)
Compositor y etnomusicólogo chileno. Licenciado en Música y Composición por la Universidad de Chile; Master en Música por la Catholic University de Washington D.C. y Doctor en Música por la Universidad Autónoma de Madrid. Su actividad composicional ha estado marcada por la cultura de los pueblos originarios de Chile, y por manifestaciones de la religiosidad popular y la cultura mestiza chilena. Posee un catálogo de aproximadamente cincuenta obras, la mayoría de ellas estrenadas en Chile, Latinoamérica, Estados Unidos y Europa. Actualmente es académico de la Universidad de Chile, Universidad Católica de Chile y Universidad Católica de Valparaíso.

José Luis Falconi (Perú - Estados Unidos)
Vive y trabaja en Boston. Es artista fotógrafo y actualmente desarrolla una estadía académica en el Departamento de Historia del Arte y Arquitectura en la Universidad de Harvard. Obtuvo el Doctorado en Lenguas Romance y Literatura

en 2010. Ha contribuido en varias revistas como escritor, editor y fotógrafo, además de curar más de veinte exposiciones de artistas latinoamericanos emergentes. La pregunta "¿qué es Latinoamérica?" ha sido fundamental en el trabajo que viene desarrollando en los últimos años.

Soledad Novoa (Chile)
Historiadora del arte, docente del Departamento de Teoría de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Fue asistente de dirección y curadora del Museo Nacional de Bellas Artes. Es candidata a Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona, en la que cursó un postítulo en Gestión y Políticas Culturales. Ha sido Encargada de Proyectos y curadora de la Colección de Arte Chileno Contemporáneo, Galería Gabriela Mistral, del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2002-2004). Es miembro del grupo de investigación Red Conceptualismos del Sur y de la asociación gremial ACA (Arte Contemporáneo Asociado). Ha dictado conferencias y comisariado exposiciones en Chile y el extranjero, y escrito numerosos textos para catálogos de artistas y otras publicaciones.

Mauricio Barría (Chile)
Dramaturgo y Teórico del Teatro. Doctor en Filosofía con mención Estética en la Universidad de Chile. Se desempeña como académico en la Universidad de Chile. Director de CENTIDO (Centro Teatral de Investigación y Documentación de la Universidad de Chile). Ha ganado la Muestra Nacional de Dramaturgia en tres oportunidades y la beca para la creación literaria del Fondo del Libro y la Lectura el año 2004. Fue gestor y productor del proyecto Off-Dramaturgia en sus dos primeras versiones y además socio fundador de la Asociación de Dramaturgos Nacionales. El año 2006 se presentó en la 1º Jornadas De Dramaturgia Chilena Contemporánea realizada en Madrid y Barcelona. Durante el año 2007 fue nominado jurado del Festival Santiago A Mil y jurado de la XIII Muestra de Dramaturgia Nacional. Sus obras han sido estrenadas en distintas salas nacionales y recogidas en antologías de dramaturgia nacional contemporánea.

Amilcar Borges (Brasil - Chile)
Docente, actor, director e investigador teatral. Ha realizado sus estudios en la Universidad Federal de Bahia, la Universidade do Estado de Sao Paulo y licenciado en Actuación por la Universidad Finis Terrae. Candidato a Master en Artes, por la Pontificia Universidad Católica de Chile (becado por Fondart 2010). Creador y Director del Teatro de la Dramaturgia Corporal. Ha realizado más diez obras en

el país, con las que ha ganado el premio Pedro de la Barra de la Universidad de Chile, el premio Paschoal Carlos Magno en Brasil y fue nominado al premio APES. Ha dictado clases en la Universidad ARCIS, Universidad de Chile, Universidad Finis Terrae, Universidad Diego Portales, Tish School, New York University, Universidad de Blumenau, Universidade Federal da Bahia y Ikaron Theater de Berlín. Fue coordinador y creador del Magíster en Dramaturgia Corporal en la Universidad Finis Terrae y director del Festival de Teatro Físico.

Provocadores:

Luis Alarcón
Director de Galería Metropolitana en Pedro Aguirre Cerda. Licenciado en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Académico de la Universidad ARCIS y de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Socio de la agrupación gremial ACA (Arte Contemporáneo Asociado). Ha sido becario FONDART y del Prince Claus Fund de Holanda. Ha dictado conferencias en Suiza, Francia, Buenos Aires, en la Bienal de La Habana y la Bienal del MERCOSUR. Participó en el Encuentro de Gestores Independientes de Latinoamérica, organizado por CAPACETE, en Río de Janeiro. Sus textos han sido publicados en catálogos y revistas en Buenos Aires, Australia y Alemania.

Ana Harcha
Investigadora y Creadora Escénica. Doctora en Teatro. Ha desarrollado su trabajo dentro y fuera de Chile, hibridando paulatinamente la relación entre creación e investigación. Su trabajo artístico ha tenido destacados reconocimientos a nivel nacional, siendo beneficiada en muchas ocasiones con el FONDART, además de obtener algunos otros reconocimientos particulares, como el Premio Altazor 2003 a la Mejor Dramaturgia, por su obra *KINDER* (escrita junto a Francisca Bernardi); así como la inclusión de su obra *LULÚ*, en la antología *Un Siglo de Dramaturgia Chilena*, de la Comisión Bicentenario, que reúne los 40 textos más destacados de la escena chilena de los últimos cien años (1910-2010); y en la *Antología de Dramaturgia Chilena*, de la editorial Paso de Gato (México 2013). Actualmente colabora con el grupo de investigación ARTEA, de la Universidad de Castilla-la Mancha, en el proyecto *Teatralidades Disidentes*; integra el equipo de creación de la Empresa de Circo Pacheco-Kaulen & Hnos., en Santiago de Chile; y es parte del cuerpo académico del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH).

Jorge Martínez

Compositor y musicólogo. Profesor Titular de la Universidad de Chile. Estudió Economía en la Universidad de Chile y música en la Escuela Vespertina del Conservatorio. Realizó su Licenciatura en Música en la Universidad de Niza (Francia, 1974-1979) y Composición, Música Electrónica e Informática de la Música en el Conservatorio "Cherubini" de Florencia (Italia, 1980-1986) con los Maestros Albert Mayr y Pietro Grossi. Es Magíster en Musicología en la Universidad de Chile (1993-1996) y Doctor © en Estética en la misma casa de estudios. Desde su retorno se ha desempeñado como docente en la Universidad Católica de Valparaíso y en la Universidad de Chile. Como musicólogo se interesa por la semiótica de la música, el análisis de música contemporánea, la informática de la música y la etnomusicología. Ha publicado numerosos artículos y papers en revistas especializadas y ha participado en congresos internacionales de la disciplina. Tiene un catálogo con 150 obras estrenadas en diferentes escenarios de Europa y América, que contemplan instalaciones, obras multimediales, performances, composiciones de cámara para diferentes formaciones, teatro musical y obras para orquesta.

Ignacio Szmulewicz

Historiador y crítico de arte formado en la Universidad de Chile. Magíster en Arquitectura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se ha especializado en las áreas de arte moderno y contemporáneo, arte público, chileno y latinoamericano. Ha publicado el libro *Fuera del cubo blanco: lecturas sobre arte público contemporáneo* (Metales Pesados, 2012) y curado los ciclos expositivos Matadero (Librería Metales Pesados, 2012) y Ciudad H (2014-2015, cierre en Matucana 100). Ha realizado los proyectos de investigación Artes visuales en Valdivia: archivo 1977-1986 y Arte y ciudad en Chile: una mirada a su historia y teoría. Ha sido asistente de investigación en los libros *El traje del emperador* de Guillermo Machuca y *Atisbos de una experiencia* de María Elena Muñoz. Ha publicado escritos en catálogos de los artistas Juan Castillo, Carla Garlaschi, Andrés Durán, Pablo Jansana, Francisca Montes, Matilde Benmayor, entre otros. Ha escrito para las revistas Punto de Fuga, Artishock, Arte al Día, arteycritica.org y Caballo de Proa. Actualmente, es crítico de arte en la revista La Panera y prepara un libro sobre crónica de arte en Valdivia durante los 70 y 80 que será editado por la editorial El Kultrún.

Claudia Zaldívar

Historiadora del arte y especialista en políticas culturales. Es directora del Museo de la Solidaridad Salvador Allende y fue directora de Galería Gabriela Mistral, del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile (2002 - 2010). Entre otras exposiciones ha organizado Juan Downey: Instalaciones, Dibujos y Videos, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile (1995); JAAR/SCL/2006, Sala de Arte Telefónica – Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile (2006); Chille de Yoshua Okón (2009) y Made in Chile de Josep-Maria Martín (2010), ambas en Galería Gabriela Mistral. Ha coordinado coloquios internacionales como *Arte y Política*, en conjunto con Nelly Richard y Pablo Oyarzún (2004); *Utopía(s)*, División de Cultura, Ministerio de Educación, Santiago (1993). Editora de catálogos de exposiciones de Galería Gabriela Mistral (2002-2010), coeditora de *Arte y Política*, junto a Nelly Richard y Pablo Oyarzún, CNCA, Chile (2005) y editora Museo de la Solidaridad Chile (2013).

Equipo de ayudantes:

Andrés Soto Vega

(Santiago, 1992). Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica por la Universidad de Chile, Diplomado en Edición Profesional y estudiante de Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte en la misma casa de estudios. Becario Fondart. Ayudante del área de Teoría Literaria y del Diplomado de Extensión en Literaturas del mundo en el Departamento de Literatura y en el CFBT de Estética de la Facultad de Artes. Ha participado en la organización de numerosas jornadas académicas y ha presentado ponencias sobre literatura, arte y filosofía.

Catherina Campillay

(Viña del Mar, 1994). Egresada de la carrera de Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Estudiante del diplomado en Edición de la Universidad Diego Portales. Encargada de Archivos y Documentos en D21 Proyectos de Arte. Desde 2013 es parte del equipo editorial de Revista Punto de Fuga, organizando anualmente el Encuentro de Estudiantes de Historia del Arte y Estética. Ha sido ayudante de cátedra en cursos de estética y curatoría en la Universidad de Chile. Fue pasante de Archivos y Documentos en el CEDOC del Centro Cultural Palacio La Moneda, trabajando con el Fondo Francisco Copello.

Claudia Páez

(Santiago, 1986). Licenciada en Teoría e Historia del arte y estudiante de Magíster en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Tesista Fondecyt "Exilio, diáspora y peregrinaje cultural: escritores centroamericanos de las (post)vanguardias en México y los Estados Unidos", en el Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos (Cecla) de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Integrante del Núcleo de Investigación "Escultura contemporánea en Chile: genealogía de una transformación" (Proyecto Fondart dirigida por Luis Montes Rojas), cuyo resultado es el libro *Escultura y contemporaneidad en Chile: tradición, pasaje, desborde.1985-2000*.

Este libro se imprimió en los talleres de *Andros Impresores* en mayo de 2017. Se tiraron setecientos ejemplares en un formato de 16.5 x 23 cm. Interior de trescientas setenta páginas en papel Bond ahuesado 90 g. impresión 4/4 colores. Portada 4/4 colores en papel Couché 300 g.

En los días 3, 4 y 5 de noviembre de 2015 se realizó, en el Auditorio del Campus Las Encinas de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, el primer *Congreso Regional Arte en Latinoamérica*, CORAL. El objetivo fundamental de este evento fue reflexionar las actividades de creación e investigación que se desarrollan en el campo de las artes en nuestro continente, considerando tanto la condición contemporánea de aquellas prácticas como el tipo de transversalidad que es posible reconocer en ellas. *Contemporaneidad y transversalidad* fueron, pues, las ideas que trazaban el marco de sentido de este congreso, en un encuentro de voces diversas, pero provenientes todas desde América Latina: Perú, Argentina, Uruguay, Brasil, Bolivia, Paraguay, Cuba y Chile. Este libro recoge la totalidad de las conferencias que allí tuvieron lugar, incluyendo también las animadas discusiones que siguieron a cada una de las mesas. Lo que se denomina "pensamiento situado" en nuestro continente, implica necesariamente el diálogo regional latinoamericano. Aquí dialogar no significa simplemente "conversar", sino conocer, confrontar, extrañarse y reflexionar en conjunto la inquietud de encontrarnos en medio de esa exigencia a la que denominamos *contemporaneidad*.

EXTENSIÓN Y PUBLICACIONES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES

VID
Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo
UNIVERSIDAD DE CHILE

Dirección de Investigación
Facultad de Artes
Universidad de Chile