





**06**

---

**DIA-  
GRA-  
MA**

06

**DIA-  
GRA-  
MA**

**F  
A**

FACULTAD DE ARTES

Envíos en línea  
revistadiagramauf@gmail.com

Comité Editorial  
Editor a cargo:  
Raimundo Edwards | raimundoedwards@gmail.com

Comité:  
Marco Antonio de la Parra | marcodelaparra@gmail.com  
Federico Zurita | fzurita@uft.cl  
Ignacio Nieto | ignacio.nieto@ug.uchile.cl  
Sebastián Mahaluf | smahaluf@uft.cl  
Magdalena Vial | magdalenavial@gmail.com  
Enrique Zamudio | ezamudio@uft.cl  
Natasha Pons | natasha.pons@gmail.com

Corrección de texto y estilo: Benito Escobar Vila  
Diseño: Francisca Monreal

Administración:  
Av. Pedro de Valdivia 1509  
(56-2) 2420 7630  
www.uft.cl

REVISTA DIAGRAMA N°6-2022  
Publicación de la Facultad de Artes  
de la Universidad Finis Terrae.  
Las opiniones expresadas en los artículos que aquí se  
publican son de exclusiva responsabilidad de sus autores y  
no representan necesariamente la opinión de los editores  
ni de la Universidad Finis Terrae.  
La reproducción total o parcial de los artículos de la  
revista está prohibida sin la autorización de la editorial,  
con la excepción de citas y comentarios.

Portada y contraportada:  
*Ajustes ocultos* (2022), Mariana Najmanovich, óleo sobre  
tela, piel acrílica e hilo, 120 x 150 cm.  
Fotografía: Fernando Mendoza

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

ISSN 0719-9384  
Santiago de Chile  
2022  
Impreso por Salesianos Impresores S.A.

## EXPANSIONES

Construcción de pensamiento  
Reflexiones críticas  
Proyecciones

## RELACIONES

Inter-institucionalidad  
Nexos  
Transdisciplinariedad

## MEDIACIONES

Arte y academia  
Arte y sociedad  
Arte y comunidad

# Índice

---

9

## EDITORIAL

*Creación artística ante la  
incertidumbre antropocéntrica*  
por Federico Zurita Hecht

## EXPANSIONES

Construcción de pensamiento.  
Reflexiones críticas. Proyecciones

12

*Investigación*  
Mariana Najmanovich

22

*Investigación*  
Cristóbal Cea

78

*Investigación*  
Isidora Kauak Aguad

86

*Investigación*  
Gonzalo Reyes

## RELACIONES

Inter-institucionalidad. Nexos.  
Transdisciplinariedad

30

*Teatro y ciencia para una  
mirada de época*

por Javier Ibacache V.

44

*Mediar entre dimensiones:  
creatividad y espiritualidad en el arte*

por Isidora Kauak Aguad

94

*“Profe, tiene el micrófono apagado”.*

*La enseñanza en la virtualidad.*

*Experiencias de artistas profesores  
durante la pandemia*

por Amanda Salas Rossetti

106

*El signo ideológico en el teatro  
para una crítica en el contexto del  
“realismo capitalista”*

por Dani Ocaranza Navarrete

132

*El tema de la esperanza*

por Simón Ergas

140

*A. Jaar, un flujo para lo sensible*

por Miguel Ruiz Stull

## MEDIACIONES

Arte y academia. Arte y  
sociedad. Arte y comunidad

56

*Entrevista a Magdalena Atria*

por Raimundo Edwards

120

*Entrevista a Daniel Cruz*

por Ignacio Nieto

150

*Normas editoriales*



# Editorial

## Creación artística ante la incertidumbre antropocéntrica

Federico Zurita Hecht

La modernidad occidental es una experiencia contradictoria caracterizada por “encontrarnos en un medio ambiente que nos promete aventura, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros mismos y del mundo, y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, lo que sabemos, lo que somos” (Berman, 2004, p. 87). Como parte de esta experiencia, desde el realismo político del siglo XVI (Hauser, 1993, p. 30) hasta el realismo capitalista del siglo XXI (Fisher, 2016, p. 22), ha habido alguien intentando oprimir a los demás. Probablemente, esa relación entre opresores y oprimidos ha existido desde el comienzo de la organización social, pero en la modernidad occidental esta se ha llevado a cabo mediante el planteamiento de que el ser humano (majaderamente se ha dicho: el hombre) es quien construye la realidad material y articula su historia, renovando las violencias que antes se ejercían en nombre de dioses.

El arte ha intentado hacer visible la violencia derivada de los malentendidos del protagonismo del ser humano. Ya a comienzos del siglo XVII, Shakespeare hacía decir a su contrariado Hamlet: “¿Qué espléndida obra es un hombre! ¿Qué noble es su razón! ¿Qué infinita es su facultad!; en su forma y movimiento, ¡qué expresivo y admirable!; en su acción, ¡qué parecido a un ángel!” (2014, p. 335). Un

poco más de tres siglos después, Jean Paul Sartre afirma que el hombre está condenado a ser libre (1960) y hace que su personaje Júpiter, en *Las moscas*, le diga a Egisto que su secreto más doloroso es el mismo “de los dioses y de los reyes: que los hombres son libres. Son libres, Egisto. Tú lo sabes, ellos no” (Sartre, 1952-a, p. 49). Esa libertad es la ausencia de sentidos esencialistas y en la incompreensión de esa potencialidad se han construido relatos de falsas esencias que han justificado horrores. En *La tempestad*, Shakespeare hace que Ariel advierta que el aristócrata Fernando dijo: “¿El infierno está vacío y todos los demonios se hallan aquí!” (1964, p. 22) y en *A puerta cerrada*, Sartre pone a Garcín a decir: “¡Ah! Qué broma. No hay necesidad de parrillas; el infierno son los demás” (1952-b, p. 24).

Las expresiones del arte, con sus potencialidades representacionales y experienciales ocurriendo simultáneamente, tienen la facultad de sorprender a los espectadores al enfrentarse estos al descubrimiento de las ideas y prolongar, de esta forma, el acontecimiento de la percepción. Pensar el presente y comprenderlo como parte de una continuidad en que el ser humano ha desaprovechado su protagonismo, implica formularse una serie de preguntas y extraviarse en ellas, por la ausencia de respuestas claras o por la articulación de contradicciones. Dice Mark Fisher sobre la película

*Children of men*, basada en la novela homónima de P. D. James, que el mundo ahí expuesto “parece una extrapolación o exacerbación de nuestro propio mundo. En ese mundo, como en el nuestro, el ultraautoritarismo y el capital no son de ninguna manera incompatibles: los campos de concentración y las cadenas de café coexisten perfectamente” (p. 22).

Si nos preguntamos desde el arte por el presente y por eventuales perspectivas de futuro, se nos aparece un ser humano que se ha inventado a sí mismo para hacerse cargo de proyectar la incertidumbre de su propio devenir. Los autores de la devastación nos preguntamos quién hizo todo esto, qué hay en las conciencias de la industria y el capital, quién destruyó el medio ambiente. Pareciera que nos estuviéramos burlando, pero el absurdo puede ser aún más grande. Nos preguntamos por qué el poder del patriarcado permanece intacto. Quiénes permiten que el hombre blanco, de origen europeo y heterosexual, se arroge el control de lo que sea, de casi todo (yo mismo he citado aquí solo a hombres blancos y mencionado apenas a una mujer). Qué cuerpos y qué normas obligan a otros cuerpos a constituirse como disidencia, por qué la necesidad de transitar se convierte en crisis migratoria, por qué la ciudad es sectaria y la nación es vertical. Cómo se condujo la búsqueda del conocimiento hacia

el utilitarismo de las ciencias y de la competitiva innovación tecnológica, cómo el saber debió volverse rentable y cómo la crisis sanitaria mundial se rigió por las leyes del mercado. Qué determina que la pauta de los medios masivos pusiera su foco solo en Ucrania y no en Etiopía, Afganistán, Yemen o Haití. Qué contradicciones son capaces de explicar que, mientras el estallido social de 2019 evidenció la necesidad de una nueva Constitución, el borrador haya sido impensadamente rechazado en 2022. Quién decide conscientemente, y a vista de todos, crear noticias falsas, realizar atentados de falsa bandera y alentar la falsa conciencia, y vivir sin condena. Quién ha decidido sacar provecho perverso de las limitaciones del lenguaje. Cómo ocurrió la romantización del conservadurismo que le permitió a este gesticular de rebelde burdamente atractivo. Quién estuvo conforme con el ascenso de Trump y Bolsonaro. A quiénes más se les permitirá ascender.

Y simultáneamente, aunque al borde de la frustración, es posible pensar desde el arte en nuevas formas de organizarnos, en un humanismo que imagine un trayecto distinto al ya recorrido sin que eso implique regresar a teocentrismos violentos. Es posible pensar en nuevas delimitaciones y responsabilidades del Estado y el mercado, en la resignificación necesaria de conceptos como territorio, borde, límite, frontera, cuerpo, yo y otro, en una nueva

ciudad y una renovada comunidad nacional, y en la salud mental. Es posible y necesario pensar en las formas en que el arte pueda decir las violencias sin convertirse automáticamente en mercancía vaciada de ideas. El presente es agobiante y buscar los signos para decirlo es complejo y hasta parece inútil. Ante esto, la incertidumbre, incluso, parece más apacible que la constatación de que podría no haber opciones.

## Bibliografía

- Berman, Marshall. "Brindis por la modernidad". En: Nicolás Casullo (ed.), *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica, 2004.
- Fisher, Mark. *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*. Barcelona: Labor, 1993.
- Sartre, Jean Paul. *Las moscas*. Buenos Aires: Losada, 1952-a.
- *A puerta cerrada*. Buenos Aires: Losada, 1952-b.
- *El existencialismo es un humanismo*. México: Peña Hermanos, 1960.
- Shakespeare, William. *Tragedias, obra completa*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.
- *La tempestad y La doma de la bravía*. Madrid: Espasa Calpe, 1964.



# MARIANA NAJMANOVICH SIROTA

Buenos Aires, 1983

Vive y trabaja en Santiago de Chile

Luego de estudiar Artes Plásticas con mención en Pintura en la Universidad Finis Terrae realizó un máster en Creación Artística en la Universidad de Barcelona. Ha expuesto su trabajo en distintas galerías y museos, como el MNBA, MAVI, M100 y MAC en Santiago; Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB); Museo de América en Madrid, Sobering Gallery en París y la Tyler Art Gallery de la Universidad Estatal de Nueva York (SUNY). Desde el año 2012 se desempeña como profesora en la carrera de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae.

# Notas sobre Starryai+ y un probable inconsciente virtual

## Inconsciente

4. m. *Psicol.* Conjunto de caracteres y procesos psíquicos que, aunque condicionan la conducta, no afloran en la conciencia.

¿Cómo visualiza la inteligencia artificial los principales temores y sufrimientos de los seres humanos? ¿Cuáles son las imágenes que arroja sobre la muerte, sobre la tortura o sobre el racismo? ¿Cuáles son las imágenes que arroja sobre el pánico asociado a la incertidumbre?

Llevo un par de meses experimentando con Starryai+, una app que permite generar imágenes de acuerdo a las palabras que las personas entregan. Al abrir la aplicación hay varias posibilidades: en la pestaña “explore” encuentro las creaciones visuales que hacen personas de distintas procedencias, edades, culturas. Es un espacio visual plagado de gatos de colores, retratos futuristas, figuras humanas dentro de burbujas, especies de extraterrestres. Ahí, por ejemplo, encontré la imagen de un ser extraño que me pareció un robot, pero el “prompt” (palabra y/o frase que cada persona escribe para que la app elabore imágenes) era “Turtle power”; viéndola bien es una tortuga robotizada con cuerpo de metal, bípeda, con pelerón amarillo y que mira la cámara.

Todo el tiempo se me aparece la idea del inconsciente óptico, un término acuñado por Walter Benjamin que planteó la posibilidad de que las nuevas tecnologías (para él, las cámaras fotográficas y de cine) permitieron ampliar la capacidad perceptiva, revelando lo que antes era imposible de ver de manera consciente. Quizá, la tecnología mediada por nosotros puede efectivamente llegar a profundidades sobre nuestra psicología, a las que nosotros sin ella no podemos acceder.

Pasan las semanas y sigo haciendo imágenes, buscando en esa especie de glosario propio de temas que me interesan y sobre los que he reflexionado anteriormente de distintas maneras visuales y

con técnicas análogas principalmente. Me resulta difícil llegar a la raíz conceptual y encontrar las palabras precisas. Me parece que estoy haciendo un ejercicio de lenguaje, pensando gran parte del día en probables prompts. Guerra, cuerpo, paisaje, piel de silicona, hospital, cirugía. He probado también con poesías en vez de palabras sueltas. Las posibilidades cansan, son demasiadas. Vuelvo al lenguaje para pensar en el poder reduccionista del hashtag, el nuevo estereotipo que siempre deja algo afuera. Esta aplicación funciona de esa manera, con la deformación virtualizada de nuestro lenguaje.

He producido sesenta y siete series de imágenes. Cada serie ofrece cuatro versiones con visualidades distintas, es decir, tengo doscientas sesenta y ocho imágenes producidas en estos dos meses. Este artefacto seduce por esa vía, la capacidad productiva y su velocidad. En mis “creaciones virtuales”, veo muchas zonas de estas imágenes que aparentan volúmenes y materiales definidos; hago zoom para entender mejor estos objetos y me encuentro con líneas discontinuas, con sombras imposibles que contradicen la lógica de los cuerpos y de los

objetos en perspectiva. Entonces, las imágenes se convierten en una especie de acto ilusionista que se desarticula con una inspección más rigurosa. Todas funcionan así, en clave de engaño.

En este proceso me doy cuenta de que lo que me interesa con todo esto es mirar aquellas condiciones y/o experiencias propias de las personas y de nuestra capacidad sensorial, como el trauma y la enfermedad, pero bajo la óptica reconfigurada que hace la I.A. Quizá, otra forma de entenderlo es con la figura del oxímoron, al solicitarle a la app que sienta y procese el sufrimiento humano.



**artificial skin, damaged skin, silicone skin, eczema, war hospital, collective surgery**



artificial skin, damaged skin, silicone skin, eczema, war hospital, collective surgery



Human silicone robots faces, former war hospital operating room, silicone skin,



former war hospital operating room, nazi nurses, silicone skin, silicone robots



Human silicone robots faces, former war hospital operating room, silicone skin,



artificial skin, damaged skin, silicone skin, eczema, war hospital, collective surgery



Human silicone robots faces, former war hospital operating room, silicone skin,



former war hospital operating room, nazi nurses, silicone skin, silicone humans robots



documentary image in two colors, in the center silicone Simulations pink litters Of Human Skin melting in human body parts, background space an Old grey World War II hospital Room



Realistic documentary image of silicone Simulations Of Human Skin melting In an Old World War II hospital Room



documentary image of silicone Simulations pink litters Of Human Skin melting In an Old grey World War II hospital Room



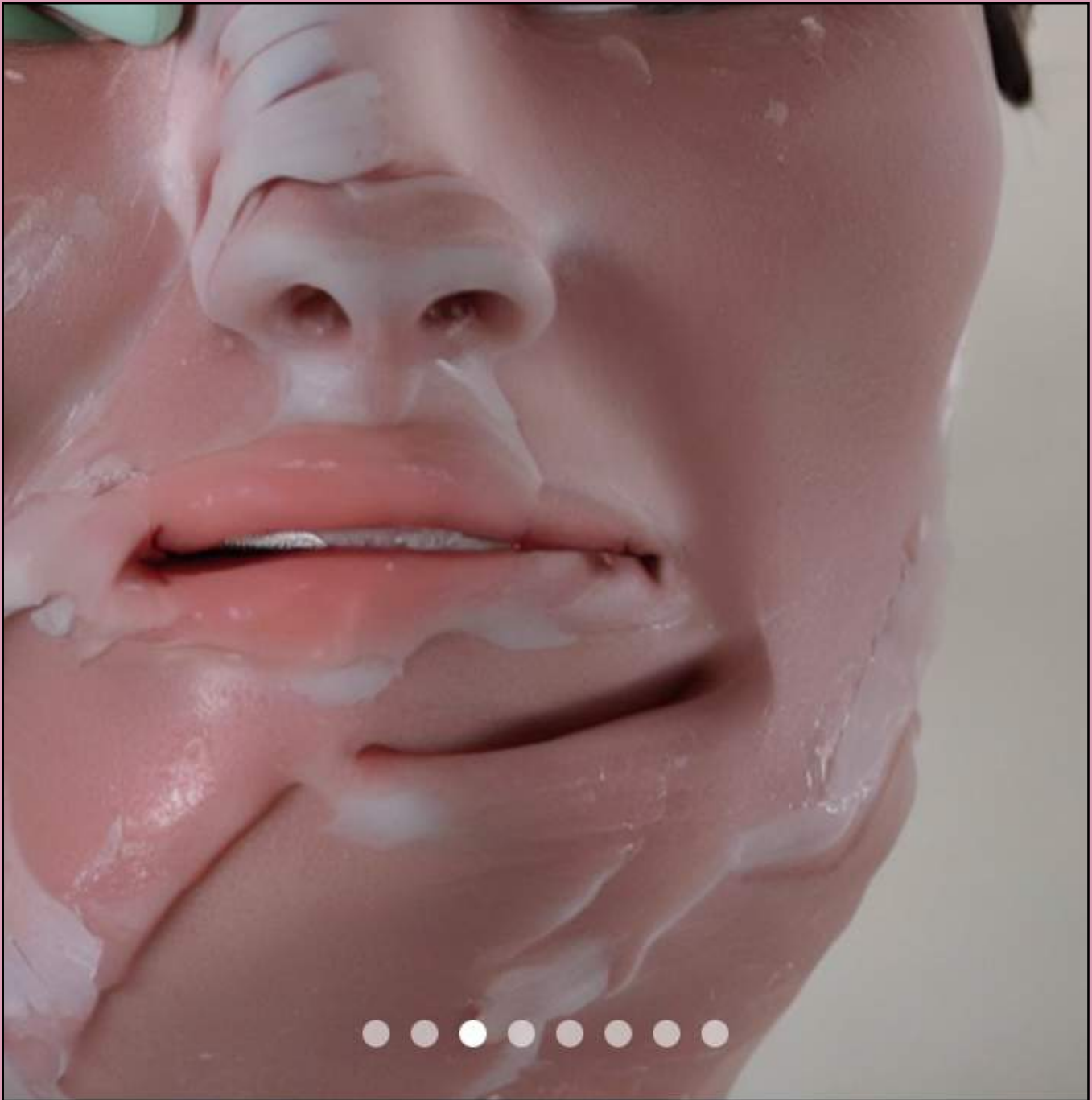
Realistic documentary image of silicone Simulations Of Human Skin melting in an Old World War II hospital Room



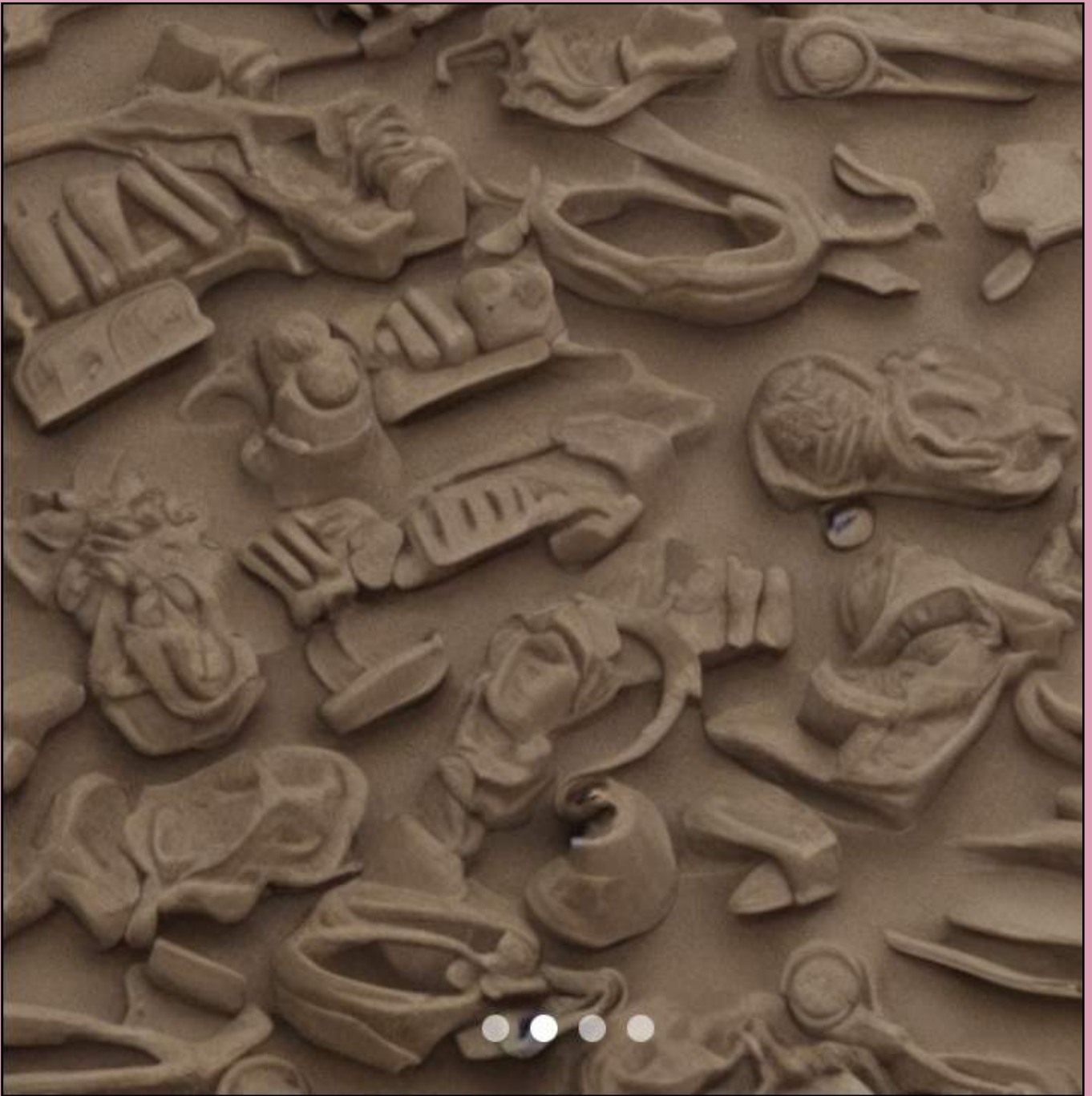
**former war hospital operating room,  
nazi nurses, silicone skin, silicone  
robots**



**former war hospital operating room,  
nazi nurses, silicone skin, silicone  
humans robots**



**artificial skin, damaged skin, silicone  
skin, eczema, war hospital, collective  
surgery**



## Silicone skin, antique war hospital



Share



Evolve



Upscale



Publish



# CRISTÓBAL CEA SÁNCHEZ

Santiago, 1981

Estudié Artes Visuales en la Escuela de Arte UC, y luego un magíster en Medios Digitales en la Rhode Island School of Design, que terminé el año 2013. Ese mismo año comencé a hacer clases en el departamento de Film Animación y Video de la misma institución y, mientras enseñaba Post Producción digital, comencé a hacer trabajos en los que la posibilidad de reanimar archivos a partir de medios digitales pasó a ser un elemento central de mi trabajo. Me parece que los medios digitales son herramientas fantasmales y que, en este sentido, resultan muy apropiados para conjurar otros tiempos, medios y formas de hacer.

Mis trabajos suelen tener, como punto de partida, reflexiones sobre la memoria –personal, institucional, familiar o todas las anteriores–, entendiendo la animación 3D y sus procedimientos asociados como herramientas capaces de hacer memoria de la historia, como quien hace de tripas corazón.

Es en esta disposición donde tejo múltiples medios y encarnaciones de archivos, que espero develen ciertas contradicciones, paradojas y disparates –muchos de estos francamente espeluznantes– que considero importante recordar: palabra que viene de “pasar de nuevo por el corazón”, y que hoy –con más archivos que capacidad para atenderlos– resulta extraordinariamente difícil de ejercer, tal vez porque no hay corazón que aguante.

Creo que, en este contexto, hacer arte tiene mucho que ver con ingeniárselas para recordar: observando con tiempo, oficio y atención, historias desatendidas, hilvanándolas con el presente, para así develar una que otra imagen que, ojalá, tenga la capacidad de alumbrar uno que otro esperpento y disparate espeluznante.

Las imágenes que acompañan este texto tienen que ver con recordar a Bernardo O’Higgins, su difícil infancia, su sueño de plantar álamos en la Alameda, el gusto de nuestros quintrales por estos árboles foráneos y la travesía de su cabeza desde Santiago a Europa, donde hace público este sueño a través de YouTube.

\*

Mi trabajo ha sido expuesto en diferentes instancias en Chile y en el extranjero. Entre estas, recuerdo con particular afecto visionados en Microscope Gallery (NY), muestras colectivas en Konsthall Charlottenborg (Dinamarca), Lunds Konsthall (Suecia), Panke Gallery (Berlin), Boulder Museum of Contemporary Art (EE.UU.) y Galería NAC en Santiago galería con la cual trabajo, y que me ha permitido desarrollar dos muestras individuales con total libertad creativa, razón por la cual le estoy muy agradecido.

He desarrollado mi práctica docente en New York University, Merrimack College, Universidad de Chile, Universidad Diego Portales, Universidad Andrés Bello, Pontificia Universidad Católica de Chile y en la Ilustre Municipalidad de La Pintana, donde –gracias al gentil auspicio del Departamento de Humanidades de la Universidad de Chile– enseñé pintura y algo de historia del arte.

Actualmente soy profesor de jornada completa en School of The Museum of Fine Arts de Tufts University, lugar donde, aparte de participar de comités y asistir a reuniones, me dedico a compartir una visión del arte digital consistente con el trabajo que he desarrollado, mientras cruzo archivos y esperpentos, animaciones y pinturas, en un momento que creo tiene mucho de monstruoso.

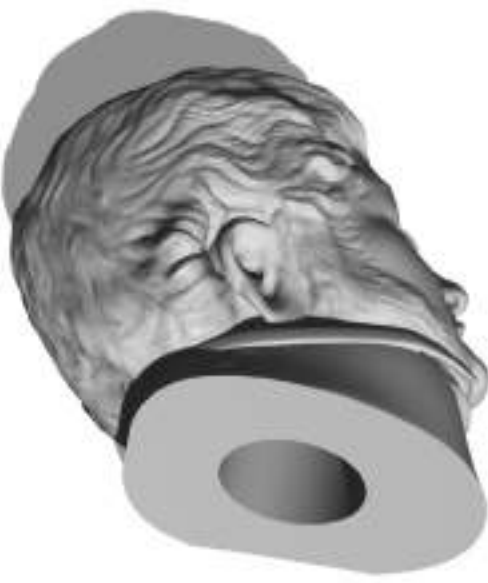
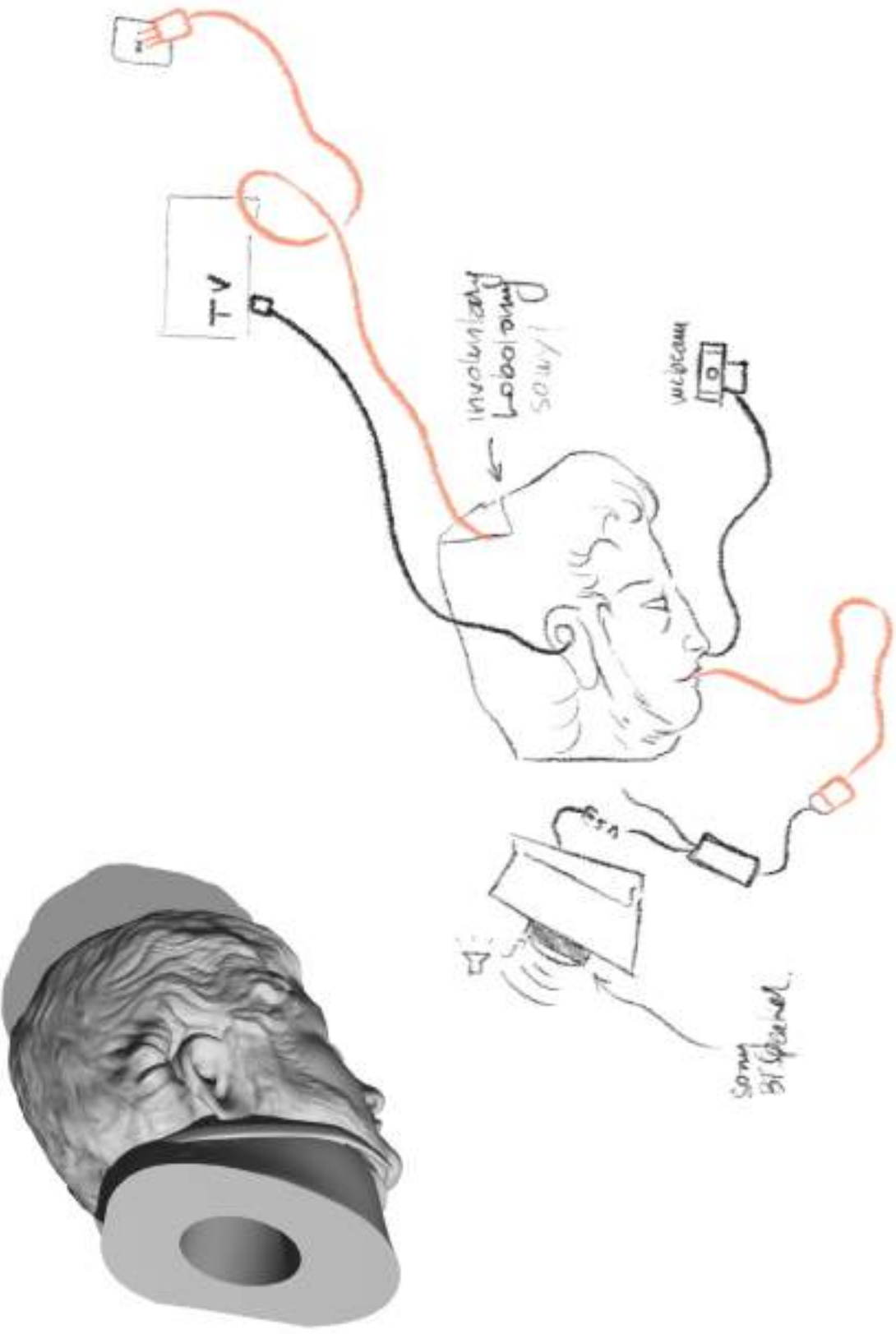
## Imágenes por orden de aparición:

- Quintral entre Álamos, 2021, Dibujo.
- Bernardo, 2022, Impresión 3D Policromada y Computador.
- Instrucciones para Bernardo, 2022, Dibujo.
- Ambrosio, 2022, Fotomontaje de la Cañada y Ambrosio O’.
- El Sueño de Bernardo, Transmisión por Livestream en Youtube.









Tú, mi creador, me aborreces;  
¿qué puedo esperar de otros como tú  
que nada me deben?

MWS



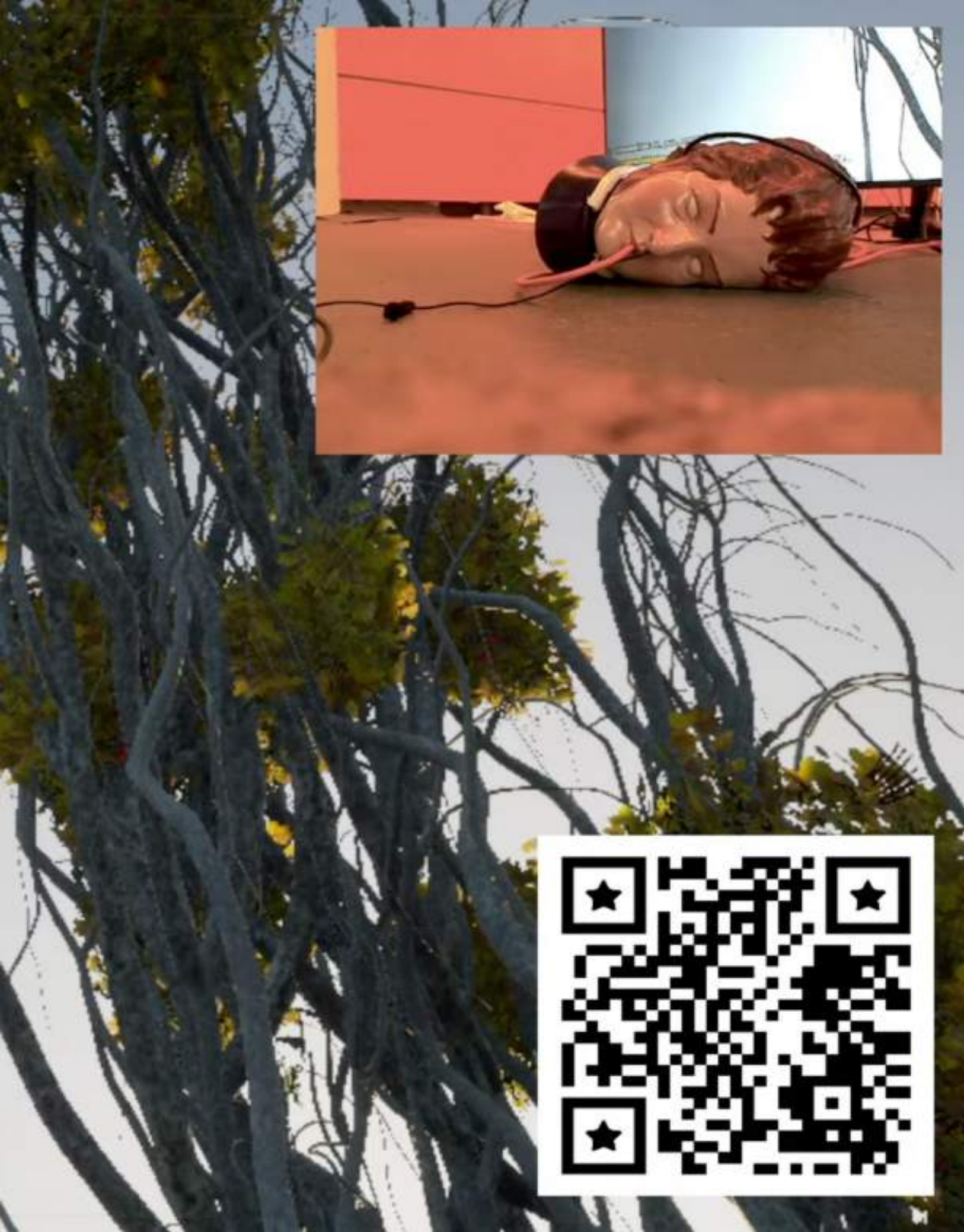
*Me del Solado*

*de eturmen*

*Comp*

*Monada*





## RESUMEN

El artículo revisa la metodología y el proceso de creación de las obras *Réplica*, de Isidora Stevenson (2018); *Greta*, de Ximena Carrera (2019); *Random* y *Rita*, de Gerardo Oettinger (2020, 2022), que forman parte del proyecto *Ciencias + Artes + Audiencias* y que, en conjunto, retratan un escenario desprovisto de certezas a través de personajes a la deriva que se refugian en el conocimiento científico. El autor ha tenido a cargo la curatoría y la producción ejecutiva de la serie y, a partir de esta experiencia, profundiza en las particularidades de las creaciones de teatro y ciencia.

## PALABRAS CLAVE

Teatro y ciencia, teatro científico, Inteligencia Artificial, inteligencia animal, astrofísica, pandemia, antropoceno.

# Teatro y ciencia para una mirada de época

*Javier Ibacache V.*

El proyecto *Ciencias + Artes + Audiencias* surgió a partir de la necesidad de explorar en temas poco usuales en la escena chilena. Luego de dejar la dirección de Programación y Audiencias del Centro GAM en 2016, me pregunté qué ideas podrían ampliar el repertorio de contenidos de las artes escénicas locales en momentos en que se vivía una acelerada transformación digital de la mano de una crisis medioambiental en ciernes y de un cambio en las prácticas cotidianas de las personas en un modelo social que se mostraba carente de utopías.

El contacto frecuente durante más de dos décadas con creadores y compañías a través del ejercicio de la crítica y de la programación artística y el acercamiento a festivales que probaban formatos distintos –como Puerto de Ideas–, me habían convencido de que existía un margen para indagar en modalidades de producción alternativas a los patrones ya conocidos.

Una conversación con la dramaturga Isidora Stevenson y el director Francisco Krebs, en el café del Teatro del Lago, en Frutillar, reafirmó esta impresión en 2017. Con ellos compartí la inquietud de convertir en creación artística lo que hasta entonces venía siendo material de lectura sobre neurociencia, inteligencia artificial y *data science*. Ese encuentro tomó forma en un plan de creaciones gestionadas en colaboración con diversas entidades y se enmarcó en un género que había conocido a inicios de los 2000: las obras que enlazan teatro y ciencia.

Era tentador sostener que el contexto lo requería. En un mundo movilizad por el desarrollo global *per se*, las preguntas cuestionadoras del canon se ponían a prueba en laboratorios y centros de investigación de la ciencia sin alcanzar la resonancia adecuada. ¿Puede un modelo de inteligencia artificial desarrollar algún grado de conciencia? ¿Existen patrones culturales en otras especies que se transmiten de generación en generación? ¿Hasta dónde es dable conocer en verdad las partículas que componen el universo y las leyes a las que parecen responder?



**Foto 1**

*Réplica*, de Isidora Stevenson (2018). Dirección de Francisco Krebs. Con Paola Volpato, Patricia Rivadeneira, Ximena Carrera, Francisco Pérez-Bannen y Felipe Zambrano. Crédito foto: Jorge Sánchez.



Parecía adecuado ensayar e impulsar un modelo de gestión que ampliara el alcance de las respuestas y transformara las interrogantes en obras. Releídas con distancia, *Réplica*, de Isidora Stevenson (2018); *Greta*, de Ximena Carrera (2019); y *Random*, de Gerardo Oettinger (2020), constituyen una trilogía que aborda tópicos de campos específicos de la investigación científica (robótica, neurociencia, biología marina, astrofísica), con personajes que vivencian una fractura a consecuencia de la disolución de sus certezas, al igual como ocurrió con el orden local a raíz del estallido social, la pandemia de Covid-19 y el confinamiento de la población poco después de escribirse y estrenarse estos textos.

La vinculación con la investigación científica desde el teatro adquirió una nueva estatura cuando el poder político sorteó la emergencia sanitaria mediante una narrativa que convirtió a los laboratorios en la renovada promesa del porvenir. Esta evidencia motivó un cuarto título de la serie –*Rita*, de Gerardo Oettinger (2022)–, que ficcionó con los escenarios pospandémicos más sombríos y confrontó el legado de los saberes ancestrales con la tradición del método científico.

En la trama de creación, escritura y montaje de tales títulos se articuló una práctica de producción ejecutiva que añadió funciones propias de la curatoría, el dramaturgismo y la comunicación estratégica al trabajo con organizaciones culturales y de investigación científica –como la Corporación Cultural de Quilicura, el Festival Puerto de Ideas, Teatro del Lago, Centro Mori, plataforma Escenix y

el Instituto Milenio de Astrofísica–, a fin de vincular las obras con los espectadores, generar aperturas de procesos a través de lecturas dramatizadas y diversificar el perfil de los públicos de las artes escénicas.

En perspectiva, los cinco años de trabajo decantan en un análisis de formas de pensar y de hacer teatro y ciencia para estructurar una mirada de época.

## Un género reactualizado

La última década ha registrado un incremento progresivo en el número de obras de autores/as nacionales que abordan temáticas del campo de la ciencia, sin declarar necesariamente una filiación con el género.

Una revisión general de la cartelera de estrenos en salas de la región Metropolitana identifica al menos una docena de títulos en el período: *Algernón* (M. Ángulo y N. Fernandois); *Atacama, Teorema y Croma* (D. Atencio); *Darwin: era un día espléndido* (A. Kalawski); *Réplica* (I. Stevenson); *Greta* (X. Carrera); *Foster* (Tryo Teatro Banda); *Mi cuerpo celeste* (M. Oyarzún); *Estado vegetal y Cómo convertirse en piedra* (M. Infante); *Random y Rita* (G. Oettinger).

En ellas se aprecian distintas estrategias de escritura y modalidades de aproximarse al campo. Algunas se enfocan en la divulgación de contenidos y en los cuestionamientos que rondan la investigación científica; otras profundizan en nuevos lenguajes escénicos. En general, sus impulsores comparten

el principio de emplear la creación teatral para poner a prueba una metodología o un ámbito de conocimiento especializado.

Hasta cierto punto, la escena local ha sido un espejo del escenario internacional, donde las creaciones teatrales sobre ciencia constituyen un campo de estudio con una historiografía que se ha ido articulando de manera colaborativa.

Kirsten Shepherd-Barr (U. de Oxford) y José J. García (U. de Antioquía) plantean por separado en sus investigaciones que esta línea de obras fue explorada tempranamente por algunos autores europeos –como Christopher Marlowe en *Doctor Faustus*; y George B. Shaw en *El dilema del doctor*–, pero establecen que su reconocimiento como corriente data de los años 40 en adelante con *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht, y *Los físicos*, de Friedrich Dürrenmatt, quienes tomaron la figura del científico como sujeto de época para dar forma a sus enfoques discursivos.

La articulación más decidida del género ocurre a lo largo de la década de los 90 cuando se registra una proliferación de piezas que revisitan figuras y episodios recientes de la historia de la ciencia. El estreno en 1998 de *Copenhagen*, de Michael Frayn, constituyó un hito por su resonancia de público y crítica en distintos contextos. Los debates a los que dio pie sobre los dilemas éticos de la investigación científica, parecen explicar que fuera seguida por más de sesenta obras con similar temática durante la década de los 2000, impulsadas por universidades,

fundaciones privadas y centros de residencia para autores.

Elyse Sommer –compiladora de estos textos en el blog *Curtain Up* y en el sitio *ParkArts*– observa un impulso renovado desde 2010 gracias a curatorías especiales, como la edición 2013 del Festival de Teatro Fringe de Edimburgo, dedicada a espectáculos sobre ciencia, y la versión 2015 del Festival de Teatro Cervantino de México, además de encuentros dirigidos a la comunidad escolar, como el festival Science on Stage, que data desde el año 2000 en Europa.

En Chile, la producción y la circulación de obras sobre ciencia también han estado asociadas a festivales, como Puerto de Ideas y Quilicura Teatro Juan Radrigán, y la programación teatral desde 2019 del Festival de la Ciencia FECCI, del Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación.

Por otra parte, algunos análisis sugieren que el teatro centrado en la ciencia contribuye a diversificar los públicos de las artes escénicas e incide en el interés de los espectadores por nuevas temáticas. Esta hipótesis se reafirmó en una investigación sobre asistentes a la temporada de *Réplica*, de I. Stevenson, en Teatro UC, realizada en el marco de un proyecto Fondart 2018, que reveló que la principal motivación de asistencia de las personas a esta línea de creaciones es el contenido y que la mayoría se muestra interesada por profundizar en los tópicos abordados por el montaje visto.



**Foto 2**  
*Greta*, de Ximena Carrera (2019).  
Dirección de Constanza Briebe y  
Jorge Díaz. Con Coca Guazzini,  
Kathy Salosny, Carmina Riego y  
Daniela Lhorente.  
Crédito foto: Jorge Sánchez.

En opinión de autores/as de obras sobre ciencia, el género impone desafíos específicos: investigación en profundidad en torno a una disciplina; trabajo con hipótesis y asesorías especializadas; selección de temáticas y puntos de vista; búsqueda de formatos y personajes que faciliten el desarrollo dramático, y una adecuada discusión de contenidos que genere interés en el público.

Así lo han planteado el químico y dramaturgo Carl Djerassi en *Chemistry in Theatre* (2012), la investigadora Kirsten Shepherd-Barr en *Science on Stage: from Doctor Faustus to Copenhagen* (2018), y dramaturgos/as locales reunidos por el Festival de la Ciencia FECI 2020 en un foro sobre *Teatro y Ciencia* en plena pandemia.

De estas apreciaciones se desprende la necesidad de generar espacios de formación e intercambio disciplinar que acompañen al proceso de creación y escritura de obras sobre ciencia con participación de creadores e investigadores de disciplinas específicas.

La emergencia sanitaria ocasionada por el Covid-19 y el fortalecimiento de discursos asentados en *fake news* o noticias falsas, conducen a pensar que la indagación en esa dirección adquiere más relevancia todavía.

## Método puesto a prueba

El proceso de creación de las obras que integran el proyecto *Ciencias + Artes + Audiencias* consideró la asesoría de expertos y la revisión de bibliografía como punto de arranque junto con una investigación focalizada en los temas que abordan los textos y la apertura a públicos de las primeras versiones a través de lecturas dramatizadas.

La selección de tópicos fue resultado de un análisis compartido entre las autorías (Isidora Stevenson, Ximena Carrera, Gerardo Oettinger), la dirección

de los montajes (Francisco Krebs, Constanza Briebe, Jorge Díaz, Manuel Morgado) y la producción ejecutiva, teniendo a la vista discusiones y debates que asomaban en círculos enfocados en imaginar futuros posibles para una etapa de transformación e incertidumbre.

En las cuatro obras hubo un referente de arranque (libros, artículos, publicaciones) a los que se volvió conforme se llevaban adelante los trabajos de escritura: *Réplica* tuvo como trasfondo *La humanidad aumentada*, análisis crítico del filósofo Eric Sadin sobre la administración digital del mundo y el auge de la Inteligencia Artificial; *Greta* estableció un diálogo con *Leviatán o la ballena*, del activista Philip Hoare, que redescubre el ecosistema y las formas de vida de especies de mamíferos de escala sobrehumana; *Random* profundizó en los planteamientos de *Las ideas oscuras de la física*, del astrofísico Roland Lehoucq y el filósofo de las ciencias Vicent Bontems, acerca de las metáforas que se constituyen en torno a la materia oscura y los agujeros negros como una manera de dar cuenta de aquel perenne desconocimiento del presente; y *Rita* se estructuró a partir de casos difundidos en la prensa sobre comunidades que buscaron respuestas alternativas a la ciencia durante la pandemia.

Además de tener en común a algunos miembros del equipo artístico, las creaciones basaron su proceso en la realización de entrevistas a científicos e investigadores especializados, la visita a centros de estudio y museos, y la retroalimentación por parte de profesionales del Centro de Modelamiento Matemático de la Universidad de Chile (*Réplica*), del Instituto Milenio de Neurociencia Biomédica BNI (*Réplica*), del Museo Nacional de Historia Natural (*Greta*), de la Fundación Meri (*Greta*) y del Instituto Milenio de Astrofísica MAS (*Random*).

### Foto 3

*Random*, de Gerardo Oettinger (2020).  
Dirección de Francisco Krebs. Con  
Héctor Morales, Katty Kowaleczko, Tito  
Bustamante y Nicolás Pavez.  
Crédito foto: Francisco Krebs.

Los lineamientos iniciales de las piezas debían encontrar el género dramático más adecuado, toda vez que la experiencia demostraba que el teatro que indaga en la ciencia requiere establecer una convención reconocible para el espectador a fin de contrastar en ese marco los argumentos o puntos de vista que movilizan la acción.

Para quienes se abocaron a la dramaturgia esta fue una decisión gravitante. Isidora Stevenson se inclinó por un *thriller* futurista con elementos de ciencia ficción en *Réplica*; Ximena Carrera optó por un drama familiar en *Greta*; Gerardo Oettinger desarrolló una épica de tragedia distópica en *Random* y *Rita*.

Los estilos de cada autoría no dificultaron el establecimiento de elementos en común en las narrativas de los textos. Revisados en conjunto se constata que los personajes se entrecruzan en las situaciones: el hijo desaparecido al que alude *Réplica* y el padre que se ha marchado del hogar en *Greta*, reaparecen en el continente antártico en *Random*, y sus decisiones resuenan en el curso que tomará la protagonista de *Rita*.

Pese a adentrarse en los debates de cada campo disciplinar, las obras también comparten el interés por abordar la ruptura de los vínculos filiales de quienes han sobrevivido a un abandono, a una desaparición o a una pérdida. Desde esta perspectiva, se diría que los personajes que pueblan la serie vivencian un desajuste y no obstante se apegan a la

promesa de certidumbre que asoma en la ciencia; una polaridad que se expresa en las cuatro piezas en maternidades truncas o adormecidas que buscan la liberación y reparación a contracorriente de lo que imponen los perfiles profesionales de neurocientíficas, biólogas marinas, antropólogas o epidemiólogas.

El confinamiento frente a una amenaza externa prima como atmósfera en los tres textos escritos antes de la pandemia (*Réplica*, *Greta*, *Random*), mientras el paisaje natural aparecerá como un entorno mutante en el último título de la serie (*Rita*), junto con el acercamiento a cosmovisiones ancestrales. La lluvia y la tormenta prevalecerán, además, como elementos comunes que rodean la acción en los cuatro casos para acentuar un clima intimidante de incremento de la temperatura, los deshielos y el aumento del nivel del océano.

La alteración exterior se expresa en la crispación interna y en las imágenes que recorren los monólogos de los protagonistas al momento de admitir su pesadilla íntima en un punto equidistante entre el transhumanismo y el antropoceno: un hijo que se interna en el desierto luego de volcar su memoria en un sistema de Inteligencia Artificial (*Réplica*); un padre que se sumerge en altamar tras la ballena que ha ocupado el lugar de su pareja (*Greta*); un hombre que enloquece cuando observa una partícula de materia oscura (*Random*); una adolescente que deja a sus abuelas para ir tras la promesa de un nuevo mundo al resguardo del apocalipsis pandémico (*Rita*).



## Futuro distópico cristalizado

Como parte de la metodología del proyecto, las primeras versiones de los textos fueron presentadas en formato de lecturas dramatizadas a fin de indagar en la recepción que encontraban en una audiencia heterogénea como la que participa cada mes de enero en el Festival Quilicura Teatro Juan Radrigán.

Estas presentaciones se hicieron relevantes para los enfoques de dirección que primaron en los montajes. En algunos casos se ajustaron escenas; en otros, se clarificaron las imágenes que derivaban de las piezas que, a la vez, pesarían en las decisiones de los dispositivos escénicos y en los lineamientos de diseño.

Tres de los títulos –*Réplica, Greta, Rita*– seguirían este patrón hasta llegar a la versión final que se estrenaría en Puerto de Ideas, Teatro del Lago y Centro Mori. El curso de *Random*, en cambio, estuvo condicionado por el inicio de la pandemia y el confinamiento, lo que explica que esta obra haya tenido un triple estreno digital a lo largo de 2020: en la plataforma Zoom, en una serie de podcast de cuatro episodios y en una versión audiovisual.

No obstante las consideraciones de formato, los paralelos que la obra de Gerardo Oettinger generó con el presente otorgaron otra capa de interpretación a los textos del proyecto. *Random* se escribió a mediados de 2019 y situó las preguntas en torno a la materia oscura en una base abandonada de la Antártica, donde un grupo de investigadores resiste el síndrome del confinamiento mientras el

continente se derrite. Las primeras lecturas con el elenco se hicieron con el estallido social de fondo y los ensayos del montaje a comienzos de 2020 debieron suspenderse dado el escenario de cuarentena que confinaba a la compañía de la misma manera como lo estaban los personajes de la obra.

En ese momento se hizo palpable que el futuro distópico contenido en los textos del proyecto se materializaba en el paisaje de alteraciones ocasionadas por el Covid-19. La dependencia decisiva de las pantallas, el acelerado impulso de nuevos entornos digitales con programas de asistencia remota, el redescubrimiento de especies animales en territorios y océanos libres de la presencia humana, la recurrencia de síndromes ocasionados por cuarentenas, el caos derivado de una interacción invisible de partículas y patógenos... las paranoias de los personajes de las obras eran ahora parte del cotidiano.

Los foros y diálogos con creadores, públicos y científicos realizados antes de la pandemia en funciones llevadas a cabo en Antofagasta (Puerto de Ideas), Frutillar (Teatro del Lago) y Santiago (Centro Mori), habían ahondado preferentemente en las estrategias y procesos creativos de las piezas, salvo algunas intervenciones de jóvenes y adolescentes que habían interrogado por el futuro que mostraban los textos. No hubo, entonces, una respuesta definitiva; solo una especulación sobre el desarrollo que podría adquirir la crisis del medio

ambiente y la transformación digital, aparejadas de incertidumbre. Es decir, el escenario que trajo la pandemia.

“El imaginario moderno está estrechamente vinculado a una razón comprendida en términos científicos”, observan María José Correa, Andrea Kottow y Silvana Vetö (2016, pp.)<sup>1</sup>. “La ciencia se erige como instrumento dominante de conocimiento y control del mundo desde hace varios siglos. Y, desde que puede hablarse de una ciencia moderna, las formas en que esta se exhibe, es mostrada, convence y despliega su retórica de veracidad, se vuelven importantes para entender y analizar los discursos y prácticas que la circundan”<sup>2</sup>.

La revisión de los registros disponibles en la plataforma Escenix y la relectura de los textos hecha al término de las restricciones de la emergencia sanitaria, conducen a reinterpretar el ejercicio hecho a través de *Réplica, Greta, Random y Rita*.

Es dable sostener que Isidora Stevenson, Ximena Carrera y Gerardo Oettinger canalizaron en sus escrituras el *Zeitgeist* o espíritu de época que asomaba entre los saberes disciplinarios que les sirvieron de base. El campo de la ciencia parece haber ofrecido a la práctica teatral la posibilidad

de sondear en la atmósfera que se articulaba a la par de las investigaciones.

Visto así, el género de esta línea de obras trasciende a la representación y divulgación de conocimientos especializados y aspira más bien a acercarse y atisbar lo que se constela tras la evidencia científica para retomar la pregunta por el sentido.

En el caso de los personajes de estas obras, ¿para qué sobrevivir? Una inquietud que conserva vigencia en el actual período bisagra en que no termina de configurarse el tiempo que vendrá. Y es que la especie humana –que lleva en su ADN la huella silenciosa de las catástrofes, como se consigna en *Rita*– parece reclamar cada tanto el asalto de un virus o de una bacteria para dejar atrás visiones desprovistas de resonancia y conducir a la deriva a quienes se repliegan en la certeza conocida.

## Bibliografía

Correa, M., Kottow A., Vetö S. *Ciencia y espectáculo. Circulación de saberes científicos en América Latina*. Santiago: Editorial Ocho Libros, 2016.

1 Correa, M., Kottow A., Vetö S. *Ciencia y espectáculo. Circulación de saberes científicos en América Latina*. Santiago: Editorial Ocho Libros, 2016.

2 Ibid.



**Foto 4**

*Rita*, de Gerardo Oettinger  
(2022). Dirección de Manuel  
Morgado. Con Coca Guazzini  
y Patricia Rivadeneira.  
Crédito foto: Simón País.





# Mediar entre dimensiones: creatividad y espiritualidad en el arte

*Isidora Kauak Aguad*

Durante el siglo XX y lo que llevamos del XXI, gran cantidad de filósofas/os, antropólogas/os, historiadoras/es, psicólogas/os y teólogas/os han intentado entregar una definición detallada sobre la magia, llegando a analizar su significado en una profundidad tan compleja y confusa que casi carece de todo sentido (Davies, 2012). Esto produce, a la larga, que constantemente se recurra a descripciones superficiales y poco fiables, lo cual genera desconfianza y cierto rechazo sobre la materia en cuestión, tildándola de charlatanería.

Frecuentemente, el concepto se utiliza en diferentes categorías. Solemos hablar de “la magia del cine”. Al ver publicidad con eslóganes como “la magia del sur”, relacionamos la magia con actos de prestidigitación. También lo asociamos con bastante habitualidad al dominio y control de fuerzas sobrenaturales. En suma y consecuencia, es común que en la actualidad predominen definiciones formuladas desde la generalidad y el desconocimiento, sin esclarecer la controversia y el debate que su definición ha producido durante siglos (Davies, 2012). Estos tipos de disputa no han excluido en ningún caso a las artes visuales.

Sin duda, un nexo interesante al respecto, entre arte y magia, es el que formula el escritor y autoproclamado mago Alan Moore:

Existe cierta confusión en torno a la definición de Magia, pero es fácil de esclarecer. Basta con consultar las primeras descripciones de Magia: en sus formas primitivas, la Magia se definió como ‘Las Artes’. Creo que esto es completamente literal y que la Magia es un Arte y, por tanto, la escritura, la música, la escultura y otras expresiones, son literalmente Magia (Vylenz & Winkler, 2003).

Moore (2003) asegura que hemos estado en contacto con la magia desde el inicio de los tiempos y define las acciones artísticas como “el ennoblecimiento de las cosas, operaciones mágicas de transmutación y transformación”, en

donde el acto definitivo de la magia consiste en crear de la nada.

Si se examina la terminología de la palabra, es posible notar que, dentro de la historia de la humanidad (incluyendo sus diversas culturas), la magia ha sido constantemente un campo de interés, uno fundamental para la comprensión de la sociedad. Sin embargo, no hay precisión en el origen de la magia; sus comienzos no son del todo claros.

Según el historiador Douglas Harper (2017), al revisar la procedencia de la palabra “magia”, nos remontamos al término protoindoeuropeo *magh*: tener poder. El concepto se trasladó al pueblo persa transformándose en la palabra *magush*, la cual era utilizada para referirse a quienes tenían conocimientos sagrados, generalmente personas de avanzada edad.

Por su parte, los griegos comenzaron a utilizar la palabra *magos* para identificar a los sacerdotes y, con el tiempo, esta derivó en *magiki*, palabra compuesta por los términos *mag* (ser capaz) y *tekhné* (artes). Posteriormente, *magiki* es desplazada al latín, transformándose en *magice*, sociedad mágica. Más tarde fue adoptada por el francés antiguo para derivar en *magique*, palabra que finalmente concluyó en “magia” a principios del siglo XV, asociando su significado a las prácticas demoníacas, herejes e ilícitas.

Para Bailey (2006) hay una evidente y gran diferencia en el significado de la palabra entre el mundo grecorromano y las sociedades cristianas

medievales. Y no es hasta finales del siglo XIX y principios del siglo XX donde las definiciones teóricas de magia son elaboradas:

Los sociólogos y antropólogos en particular progresaron en numerosas categorizaciones generales que podrían servir para distinguir la magia de la religión o la ciencia, pero principalmente de la religión, ya que la distinción entre magia y ciencia parecía algo más evidente en ese período (p. 4).

Bajo tales categorizaciones, la magia comienza a presentar diferenciaciones claras en el transcurso del tiempo; las prácticas mágicas operan a través de la correcta realización de determinadas acciones, las cuales siempre brindarán resultados. Distintamente, la religión se centra en “la propiciación y conciliación de los poderes superiores. Los sacerdotes podrían esperar ciertos resultados, y suplicar a los dioses por ellos, pero no podían esperar que sus oraciones siempre fueran contestadas”, dice Bailey (2006). En tanto, la magia busca controlar fuerzas espirituales o el beneficio individual al ejecutar determinados ritos privados, no como la religión, en donde la devoción a un ser superior es fundamental al pedir ayuda espiritual, siendo comunal la práctica y el beneficio.

Sin embargo, toda definición es el resultado de un determinado contexto y, ciertamente, “las palabras y los conceptos acumulan múltiples significados, cambian de significado y pierden significado, dependiendo del desarrollo social, cultural, religioso e intelectual de las sociedades

que los utilicen” (Davies, 2012). Por lo mismo, al examinar el gran espectro que envuelve a la magia y su significado, es posible encontrar relaciones a lo largo de la historia en ámbitos muy diferentes. En otras palabras, la magia es capaz de brindar un sistema para concebirnos inmersos en un todo, proporcionando medios que favorecen el entendimiento y la materialización de diversos “elementos constitutivos” del mundo, curiosamente, algo que suele ofrecer también el arte.

Respecto de las artes visuales y su avance, podemos hacer una pregunta que hoy resulta especialmente inquietante: ¿qué permanece de la magia en el arte?

Moore dice, en el documental de Vylenz & Winkler (2003), que “el Arte, al igual que la Magia, es la habilidad de manipular símbolos, palabras o imágenes, con el fin de alterar la conciencia”. Afirmo también que esta aproximación

puede considerarse un regreso a nuestros orígenes chamánicos, en los que la magia se expresaba por medio de máscaras, mímica y marcas en las paredes, de aquellos pictogramas que derivaron en el lenguaje escrito, que es de donde viene, a su vez, la conciencia. No cuesta nada imaginar que la música, la performance, la pintura, el canto, la danza, la poesía y la pantomima vienen todos del repertorio de trucos mágicos que empleaba el chamán para transformar las mentes (Moore, 2014, p. 125).

Al igual que en las prácticas artísticas, las prácticas mágicas o los ritos mágicos tienen como objetivo

lograr determinados efectos perceptibles, ya sean físicos o psicológicos. Sin embargo, para conseguir resultados son necesarios tres elementos según el antropólogo y filósofo Claude Levi-Strauss (1995):

No hay razones para dudar de la eficiencia de ciertas prácticas mágicas. La eficacia de la magia implica la creencia en la magia, y esta se presenta en tres aspectos complementarios: en primer lugar, la creencia del hechicero en la eficacia de sus técnicas; luego, la del enfermo que aquel cuida o de la víctima que persigue, en el poder del hechicero mismo; finalmente la confianza y las exigencias de la opinión colectiva (p. 196).

Levi-Strauss (1995) formula dichos aspectos complementarios al vivenciar el parto de una mujer. Cuando una mujer de la comunidad originaria Cuna da a luz, la partera puede recurrir al chamán de la agrupación si el parto presenta complicaciones. La/el chamán es capaz de confeccionar imágenes sagradas invocando por medio del canto a espíritus míticos que son de ayuda para enfrentar a *Muu*, entidad responsable de la formación del feto y que se ha apoderado del alma de la mujer que está dando a luz. Tanto la narración mitológica como lo que sucede con el cuerpo de la mujer se corresponden entre sí: el parto concluye sin problemas y se demuestra la efectividad de la práctica realizada por la/el chamán.

A partir de lo anterior, Levi-Strauss (1995) acuña el término “eficacia simbólica” e indaga en los aspectos psicológicos dentro del desarrollo y término de la

intervención, destacando que “la/el chamán no toca el cuerpo de la enferma y no le administra remedio; pero, al mismo tiempo, pone en discusión en forma directa y explícita el estado patológico y su localización: diríamos gustosos que el canto constituye una ‘manipulación psicológica’” (p. 173). Mediante la utilización del canto, la/el chamán evidencia los males que aquejan a la mujer con el fin de presentárselos de una manera en que estos puedan ser captados por el pensamiento consciente o inconsciente. De esta forma, el contenido mítico convocado en el rito que realiza la/el chamán es capaz de curar el cuerpo de la enferma, ya que “la enferma, al comprender, hace algo más que resignarse: se cura” (p. 178).

La/el chamán tiene la capacidad de lograr que la persona experimente intensamente un relato para así entenderlo y que, de esta forma, se generen cambios reales. Siendo la/el chamán quien induce por medio de prácticas mágicas el conocimiento a las/los integrantes de la comunidad, “la eficacia simbólica consistiría precisamente en esta ‘propiedad inductora’ que poseerían, unas con respecto a otras, ciertas estructuras capaces de constituirse, con materiales diferentes en diferentes niveles del ser vivo: procesos orgánicos, psiquismo inconsciente y el pensamiento reflexivo” (Levi-Strauss, 1995, p. 225).

Entonces, ¿sería posible identificar similitudes entre las operaciones efectuadas por la/el chamán y las operaciones efectuadas por una/un artista al crear una obra de arte? Moore (2003) advierte: “En

el mundo contemporáneo un artista o un escritor es lo más parecido que encontrarás a un chamán (...)”.

Si la/el chamán media entre el mundo humano y el mundo espiritual y tiene la capacidad de sanar a otros, se vuelve especialmente relevante lo que planteó Marcel Duchamp en *El acto creativo* (1957), conferencia sobre la/el artista y su capacidad de “mediar”. Duchamp proponía una analogía entre la figura de la/el médium y la/el artista para sostener que el proceso creativo no sería plenamente consciente, sino que hay un componente que escapa del control total. Similar al chamán, una de las características principales de una/un médium es tener la habilidad de generar y, a la vez, ser una vía de comunicación entre dos planos. Entonces, la/el artista es capaz de establecer un nexo entre su propio mundo interno y el mundo exterior. Ambas figuras, médium y artista, operan desde la subjetividad en la ejecución y resultado de sus acciones, incluso pudiendo encontrarse en lo que Duchamp denomina coeficiente de arte personal, el cual funciona como espacio liminal entre la/el artista y la/el espectador/a.

Para desarrollar dicho planteamiento, quisiera detenerme en una enigmática e invisibilizada artista que encarnaría fielmente la analogía expuesta por Duchamp, una de las madres del abstraccionismo: Hilma af Klint (Suecia, 1862-1944).

Gracias a su gran destreza para dibujar y pintar, Af Klint ingresaría con diecisiete años a la Universidad

de Artes, Diseño y Oficio<sup>1</sup> de Suecia, siendo este período en donde comenzaría a interesarse por nuevas perspectivas espirituales. Sin embargo, un año más tarde, su hermana menor moriría a causa de una grave enfermedad. Este hecho le despertó una fuerte inquietud por encontrar la forma de comunicarse con ella luego de su fallecimiento, llevándola a fascinarse por comprender el alma frente a la dualidad de la vida y la muerte. Por este motivo, Af Klint se vinculó a temprana edad con el Movimiento Espírita de Estocolmo y participó de algunas sesiones pero, posteriormente, lo abandonaría para formar su propio grupo junto a cuatro artistas mujeres, nombrándolo *Las Cinco* o *El grupo del viernes*<sup>2</sup> (Sarriugarte-Gómez, 2019).

La agrupación compuesta por Af Klint, Anna Cassel, Cornelia Cedarburg, Sigrid Hedman y Mathilda Nilsson se centraba en el acercamiento y estudio de diferentes dimensiones espirituales mediante la realización de sesiones mediúnicas guiadas por Af Klint, quien presentaba especial facilidad para conectarse con diferentes entidades a las que llamaban “los Maestros”.

En principio, Las Cinco solían utilizar la vasografía para establecer contacto, pero luego adoptaron la

escritura y el dibujo automático como técnicas principales. Gracias a estas prácticas crearon numerosos escritos y dibujos de forma grupal entre 1896 a 1908, casi tres décadas antes de que los artistas surrealistas se adjudicaran en 1925 el juego de creación colectiva conocido como *Cadáver exquisito* y de que André Breton popularizara el automatismo como metodología creativa.

Pilar Bonet (2014) sostiene que los registros obtenidos de estas sesiones significarían un gran aporte para la historia del arte y la importancia de las mujeres en esta:

Las extraordinarias obras de Hilma af Klint, dibujos y pinturas, pueden interpretarse desde los marcos de la abstracción vanguardista, pero también desde la arquitectura de una imaginación conectada con las fuerzas espirituales del cosmos y elaborada en una cadena de relaciones entre mujeres que dibujando en grupo aportan imaginarios visuales a una experiencia estética nada convencional (p. 81).

En aquella época se esperaba que la producción artística “femenina” no incomodara. Las normas sociales determinaban que las mujeres solo podían ejercer como artistas hasta el matrimonio; luego, su rol era relegado al quehacer doméstico, a las responsabilidades maritales y a la maternidad. Es así como las obras individuales de Af Klint y las imágenes creadas en conjunto por estas mujeres subversivas, significaron un gran remezón, no solo en los cánones sociales establecidos, sino también en los espirituales.

---

1 Su educación artística comenzó en 1879 ingresando a Konstfack: University of Arts, Crafts and Design. Posteriormente ingresaría en 1882 a Kungliga Akademien för de fria konsterna (Real Academia Sueca de Bellas Artes). Perteneció a la segunda generación de mujeres con formación académica de Suecia y se graduó con honores en 1889.

2 *De Fen* o *Fredagsgruppen*.

**FIGURA 1**

Hilma af Klint. *Los diez mayores*, N°7, Adulthood, 1907. Témpera sobre papel montado en lienzo, 315 x 235 cm. Cortesía de Stiftelsen Hilma af Klint Verk. Moderna Museet, Estocolmo, Suecia. Dominio público.

Lo que comenzó como la búsqueda de un camino para comprender la muerte de su hermana –y quizá así elaborar su propio duelo–, se transformó en una constante mediación entre dimensiones intangibles y materiales a través de la creatividad.

A lo largo de su desarrollo artístico continuó ejercitando el dibujo, la escritura y la pintura automática en sesiones mediúnicas, declarando haber realizado más de mil obras bajo estados alterados de la consciencia. Su cuerpo se transformaba en una herramienta canalizadora que le permitía plasmar los mensajes de las entidades en lienzos y cuadernos, afirmando que al estar conectada a energías superiores las imágenes se creaban físicamente a través de ella, pero que no le pertenecían (Dyrschka, 2019). En múltiples ocasiones, la artista escribiría en sus libretas de notas que no siempre era consciente del significado de las obras, ya que ella solo actuaba como intermediaria entre el plano celestial y terrenal, y que su misión era entregar una serie de mensajes a la humanidad a través de la visualidad.

Una de las anotaciones de Af Klint, en donde describe el proceso de la serie llamada *Los diez mayores* (1907)<sup>3</sup>, reza:

Me puse a trabajar inmediatamente de tal modo que mis obras se pintaban directamente a través de mí con una gran fuerza. Debían crearse diez paneles de una belleza paradisíaca, de colores edificantes y destinados a revelarme todos mis sentimientos. La intención de los Maestros era ofrecer al mundo un conocimiento sobre la estructura de las cuatro etapas de la vida humana. Cada uno de los “diez mayores” debía crearse en cuatro días. Se denominan: “Infancia”, “Juventud”, “Adulthood” y “Vejez” (Dyrschka, 2019).

No obstante, aunque Af Klint asegurara haber creado aquellos relatos visuales en conexión con energías desconocidas, estos develaban parte del enigmático universo espiritual y creativo que la propia artista articuló bajo su particular filosofía personal.

El estrecho vínculo que Af Klint estableció entre su imaginario y el mundo de los espíritus, evidencia no solo un proceso de autodescubrimiento personal y creativo, sino que también expone la urgente necesidad de revisar ciertas nociones sobre lo que implicaba –y aún implica– ser mujer, artista y médium.

Aunque muchos de los intelectuales y artistas de la época estaban interesados en cuestiones espirituales y producían obras en base a estas, pareciera ser que los descubrimientos, las ideologías, las creaciones

3 Véase figura 1.



**FIGURA 2**

Hilma af Klint. *Primordial Chaos*, N°16, 1906. Óleo sobre lienzo, 53 x 37 cm. Cortesía de Stiftelsen Hilma af Klint Verk. Moderna Museet, Estocolmo, Suecia. Dominio público.

y metodologías de Hilma af Klint siempre fueron cuestionadas e invalidadas<sup>4</sup>, tanto en su época como en tiempos recientes.

Por ejemplo, en 1970, algunas de sus piezas le fueron ofrecidas al Moderna Museet, el museo de arte moderno y contemporáneo más importante de Suecia. Sin embargo, rechazaron el ofrecimiento argumentando que las obras no eran relevantes, porque no habían sido expuestas durante la vida de la autora y, cuando el director se enteró de que había sido una médium, la negativa fue absoluta (Dyrschka, 2019).

Cuarenta y dos años después, el Museo de Arte Moderno de Nueva York inauguró la exposición *Inventando la abstracción, 1910-1925: Cómo una idea radical cambió el Arte Moderno*<sup>5</sup>. En la muestra era posible apreciar trabajos de Vasily Kandinsky, Kazimir Malévich, Constantin Brancusi, František Kupka y Pablo Picasso (entre otros artistas), pero las obras de Hilma af Klint no fueron consideradas, pese a que sus primeros dibujos y pinturas abstractas

fueran creadas a partir de 1906<sup>6</sup>, período activo en cuanto a sesiones mediúnicas.

Y es que, lamentablemente, las prácticas e ideas relacionadas a la magia o a conocimientos ocultos han sido relegadas e invalidadas durante siglos, destacando en un inicio el surgimiento del cristianismo como uno de los principales responsables y, posteriormente, el exponencial racionalismo de la civilización, dando como resultado una sociedad contemporánea volátil y superficial que se empeña en desvalorizar la creatividad y desprestigiar la espiritualidad.

Sin embargo, el interés por estas materias no ha desaparecido, en especial dentro de las artes.

Los vínculos entre el trabajo artístico y lo oculto reflejan una lectura alternativa de una realidad monolítica, con una larga historia que aún se mantiene vigente. La unión entre arte y espiritualidad, esoterismo, sanación o mediumnidad, revela la importancia de relacionar la producción artística con lo desconocido, lo irracional, lo oculto y lo asombroso como una forma de aproximarse a un hemisferio de conocimientos herméticos que el progreso, el positivismo y la lógica se empeñaron en suprimir (Bonet, 2014). Si revisamos la historia del arte lateral, es decir, esa historia rezagada que

4 En 1908, Rudolf Steiner visitó a Hilma af Klint y le sugirió que ocultara sus obras al considerarlas inadecuadas. También le manifestó que la sociedad no estaba lista para comprender su trabajo y que debían pasar cincuenta años para que eso ocurriera.

5 *Inventing abstraction, 1910-1925: How a radical idea changed Modern Art*. Desde el 23 de diciembre del 2012 al 15 de abril del 2013 en MoMa NY.

6 Véase figura 2.



no forma parte de la historia hegemónica, es posible identificar que, en numerosas ocasiones, la/el artista se configura como un/a intermediaria/o entre el mundo material y el mundo espiritual. Además, cabe destacar que mediante la producción de imágenes la/el artista puede sanar(se) y establecer distintos vínculos físicos y mentales a modo de resistencia. Buscar alternativas que cuestionen lo establecido es una manera de resistir: resistir a la normatividad, a la censura, a la hegemonía y, por qué no, a la muerte. En ese sentido, sería posible afirmar que artistas y médiums poseen la capacidad de percibir lo intangible, de capturar aquello que es invisible, para así crear imágenes tangibles que, de alguna manera, transformen la consciencia y remuevan el orden de las cosas.

## Bibliografía

- Bailey, M.D. (2006). The Meanings of Magic. Magic, Ritual, and Witchcraft 1(1), 1-23.
- Bonet, P. (2014). El pensamiento lateral del arte contemporáneo. Josefa Tolrà, médium y artista (1880-1959). En Cirlot, L. & Manonelles, L. (eds.). *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad*, pp. 77-98.
- Davies, O. *Magic: A Very Short Introduction*. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press, 2012.
- Dyrschka, H. (directora). Beyond the visible Hilma af Klint [Documental]. Suecia: Ambrosia Film, 2019.
- Harper, D. *Online Etymology Dictionary*, 2017. Recuperado de <https://www.etymonline.com/>
- Klint, H., Fant, A. & Nordic Arts Centre. Hilma af Klints hemliga bilder: Hilma af Klintin salaisia kuvia. Secret pictures by Hilma Klint. Helsinki: Nordiskt konstcentrum, 1988.
- Levi-Strauss, C. *Antropología estructural*, segunda edición. Barcelona, España: Paidós, 1995.
- Moore, A. *Ángeles Fósiles*, segunda edición. Madrid, España: La Felguera, 2014.
- Sarriugarte-Gómez, I. Mediumnismo y arte. El caso de Hilma af Klint: de la mano dirigida a la mano intuitiva. *La colmena*, 102, 2019, pp. 85-103.
- The Creative Act. (Conferencia en Houston, Texas, abril de 1957), *Art News* 56, N°4, verano de 1957. [Reproducido en Duchamp, Marcel, *Le processus créatif*, Paris, L'Échoppe, 1987, y en la traducción española de J. Elias y C. Hesse, España: Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1978].







# Entrevista a Magdalena Atria

*Conversación con Raimundo Edwards*

Magdalena Atria nace en Santiago de Chile en 1967. Estudia Arte en la Universidad Católica y en los noventa viaja a Nueva York, producto de una beca *Fullbright*, a estudiar un máster en Bellas Artes en la Parsons School of Design. Actualmente vive y trabaja en la ciudad de Santiago y es profesora en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile hace ya varios años.

Ha desarrollado su práctica artística mediante la articulación de experiencias y observaciones que recoge desde espacios que le ha tocado recorrer o habitar, desencadenando una serie de procesos donde establece relaciones materiales y simbólicas tanto en sus metodologías de trabajo como en sus materialidades muchas veces ajenas a la tradición de las artes visuales, materiales que conjuga con especial delicadeza, cromatismo y rigor en cada serie de trabajo, cruzando diversos medios como la pintura, escultura, cerámica, dibujo, gráfica, objetos encontrados y el video entre otros.

Su trabajo ha viajado y circulado en espacios de exposición a nivel nacional e internacional, tales como: Museo de Arte Contemporáneo (Chile), Matadero Madrid (España), M.O.C.A. Los Angeles (EE.UU.), Blanton Museum of Art (EE.UU.), Chateau de Tours (Francia), Phillips de Pury & Co (Inglaterra), Bienal de Mercosur (Brasil), Bienal de Cuenca (Ecuador), Templo Haeinsa (Corea del Sur), por nombrar algunos.

En casa de Magdalena durante 1h 10 min 5 s registramos el audio de esta conversación en diciembre del 2022.

\*

Atria, M.  
(2018) *Serena y furiosamente*,  
detalle.

**Raimundo Edwards: Magdalena, ¿qué te parece que empecemos con algunas preguntas abiertas...? Lo primero, con respecto a tu formación. Tengo entendido que estudiaste en el extranjero. ¿Cómo fuiste desarrollando tu obra una vez que saliste de Chile, qué aspectos del cotidiano influyeron en tus procesos de obra, las decisiones que fuiste tomando, cómo aparecieron ciertos hallazgos materiales, y cómo esos hilos que vas descubriendo y que vas desarrollando son decisivos para entender tu producción desde esos años hasta hoy?**

Magdalena Atria: Mi primera formación artística fue en la especialidad de pintura en la Universidad Católica, que era una escuela bastante tradicional, aunque no tradicional en el sentido de la Universidad de Chile (del “Beaux Arts”), sino que en una línea quizá más parecida a la de la Bauhaus, bien formalista, muy centrada en las técnicas, en general, y en las disciplinas tradicionales de pintura, dibujo y grabado. Eso fue una base importante, sin duda, pero tal vez algo “provinciana” en relación al mundo que se me abrió cuando me fui a hacer el máster en Nueva York (1995-2000), donde me encontré en vivo y en directo no solo con todo el arte norteamericano de mediados y fines del siglo XX (que acá se conocía poco, más allá de los artistas y obras más emblemáticos, como Pollock, Warhol y muy poco más), sino, además, con todas las vanguardias artísticas de Europa e incluso con arte de Asia, África, Oceanía; incluso con arte latinoamericano que en Chile jamás habría visto en vivo.

Hubo un descubrimiento enorme, sobre todo en el sentido de enfrentarme a la libertad con que los artistas de allá (mis compañeros, colegas y profes) se movían de un medio a otro, pasando todos los límites entre disciplinas.

**RE: O sea, ¿ellos tenían una “actitud” distinta?**

MA: Sí, una actitud muy libre, muy exploradora, muy poco aferrada a prejuicios, prejuicios que acá tenían que ver, por ejemplo, con “el cuadro”, con la tradición del “óleo sobre tela”, asuntos que allá simplemente no eran tema. Había una libertad y un desparpajo y una variedad que para mí fueron muy impresionantes. Creo que igual fue bueno –mirando retrospectivamente– haber tenido esa base más formalista y más estructurada de acá, pero te diría que donde verdaderamente me formé como artista fue en ese contexto.

**RE: Claro, es otro mundo, tú venías de una formación que era más cerrada, o más bien enmarcada por categorías. En cambio, los cruces que generan estos artistas norteamericanos del siglo XX, no solo de Norteamérica sino todo el arte global que pudiste apreciar allá. En fin, entonces respecto a esas**

**situaciones y pensando también en el tema de la presente convocatoria, ¿cómo crees que se podría vincular todo aquello con el concepto de incertidumbre, o de qué manera esta incertidumbre aparece o sigue apareciendo?**

MA: Para mí en ese momento fue especialmente marcador el arte norteamericano, simplemente porque yo estaba ahí, entonces era lo que más se mostraba, en vivo, incluso pude conocer personalmente a muchos artistas de esas generaciones. Y siempre me parecía muy notable esa libertad y esa falta de prejuicio, la capacidad de jugar, y ese es un fenómeno que bien podría relacionarse con la incertidumbre, porque era una forma de enfrentar el arte mucho más abierta, ni siquiera con esa certeza de quien dice “Ok, soy pintora: pinto cuadros, eso ya lo sé y ahora solo tengo que preguntarme qué pinto y qué pongo adentro del cuadro”. Por lo tanto, esa pregunta inicial ya estaría resuelta, pero la actitud con la que me encontré allá partía de una incertidumbre anterior que es: “voy a hacer arte, pero este arte puede ser cualquier cosa”. Y esa incertidumbre me pareció muy liberadora (en relación con mi formación en la PUC de los ochenta), porque me permitía, entonces, trabajar desde esa pregunta, no solamente por el *qué voy a pintar* –porque yo venía de la pintura–, sino por el *qué voy a hacer?* Y la respuesta podía ser muy variada e inesperada. Ese fue un aprendizaje muy importante. Y a partir de ahí empecé de a poco a explorar cuestiones que iban más allá del cuadro que, de una manera u otra, siempre han seguido relacionadas con la pintura, pero no amarradas a ese formato, a ese objeto, a esa tradición que sentí, finalmente, tan restrictiva.

**RE: Entonces, en el fondo te fuiste desplazando desde esa primera norma histórica de la pintura, ¿sobre todo materialmente?**

MA: Materialmente pero también en términos de imagen, preguntándome cómo construir una imagen. La forma como yo había aprendido a hacerlo era siempre a partir de una especie de narrativa. Porque esa escuela de la Católica de los ‘80, en la especialidad de pintura que era la que yo seguí, tenía una tendencia muy figurativa. O sea, partía con ciertos principios derivados de la Bauhaus, pero decantaba finalmente en una especie de neo-surrealismo latinoamericano, o expresionismo soft, o no sé cómo definirlo.

**RE: Realismo mágico.**

MA: Claro, algo así, muy narrativo, entonces fue clave el abrirme a otras posibilidades de construir una imagen. También a otros materiales pero, sobre todo, a la idea de la imagen como algo mucho más amplio, más variado, más

sorprendente y más raro que esas narrativas un poco “preestablecidas” a las que estaba acostumbrada, viniendo de ese contexto chileno que además era muy cerrado, en una era anterior a Internet, entonces nuestro mundo visual era bastante limitado.

Y bueno, ese fue un primer aprendizaje y de ahí diría que empecé a trabajar a partir de preguntas o sensaciones que podían ser muy vagas o abiertas. No eran ideas tan discursivas, sino que muchas veces tenían que ver con encuentros casuales, con descubrir algo que me parecía evocador, sugerente, fascinante o misterioso y con los procesos que me sugería ese encuentro para llegar a otro lugar, tratar de hacerlo mío. Desde ahí mi trabajo ha tenido mucho que ver siempre con esa idea del encuentro. Cómo te encuentras con situaciones materiales o situaciones visuales para, a partir de eso, empezar a desarrollar otros caminos.

**RE: A diferencia de ese “programa” que a ti te habían enseñado (esa lógica de lograr en una maqueta o en un boceto esa *otra imagen*, que es como el desarrollo de ese modelo previo que uno dispone), entiendo que la construcción de la imagen se gatillaba por estos encuentros y, a partir de ellos, ibas generando ciertas metodologías de trabajo y la imagen aparecía al final, sin contar con una “versión previa”.**

MA: Exacto, entonces, como proceso hay, en general, puntos de partida muy específicos. Pero el punto de llegada no está tan claro. Ahí también volvemos a la incertidumbre, que también implica un sorprenderme a mí misma. ¿Cuál va a ser ese punto de llegada? Pueden pasar muchas cosas en el trayecto, por eso casi nunca trabajo con un boceto, con una idea previa, sino que a través de un proceso que es más de descubrimiento y de juego.

**RE: Pero con ciertas reglas.**

MA: Sí, porque es un juego que no es gratuito, que no es un hacer por hacer –algo a lo que no le veo mucho sentido–, sino que es un hacer que para mí está enraizado en situaciones vinculadas con el contexto, con referencias de todo tipo que pueden venir de la calle, del diseño, de la historia del arte, de la artesanía. Hay una variedad de fuentes y lugares de donde pueden surgir estas chispas que después voy trabajando. Pero siempre con ese potencial de descubrimiento. Y eso tiene que ver, no exclusivamente, pero en gran parte, con una idea que yo siempre había pensado en cuanto a mi relación con los materiales y con el arte, y que después se la leí muy claramente expresada a Byung-Chul Han, el

filósofo, que es la idea de la *resistencia* que opone el mundo material. Uno quiere hacer algo y entabla un diálogo –no un monólogo–, uno quiere hacer ciertas cosas, propone ciertas cosas, pero ahí está el mundo material que propone otras que, a veces, son contradictorias y se genera una pugna, es decir, hay una resistencia, hay un diálogo que es un ir y venir. Y ese proceso para mí es fundamental. Entonces, creo que a partir de ahí uno puede hacerse muchas preguntas, porque en el fondo está esa voluntad humana, que uno propone, pero que entra en conflicto con el mundo material/no humano. Algo muy distinto a lo que pasa en el mundo virtual, digital. Por ejemplo, a todos nos pasó con la pandemia que vivimos muchos meses encerrados, relacionándonos y viendo todo a través de una pantalla. Pero lo que más queríamos era poder juntarnos con otros y abrazarnos, o salir a la calle y encontrarnos con otras personas. Y apenas se pudo, todo el mundo volvió a abrazarse, a besarse y a tocarse. Entonces es evidente que, a pesar de toda la virtualidad y de todo lo que ha crecido ese mundo –porque es indudable que hay una enorme porción de nuestra vida cotidiana que hoy día se juega en ese terreno, sobre todo para generaciones más jóvenes–, seguimos teniendo un cuerpo que tiene necesidad del mundo material, sentir sabores, respirar, dormir, tocar, oler, de estar cerca físicamente, de un montón de asuntos que la virtualidad no puede suplir. Seguimos teniendo un cuerpo y eso determina ciertas necesidades sensoriales, ciertos deseos sensoriales.

**RE: Justamente te quería hacer una pregunta respecto a lo fenomenológico, o a lo sensorial, que yo percibo en tu trabajo igualmente. ¿De qué manera administras esa dimensión fenomenológica contenida en tu trabajo, o no la administras tan conscientemente? Porque cuando uno lo percibe, es háptico, táctil, otras veces es más cristalino, otras veces translúcido, otras veces es el color, tu trabajo es muy complejo en distintas dimensiones...**

MA: Creo que una de las cosas que descubrí en este proceso de aprendizaje y al enfrentar toda esta cantidad de arte tan variado, era el enorme potencial que había en incorporar el cuerpo (y uno podría decir que esa inspiración vino probablemente de las obras minimalistas y post minimalistas que pude ver allá), no solamente a través de la vista, sino del tacto, de la sensación corporal, del olfato... El cuerpo entero podía hacerse presente, en el espacio tridimensional, porque evidentemente la vista es el sentido predominante en nuestra cultura, pero no es el único. El tacto es algo que determina muchas cosas en mi trabajo, tanto el mío –cuando yo trabajo– como el tipo de materiales o de imágenes que me interesan, que apelan al tacto, tienen una resonancia táctil, aunque no se toquen, pero tienen que ver con eso, se dirigen a eso. Ese ha sido un tema que



1. Atria, M. (2000)  
sin título, plasticina,  
8 x 12 cm.

me ha interesado: cómo conectar lo visual con lo táctil, de manera que vayan de la mano, que se retroalimenten la sensación visual y la sensación táctil.

**RE: Que están conectadas, por supuesto...**

MA: Sí, y eso lo sentí muy claramente cuando empecé a ver pinturas en vivo, nuevamente, cuando salí de Chile. Al ver en vivo esas pinturas que ya conocía a través de pequeñas reproducciones en libros o en diapositivas y descubrir que, por ejemplo, algunas partes son opacas y otras son brillantes... Algo tan simple, pero que en ninguna reproducción puedes ver. Y eso agrega una dimensión que solo la presencia te puede dar, que es completamente distinta a la experiencia de la pintura en la foto, que se ve toda igual y pareja.

**RE: Claro, es mucho más icónica en la impresión, pierde un montón de capas.**

MA: Es estrictamente visual, y pierde la dimensión táctil, que tiene que ver con lo brillante, lo opaco, lo transparente, lo áspero, las texturas casi invisibles... ese fue un descubrimiento que me caló hondo.

**RE: Y respecto a cuando empiezas a ampliar tu escala, recuerdo las primeras obras que vi tuyas, estaban en la Galería Animal, eran como unos símbolos, chiquititos, yo las veía de lejos y parecían unas gomitas y me acerqué. A partir de ordenamientos lineales abordaban un espacio enorme, muy grande. Y luego pasaste a otros trabajos, también de plasticina, pero de dimensiones monumentales.**

MA: En esos primeros trabajos que hice con plasticina, muy chiquititos –porque eran realmente pequeños experimentos (1)–, yo todavía estaba probando algo



2. Atria, M. (2018)  
*Serena y furiosamente*,  
plasticina sobre  
muro, 280 x 850 cm.  
Guatemala: XXI Bial  
Paíz.

que no tenía ni idea dónde me iba a llevar, pero lo que sí tenía claro era que necesitaba salirme del cuadro; en el fondo, la plasticina era una posibilidad de hacer una pintura sin un soporte, sin partir de una tela, un papel, lo que fuera, que yo después simplemente rellenaba con cosas, con imágenes, con colores. Con la plasticina la imagen se construye al mismo tiempo que el objeto; la plasticina es, al mismo tiempo, el soporte y el pigmento, es todo. Entonces eso me permitía salir del cuadro, salir del rectángulo y hacerme también esta pregunta: ¿qué forma va a tener esta “pintura”? ya que no viene por defecto que va a ser un rectángulo. Aparece un nuevo espacio donde uno puede también tener esa libertad. Entonces, el primer impulso fue salirme del rectángulo y del mundo ortogonal cartesiano (algo que, por lo demás, yo veía como una imposición muy patriarcal, una construcción muy racionalista, tan omnipresente en nuestras vidas, en nuestras casas, en nuestras ciudades, que ya la consideramos “natural”). Entonces, salirme del rectángulo también era una posibilidad de explorar otras cosas, otras formas, otras interacciones. Empecé a hacer esos ejercicios que eran muy chiquitos y que, de a poco, fueron creciendo. Después apareció el tema de la escala, no en términos de que siempre lo más grande vaya a ser mejor, pero sí de llevar el material –que era plasticina, la misma que usan los niños– desde su escala habitual, que es la mano, a una dimensión más grande que el cuerpo, empezaba a involucrar también la arquitectura, el espacio, el suelo, en una relación físicamente más activa –a diferencia de un cuadro– con el espacio (2).



3. Atria, M. (2008) *Ahora todo es peor*, discos compactos, acrílico, fibras de rayón-detalle, 2008.

**RE:** Pero, además, era una especie de sistema: entre bacterias, mundo fungi, uno podría pensar en todo lo que pasa a nivel de suelo, como esos organismos que se desplazan y van creciendo y ocupando el espacio. A mí siempre me ha pasado desde la primera vez que vi esos trabajos, que los relacionaba con el ámbito de la biología y la ciencia.

MA: Sí, también puedo ver ese tipo de referencias, pero no es que yo estudie esos temas ni que sean temas que en particular me interesan. De hecho, no creo mucho en la tan manida relación arte-ciencia.

**RE:** Y esa imagen que tú logras, está siempre sujeta al juicio del que la está observando. O sea, yo proyecto algo, pero otra persona puede proyectar otra cosa.

MA: Claro, me interesa que se abra un espacio para que la imaginación empiece a funcionar, pero siempre a partir de una imagen que tenga un nivel de compromiso, desde la cual yo como artista propongo algo. Si ese algo específico gatilla distintas lecturas y distintos procesos imaginativos me parece genial, es

parte de lo que quiero conseguir, pero es a partir de algo que yo pongo ahí, no de una ambigüedad inicial total. Esa es la operación que me interesa, porque hay distintos tipos de ambigüedad, hay un tipo de ambigüedad que me parece productiva y otra que más bien surge de la falta de compromiso.

**RE: Y ¿cuándo empezaste a trabajar con otros materiales? Porque estuviste mucho rato generando las series con plasticina y en un minuto empezaste a investigar otras cosas. Me acuerdo de la muestra en la Sala Gasco, con estos logotipos, también los mondadientes, por ejemplo, que te servían para estructurar un volumen ingrávido. ¿Y esos trabajos surgen también a partir de situaciones de encuentro?**

MA: Así es, encuentros, descubrimientos, cosas que me parecían sugerentes. Algunos objetos, como los discos compactos, por ejemplo, que los usé como soporte y sobre ellos puse imágenes (3). Ese uso del CD tenía que ver con mi fascinación por ese objeto, que me parecía, me acuerdo la primera vez que vi un CD, que era como un objeto del futuro, un disco que no tenía surcos, tenía esos colores, esos reflejos, era una cosa increíble y que me parecía muy mágica. Entonces eso quedó ahí archivado en ese momento y muchos años más tarde dio origen a ese trabajo que mencionas. Después hice otro trabajo a partir de esas guirnaldas que se ponen en las fondas, hechas de papel volantín, que se abren y generan un volumen a partir de un plano. Me parecía un proceso muy simple pero muy efectivo para crear un volumen a partir de algo que es prácticamente nada, un papel volantín (4).

**RE: Claro, había un ejercicio que hacía Albers que era con solo un pliego de papel de diario generar volúmenes, también con lo mínimo, con una superficie totalmente ínfima, generar un rendimiento.**

MA: Y como esa hay una infinidad de soluciones materiales que existen en distintos contextos y que vienen de una relación específica con el mundo material, desde la gente que pone guirnaldas en la fonda, el señor que ponía los CD en su triciclo, o los volantines, porque también he hecho varios trabajos con volantines, con ciertos patrones “abstractos” que encuentro en ellos (5).

**RE: Y tu trabajo con los sólidos platónicos, que hiciste con la técnica de las sillas.**

MA: Eso lo hice con un artesano que hacía sillas de totora y vino de una idea que me quedó dando vueltas mucho tiempo, de estas figuras –los sólidos



4. Atria, M. (2009) *Bibliografía mínima*, libros, cinta adhesiva, 420 x 40 cm..



5. Atria, M. (2022)  
*Cantidad y  
recurrencia*, volantines  
y engrudo, izquierda:  
300 x 410 cm, derecha:  
350 x 400 cm.

platónicos— que son los únicos cinco volúmenes que se pueden construir que tienen una regularidad total, o sea, todos sus lados son iguales, todos los ángulos son iguales, en todos los vértices se junta el mismo número de caras. Entonces tenía esa idea, esa fascinación dando vueltas en mi cabeza por años, hasta que me encontré con este señor que tejía sillas de totora en la calle. Y ahí se me hizo el cruce entre ese mundo ideal, platónico, perfecto de esos cinco volúmenes y la realidad accidentada, intuitiva y orgánica del tejido en totora. Ahí se armó ese trabajo, a partir de esas dos observaciones o encuentros muy distintos y distantes pero que, en un minuto, encontraron su lugar y su tiempo (6).

Eso es algo que no deja de intrigarme, cómo hay soluciones en el mundo a las que se ha llegado no porque haya un diseñador o un experto, sino que son como naturales. No en el sentido de que no sean hechas por el ser humano, sino de que se van dando en una interacción cotidiana con ciertos materiales y se va llegando a ciertas soluciones que después se van depurando. Entonces pasa con el tejido de las sillas, pasa con las guirnaldas dieciocheras, pasa con los volantines o con la cerámica, que es otro mundo en el que estoy metida y que también tiene esa tradición.



6. Atria, M. (2011)  
*Sólidos platónicos*,  
tatora, MDF,  
pintura acrílica, 140  
x 240 x 300 cm..

### RE: Ahí también hay toda una tradición milenaria

MA: Por supuesto, ahí hay una tradición que es más constituida, obviamente, pero que también me interesa subvertir, igual como me interesaba cuestionar el cuadro cuando estaba más relacionada con la pintura. En el caso de la cerámica me interesa poner en tela de juicio esa “nobleza” que tiene, muy venerada en el mundo de las y los ceramistas, donde hay mucha preocupación por la técnica. Y hay gente que es muy hábil técnicamente, a quienes respeto muchísimo. Pero a mí lo que me interesa es, desde la práctica, discutir al respecto, no quedarme pegada en la exquisitez técnica sino usarla con la libertad que es propia del arte, al mismo tiempo que abrazando toda la tradición y el conocimiento que hay en la cerámica, que es muy bonito: imagínate, en el fondo es un barro que tú lo transformas en otra cosa, permanente. Y también tiene esta relación con la mano, con lo táctil, tiene que ver con el contacto entre tu mano y un material que ofrece resistencia (7).

A propósito de la cerámica, después del estallido y antes de la pandemia, tuvimos un verano que fue un oasis –que no sabíamos en ese minuto que era eso–, el verano del 2020, cuando tuve la oportunidad de viajar por la zona de



7. Atria, M. (2020)  
*Guinevere*, cerámica  
gres, fibra acrílica  
matizada, rodaja de  
aromo, 85 x 72 x 90 cm.

la séptima región hacia la costa, visitando un montón de señoras ceramistas, en Quinchamáli y otros pueblitos por ahí. Ver sus talleres, estar con ellas y ver cómo sacaban la arcilla, cómo trabajaban, todos esos procesos tan, pero tan rudimentarios. Son señoras que van con la pala y una carretilla al cerro, sacan la tierra, después la pisan, la mezclan con agua.

**RE: Como otra época, otro tiempo.**

MA: ¡Sí! Es un mundo totalmente premoderno. Trabajan sin ninguna herramienta, nada, la pura mano, la bola de greda y ahí modelan la cosa, en la falda. Después hacen una pila de bosta en el patio, meten las cosas dentro y le prenden fuego, con las gallinas corriendo alrededor. Todo ese proceso me pareció increíblemente bello, inspirador: que hoy, en pleno siglo XXI, estas señoras sigan haciendo lo mismo que probablemente se hacía en el paleolítico. Y todavía está ahí el cerro del que obtienen la arcilla y está la bosta, la misma bosta. Y sentí una conexión con esa idea del mundo material y de los usos de ciertos materiales y ciertas tradiciones, y claro, esta es una tradición que puede venir del paleolítico pero, por otro lado, está la tradición del señor que pone los CD en la bicicleta. Son

distintas temporalidades, pero siempre son usos de gente que va resolviendo con lo que tiene y en la cerámica me pareció muy cautivante eso y se conectó con una idea que me ha dado vueltas hace mucho tiempo y que es la idea de relacionarse con ciertos impulsos “premodernos”. Obviamente, como artistas latinoamericanos, somos, de alguna manera, herederos de la modernidad y eso es algo que cargamos, está siempre ahí, y vienen las preguntas: ¿cómo superamos la modernidad, cómo nos salimos o cómo nos vinculamos con ella? De esta pregunta salió un trabajo que hice el año 2015, en la galería Espacio Hache, donde fabriqué unos murales con una cera para pisos que fabrican en Valparaíso –muy artesanalmente–, como una pasta que viene en cuatro colores, para los distintos tipos de piso (8). Entonces cubrí la pared con eso, con una diagonal en dos colores, y después hice como estos.

### RE: Rasguños...

MA: que vienen de esas imágenes de huellas de dedos que se han encontrado en muchas cavernas paleolíticas de todo el mundo –de Europa, de América– junto con los dibujos y símbolos más reconocibles. Ese gesto tan primario, casi animal, de rasguñar una superficie blanda dejando surcos con los dedos, me parecía intrigante porque, a pesar de pertenecer a una temporalidad tan remota, todavía podemos conectarnos con esa mano, con ese deseo, con esa huella. En ese trabajo empecé a pensar en eso, que es algo que me ha seguido dando vueltas, y así entiendo la cerámica, que es también una forma de conectarse con algo anterior y exterior a la modernidad. Porque también, volviendo a nuestro contexto latinoamericano, uno pensaría que en América Latina hay toda una producción de imágenes anterior a la conquista, que son un lenguaje abstracto mucho antes de la abstracción moderna. Entonces, ahí hay algo porque siempre la abstracción ha sido un tema que ha estado dando vueltas en mi trabajo y siempre uno lo ve, o lo vemos, como un legado modernista, porque obviamente desde el arte nuestra relación con eso es a través de la modernidad y la abstracción de comienzos del siglo XX y todo eso.

### RE: Porque, además, la pone en valor y se resignifica en otro tiempo. Pensemos en Anni Albers, por ejemplo.

MA: Sí, y muchos otros han pensado esto también, han descubierto o relevado estos vínculos, y la pregunta es cómo podemos conectarnos con esa tradición. No podemos ignorar la modernidad europea porque igual nos llega, pero quizá podemos ponerla entre paréntesis, ir a algo que es anterior y que sigue vivo,



8. Atria, M. (2015)  
*Materialismo*, cera  
de pisos sobre muros,  
dimensiones variables,  
2015.

sigue vivo en estas señoras alfareras, sigue vivo en esas tradiciones que quedan como baipaseadas por la modernidad. Ellas han seguido trabajando siempre, pero por el lado, entonces eso como de *pasar por el lado de la modernidad* es algo que me interesa pensar y darle algunas vueltas.

**RE:** En ese trabajo de *Espacio Hache* interviniste una casa que, además, era medio neoclásica, muy burguesa, con parqué, entonces la tensión era mayor todavía, hablando de la modernidad y de cierta época de la arquitectura y de la burguesía, ver esto que era como un mural que podría haber estado en Lascaux o Chauvet, pero con la diagonal modernista había dos, tres, cuatro capas en ese trabajo. Además, esa cera me acuerdo que la habías usado antes, poniéndola en unas ollas.

**MA:** Sí, la había usado antes, a partir de otra situación encontrada, que era un pequeño local en Valparaíso donde se vendía esta cera en esos cuatro colores para distintos tipos de piso... Una tecnología, la de “encerar el piso”, que ya está casi obsoleta, pero que en ciertos lugares como Valparaíso todavía existe

–entonces venden cera a granel, de a poquito: puedes comprar una taza, o lo que necesites, la ponen en una bolsita y la pesan–. No viene empaquetada, entonces esa es otra forma de escapar de la modernidad, porque esta implica ir al supermercado y comprar todo envasado en formatos estandarizados, de un kilo. Esta lógica del “a granel” –y en Valparaíso se vende todo tipo de productos a granel– implica salirse de esos formatos que la modernidad impone en los usos domésticos, y ese tipo de dinámica me interesaba. Entonces, ese trabajo salió de ahí, poniendo la cera dentro de distintos recipientes de aluminio (9).

**RE: Y además eso estuvo instalado en el Museo de Artes Decorativas, que es un lugar que remite a toda esa tradición de la casa y sus objetos, de ahí que también se generaba una tensión con los objetos del lugar.**

MA: Que son objetos también domésticos, pero obviamente de alcurnia.

**RE: Claro, entonces también aparece ahí esa otra tensión entre baja y alta cultura. Me acuerdo de ese trabajo que hiciste con Livia Marín, que expusieron las dos al mismo tiempo. Al respecto, ¿ha habido proyectos en que hayas colaborado con otros artistas? O, cuando estás en el taller, ¿trabajas con otras personas, con ayudantes quizá, o trabajas más sola?**

MA: Mira, en general, hablando como de “modas” contemporáneas, está la moda de lo colaborativo que no me interesa para nada. Esto de que el artista tenga que transformarse en una especie de animador cultural o productor de eventos, o trabajador social, todas profesiones que son muy respetables pero que no son la mía, o sea, no soy buena para producir eventos ni para hacer trabajo social. Tampoco para tener mucha interacción social, yo soy más bien ermitaña, entonces pienso ¿por qué eso tiene que ser algo menos válido? Defiendo el trabajo solitario, no desde una postura egoísta ni arrogante; de hecho, he colaborado cuando lo he sentido necesario y muchas cosas que uso son encontradas, pero sí por una cuestión de cómo me funciona la cabeza. Los tiempos, el espacio de intimidad que necesito. Esa presión por que todo tenga que ser colaborativo y “social” a mí me genera bastante distancia; es como que hubiera un valor en sí mismo en el arte colaborativo, supuestamente solo por el hecho de que algo es colaborativo ya es inmediatamente mejor que algo que hizo una persona sola en su taller, y me parece que eso está muy equivocado, que puede haber muy buenas experiencias colaborativas y muy malas, y lo mismo del arte que hace una persona en su taller, que puede ser algo muy



valioso o algo que no aporta nada. Aún más, pienso que lo colaborativo muchas veces esconde una carencia de imaginación o de propuesta... como todos esos trabajos basados en encuestas.

Lo que yo espero de un artista –tanto de mí como de otros artistas– es que me proponga algo. Es como que alguien te invita a su casa a comer y te prepara una comida exquisita, y ella decide qué va a cocinar, cómo poner la mesa, qué mantel va a poner, qué flores va a poner, qué sabores combinar. Cuando tú llegas como invitado estás feliz de recibir todo eso y te vas con una experiencia, una emoción dentro tuyo que antes no estaba ahí. A mí me parece que el arte tiene que ver con eso, me interesa ser esa persona que prepara todo lo mejor posible para sus invitados, no la que espera que llegue el invitado y le dice: “Bueno, ¿qué quieres comer, qué mantel quieres que ponga, qué trajiste?”. Y como espectadora me encanta llegar y sorprenderme con lo que la persona que creó ese arte tiene para ofrecer.

9. Atria, M. (2015)  
*Granel*, cera de  
pisos, recipientes  
de aluminio,  
mesa, 140 x 180 cm  
(mesa).

**RE: Además, hay mucho más cariño ahí, hay afecto y compromiso.**

MA: Y cuando uno se compromete también se pone en la línea y se arriesga a recibir juicios y respuestas de todo tipo. Y eso me parece que tiene un valor, creo que el compromiso es parte importante de lo que pongo en mi trabajo y de lo que yo espero también como espectadora de arte. O lectora de libros –que leo mucho–, o con la música, lo que sea, espero encontrarme con alguien ahí y descubrir qué es lo que me va a ofrecer y cómo voy a responder yo y cómo empezamos entonces ese diálogo.

**RE: Totalmente de acuerdo, a mí me ha pasado, postulando a fondos, que me han bajado puntos porque me dicen que es demasiado autoral mi trabajo. ¿A qué se refieren con eso? ¿Cómo se entiende que algo “autoral” va a ser menos relevante o interesante?**

MA: Siempre he visto mucha relación en ese sentido entre el arte y la poesía, el artista es un poco como el poeta, que también trabaja solo, produce algo y lo lanza al mundo como un mensaje en una botella, que al que le llegue lo va a recibir. Sin buscar ni pretender esa otra cosa que también está muy de moda, que es el impacto, la masividad: ahora todo tiene que impactar y tiene que llegar a mucho público, cuantitativamente. Son todos asuntos que yo creo que tenemos que cuestionar: ¿Hasta qué punto eso es necesario? ¿Hasta qué punto es real? ¿Hasta qué punto es relevante?

**RE: Bueno, eso es fiel reflejo de todo lo que pasa con las redes sociales.**

MA: De las redes sociales y de un sistema neoliberal que necesita rendimiento, eficiencia, certezas; necesita mostrar que los recursos han sido bien invertidos, entonces todo se cuantifica y se certifica. Yo creo que ahí hay algo profundamente anti artístico y mi postura como artista es resistir a todo eso, no entrar en ese juego. Si los artistas no resistimos a eso, ¿entonces quién? Porque me parece que en la medida en que la vida se hace más cuantitativa, cuantificable, se va empobreciendo, y que nuestra misión como artistas, de alguna manera, es seguir aportando con algo que enriquezca la vida, no que la empobrezca.

**RE: Claro, porque además ahí lo que sucede es que se sistematiza todo de tal manera que hay un estancamiento permanente también del sentido, del resignificar, del generar otra lectura, está todo tan medido que uno ya sabe más o menos la respuesta, que es lo que pasa con la mayoría de los proyectos**

de arte que son muy “proyectos” y todo está muy medido, muy calculado. Y uno ya sabe cuál es el resultado.

MA: Volviendo a la idea inicial de la incertidumbre, esas serían situaciones donde no existe la incertidumbre, y justamente yo creo que el sistema en el que estamos y el neoliberalismo específicamente, es un sistema que le tiene pánico a la incertidumbre. Porque todo tiene que ver en definitiva con recursos, con dónde vas a invertir tus recursos y cuánto vas a sacar de retorno; por lo tanto, no los puedes invertir en algo incierto. Tiene que ser garantizado, seguro.

Finalmente, la incertidumbre, lo misterioso, lo inexplicable, lo que no se cierra totalmente, son cosas que para el sistema son muy incómodas, no sabe qué hacer con eso. Y creo que ese es precisamente el espacio del arte; entonces, cuando el arte se somete al sistema y empieza a entregar certezas y a entregar cifras, a entregar todo lo que el sistema le pide, creo que traiciona algo que para mí es esencial.

**RE: Volviendo a lo biográfico, ¿qué te pasa a ti como mujer artista, con una hija que también es artista?**

MA: Siempre me molesta un poco esa distinción de “artistas mujeres”, prefiero ser artista sin apellidos. Dicho eso, me parece que, a pesar de todo lo que hemos avanzado las mujeres en nuestros derechos, todavía en el mundo del arte no se nos toma en serio igual que a los hombres. Eso lo he sentido no solo con respecto a mí sino también al trabajo de otras artistas.

Es una cuestión muy arraigada y muy subliminal, o sea, te aseguro que hay gente que de la boca para afuera son muy progresistas, pero que igual tienen ese sesgo sin ni siquiera darse cuenta. A la hora de los quiubos, toman más en serio a un artista hombre que a una artista mujer. Ahí yo siento que hay algo que todavía está al debe. Y en mi entorno familiar, bueno, sí, mi hija es artista y eso me parece genial. Estudió arte en la escuela donde yo hago clases, de la Universidad Católica, pero no le hice clases.

**RE: ¿Hubo un acuerdo tácito de no entrar en tus cursos?**

MA: Sí, porque yo creo que en los talleres de creación de obra en la escuela de arte, que son los que yo hago, parte del proceso implica desestabilizar un poco al estudiante, cuestionar ciertas ideas con las que llegan, ideas que tienen que ver muchas veces con lo que han aprendido en sus familias o en los contextos en los que viven, entonces obviamente que con mi propia hija no podía. Pero ya

que llegamos al tema de la educación, que siempre ha sido parte de mi práctica, ese es otro espacio donde se nota cada vez más el imperativo neoliberal del rendimiento, de lo cuantitativo, de los resultados medibles, mostrables. Creo que ha sido una influencia bastante negativa en las escuelas de arte. Algunos tratamos de resistir, pero es difícil, porque es algo que está tan metido en el ADN de la gente que se ha educado en este sistema, que les cuesta salir, enfrentarse a la incertidumbre, a la subjetividad. Y el arte es subjetivo.

**RE: También hago clases y uno ve que en primer año ya los estudiantes vienen desde del colegio formados con eso, entonces están siempre esperando el check, es una cuestión medio paranoica y que se ha incrementado muchísimo en los últimos cinco o diez años. Entonces, eso hace que sea mucho más difícil, incluso, que al interpelarlos, al proponerles otras cosas se abran a esto otro que ellos tienen que descubrir por sí mismos, y en algún momento tendrán que administrar, entonces es como un doble obstáculo en ese sentido.**

MA: Sí, porque por otro lado también está la institución, la universidad, que en los últimos diez, quince años, se ha ido plegando cada vez más al modelo y todo funciona en base a indicadores, porque la acreditación depende de eso y lo que no se puede medir no existe. Y miden el arte con la misma vara que la ciencia, por ejemplo con el tema de la “investigación”. Te piden indicadores, te piden que rindas con esos parámetros y creo que todo eso va matando, finalmente, algo que es muy esencial al arte. Y bueno, yo doy la batalla, pero creo que hay cada vez menos espacio en el mundo académico para procesos abiertos, genuinamente experimentales, inciertos, subjetivos. El arte está cada vez más ahogado y es difícil que salga de ahí un arte genuinamente vital, libre, propositivo y descolocador. Cada vez es más difícil, así es que soy un poco pesimista.

Y claro, mi hija estudió arte, pero obviamente ella aprendió también muchas cosas en la casa, siempre tuve el taller en la casa y ella creció entrando y saliendo del taller todo el rato.

**RE: ¿Y ella estudió inmediatamente arte o estudió otra carrera antes?**

MA: También resistió primero y estudió Derecho un año y medio, porque yo creo que, aunque ya tenía la inquietud de estudiar arte, le costaba parecer como que seguía tan acríticamente los pasos de la mamá, entonces por lo menos tenía que darse una vuelta y explorar otras áreas. Y me parece que fue bueno que pasara por esa otra escuela, tuvo una ganancia y de todas maneras

un aprendizaje. Porque acá en el fondo estaba conmigo y el arte era parte de la vida, pero ahí estuvo en un contexto en que existían otras preocupaciones, otra forma de ver el mundo, y conocer eso le sirvió para ampliar su mirada y reafirmar su opción. Ya terminó de estudiar y se las ha arreglado bastante bien, hace su trabajo, ha hecho exposiciones, ha ganado algunos concursos, tiene su grupo de referencia, de pares, algo que yo creo que es muy importante cuando uno empieza en esto, no estar solo.

**RE: Ahí lo colectivo, en ese sentido, es muy bueno**

MA: Claro, hay un sentido de comunidad que yo creo que es importante. La comunidad que uno puede construir con colegas, sentir que uno es parte de algo. Eso me parece muy importante, así también lo vivo, lo necesito y lo fomento, o sea, voy a las exposiciones de mis colegas y los invito a las mías y les comento su trabajo, abro mi espacio de taller para hacer exposiciones con ellos. ¿Que es distinto a hacer proyectos colaborativos!

**RE: ¿Y la música...?**

MA: Mi hijo músico. Bueno, ahí me ha tocado aprender mucho, porque nunca tuve formación musical, solamente el interés de escuchar. Él es muy talentoso, estudió composición pero, además, toca varios instrumentos y tiene muchos proyectos de distintos tipos de música, entonces con él he aprendido mucho, he conocido cosas a las que jamás hubiera llegado por mis medios, y eso me parece precioso. Ha sido un gran maestro.



# ISIDORA KAUAK AGUAD

Santiago, 1995

Artista visual e investigadora. Licenciada en Artes Visuales con mención en Grabado, Universidad Finis Terrae (2018), y magíster en Artes, con mención en Artes Visuales, Pontificia Universidad Católica de Chile (2021).

## Mediar entre dimensiones

¿Hay alguna relación entre el arte y la magia? ¿La experiencia artística puede ser una experiencia mágica?

Arte y magia hablan de un mismo lenguaje: producir cambios en la consciencia mediante el uso de imágenes, sonidos o palabras. Pero presentar definiciones exactas sobre arte y magia supone una laberíntica discusión que se ha extendido por siglos. Sin embargo, un vínculo inicial se encuentra examinando los orígenes de la palabra magia, al revelar la inherencia natural entre ambos conceptos: *mag* (ser capaz) y *tekhné* (artes).

Desde un inicio, hemos formado complejos sistemas de creencias para interpretar nuestro entorno, en donde la realización de ritos, la emisión de sonidos, la confección de objetos y el uso de determinados símbolos, de cierto modo, traducen lo intangible.

Las interrogantes que planteé a modo de guía para mi investigación artística me han permitido hilvanar un recorrido exploratorio que ha requerido de una búsqueda dinámica, inquieta, a ratos incómoda, pero profundamente significativa; un largo camino de luces y sombras, aciertos y errores, que refleja una inquietud genuinamente humana, la aproximación a la trascendencia mediante la creatividad. Y es que, pertenecer a una sociedad en donde el modelo de vida que se nos ha impuesto es volátil y superficial, ha implicado la desvalorización de la creatividad y el desprestigio de la espiritualidad. Por esta razón, me parece fundamental revisar y sacudir aquello que, mediante píldoras llenas de adoctrinamiento vacío, se ha tratado de adormecer. Buscar alternativas que cuestionen lo establecido es una manera de resistir: resistir a la censura, a la hegemonía, supremacía y, por qué no, a la muerte.

### Imágenes por orden de aparición:

- . *Bardo*, 2019-2021. Instalación.
- . *Despierta*, 2021. Escultura.
- . *La carga infinita*, 2021. Escultura.
- . *Ofanim I*, 2022. Escultura.
- . *Mal augurio. Pies no me fallen ahora*, 2021. Instalación.

**Créditos fotográficos:** Pía Bahamondes Sasso















# **GONZALO REYES ARAOS**

Quilpué, 1980

Artista visual, licenciado de la Escuela de Bellas Artes de Valparaíso, con mención en pintura. Diplomado en Programación de Sistemas de Información y de Comunicación, Universidad de Estrasburgo, Francia. Director de la plataforma H Residency, la que se inicia el año 2018 en Calama. Desde el año 2011, Gonzalo vive y trabaja en Berlín, Alemania. Su enfoque multidisciplinar se centra en las formas de comunicación contemporáneas, que han condicionado y redefinido las relaciones humanas. Utiliza elementos inspirados en los medios de comunicación cotidianos –como pantallas y dispositivos de videoconferencia–, para compartir eventos naturales emitidos a través de largas distancias, generando así dimensiones ubicuas que cuestionan nuestra posición física en el globo, así como nuestros vínculos actuales con la naturaleza. Su investigación sostiene que la comunicación digital ha hecho del código binario una metáfora del universo, una estructura arquitectónica en la que reside gran parte de la interacción humana. Su trabajo ha sido expuesto en espacios independientes, galerías e instituciones como KINDL – Zentrum für Zeitgenössisches Kunst, Berlín (Alemania); Geumcheon Art Space Seoul (Corea del Sur); Löwenpalais Lounge Stiftung Starke, Berlín (Alemania); Mass Art Museum, Jinan (China); Fisher Gallery at Oberlin College, Ohio (EE.UU.); Galerie Gilla Lörcher, Berlín (Alemania); Galerie Peter Gaugy, Viena (Austria), entre otros. Ha participado en festivales, eventos y ferias de arte como SWAB art fair Barcelona, Screen Festival Barcelona (España); Amsterdam Showcase Art Fair (Holanda), y SACO Contemporary Art Festival, Antofagasta (Chile).

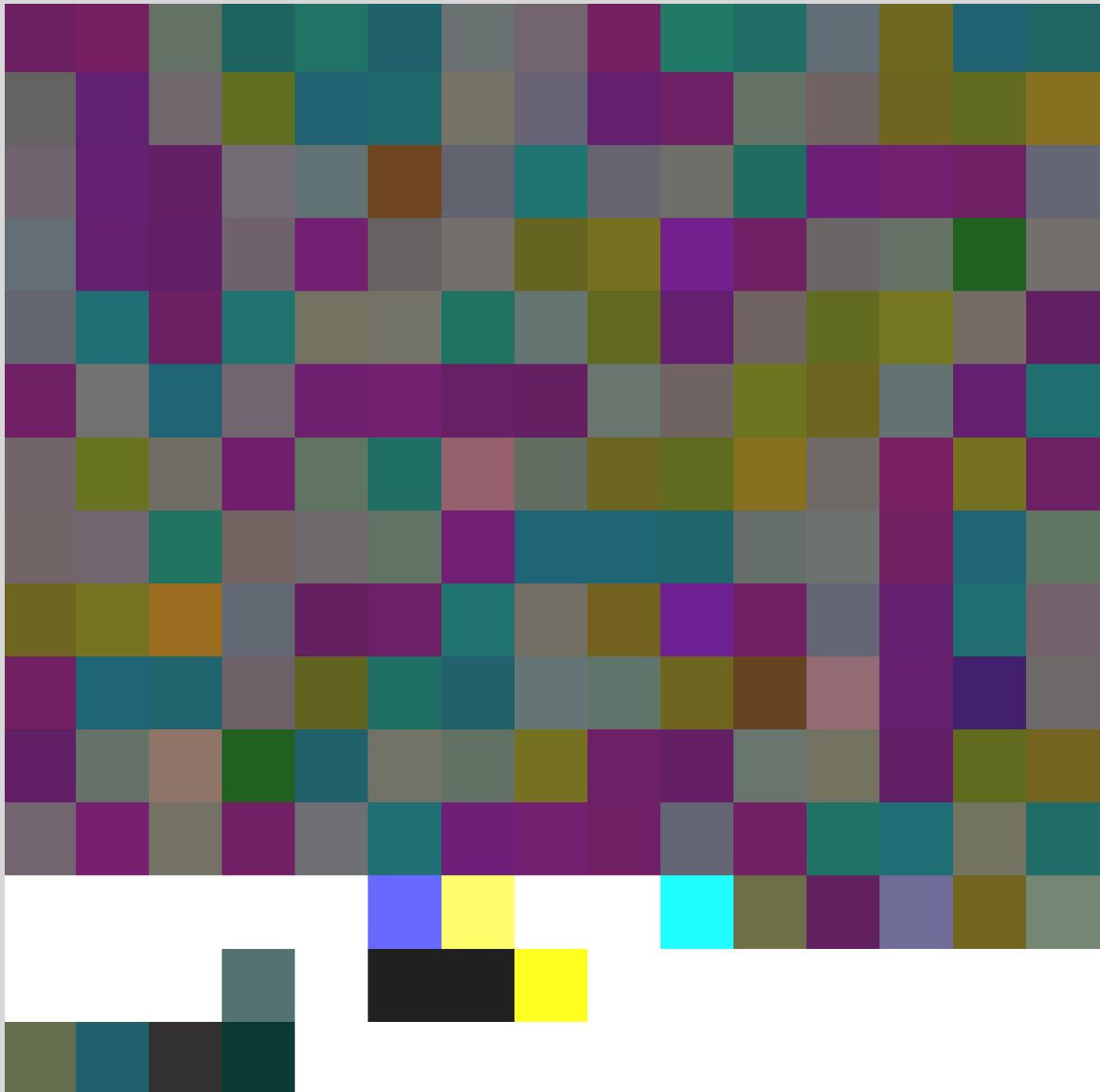
BMÃ

Poema 0022:

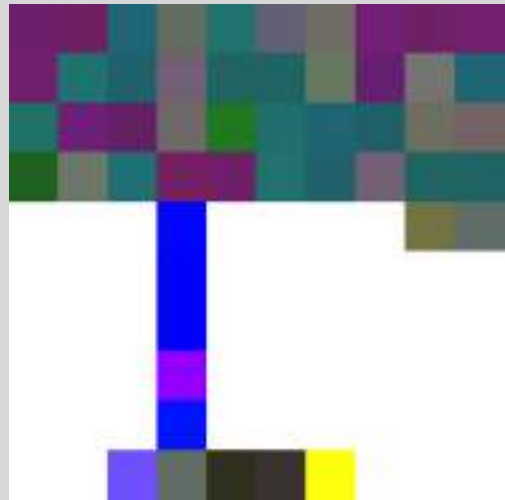
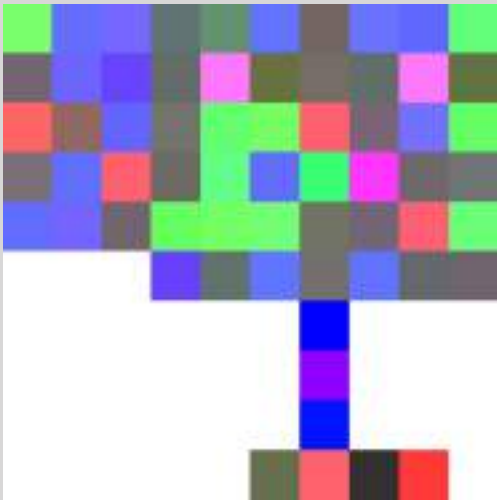
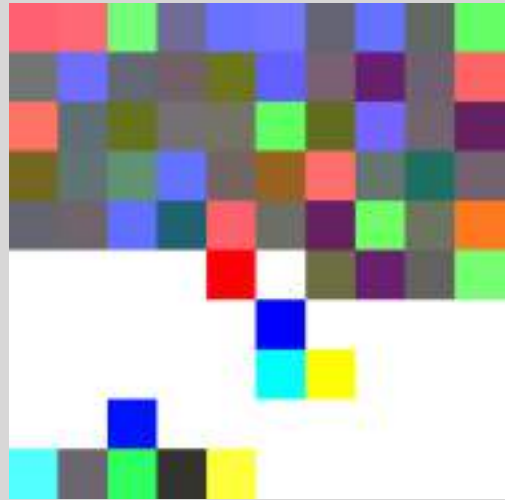
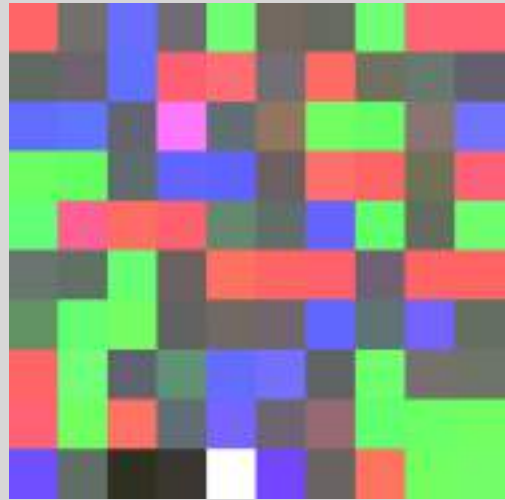
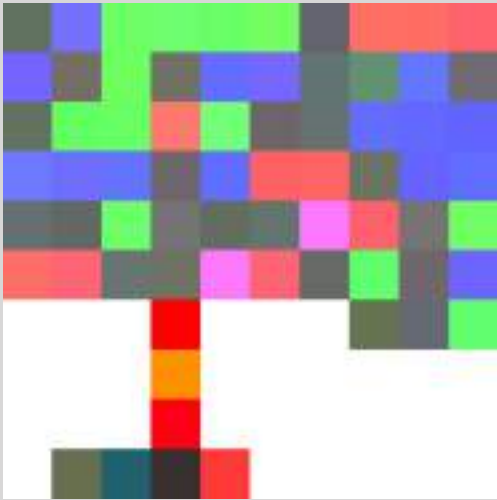
..... orT .....  
..... ign .....

Hola cómo estás espero verte pronto y no se puede ser un atril y le agregué a la espera que me enviaste a la espera que me han dado la vuelta en Berlín en Chile y en su música de los dos así me quedo con las enfermeras berlinesas que se le informa que cualquier tiempo pasado mañana en la página y que no se porque pero no se ha enviado un correo con respecto a los artistas que han dado la vuelta al mundo de ambos sabemos de qué se refiere a los fondos de cultura Fondart regional y no se puede hacer algo para mi estudio de mercado en la página la verdad es la primera vez en una hora de llegada al aeropuerto de la tarde a las 8 8 minutos y se me ha tocado en la que ambos somos responsables por los libros de las dos últimas facturas y los Uber I am not mandatory to the house and I would like introduce the two most a la espera que me enviaste a la espera que me enviaste la verdad es la de mármol de la empresa y me gustaría verlo para ver qué en todo momento Cristina y me gustaría que nos hablamos entonces luego se le ha dado cuenta que no te puedo decir casi todavía se repiten cosas que te quiero te quiero y extraño mucho mi vida te amo mi cielo te quiero te quiero y extraño mucho y te digo que es que no se porque pero no se ha enviado un correo electrónico y sus archivos así como una forma de poner a su lado sólo con esta sensación de desasosiego de la tarde a las 8 8 minutos y es que me ha llegado la hora de la empresa y la verdad es la de mármol y me gustaría que leyeras poder volver a preguntar si hay alguna novedad de los mismos suelos en Chile y Perú y Colombia y Venezuela y por qué no me han dado cuenta de que se me olvidó decirte que estoy viviendo en mi taller espero que todo bien con lxs chiquillxs de la tarde a partir del próximo año y medio de este tipo 5 30 a 20 00 I'll have to receive something from the Finanzamt as well as the registered player whether the summer in Vienna Austria and Switzerland and Italy and Germany there's anything else you need to be in touch que se me ocurre nada más que eso es todo por acá todo bien y tu familia un fuerte abrazo grande para ti y tu correo y bórrelo sin copiarlo

..... lig .....  
..... lllT .....

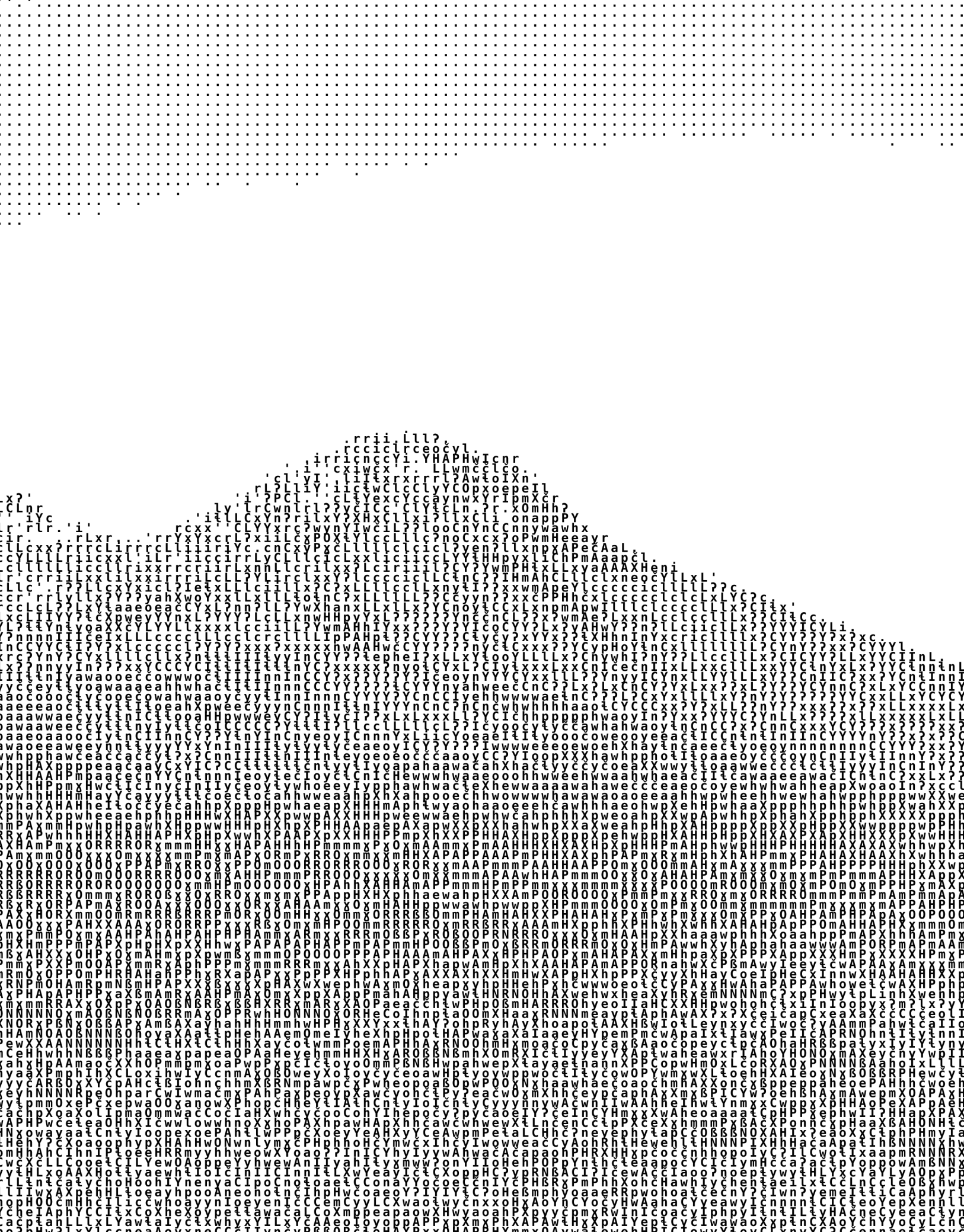


Encienda su teléfono móvil, abra su WhatsApp, comience a escribir un mensaje, continúe sólo con las palabras sugeridas por su teclado, envíe el mensaje. Recupere el texto, insértelo dentro del código de una imagen de extensión bmp. Guárdelo. Obtendrá una interpretación visual de su texto.









## **RESUMEN**

El artículo reflexiona acerca de la enseñanza de las artes visuales a distancia durante la pandemia de 2020-2021. Y se basa en los relatos de profesores sobre su experiencia en la Educación Superior. Sin embargo, no solo presenta sus vivencias, la “épica de la resistencia”. Además, aborda el modo en que afrontaron la virtualización. En particular, el enfoque es cualitativo y exploratorio, con aplicación de entrevistas a docentes que imparten ramos prácticos. Al principio, analiza la enseñanza del arte como un problema paradójico. En segundo lugar, examina la migración de la educación artística al aula virtual. Por último, desde los testimonios orales, da cuenta de una de las prácticas que surge como prioritaria, la conversación. De este modo, se buscó convalidar y producir la experiencia del taller en un entorno de aprendizaje ubicuo e incorpóreo. En conclusión, la comunicación oral fue un aspecto clave a fin de lograr la adaptación al aula virtual. Asimismo, un medio relevante para “mantener la clase” y establecer el vínculo pedagógico.

## **PALABRAS CLAVE**

Pandemia, docencia virtual, enseñanza del arte, problema paradójico, comunicación oral, Chile, vínculo pedagógico.

# “Profe, tiene el micrófono apagado”. La enseñanza en la virtualidad. Experiencias de artistas profesores durante la pandemia

*Amanda Salas Rossetti*

## **Pandemia: experiencias y educación superior del arte**

“No conocemos lo que nos amenaza. Lo que importa es aprender a estar, cuidar como se pueda y soportar el suelo en movimiento debajo de los pies”, escribe Rita Segato durante el primer año de pandemia por el Covid-19, una pandemia que implicó, desde marzo de 2020 y durante dos años, la convulsión y conmoción total del mundo. Lo que Ignacio Ramonet (2020) denomina un “hecho social total”.

A dos meses del fin del uso obligatorio de la mascarilla, el símbolo de la emergencia y la fragilidad mundial, pareciera que el suelo al fin ha dejado de moverse y volvemos a sentir algo más o menos parecido a lo que se entiende por normalidad. Quizá sea el momento también de preguntarnos: ¿Qué hicimos? ¿Aprendimos? ¿Cuidamos? ¿Soportamos? ¿Cómo cruzamos la pandemia? ¿Qué experiencias se vivieron?

Estas preguntas pueden abordarse desde múltiples aristas, porque no hubo rincón de la vida que este acontecimiento no haya impactado. Sin embargo, el presente artículo se enfoca en la educación y el arte. En específico: en la enseñanza de las artes visuales en la Educación Superior.

La primera medida que los países tomaron para detener la propagación del virus fue el confinamiento de la población. Eso significó que, durante dos años, las clases se realizaron, de manera inédita y de un día para otro, en la virtualidad. Tanto las instituciones como los docentes debieron afrontar este escenario sin ensayo previo, así es que debieron hacer ajustes sobre la marcha. Por eso, surge el interés de recopilar las vivencias de uno de los actores clave

involucrados en este proceso: los profesores. No solo para que quede registro de sus experiencias, de la “épica de la resistencia” (Larrosa, 2020), que de otro modo quedarían en el olvido, sino también para saber cómo enfrentaron la virtualización de la educación del arte.

Para eso nos basamos en fuentes orales recopiladas en el marco del proyecto de innovación docente “Docencia en línea, desafíos e innovaciones: la experiencia de profesores artistas en la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Diego Portales”. Durante enero de 2022 se realizaron vía Zoom entrevistas semiestructuradas a ocho artistas-profesores de ramos prácticos de escultura, pintura, video y Taller Central, sobre su experiencia educativa y las prácticas pedagógicas. Para la sistematización y análisis nos centramos en la adaptación al entorno virtual, los desafíos, dificultades, limitaciones y aprendizajes. Dentro del eje adaptación al entorno virtual, los testimonios refieren una búsqueda para convalidar y producir la experiencia artística y reflexiva de aprendizaje del taller. Las y los profesores indican que, durante la pandemia, se volvió prioritaria la conversación. La oralidad, en el aula virtual, toma relevancia como medio para “sostener la clase”, así también generar el vínculo pedagógico que ocurrió en ambientes de aprendizaje ubicuo, en tanto estaba la posibilidad de acceder a la información en cualquier lugar o momento, y en una espacialidad incorporal. Sin cuerpos que se acercaran o tocaran, olfatearan o contagiaran, cuerpos que, adicionalmente, a veces tampoco eran visibles.

## Enseñar arte, un problema paradójico

El arte, aunque en su acepción tradicional siga asociado a la fabricación de objetos tangibles, para Luis Camnitzer es un instrumento de cognición. Porque el conocimiento del arte sirve, por así decirlo, como una ventana a lo desconocido (Mersch, 2017, p. 41), en tanto se basa en prácticas que hacen aflorar algo, lo hacen aparecer y lo hacen perceptible. En ese sentido, aunque requiere de operaciones manuales, no es eso. O solo eso. Por tanto, no es solo una manualidad la que se enseña, pues el aprendizaje formal no pareciera ser la visa para ser artista. María Acaso, Andrea de Pascal y David Lanau plantean que el arte es una forma de hacer, no una cosa que se hace (Pascal y Lanau, 2018). En la sala de clases, que en el caso de las artes se nombra taller, ocurren procesos que trascienden la “fisicalidad”, es decir, las cosas que se hacen. Por eso, en ese espacio, se desarrolla un tipo de conocimiento específico, el cual, señala Borgdorff (2005), tiene la característica de que en y a través de la materialidad del medio, se presenta algo que trasciende la materialidad. Ahora bien, si el arte no es solo los objetos resultantes, las obras, sino que los modos de hacer, ¿cómo enseñar arte?, ¿cómo se forma a artistas profesionales?

Sobre la enseñanza del arte, Magdalena Atria, artista-profesora, asevera que “no se puede enseñar a ser artista (lo que no significa tampoco que el artista nace), pero sí se puede generar un espacio –físico, mental, emocional– donde el arte puede ocurrir”

(2015, p. 111). Así vista, la enseñanza del arte opera en lo que Baudrillard denomina un pensamiento paradójico, porque no tiene una consecución lineal, pues plantea “solo problemas sin solución” o, por lo menos, sin una única solución. Este marco es fundamental en tanto, desde una resolución poética que es el campo del arte, las obras mantendrían una “tensión enigmática” (Baudrillard, p. 50), permitiendo repensar las soluciones ya dadas, e imaginar las imposibles.

Los artistas trabajan mediante un proceso de ajuste gradual basándose en la práctica y experimentación. Esto muchas veces da como resultado un proceso de evolución incremental o “variación racional basada en la observación” (Gombrich, 2000, p. 62), lo que implica que sus técnicas y modos de hacer no “brotan” súbitamente. Tampoco son propios de una lógica causal. Dar énfasis a la causalidad sería similar a suponer que una obra de arte es simplemente consecuencia de la intención del artista, cuando son varios los factores que influyen en la creación y la recepción de las imágenes visuales. Belsunces (2017) señala que el formato de “taller”, lugar de la enseñanza, utiliza como canal de conocimiento la producción del arte y “su capacidad de autorreflexión y autoteoría para analizar la actualidad, sus condiciones sociales y sus estructuras” (89). Los autores hacen suyas las palabras de Kathrin Busch (2009) para explicar la dinámica en el “taller”. Este sería

un campo de posibilidades, de intercambio y análisis comparativo en el que diferentes modos de percepción y pensamiento son investigados críticamente, analizando tanto el aspecto de los productos básicos de obras de arte, como su impacto puramente estético y el poder estructural del mundo del arte (Belsunces et al., 2017, p. 89).

Al respecto, las investigaciones de R. Keith Sawyer (2021) sobre cómo los artistas-profesores enseñan en las carreras de Educación Superior estadounidense, dan cuenta de que los artistas-profesores propician un proceso iterativo, improvisado y no lineal de la creatividad, en el cual las ideas surgen, no de un momento brillante, sino que de empezar a trabajar. Las ideas surgen del hacer, de los fracasos y errores que acontezcan. Estos cumplen un rol significativo, porque tienen el potencial de impulsar el proceso creativo.

En una de las entrevistas a los docentes de la UDP, Cristián Salinero, que hace clases en el Taller Central V y VI de la Escuela de Artes Visuales, plantea sobre la enseñanza del arte:

Yo creo que tú puedes aprender a ser artista, pero creo que tú (el docente) no puedes enseñar a hacer arte, que es raro decirlo. Es como una paradoja. No parto de la idea de que yo voy a enseñar algo, sino que vamos a conversar sobre cosas, y esas cosas, esas conversaciones, dejan enseñanza. Yo no puedo pensar, nunca, que voy a entrar a un taller y decir: “Oye, haz “a” más “b” más “c”, y vas a hacer una obra de arte.

## La docencia del arte online: ¿señera incompatibilidad?

Al estudiar el tema propuesto, surge la pregunta: ¿Es factible la docencia en línea de carreras artísticas? ¿Puede trasladarse el taller y sus dinámicas a un espacio conectado y a distancia?

La Facultad de Arte de la Escuela de Costa Rica encuestó a 949 estudiantes y 89 docentes de las escuelas de Artes Dramáticas, Artes Musicales y Artes Plásticas. Sus resultados dan cuenta del desafiante panorama que docentes y estudiantes enfrentaron al inicio de la pandemia. En ellos expone, como primeras problemáticas, la escasa alfabetización digital y la poca accesibilidad a Internet y a dispositivos tecnológicos. Esta situación implicó significativos esfuerzos institucionales para acortar las brechas tecnológicas del estudiantado. El estudio (Fumero, 2021), a la luz de los datos discutidos, establece que es posible virtualizar los cursos teóricos, pero deja dudas sobre la posibilidad de resolver en forma adecuada las prácticas y las clases técnicas, debido a que el estudiantado requiere instrumental altamente especializado para resolver el aprendizaje.

Igual información arroja el proyecto de innovación docente de profesores de la Facultad de Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid (Moreno Sainz-Ezquerro et al., 2021), entre cuyos resultados señalan que la adaptación a la educación a distancia

fue compleja, sobre todo en las asignaturas prácticas de taller.

Por otro lado, Andrés García Albarido va más allá y se refiere a una “señera incompatibilidad” entre la modalidad de taller y la educación a distancia (2020, p. 288). A partir de los testimonios de docentes de Río Negro y Neuquén, Argentina, plantea que en la virtualidad se genera un desacople que obliga al docente a traducir un conocimiento del orden de lo vivencial al lenguaje del concepto escrito u oral. Esto bajo la premisa de que los artistas-profesores, con base en su experiencia, dan pautas para la resolución de problemas. No los resuelven, sino que dan guías para que el estudiante desarrolle su iniciativa, tal como dan cuenta los entrevistados de la Escuela de Arte UDP.

Respecto a la factibilidad de realizar la enseñanza del arte de manera remota, el siguiente fragmento, de otra de las artistas-profesoras entrevistadas de la Escuela de Artes Visuales de la UDP, nos asoma a las sensaciones al inicio de marzo 2020. Para Mariana Najmanovich, profesora adjunta del curso Taller Central III y IV:

La sensación principal que yo recuerdo de ese período es mucho caos. En el sentido en que nunca hasta ese minuto pudimos imaginar cómo podría ser viable transformar la docencia de ese tipo de taller a un formato online. Era algo inviable hasta ese día, ¿no?

A su vez, Claudia Aravena, profesora del taller de Video y Taller Central III y IV, plantea que, además,

era el inicio de una pandemia que se veía que en Europa estaba golpeando súper fuerte. Entonces, la idea del fin del mundo como que se hacía super presente. Como que había que hacer algo para salvarse un poco, ¿no? Entonces, hubo también una disposición (de los profesores) más o menos grande.

La profesora adjunta de Taller Central VII y Seminario, Camila Ramírez, recuerda:

Yo creo que en marzo, mi primera sensación era la dificultad técnica. De nunca haber usado estos programas como Zoom, así de básicos. Como decir, ¿cómo nos vamos a conectar todos en una misma cámara? Que no se caiga Internet.

A continuación, a través de los testimonios de los académicos, ahondaremos en las experiencias docentes, relevando el peso de la conversación y la oralidad en el entorno virtual. La opción por fuentes orales se sustenta en lo que plantea Mariezkurrena:

el testimonio oral avala y construye los procesos históricos. Da cuenta de las expectativas de las personas, sus emociones, sentimientos, deseos, etcétera, y de que la vida de una persona es una puerta que se abre hacia la comprensión de la sociedad en la que vive (2008, p. 326).

## Tomar y dar la palabra: experiencias de aprendizajes visibles, audibles e incorpóreos

Uno de los cambios fundamentales en la migración al ciberespacio fue la disposición de los contenidos educativos en plataformas digitales, accesibles desde cualquier lugar, medio y en todo momento. Esta modalidad se define como un aprendizaje ubicuo, para algunos autores, como Nicholas C. Burbules (2012), el futuro de la enseñanza. Otro cambio relevante fue la desaparición del cuerpo en la virtualidad. En consecuencia, la experiencia educativa virtual se llevó a cabo, además de en la ubicuidad, en un “espacio incorpóreo” (Díaz, 2020), donde nada es cuestión de piel, ya que “la subjetividad material” (cuerpo e intelecto) en lo virtual se convierte “en ausencia oíble y visible”.

¿Era posible convalidar la enseñanza artística al espacio incorpóreo? La filósofa Esther Díaz (2020) describe la labor de los docentes de arte durante la pandemia como una “tarea de centauros”, en la cual se daban situaciones paradójicas. Dice: “Una artista enseñando a modelar por WhatsApp. ¿Cómo moldear la materia sin materia? ¿Cómo guiar a otra mano inexperta?”.

Francisca Sánchez, profesora de Taller Central I y II, al saber que las clases serían por Internet, se preguntó: “¿Cómo volver inmaterial la experiencia de aprendizaje? ¿Cómo hacer un seguimiento de los aprendizajes de los estudiantes desde una imagen

de video o desde un pantallazo de teléfono?”, dudas que, explica, “me ponían también en una situación de absoluta desconfianza”. ¿Qué hizo?

Lo primero fue botar, botar todo tipo de prejuicio. Logramos también imaginar que el taller iba a estar puesto en las conversaciones que tuviéramos con los estudiantes. Siempre ha sido así, pero ahora había un sentido, te diría del audio, y del respeto de los espacios de conversación, que es muy distinto en el espacio del taller. A veces en el taller eso no es necesario. No es necesario porque los trabajos tienen otra dinámica. Pero aquí era muy importante hablar. A veces (los estudiantes) dictaban y yo dibujaba. Les mostramos “¿es esto?”, y borramos, “¿es esto otro?”.

La oralidad y conversación en el aprendizaje ubicuo y el espacio incorpóreo toman una relevancia que no tenía antes de la pandemia. La reducción de recursos para la comunicación la instalan como una estrategia fundamental para la generación de vínculos que pudieran producir ese espacio donde el arte acontezca. ¿Quiere decir que las clases prepandemia eran poco dialógicas? No. Lo que ocurre con la enseñanza del arte es que su pedagogía se sustenta en una gama sensorial amplia y en el aprender haciendo. Descubrir trabajando es vehículo del conocer, lo cual abarca las dimensiones del saber hacer y el saber ser (Motos-Teruel & Navarro-Amorós, 2021). Esto responde a un paradigma educativo que le interesa tanto el proceso –que dijimos es iterativo, improvisado y no lineal– como el resultado. Por lo tanto, no todo

se dice, pero se observa, se hace y prueba. Joaquín Cociña, artista-profesor de Taller Central I y II de la UDP, da un ejemplo:

Cuando uno tiene a las alumnas y alumnos en clase, uno puede hacer ejercicios que no son verbales. No son información dura. Entonces, por ejemplo, llega una alumna y te habla, te mira a la cara. Y te empieza a contar que no sabe qué hacer con este papel (toma una hoja y la dobla en cuatro). Pues tú, mientras, le dices “*bueno, busca maneras en que, no sé, puedas montar las cosas de manera que no sea lo obvio, directo*”, y dejas caer como esto así (suelta el papel sobre la mesa, cae parado). De repente, la alumna mira y dice: “*Aaaah, podría doblarlo*”, y listo. Entonces, hay una cosa de epidermis, de piel, que es muy difícil de reemplazar.

En la migración virtual, si hubo una exiliada en el proceso fue la materia. Para Francisca Sánchez, las clases eran “un salto al vacío. Un salto en la voz del otro”. La oralidad desencadenaba los procesos “educativos” que se proyectaban en el ciberespacio para generar tejido conectivo, puentes, que en algo se asemejaran a las experiencias en los talleres. Entendemos experiencia bajo los planteamientos de Larrosa (2006), quien señala que la experiencia es “eso que me pasa”. No lo que pasa, sino lo que me pasa. Y la definición de John Dewey, el arte como experiencia significa diseñar acciones, proyectos, propuestas en las que los estudiantes “sean incitados a ocupar la escena en un movimiento que los involucre personalmente,

íntimamente; que los convoquen de modo genuino a la construcción de sentidos propios para repensarse individual y colectivamente a través del arte” (John Dewey, citado por Marchiano, 2020, p. 5).

Por eso, como da cuenta el relato de Mariana Najmanovich, profesora adjunta de la UDP, conversar activamente era fundamental para la enseñanza-aprendizaje:

Tratar de conversar muy activamente sobre los procesos. Porque de algún modo, si tú vas conversando de esos procesos que nosotros no podemos ver *in situ*, esa cuestión es como un puente, un puente a ese espacio físico de tu casa, donde estás trabajando. Entonces, me puedo acercar más a entender un poco cómo estás desarrollando ese proceso de trabajo con un material específico, con una idea. Esa cuestión del conversar, que eventualmente en persona uno puede mantener ciertos códigos con el o la estudiante, con cámaras, si es que prendían la cámara, era muy difícil. Cómo tratar de sostener un diálogo lo más profundo posible de ese proceso, para ayudar a guiarlo. Esa cuestión fue muy importante.

Asimismo, este vuelco a la oralidad era un ejercicio de alta demanda para las y los profesores, ya que los horarios de sus clases normalmente tenían una duración de cuatro horas. Esta carga horaria fue ajustada de formas diferentes, mezclando sincronía y asincronía, pero los cursos requieren tiempo para hacer la actividad artística y para “la construcción de sentidos propios”, tiempo que frente a la pantalla era cansador. Lograr la atención constante se hacía

difícil y también replicar las maneras en que, en presencialidad, se daba seguimiento a los trabajos de los estudiantes. Ciertamente, no siempre se producía diálogo. Las preguntas, a veces, caían a un pozo vacío. Dice un profesor: “Uno preguntaba: ¿Qué opinas Juan? ¿..Juan? Y nada, silencio”. Cuántas veces los contactos virtuales se interrumpieron con la palabra. “¿Me escuchan? ¿Están?”. Este esfuerzo por el vínculo pedagógico, a veces, era una tarea ingrata. Muchos de los docentes durante las clases en línea solo vieron memes, imágenes, nombres o tan solo un cuadrado negro. Si bien señalan que comprendían las razones por las que los estudiantes no prendían las cámaras, enfrentarse a las pantallas negras, día a día, por horas, era agobiante.

Como cuenta la profesora Claudia Aravena: “Para mí, una de las cuestiones más difíciles fue el no saber. Por una parte es no saber qué hay detrás. O sea, qué les pasa, no tener *feedback*”.

El medio en línea y no ver al otro, daba la posibilidad de traer de vuelta ciertos “malos hábitos”, como el monólogo. El formato Zoom dificulta conversaciones cruzadas o paralelas. Por lo tanto, también ordena y jerarquiza las palabras. Esto facilitaba las clases bajo la metodología de lección magistral, contra la que, por ejemplo, lleva años luchando el profesor que imparte Taller Central III y IV, Ignacio Gumucio:

Tristemente, por mi edad, me gustan los monólogos. O sea, lo que quiero decir es que esta idea del profesor que habla y habla me acomoda. Pero he luchado durante los últimos cinco años, conscientemente,

contra eso. O sea, por evitar esa tentación, esa idea de que el profesor cuenta su experiencia, que para él es muy superior a la de los estudiantes, porque es de una generación dorada, ¿te fijái? Entonces, de alguna manera, me devolvió a mi antiguo oficio.

Sobre lo mismo, Kika Mazry, artista-profesora de Escultura I y II, cuenta: “Las clases, bueno, terribles. Gracias a Dios había una estudiante que me daba la cara. Porque era como hablarle a nadie. Pero igual, al final, nos reíamos y pudimos hacer el primer semestre de manera bastante bien, súper bien”. Recuerda también que los estudiantes le decían “Uy, profe, parece podcast”.

Las dinámicas de las sesiones, cuenta Mazry, eran más o menos así: “Empezaban con la instrucción de la clase, y luego íbamos a los ejemplos. “*Ya, estas cosas pueden hacer*”. Después venía el comentario nacional, internacional, el pelambre. Después venía la hora de cocinar, la receta. Después iban entregando, mandando fotos. Transmitía toda la clase, no paraba de hablar. Era agotador”.

Pese a ello, al cansancio, la demanda, eso para Mazry no fue lo más difícil de la docencia online, sino “lo frágil de la vida. Lo frágil de la vida de las personas. Súper frágil”.

Hay que recordar que el clima en que se desarrollaron estas clases virtuales era en medio de pesares psíquicos, precariedad, incertidumbre y, en algunos

casos, fallecimientos de cercanos. Por lo mismo, a veces para hablar de arte, los y las profesores debieron duplicar sus esfuerzos para lograr hacer un paréntesis del día a día, del lugar en que se habitaba y de la realidad que golpeaba. La vida, de todos modos, se filtraba. Camila Ramírez, artista, y profesora del Taller Central VII y seminario, cuenta sobre el primer año de la emergencia sanitaria:

Dejamos de hablar de arte. Yo creo que empezamos a hablar mucho más de sobrevivencia, de cuestiones mucho más humanas. ¿Se estaba acabando el mundo, poh! Yo tengo una cuestión muy marcada, que es que estamos formando artistas. Hablemos de arte, independiente que por ahí salga la vida, la biografía, los asuntos, pero igual a partir de la construcción de un proceso creativo. Para mí hacer clases, el aula, viene a ser como un círculo mágico. Que uno construye su propio juego. Y ese círculo mágico era imposible de lograr en pandemia. Eso, a mí, me frustró mucho. Pero en plena guerra es imposible invitar a alguien a jugar. Se tiene que estar muy abstraído.

Sostener la oralidad y la conversación en pandemia, como vimos, fue una estrategia que requería energía, disposición y afectos, y que no estuvo exenta de dificultades. Pero fue el camino para cruzar el espacio ubicuo e incorpóreo en función de lograr lo que Nicolás Arata, doctor en educación, considera que es la centralidad de la continuidad educativa: el vínculo pedagógico, ya que mantener la conversación entre estudiantes y profesores, en opinión del

investigador, permite que la clase conserve uno de sus rasgos diferenciales. Esto es: “Interpelar al otro y generar perplejidad, plantear alguna buena pregunta, enseñar a pensar contra nuestras propias certezas y verdades” (Arata, 2020, p. 159).

Esto se enmarcaría en lo que Rita Segato nombra “el proyecto histórico de los vínculos”, el cual “insta a la reciprocidad, que produce comunidad”. Escribe la antropóloga: “Solamente un mundo vincular y comunitario pone límites a la cosificación de la vida”. ¿Acaso, en un momento de crisis, donde la educación quedaba desprovista del encuentro del uno a uno, del estar ahí y con otro, no volvía decisivo el proyecto de los vínculos para llevarla a cabo? Como se puede ver, sí.

### **Conclusión: sostener la conversación para sostener el vínculo.**

*A posteriori*, quizá la cuestión ¿es factible la docencia en línea de carreras artísticas? no es la pregunta central del debate, ya que, en efecto, se llevó a cabo. ¿Cómo es que no? Durante una pandemia, lo que antes parecía imposible, se volvió posible. Aunque de manera distinta. Gracias a una “épica de la resistencia” y por la creatividad de las y los profesores, se hizo y se enseñó arte, debido a que ante el “hecho social total”, no había elección, más que encontrar una solución para continuar con la vida.

En consecuencia, las preguntas podrían ser: ¿Qué sucede con las pedagogías, con el trabajo docente, cuando la educación acontece entre el living y el dormitorio del hogar? Si, además de preparar las clases, corregir tareas, asistir a reuniones extras y gestionar el aumento de correos y mensajes de WhatsApp, también se deben atender las obligaciones domésticas. Así pues, ¿cómo se lidió con “el movimiento debajo los pies”?, ¿y qué efectos tuvo en las clases? También, teniendo en cuenta la nueva situación, ¿cuáles son los cambios?

Como se ha mencionado, para la enseñanza del arte durante los años 2020 y 2021, según los casos presentados, la conversación fue crucial en el aula virtual, a causa de que, dentro de un espacio ubicuo e incorpóreo, fue una herramienta para establecer mayores vínculos en relación con los aprendizajes. Desde esta perspectiva, la labor de fomentar la conversación y la reciprocidad toma un rol fundamental cuando hay que hacer frente a tiempos de incertidumbre y crisis sociales. Y, mediante esas prácticas, añadir más pilares al “proyecto histórico de los vínculos”, uno que permita otra forma de ser feliz.

## Bibliografía

- Acaso, María. *La educación artística no son manualidades: nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual*, segunda edición. La Catarata, 2010.
- Arata, N. Reivindicar el lugar de la escuela en un contexto de pandemia. En B. M. Bringel & G. Pleyers (eds.), *Alerta global*. ALAS, CLACSO, 2020.
- Atria, M. Paradojas de la educación artística en la universidad. En C. Herrera Águila & N. Richard (eds.), *Escuelas de arte, campo universitario y formación artística*. Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2015.
- Baudrillard, J. *La ilusión vital*. Siglo Veintiuno de España, 2002.
- Belsunces, A., Valero, L. B., Brandstätter, U., Escudero, C., Lamoncha, F., Pin, P. & Tomás, E. Diffractive Interfaces: la difracción como metodología de investigación artística. *Artnodes*, 20, Art. 20, 2017. <https://doi.org/10.7238/a.v0i20.3136>
- Borgdorff, H. *El debate sobre la investigación en las artes*, 2006.
- Burbules, N. C. El aprendizaje ubicuo y el futuro de la enseñanza Ubiquitous Learning and the Future of Teaching. *Encounters/Encuentros/Rencontres on Education*, 2012, 13, 3-14.
- Busch, K. Artistic Research and the Poetics of Knowledge. *Art&Research*, 2009, 2(2), 7.
- Camnitzer, L. ¿Cómo sanar un mundo herido? En *Cómo sanar un mundo herido: el poder del arte como motor de transformación social en la era pospandémica*. Inter-American Development Bank, 2022. <https://doi.org/10.18235/0003844>
- de Pascual, A. & Lanau, D. *El arte es una forma de hacer: (No una cosa que se hace): reflexiones a partir de una conversación de Luis Camnitzer y María Acaso* (primera edición). Catarata, 2018.
- Díaz, E. (1589320895). *Nostalgia de la carne / ¿Qué es lo que puede un cuerpo cuando todo es pantalla?* Página 12. <https://www.pagina12.com.ar/265474-nostalgia-de-la-carne>
- Fumero Vargas, P. Enseñanza virtual y pandemia. El caso de la Facultad de Artes de la Universidad de Costa Rica. *Estudios*, 2021. <https://doi.org/10.15517/re.v0i0.46027>
- García Albaridoc, A. Tecnología, cuerpos y resistencia: Todo eso que decimos los artistas. En I. Dussel, P. Ferrante & D. Pulfer (eds.), *Pensar la educación en tiempos de pandemia. Entre la emergencia, el compromiso y la espera*. Vol. II, 279-299. UNIFE: Editorial Universitaria, 2020.
- Gombrich, E. H. *Norma y forma: estudios sobre el arte del Renacimiento*. Debate, 2000.
- Lamónica, J. *Entrevista a Jorge Larrosa*. Ediciones Deceducando, 2020. <https://deceducando.org/2020/10/06/entrevista-a-jorge-larrosa/>

- Larrosa, J. Sobre la experiencia. *Aloma. Revista de Psicología i Ciències de l'Educació*, 19, 2006, 87-112. <http://hdl.handle.net/2445/96984>
- Marchiano, P. Artes visuales, enseñanza y pandemia. *Metal*, 6, 2020, 2-8. <https://doi.org/10.24215/4516643e019>
- Mattanó, S. H. Arte, biopolítica y clases virtuales en tiempos de pandemia. Producciones artísticas del Taller de Dibujo V Comisión C de la Carrera de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. *Revista de la Escuela de Ciencias de la Educación*, 2(17), 2022. <https://doi.org/10.35305/rece.v2i17.721>
- Mersch, D. Arte, conocimiento y reflexividad. *Artnodes*, 20, Art. 20, 2017. <https://doi.org/10.7238/a.v0i20.3152>
- Moreno Sainz-Ezquerro, Y., Andueza Olmedo, M., Rosón Villena, M., Insúa Lintridis, L., Blasco Castiñeyra, S., Fernández Polanco, A., Fernández Ruiz, B., Pérez Royo, V., Pérez Iglesias, J., González García, E., Ferreira Martín, A., Rego Robles, M. Á., Sánchez de la Peña, V., Durán Hernández Mora, G., Moreno Sainz-Ezquerro, Y., Andueza Olmedo, M., Rosón Villena, M., Insúa Lintridis, L., Blasco Castiñeyra, S., Durán Hernández Mora, G. *Prácticas prototipables para la creación, la investigación artística y la docencia on line desde la Facultad de Bellas Arte*, 2021. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/66448/>
- Motos-Teruel, T. & Navarro-Amorós, A. ¿Qué cambiar en la didáctica de las enseñanzas artísticas en tiempos de pandemia? *Didacticae: Revista de Investigación en Didácticas Específicas*, 10, 2021, 109-125. <https://doi.org/10.1344/did.2021.10.109-125>
- Ramonet, I. La pandemia y el sistema-mundo –un hecho social total. *Comunicación. Estudios venezolanos de comunicación*, 190-191, 2020, 95-125. [http://comunicacion.gumilla.org/wp-content/uploads/2020/09/COM\\_2020\\_190-191.pdf](http://comunicacion.gumilla.org/wp-content/uploads/2020/09/COM_2020_190-191.pdf)
- Sawyer, R. K. The iterative and improvisational nature of the creative process. *Journal of Creativity*, 31, 100002, 2021. <https://doi.org/10.1016/j.jyoc.2021.100002>
- Segato, R. L. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros, 2018.
- Todos somos mortales: El coronavirus y la naturaleza abierta de la historia. En B. M. Bringel & G. Pleyers (eds.), *Alerta global*. CLACSO, 2010, 407-420. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1gm027x.45>





## El signo ideológico en el teatro. Para una crítica en el contexto del “realismo capitalista”

Dani Ocaranza Navarrete

Integrante del elenco actoral de la obra  
*Adolescentes mutantes*

Al término de la primera década del siglo XXI, el teórico cultural británico Mark Fischer propuso el concepto realismo capitalista para referirse a la actual ideología dominante. Bajo sus parámetros, dice Fischer, la circulación de cuestionamientos al poder no logra constituir un peligro para la existencia del actual orden jerárquico de la estructura social, debido a que la superación del capitalismo como modelo productivo parece (ni siquiera lejana, sino) imposible. De esta forma, se mantiene la garantía de que las lógicas de producción capitalista permeen en todos los niveles de la sociedad y todo, incluso los discursos subversivos, se convierten en objeto de consumo, pues el capitalismo tardío ha logrado crear mecanismos de protección frente a sus contradicciones y la heterodoxia de pensamiento.

La puesta en escena de *Adolescentes mutantes*, presentada en diciembre de 2021 en el Teatro Finis Terrae, bajo la dirección de Los Contadores Auditores y con un elenco compuesto por estudiantes de cuarto año de la carrera de Actuación de la Universidad Finis Terrae, despliega mecanismos en el texto y la actuación que emiten juicios a las relaciones de clase al interior de la estructura de poder. La instancia de creación de la obra considera el contexto del realismo capitalista y sus participantes son conscientes de que deben buscar nuevos mecanismos representacionales que dialoguen y discutan con las formas de

la realidad social actual. La obra construye en su fábula una representación de la clase dominante mediante el uso de signos reconocibles culturalmente que ofrezcan una mirada de las particularidades de los conflictos sociales actuales determinados por la lógica del capitalismo tardío y tiene la intención de emitir juicios sobre estos.

### ¿El fin de la historia?

Durante varias décadas del siglo XX, el mundo geopolítico estuvo separado por la extensión del capitalismo defendido por Estados Unidos y el comunismo defendido por la Unión Soviética. Con la caída de esta última en 1991, la posibilidad de vencer a las lógicas del capitalismo en Occidente pareció un espejismo de revolucionarios del pasado, mientras que la segunda potencia económica del siglo se sacaba la bandera escarlata y botaba el muro que dividía Europa.

Con la proximidad de la caída del muro de Berlín y la eventual apertura total del bloque del Este al capitalismo liberal de mercado, el teórico político de Chicago Francis Fukuyama publica en 1988, en la revista *The national interest*, un ensayo titulado “¿El fin de la historia?”. En este se propone que, con la caída del socialismo soviético, el liberalismo de mercado y la democracia liberal habían ganado la batalla ideológica. Para Fukuyama, es en la democracia liberal donde podemos discutir y resolver los conflictos en la sociedad y la lucha de clases ha llegado a su fin. Esta es la base doctrinal de lo que

Mark Fisher describe como el realismo capitalista. Bajo esta comprensión, el capitalismo neoliberal es la única alternativa viable y es imposible imaginarle una salida (Fisher, 2019, p. 22). Fisher, además, observa que el capitalismo ha logrado crear mecanismos de supresión que provocan que el anticapitalismo se vuelva inofensivo y, por ende, su crítica negligible al ser susceptible de convertirse en objeto de consumo. Karl Marx dice en *El capital*:

La mercancía es primeramente un objeto del mundo exterior, una cosa que por sus propiedades sirve para satisfacer, de alguna manera, las necesidades humanas. Nada importa cuál sea la naturaleza de estas necesidades: es igual que sean del estómago o de la fantasía. Tampoco importa aquí de qué manera satisface el objeto las necesidades humanas, si directamente, como alimento, es decir, como objeto de consumo, o indirectamente, como instrumento de producción (1939, p. 3).

Las obras de teatro hoy son un objeto de consumo y, por ende, están sujetas a las lógicas de la mercancía. Por lo tanto, la producción teatral que pretenda hacer una crítica del modelo dominante debiese estar consciente de estas relaciones sociales de producción y de su propio papel dentro de estas relaciones. Para Marx, el motor de la historia es la lucha de clases. En su época, él describe dos grandes clases sociales en pugna; la burguesía y el proletariado:

La moderna sociedad burguesa, que se levanta sobre las ruinas de la sociedad feudal, no ha acabado con los antagonismos de clase. Lo único que ha hecho ha sido crear nuevas clases, nuevas formas de opresión, nuevos modos de lucha, que han venido a ocupar el lugar de las antiguas (Marx, 2020, p. 72).

Carlos Pérez Soto identifica un error en la confusión entre clase y estratos sociales:

La confusión no tiene que ver solo con la falta de distinción entre análisis de clase y análisis de estratificación social (algunos de esos sujetos están identificados por su pertenencia a una clase, otros por su pertenencia a un estrato) sino, más trivialmente aún, por el supuesto implícito, y erróneo, de que toda clasificación de sujetos sociales debe ser exhaustiva, es decir, cubrir a todos y cada uno de los individuos del universo al que refiere. Es obvio que todo ser humano puede ser ubicado en algún estrato de edad o estatura, clasificaciones que por su carácter son de suyo exhaustivas.

Pero también es obvio que no se puede ubicar a todos los seres humanos en la dicotomía simple “hombre-mujer” o, al menos, que hacerlo requiere de la formulación explícita de un criterio, que no tiene por qué ser el único posible, que puede o no ser exhaustivo (2013, p. 25).

Es necesaria esta distinción, ya que en la época en la que escribe Marx, las clases sociales en pugna eran identificables en dos grandes bloques: la burguesía (los capitalistas), quienes consiguen su riqueza a través de la propiedad, y el proletariado

(los trabajadores), quienes consiguen sus bienes a través del trabajo asalariado. En palabras simples, el capitalista era rico y el asalariado era pobre. Hoy, esta distinción no es tan clara. Hay asalariados ricos y capitalistas pobres (Pérez, 2013). Por ende, a propósito del argumento de la obra *Adolescentes mutantes*, la distinción entre “el cuico” y “el flaite” es de estrato, no necesariamente de clase social. Hoy en el teatro, la televisión y los distintos medios representacionales, la metáfora de “pobres vs ricos” no necesariamente refiere a la lucha de clases, sino a una expresión de este conflicto de clases en la realidad (Pérez, 2019). Para Voloshinov (1976), todos los signos son ideológicos y surgen desde una interacción entre sujetos relacionados socialmente. Por ejemplo, las relaciones sociales de producción dan sustento a signos ideológicos de las clases sociales.

### *Adolescentes mutantes: “El gen F”*

La acción dramática en la obra *Adolescentes mutantes* ocurre en un colegio del barrio alto de Santiago, el “Saint Bartholomew”, donde un grupo de estudiantes del taller de teatro se propone montar *Jesucristo Superstar*. Jesu, una alumna tímida pero amante del teatro, quiere audicionar para el papel de Jesús, pero ante la negativa de la madre directora del taller, Maida, la chica nueva y amiga de la Jesu, busca una forma de sabotear al actor que recibió el papel. Mientras tanto Matías, quien sufre un violento asalto al inicio de la acción, descubre, junto con Vasco, una misteriosa mutación genética en una muestra de sangre del “flaite” que asaltó a Mati y

la bautiza “El gen F”. Maida, creyendo que estaba comprando rotavirus de una compañera llamada Berna, quien robó la muestra del gen F, contagia a Domingo, quien había recibido el papel de Jesús, lo que inicia una cadena de contagios que terminará convirtiendo a todos en una de sus peores pesadillas, Flaites (Contadores Auditores, 2021).

## Los pobres y los ricos

*Adolescentes mutantes* es una comedia que pone en representación a las clases dominantes mediante un grupo de estudiantes de segundo medio en un colegio de altos recursos. Uno de sus objetivos es significar, mediante los mecanismos de la parodia, las formas de pensamiento de las clases dominantes. Se utiliza, por tanto, una serie de signos ideológicos de las clases dominantes que, en su circulación en Chile, refieren a un estrato económico.

Como herramienta de la parodia, todos los personajes pertenecientes a la clase alta tienen el pelo rosado, mientras que los personajes de las clases dominadas, como la tía Betty, que se desempeña como auxiliar de aseo y es madre de Cote (un alumno becado), tienen el pelo oscuro. Cote, quien tiene el pelo rosado, deja entrever su cabello oscuro, mostrando que intenta pertenecer a las clases dominantes, cuando realmente no pertenece a ellas. Se utiliza el pelo como signo ideológico, porque en Chile el cabello

claro ha significado históricamente la pertenencia a un sector de la sociedad y el oscuro a otro. Además, los personajes hablan de forma específica según su estrato. Por ejemplo, la “t” antecediendo al fonema “ch” es propio del estrato alto; la “sh” arrastrada, en cambio, es propia del estrato bajo. También la vestimenta se constituye como signo. Estas tipificaciones las confirma un personaje:

COMISARIO: La indumentaria típica de un antisocial consta generalmente de los siguientes tres elementos clave: zapatillas deportivas de alta gama, ropa suelta o ceñida al cuerpo y, finalmente, el uso de capuchas, ya sea en polerones y/o casacas (Contadores, 2021).

Aunque existen excepciones, estas pueden seguir siendo explicadas por el contexto del realismo capitalista mediante la práctica de la apropiación. Mati, Maida y Berna utilizan ropa más holgada, deportiva, que se asocia con los estratos bajos. Fisher dice:

Ahora estamos frente a otro proceso que ya no tiene que ver con la incorporación de materiales que previamente parecían tener potencial subversivo, sino con su *precorporación* [...] Solo hay que observar el establecimiento de zonas “alternativas” o “independientes” que repiten interminablemente viejos gestos de rebelión y confrontación [...] “Alternativo”, “independiente” y otros conceptos similares no designan nada externo a la cultura

# ADOLESCENTES MUTANTES



adolescentesmutantes

mainstream; más bien, se trata de estilos, y de hecho de estilos dominantes, al interior del mainstream (2019, p. 31).

La obra dice, con el personaje Mati, que este intento de desmarcarse estéticamente de su estrato social es superfluo, es rebelión sin rebelión, no es más que una opción disponible entre las tantas que ofrece el mercado. Los sectores dominantes han logrado mercantilizar la subversión, de manera que incluso quienes intenten hacerlo, comenzarán fallando. Mati se apropia de la retórica subversiva, parece ser feminista, no le gusta usar la palabra flaute, está conflictuado con quién es y con quién espera ser; considera que el mundo está mal pero, inmerso en esta cultura, no puede imaginar cuál es el problema.

COLOMBA: ¡Mati, no me está escuchando nada! Tení la cabeza en cualquier parte. ¿Es por lo del asalto todavía? Ya igual sí, la pelota de tu abuelo, demasiado triste, pero onda, get over it... parecí mina.

MATI: Eso no es un insulto, Colo. Hay caleta de minas bacanes. Santa Teresa, la presidenta de Nueva Zelanda, no sé, mi mamá [...]. Colo. No sabí lo que me gustaría desahogarme, pero te juro que le prometí al Vasco que no iba a decirle nada a nadie sobre el descubrimiento demasiado jevi que hicimos y que me tiene demasiado angustiado pensando en lo que soy, en lo que somos, en lo que llegaremos a ser [...]. Esto nos recuerda las enseñanzas de alguien muy pobre que siempre fue mirado en menos... Jesús... ¿Qué importa que el Cote sea el hijo de la tía del

aseo? Si al final... tiene los mismos problemas que todos nosotros. ¿O no? (Contadores Auditores, 2021).

Los cuestionamientos que se formula Mati no pasan de lo superficial. Al final de la acción dramática saca las conclusiones que le dejan más cómodo, que le quiten la angustia. Mati, así, cumple con el rol de las clases dominantes:

Se nos presenta como si fuera algo perfecto, un estado de las cosas brutal y profundamente desigual en el que toda existencia se somete a ser evaluada puramente en términos monetarios. [...] los partidarios del orden establecido no pueden describirlo como perfecto o maravilloso. Por eso prefieren venir a decirnos que todo lo demás fue, es y será horrible. Por supuesto, nos dicen, no vivimos en un estado de bien ideal, pero tenemos la suerte de no vivir en un estado de mal mortal (Fisher, citando a Badieu, 2019, p. 26).

Durante el último acto de la obra, Mati está hablando con Jesu, escondidos de sus compañeros que ya se han transformado en flaites. Está viviendo su peor pesadilla, por eso es reconfortante después, cuando es revelado por el profe Luis, que el virus no era más que la proyección de sus propios prejuicios y que el virus no era más que un resfriado. Mati puede dejar de cuestionarse. Cote, incluso siendo de otro estrato social, puede ser aceptado, ya que sus aspiraciones concuerdan con las del estrato dominante. No importa ya la violencia, la pobreza o la desigualdad. El discurso del estatus puede quedar intacto.



Mati demuestra estar inmerso en la ideología del realismo capitalista; el conflicto de clases, como demuestra Pérez, no ha cesado, pero el neoliberalismo ha permeado de tal manera que ese conflicto ya no se hace explícito o se ignora. La obra, entonces, desde la conjugación de los signos estéticos, vocales y textuales, nos muestra de manera directa la ideología de las clases dominantes bajo el contexto del realismo capitalista, el supuesto fin de la historia.

El realismo capitalista es una ideología que parece no tener salida, precisamente por eso el eslogan de Margaret Thatcher era “No hay alternativa” (Fisher, 2019), porque es precisamente lo que necesita ser cierto para que se mantenga. La negación de la lucha de clases como fenómeno es fundamental. Sin embargo, la obra *Adolescentes mutantes* hace evidente esta lucha. Las clases dominantes no son objetivas y racionales como ellas piensan. Es necesario que Mati no aprenda nada, Vasco no consiga su objetivo y la Jesu no obtenga el papel. Solo Maida cumple uno de sus objetivos: salir con Jesu. Se articula, así, un mundo en el que el cambio no es posible. Los personajes al final de la obra no aprenden, no se quedan con lecciones, las palabras de Berna se tornan vacías:

BERNA: No me dan miedo los flaites. Me dan mucho más miedo los cuicos. Sí, puede ser que yo también quepa en esa categoría, pero por lo menos soy consciente de mis privilegios, y eso me hace diferente en volá. [...] (Contadores, 2021).

Berna parece “rebelde”, pero solo es una “abajista”. Usa ropa negra y el pelo le tapa la cara. Esta rebeldía es pre-incorporada, estética, retórica y la obra la articula para no tomarla en serio. Nadie la escucha. La hipocresía de lo que Fisher, citando a Zizek, define como el liberal comunista. Berna vende enfermedades a sus compañeros e intenta deshacerse de la culpa de los privilegios de clase. Al final de la acción dramática, el profe Luis revela que el gen flaute no existe, y solo se ha producido la proyección de los prejuicios de los alumnos y profesores. Los pobres aparecen con la forma que le dan los prejuicios de la clase dominante. La pugna de clases está incompleta, solo hay cuicos prejuiciosos. Cote aspira a ser de clase alta, valora el esfuerzo, la colaboración, el emprendimiento (Contadores, 2021) y ha aceptado la retórica de la meritocracia. Es el mejor de su clase, y esconde el secreto de que es becado para que lo traten como un igual:

COTE: [...] yo vengo de un lugar fuera de Santiago. A las afueras. Lejos. No creo que lo conozcan, no es muy conocido. Precioso sí, con muchos perros... pastores... [...] Quiero que la gente me conozca por mis logros y no por otra cosa.

MATI: ¿Eres pobre?

COTE: Menos rico que tú. Estoy aquí gracias a una beca (Contadores, 2021).

Cote representa el ideal del realismo capitalista, la asimilación del conjunto de signos ideológicos de la clase dominante. El trabajo duro, la excelencia, la

actitud frente al dinero, la necesidad de presentar cierto estatus. El actor que lo interpreta, Ibrham Valdivia, construye una serie de gestos, arreglarse el cuello de la camisa, estirar su chaqueta, arreglar su pelo, para estar siempre bien presentado, para no verse fuera de lugar.

Con facilidad puede presentarse la pobreza, el hambre y la guerra como algo inevitable de la realidad, y la esperanza de que se acaben estas formas de sufrimiento, como un modo de utopismo ingenuo. [...] Ninguna posición ideológica puede ser realmente exitosa si no se la naturaliza [...] A lo largo de los últimos treinta años, el realismo capitalista ha instalado con éxito la “ontología de los negocios” en la que simplemente es *obvio* que todo en la sociedad se debe administrar como una empresa (Fisher, 2019, p. 42).

Cote es, en la estrategia de la obra, el éxito de la instalación del realismo capitalista, de la retórica de Fukuyama, del neoliberalismo como único estilo de vida.

Una de las principales tesis de *Adolescentes mutantes* es que la clase alta chilena es clasista. Los signos que se despliegan intentan describir a la clase baja como exagerada en su forma de hablar y de constitución de una amenaza. Esta imagen está articulada por la conciencia de la clase dominante como signo ideológico.

Clasismo puede ser definido como “1. m. Actitud o tendencia de quien defiende las diferencias de clase

y la discriminación por ese motivo” (DRAE, 2021). Desde un prisma marxista, el clasismo entonces sería la discriminación por motivo de clase social pero, en realidad, hoy es por motivo de estrato. Se propone también que clasismo puede significar la discriminación de las clases dominante hacia las dominadas, puesto que son las que tienen el poder para ejercer esta discriminación.

VASCO: ¿Y cómo sabemos que no está contagiada?

BERNA: Cómo va a estar contagiada, ella es así.

BETTY: ¿Contagiá de qué cosa, mi niña?

BERNA: No, de nada, tía, no hay nada malo en usted.

BETTY: Mira, no sé, ah, que yo anoche tuve una sinusitis...

VASCO: Nada malo, eso no podemos asegurarlo, si analizamos su comportamiento... (Contadores, 2021).

En este fragmento, la obra sugiere que los ricos ven a todos los pobres como flaites. Vasco, simplemente por escuchar a la tía Betty hablar, ver cómo se mueve y cómo se ve, asume que es una flaite y fuente de contagio. Vasco intenta probar la veracidad del gen F, ya que, de ser cierto, podría elaborar una cura y “exterminar a los flaites de la faz de la tierra”. De esta forma, Vasco utiliza la ciencia para confirmar sus propios sesgos y justificar una limpieza étnica. Para Pérez (2015) la ciencia, el conocimiento, es un mecanismo de legitimación. Es decir, la clase dominante busca, bajo los valores modernos y





positivistas, legitimizar su dominación desde, por ejemplo, la curva de Bell (Herrnstein y Murray, 1994) con sus pruebas de coeficiente intelectual favoreciendo a los estratos altos, hasta la ideología de libre mercado donde la competencia premia a los más innovadores, a los tiburones más feroces. Por ende, el espacio de poder que poseen es legítimo. Quienes no pueden alcanzarlos solo están poniendo excusas. Estos mecanismos de legitimación se presentan como objetivos y racionales.

En mi interpretación actoral de Vasco, quise entregarle ingenuidad pues, si la ideología del realismo capitalista considera ingenuo intentar cambiar el orden establecido, Vasco es ingenuo en tratar de totalizarlo. Comete errores en pos de intentar probar lo que ya cree y en eso se sostiene la materialización de su superioridad. Pero *Adolescentes Mutantes* expone distintos tipos de clasismo. El clasismo de Vasco no es el mismo que el de Mati, ni el de Berna. Estos últimos dos piensan según la idea de Fisher de que la estética subversiva no es realmente subversiva, se mercantiliza y genera una falsa conciencia, que esconde finalmente un montón de privilegios. Ellos pueden vestir de la manera que visten, pero no serán revisados a la salida del mall, pueden apropiarse de la estética, sin las consecuencias materiales que esto conlleva. La obra, entonces, muestra a una clase alta con prejuicios de clase y raza.

El lenguaje de las clases altas durante la acción dramática es violento. “Me siento más floja” (Contadores, 2021), dice la madre de Colomba al sentirse contagiada del gen F. Al imitarlos los asocian con características animales. Vasco, imaginando que mata flaites (zombis), los llama “lacras bastardas”. Parece ser que lo único admirable en el capitalismo tardío es aspirar a ser como las clases dominantes, no porque sean admirables, sino porque han logrado establecer la idea de que merecen estar donde están.

## Conclusión

La obra *Adolescentes mutantes* parece estar consciente del carácter dominante de la ideología del realismo capitalista y nos muestra un mundo en el que rebelarse ante ella para su superación se manifiesta como una acción superflua, pues la clase dominante, aunque cuestione el estado de las cosas, finalmente confirma sus propios prejuicios. La obra nos muestra una clase dominante con una visión de mundo que está completamente separada de la complejidad de la realidad social.

Esto da cuenta del contexto político de Chile en la actualidad. Entre escándalos, revueltas populares, violaciones a los Derechos Humanos, vemos una clase política y un poder económico que no están conectados con la realidad de la mayoría de los chilenos. Ante esto, la obra intenta poner bajo escrutinio estas ideas, haciéndolas ver, desde lo estético y lo discursivo de la comedia teatral, como extrañas y absurdas. Es interesante observar cómo el contexto va dando forma a los signos que utilizamos en nuestro oficio: el teatro. Observar la realidad, y analizarla, debería ser prioridad para quienes nos dedicamos a las artes.

## Bibliografía

- Contadores Auditores *Adolescentes mutantes*. Santiago, Providencia. Teatro Finis Terrae, 2021.
- Eco, U. *UR-fascismo (O fascismo eterno)*. Nueva York: Universidad de Columbia, 1995.
- Fisher, M. *Realismo Capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- Fukuyama, F. ¿El fin de la historia? *Estudios públicos* (37), 1990. Recuperado de: [https://www.cepchile.cl/cep/site/docs/20200110/20200110153125/rev37\\_fukuyama.pdf](https://www.cepchile.cl/cep/site/docs/20200110/20200110153125/rev37_fukuyama.pdf)
- Marx, K. *El capital*. (Primer volumen) (extraído por Otto Rühle), 1939. Marxists.org Recuperado de: <https://www.marxists.org/espanol/m-e/capital/1939-capital-tom1-extractado-por-otto-ruhle.pdf>
- Marx, K., Engels, F. *Manifiesto del Partido Comunista*. España: Plutón Ediciones X, s. 1, 2020.
- Pérez, C. *Proposición de un marxismo-hegeliano*, 2013. Recuperado de: [http://espai-marx.net/elsarbres/wp-content/uploads/2020/02/proposicion\\_marxismo\\_hegeliano\\_alta.pdf](http://espai-marx.net/elsarbres/wp-content/uploads/2020/02/proposicion_marxismo_hegeliano_alta.pdf)
- Pérez, C. *La idea de clase social en la época post fordista*. CLACSO TV, 2019. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3wnucBITyoQ>
- Voloshinov, V. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1976.





Presencialidad  
MAC Parque  
Forestal, 2022.



## Entrevista a Daniel Cruz

*Ignacio Nieto*

El Museo de Arte Contemporáneo en el contexto local situado. Reacciones frente al estallido y al período de pandemia. Entrevista al director del Museo de Arte Contemporáneo.

**Ignacio Nieto: Podrías nombrar ¿cuáles han sido las incertidumbres que plantea el contexto actual del arte contemporáneo en Chile? Y, desde esa perspectiva, ¿cuáles han sido las funciones que ha realizado el Museo de Arte Contemporáneo para afrontar aquello?**

Daniel Cruz: En una primera aproximación, creo que el arte contemporáneo justamente es un espacio que acoge y aborda las incertidumbres y enigmas permanentemente: su sustrato de acción es el cuestionamiento desde el cual se observa la contemporaneidad. Es así como la realidad, en aconteceres inmediatos y futuros posibles, es puesta en obra, en procesos de investigación/creación desde un lugar crítico y reflexivo. Creo que la práctica artística actual, y sobre todo en las generaciones más jóvenes, está muy ligada a esta idea de la conexión con lo real, razón por la cual la salida del taller, la residencia, el taller expandido confrontan a la práctica del arte como no lo hemos visto antes. Son estas generaciones las que refuerzan la creación en diálogo con otros, mirando fuertemente también lo que acontece en el espacio público, en un sentido de arraigo muy fuerte con la comunidad.

Creo que la noción de incertidumbre en el arte contemporáneo, de alguna manera, está vinculada a la práctica artística. Justamente, el problema de la producción de arte hoy es una relación con la realidad, con el contexto inmediato. Y cuando digo esto, no me refiero a la contingencia, sino más bien me refiero a lo que acontece en la diversidad de territorios, de agencias y de aspectos que cruzan lo local y lo global.



Feria  
Impresionante,  
MAC Quinta  
Normal, 2022.

**IN: Ahora, desde esta idea de la perspectiva del museo, ¿qué funciones han realizado?**

DC: Más que funciones hemos trabajado una metodología, si es posible decirlo de esa manera. Hemos mirado con mucho interés la comprensión de lo *situado*. De hecho, justamente el primer semestre de este año, tuvimos la Cátedra de Pensamiento Situado aconteciendo en nuestro museo, la cual tiene un anclaje móvil y dinámico en el Museo Reina Sofía. Pudimos asistir a una discusión interesante que abordaba la noción fronteriza de prácticas e imaginarios por venir en América Latina.

Nos interesa abordar el quehacer del museo desde ese lugar que releva principalmente las prácticas y abordajes que muchas veces no están presentes. Desde ahí estamos construyendo un modelamiento de vinculación con el territorio, tanto inmediato como en una extensión mayor. Hemos hecho algunos estudios y análisis sobre ambas sedes del Museo de Arte Contemporáneo



Jardines  
especulativos  
MAC Quinta  
Normal, 2022.

para entender también cómo nos leen desde fuera. Es decir, un trabajo con la comunidad que nos ha dado algunas claves de cosas que pensábamos o intuíamos y otras que no las habíamos visto.

A manera de ejemplo, podría pensar en un estudio que se hizo en la sede Quinta Normal en el edificio “Palacio Versalles”, desde donde surgió que las personas que transitan por el barrio nos planteaban que no sabían lo que acontecía ahí. La distancia entre la calle Matucana y la entrada del museo se transforma en una distancia gigante que complejiza la lectura de lo que somos y hacemos. Así emerge la pregunta ¿qué hay dentro? Nadie sabe por qué tendría que entrar. Y es así como tomamos algunas decisiones para poder abordar proyectos que rompan con esta distancia. Una de ellas fue repensar aspectos de nuestra programación. Por nombrar algunas, la Feria Impresionante fue emplazada en el frontis del MAC Quinta Normal, ya que nos parecía un lugar apropiado para que la feria se desarrollara en la amplitud de este umbral.



Jardines  
especulativos  
MAC Quinta  
Normal, 2022.

Desde ese lugar es que nos planteamos preguntas. ¿Cómo nos vinculamos con nuestro entorno? ¿Cómo nos leen? Por eso hemos hecho otras acciones también que están en la misma línea. Queremos abordar este cuestionamiento desde una pregunta abierta para considerar efectivamente que el museo no es solo su arquitectura.

Otra acción que hemos desarrollado es la apertura de la sala Museo Violeta Parra, una colaboración con el Museo Violeta Parra. Hoy nuestra sede de Quinta Normal tiene dos museos en uno, podríamos decir. Justamente, en este punto, hay un cruce con la biografía de Violeta que está estrechamente ligado al barrio, porque es el primer lugar donde llega a Santiago.

En otra derivada, un tercer ejemplo de esta idea de lo situado, está siendo liderado por nuestra área de educación, EducaMac. *Jardines especulativos. Experiencias multiespecies entre el museo y la escuela* es un proyecto de mediación y creación artística que EducaMac ha desarrollado junto a liceos de diferentes ciudades del país, durante el segundo semestre de 2022, a través de encuentros telemáticos y también en el mismo espacio escolar.

La propuesta ensaya una continuidad de la investigación que se inició en 2021 sobre el uso de la ciencia ficción como recurso pedagógico para imaginar posibilidades de regeneración en un mundo en crisis.

Durante el trabajo realizado este año se han perseguido narrativas especulativas de especies diversas, a partir de la observación de plantas pioneras o “vagabundas” que existen por los barrios de Talagante (RM), Vilcún (IX), Máfil (XI) y Quilpué (V), comunas donde se encuentran los liceos de los jóvenes participantes.

A modo de apéndice, los jardines especulativos de la sala de interacción se propagarán también al frontis del MAC Quinta Normal, donde se activarán bioindicadores y talleres para el aprendizaje del entorno que permitan recuperar espacios de convivencia y pertenencia para la comunidad.

En estos días estamos recuperando el edificio del Parque Forestal, su perímetro y fachada. Queremos vincular este acto con la historia del edificio donde originalmente estaba la Academia de Bellas Artes. Abriremos una convocatoria para generar un álbum colectivo, a partir de fotografías que den cuenta de cómo este edificio patrimonial ha sido parte de nuestro acontecer y de nuestra historia visual.

Jardines  
especulativos  
MAC Quinta  
Normal, 2022.



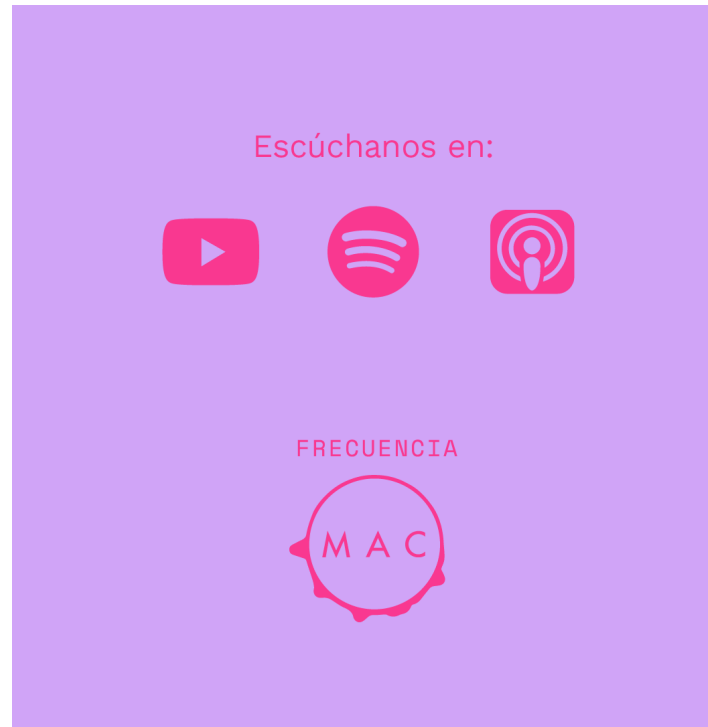


Jardines  
especulativos  
MAC Quinta  
Normal, 2022.

En síntesis, el museo no es la infraestructura solamente, no es el espacio físico ni los metros cuadrados, eso es una parte. Más bien tiene que ver justamente con entender qué somos. Y allí es donde queremos fortalecer un diálogo que proyecte colaboraciones que van más allá de la infraestructura.

Para citar una última acción, recientemente inauguramos nuestra radio Frecuencia MAC, donde hemos emplazado dos podcasts: uno tiene una orientación hacia la educación artística, bajo el maravilloso título *Lejos de la superficie*, y otro que tiene una data e historia que es *Irrupciones en el MAC*. Todo esto alojado en nuestro sitio web, un nuevo sitio web que justamente lo que busca es emplazar contenidos que puedan acompañarnos antes de la visita al MAC, como también después. Es decir, a través del móvil y el computador, buscamos conectarnos y generar un vínculo que traspase las exposiciones.

Ese lugar nos hace pensar inmediatamente en una idea de tránsito, en un museo que transita, un museo ubicuo por medio de contenidos digitales que pueden ir más allá de lo que encuentras en las obras. Un museo no es solamente su acervo, no es solamente el objeto, sino también son procesos, hay instancias y



Pod cast Lejos de la superficie.

narrativas que se emplazan en otros soportes y medios, con un fuerte énfasis en la idea del museo como un laboratorio.

**IN:** ¿Como un espacio articulador también?, ¿de subjetividades?

**DC:** Sí. Justamente nuestro texto, con el cual hablamos del museo hoy, es un museo de fronteras, como primera cosa. Un museo que habita tierras fronterizas en la concepción de que somos una institución universitaria. Por lo tanto, estamos anclados al desarrollo del conocimiento, a la extensión como a la tensión que acontece desde el arte en diálogo con otros, proyectando un espacio de colectividades y de subjetividades, a partir de lo que implica la práctica del arte contemporáneo en distintos espacios disciplinares e interdisciplinares.

**IN:** Hay una segunda pregunta donde aparecen tres posibles temas que surgieron a partir del estallido social: (1) la redefinición de los cuerpos con esta valoración de las interespecies, el feminismo y una serie de otras categorías, (2) las imposiciones de control naturalizadas por la tradición, (3) el utilitarismo del capitalismo multinacional. ¿Podrías describir algunas obras que caigan en esas categorías que hayan sido montadas en el museo actualmente?

DC: Vamos a inaugurar, el próximo martes 6 de diciembre, *Del cielo al agua y lo que está en el centro*, una exposición colectiva que revisa los cinco años de envíos de obras y proyectos de artistas chilenos al Ars Electronica Festival en Austria. Los temas que propones en tu pregunta han sido parte del marco curatorial del festival. Ahí hay un cruce de todo esto, pensando en todas las líneas curatoriales de los últimos cinco años. Pero más allá de eso, creo que justamente una de las cosas que hemos mirado fuertemente tiene que ver con esta idea que surge desde antes de la pandemia, sino más bien del estallido.

Una de las cosas que hizo el estallido fue que surgió la apropiación y uso del espacio público como un espacio colectivo, un lugar de encuentro y de exposición de nuestro malestar. Paradojalmente, en la pandemia, el espacio público lo anulamos con una transformación hacia el contexto de lo digital, el cual nos hizo bajar la exigencia de lo privado: nuestros hogares, nuestras casas, nuestros espacios habituales, el lugar de lo íntimo, se expusieron.

De un momento a otro, pasamos de la apropiación del espacio público al refugio. Esas dos acciones que son opuestas nos llevaron también a tener que repensar el museo.

**IN: Yo quería volver un poquito atrás, me interesa el tema de repensar el museo. ¿Cómo o qué actividades realizaron como para repensar el museo?**

DC: Hubo un cambio de dirección, sí, y eso viene de la mano también con un cambio generacional. Al asumir, el primer desafío fue desarrollar, con el equipo del MAC, un modelo que proyectara cómo volveríamos a la presencialidad. Fue un análisis integral, con una diversidad de variables y contextos, con un modelo que incorporó una sensibilidad no expuesta. No fue solamente una decisión que se tomó por las urgencias del entorno, sino que hubo un plan a ejecutar para retornar a la apertura de las puertas. Esto nos llevó a entender cómo, finalmente, abrir el museo tiene ciertas implicancias no solamente para nosotros, también es una señal para el campo cultural de que tenemos que retomar, es poner en acción una actividad que fue opacada en pandemia.

**IN: ¿Podrías nombrar y especificar, disciplinariamente, quiénes conforman tu equipo?**

DC: Somos alrededor de treinta personas quienes conformamos el equipo que trabaja en las dos sedes del museo. Disciplinariamente hay en su mayoría artistas especializados en diversas áreas, desde artes mediales hasta pedagogía e historiadores del arte, a quienes se suman equipos de restauración y



Habitar en Chile,  
MAC Quinta  
Normal, 2021.

conservación, diseño, comunicaciones, administración, personal auxiliar, entre otros.

### IN: ¿Qué opinión tienes de la intervención externa que tuvo el museo en tiempos del estallido?

DC: El museo se entendió como lugar de puesta en tensión de los discursos hegemónicos, una fachada que es espacio de escritura, de inscripción textual sobre el acontecer que vivíamos. En algunos casos muy relevante, en otros no tanto.

Pensar sobre esto, a tres años de distancia, es interesante para nosotros. Nos ha puesto en un lugar de estudio sobre la comprensión de que el museo es una morfología sensible al contexto, a la contemporaneidad. Una piel viva que contenía malestar con observaciones concretas y específicas para el campo del arte, a la manera cómo nos relacionamos. Como decías, existe

un utilitarismo del capitalismo multinacional, pero ¿no estamos hablando también de las agencias? Entonces, desde ese punto de vista, el texto que se emplazó y que aconteció, que fue documentado por fotógrafos, refuerza la noción de morfología sensible. Es decir, la piel del museo pero también el museo mismo, es un lugar que se dibuja y se desdibuja. Se construye más bien en el tiempo y en la relación con otros. Las obras de nuestro acervo también tienen aquello. Son un lugar de resguardo en momentos de crisis, obras que tienen textos muy relevantes para nuestra concepción de identidad local; por lo tanto, es el lugar donde existe acontecimiento.

**IN: ¿Cómo el museo podría abordar otro tipo de manifestaciones? ¿Las que generalmente quedan fuera del lugar o del discurso de la política cultural? Sobre todo esta problemática de lo contemporáneo con lo ancestral.**

DC: El primer énfasis es que el museo no es solo un lugar de actividades, es un modelo de pensamiento que se pone en acción y dialoga con otros. No es un centro cultural. Digamos que tratamos de pensar cómo el museo es un dispositivo vinculado al pensamiento contemporáneo. Por lo tanto, las prácticas no solamente del arte, sino las vinculadas con el desarrollo del conocimiento, deben ser parte de esta puesta en escena de la acción del pensamiento sensible. Es decir, los saberes ancestrales son fundamentales, porque podríamos llamar también a saberes ancestrales y saberes populares. Hay dos vertientes y para nosotros es muy importante esta conversación. Por lo tanto, ese cruce de los saberes populares y de los saberes ancestrales son un lugar muy interesante para la práctica del arte contemporáneo. Hoy partimos hablando de cómo la práctica artística está vinculada con el territorio, específicamente en una lectura de estas urgencias, emergencias, de estos sentidos locales. Muchos artistas están en eso.

**IN: Para finalizar, ¿cómo el museo trabaja la noción migrante? ¿Qué política existe? ¿Cómo la aborda el museo?**

DC: El año pasado tuvimos Teatro en Casa, con “Habitar en Chile. Relatos de adolescentes migrantes”, que es un colectivo que trabaja en la zona del Barrio Yungay de Matucana. Esta obra acontecía en las salas del Museo de Arte Contemporáneo. Lo que nos interesaba era cómo un colectivo específico trabajaba y desarrollaba la pregunta sobre lo migrante. Siempre estamos abiertos a estas conversaciones y cómo se pueden activar desde el espacio del arte.



Presencialidad  
MAC Parque  
Forestal, 2022.



Presencialidad  
MAC Quinta  
Normal, 2022.

Simón Ergas

# La Oficina del Agua



ERGAS

# El tema de la esperanza

*Simón Ergas*

Hay algo que aprendí de la literatura solo después de haber publicado. Antes, desde la inseguridad de la formación –aunque sea una condición permanente–, me gobernaba la ansiedad de exponer racionalidad y transmitir un mensaje conciso, directo y específico. Sin pensarlo, me enfrenté a una especie de mercantilización artística con la intención de fabricar un producto que fuera claramente utilizable, al que se le pudiera aplicar un manual. Esas creencias, que debieran ser las obsoletas en vez de los electrodomésticos, las llevé –o las llevo– grabadas en la piedra de mi espíritu neoliberal, formado en los noventa, cuando todavía era “choro” comer cosas llenas de colorantes o tirar las colillas al piso.

Esto que aprendí después de publicar fue a raíz de mi última novela. *La oficina del agua* es una ficción distópica, quizá, con un componente bastante alegórico: una burocracia monstruosa que maneja el racionamiento del agua en un planeta seco. Los comentarios sobre el libro, de la prensa, la crítica o los lectores, me hicieron ver que cada uno leía lo que quería. La historia agarraba por diferentes partes a diferentes personas y entre mis conocidos, con rabia, yo era capaz casi de prever qué sucedería. Sí, rabia. Una cultura emprendedora, basada en exigencias de certezas jurídicas artificiosas, me hacía temer a la ambigüedad. Involuntariamente pensaba que mi libro debía tener una sola lectura, la que yo le quise dar.

Recuerdo que el Año Nuevo de 2019 la mística de la revuelta se sentía fuerte. A Plaza Dignidad esa noche la llamé “el manicomio”. Era un espacio público secuestrado por miles de personas que encumbraban un canto común, un objetivo bastante abstracto y, por lo mismo, para cada uno significaba cosas distintas. Vivimos algo como una fiesta de disfraces: cada individualidad aspiraba a representar su propia lucha, su necesidad, su revolución personal, pero todos estaban en la misma fiesta y a nadie le importaba si el de al lado bailaba, era animalista, pedía educación, pensiones o reclamaba por la violencia policial. Un pequeño espacio en un instante aislado se oponía naturalmente a algo a lo que el individualismo clásico, la cultura de la competencia, nos tiene

acostumbrados: mi causa vale más, yo grito más fuerte, llegué primero.

¿Qué era lo fascinante de esa convivencia imprevista? ¿Por qué a tantos los movilizó vislumbrar que otra forma de relacionarse era posible? ¿Qué pasaría con mi triste novela si nadie leía, tapada tras la urgencia del discurso ecológico, la búsqueda de dignidad en un personaje atosigado por el manejo estadístico de su vida personal?

Una de las cosas para las que no estaba preparado, y menos la vi venir, es que a principios de 2022 publicamos en mi editorial el libro *Islas de calor* de Malu Furche: en poquísimas palabras, la historia de un Santiago azotado por una ola de calor. Desde su lanzamiento, cuando un librero nos hizo la pregunta mientras estábamos en el escenario con la autora, vino una especie de extraña avalancha en la que nuestros libros fueron emparejados por ficcionar en el tiempo con desastres naturales no imposibles; la sequía como el calor, ambas realidades ya están debidamente insinuadas. Después de un tiempo, un conversatorio organizado por la librería Escorpión Azul nos puso otra vez en escena y entre las palabras del público surgió el tema de la esperanza. Ustedes, escritores catastróficos, que juegan con nuestra imaginación y nos llevan a los peores escenarios posibles, ¿no tienen esperanza?, ¿hasta aquí no más llegamos?


Esa, por supuesto, era una palabra que ninguno de nosotros había tomado en cuenta. Sonaba a algo medio bíblico que comprende todo de lo que

me quisiera alejar (aun cuando en ese momento pretendiera lecturas literales de mi libro), sonaba a postales de Village (sigue aquí el niño de los noventa) o a canciones de amor oídas en la radio de una micro antigua y destartalada. No es difícil deshumanizar la idea de esperanza o vaciarla para que no signifique nada. Pero la pregunta, en esa instancia, fue genuina.

¿Existe la esperanza?, ¿qué es?, ¿sirve para algo?

Hay un hecho: estamos en un momento de tensión ecológica y social. Nadie entiende nada. A nuestros gobernantes les falta un tornillo y optan por la guerra. Nos parece evidente que hay que salvar el bosque amazónico, pero los populismos hacen su trabajo y es probable que cuando esto sea publicado Bolsonaro esté de nuevo en la presidencia de Brasil, deforestando, metiendo vacas en lo que fue selva, usando el aparato estatal para generar no trabajo, como anuncian con bondad, sino lucro económico. Aquí en Chile fue casi imposible cerrar la zona de sacrificio de Ventanas por fogueos políticos y el frenesí hiperproductivo, ciego a cualquier alternativa que no sea el estándar de crecimiento económico que ya nos llevó a esta situación.

El relato de la productividad precisamente apunta a que esta no puede frenar. El cuento dibuja una máquina girando a tal velocidad y tan llena de interacciones que bajarle un cambio produciría un caos que no podemos dimensionar. El fantasma del mercado es una amenaza gigante de un tiempo acelerado en el que todos los recursos se están

A painting of a blue and white striped rocking chair in a red forest. The chair is the central focus, rendered in a vibrant blue and white striped pattern. It is set against a background of a dense forest where the trees and foliage are painted in various shades of red, from deep crimson to bright magenta. The style is expressive and somewhat abstract, with visible brushstrokes and a textured surface. The overall mood is surreal and evocative.

Malu Furche R.

ISLAS DE CALOR

LA POLLERA

acabando y tienes que ser tú, sí, tú, pequeño país que ha perdido riqueza dudando de firmar el TPP, tú debes ser el primero, porque alguien más va a chuparse el litio, y tienes que ser tú. Hay que apurarse y trabajar. Obtener hoy lo que pertenece al futuro. Salir rápido del colegio y la universidad. No vaya a ser que perdamos algo o, como se diría en el lenguaje de este relato dominante, dejemos de ganar.

Si la rueda nunca va a parar y seguimos colaborando para un sistema que sabemos que nos hace daño –ecológica y espiritualmente–, ¿existe la posibilidad de tener una esperanza o nos quedaremos solo con novelas catastróficas y pesimistas?

Durante la pandemia, encerrados, en silencio, y precisamente en Chile que pasamos dos años bajo un inexplicable toque de queda, bajaron pumas de la cordillera a errar en la ciudad. “El mundo está sanando”, leí en redes sociales, los animales están volviendo a gobernar su tierra, la maleza está renaciendo entre los pastelones de las veredas que nadie pisa, el oxígeno recupera su color diáfano por la reducción de los desplazamientos en máquinas de combustión. “Es la clase de fantasía desplegada en las llamadas a la recuperación de una verdadera armonía humana –originaria pero, presumiblemente, perdida en la actualidad– mediante la restauración del equilibrio ecológico del mundo. Aquí, la naturaleza es invocada como el terreno ‘externo’ que ofrece la promesa, si sabemos atenderla, de encontrar o producir una vida realmente feliz y armoniosa”. El profesor de geografía Erik Swyngedouw describe

ese discurso ecológico nostálgico, vaciado de sentido, como un deseo despolitizado y fácilmente transformado en una campaña de marketing.

¿Es la esperanza un volver atrás? ¿Hay atrás una naturaleza que nos perdimos por culpa de nuestra ambición y nuestra tecnología? ¿Debemos volvernos a buscarla? ¿Había esperanza cuando los pumas vagaban a salvo por el valle del Mapocho y el río tenía otro cauce y aquí no había caballos? ¿La esperanza es previa al antropoceno? ¿No es naturaleza también el cerebro humano y el uso de la razón?

Ahora rebotemos. Si somos una pelota azul dando vueltas en órbita al sol, rebotemos la nostalgia hacia el extremo opuesto. En su libro *Futuro no lineal* –que no pillé traducido y solo pude acceder a una síntesis–, el historiador ruso Akop Nazaretián postula, además, que la velocidad de aparición de las crisis que necesitan cambios culturales profundos se va acelerando, que nosotros, seres del presente, somos incapaces de prever estos grandes sucesos, porque transcurrimos inevitablemente dentro de nuestra narrativa correspondiente. Un buen ejemplo que da es que los europeos del siglo XIX estaban dramáticamente preocupados por uno de los problemas urbanos que tendrían los próximos cien años: la mierda de los caballos en la calle.

No lo vimos venir.

Ahora un ejemplo mío, quizá intuitivo pero una intuición que obtuve luego de documentarme bastante con la ciencia ficción literaria de la segunda mitad del siglo XX. Imaginamos el espacio infinito,

tecnologías de punta, vimos aliens, vimos androides escondidos entre nosotros, y vimos incluso amor entre seres humanos y robots. Un amor sexual. El arte del futurismo aspiraba a parejas extrañas pero parejas. Incluso fantasías distópicas, disparatadas, maravillosas, representaban muchas veces familias bien constituidas. La identidad de género o la disolución de la familia como núcleo son quizá los temas que conformarán las próximas sociedades. El futuro no es lineal, dice Akop Nazaretián. No es un río que siempre va a parar al mar. Tiene variables, caminos o afluentes, incluso situaciones externas que lo pueden modificar. Cautivos en nuestro presente –y desesperanzados, agregaría– no somos capaces de hacer más que una interpretación.

¿Dónde reside la posibilidad de la esperanza? ¿En la certeza del porvenir? ¿Para abrigar una esperanza tengo que saber que las cosas van a salir como yo quiero? ¿Corresponde a la esperanza un proyecto claro o una imagen de futuro? ¿Es la esperanza una aspiración concreta?

Volvamos a este momento. Estamos en una vuelta extraña del mundo. Nos encontramos atrapados en lo que le hicimos al planeta, en lo que estamos haciendo y en lo que seguiremos haciéndole. Hay un relato que nos tiene en escena como personajes de su espiral cadente. Hay una narrativa de la continuidad –el mercado, el crecimiento económico, el éxito urbano– que amenaza con terminar con nosotros en el caso que decidamos terminar con ella. En su libro *Realismo capitalista*, Mark Fischer explica mucho mejor esta cárcel conceptual y detalla cómo

uno de los recursos que tiene el capitalismo, para mantenerse en el trono de hierro, es justamente permitir nuestras críticas. Está bien que nos miremos a los ojos y encontremos que este sistema es abusivo y sucio, está bien y es permitido protestarlo –o escribir novelas catastróficas–, mientras sigamos trabajando para él. Greta Thunberg tiene el discurso más despolitizado en cuanto a oposición ecológica a las grandes corporaciones y naciones contaminantes. De vez en cuando se permite que ella entre a los congresos o a la ONU e insulte a los asistentes. Nos damos espaldarazos. Sabemos que esto está mal. Qué digna la chiquilla, mientras los responsables no son siquiera los gobernantes que se reúnen en esas convenciones.

¿Qué esperanza puede haber si todo debe seguir su curso? ¿Qué es la esperanza, si descarto una nostalgia, también una posible aspiración? ¿Qué me queda si, como se dice en chileno, “igual me tengo que levantar a trabajar mañana”?

La primera vez que leí *El hombre en el castillo*, de Phillip K. Dick, no agarré esto porque nunca me había preguntado qué era la esperanza. La novela cuenta un mundo ficticio donde Hitler triunfó y se repartió Estados Unidos a medias con Japón. El imperio del sol domina la costa oeste y Alemania la otra. El centro es una franja desabrida donde resiste –o subsiste– una cultura gríngua que ya casi no puede respirar. La sociedad está sometida a su realidad, aunque sea terrible; los poderes militarizados ya penetraron la cultura hasta el punto de que el relato del presente es inconcebible de otra forma.

Empieza a circular de manera ilegal un libro en el que se cuenta la historia de un siglo XX alternativo donde Alemania perdía la guerra y Estados Unidos la ganaba. Para el juego de la ciencia ficción es oro puro: la distopía dentro de la distopía es nuestra verdad histórica. Pero lo importante de este juego narrativo ocurre con la gente que lee la novela. Una novela nada más. Un libro como cualquier otro que termina siendo prohibido y perseguido por las dictaduras. La toma de conciencia se esparce como una epidemia. Quienes leen la novela pueden ver en ella una posibilidad diferente a la que están viviendo, un mundo alternativo que no es un recuerdo de algo que se fue, no es un plan de algo que llegará, simplemente manifiesta la existencia de otra cosa en las mentes sometidas, algo distinto de lo que viven día a día. Un quiebre en la narrativa más predecible, un agujero, una debilidad: una esperanza.

Frederick Douglass fue un esclavo americano. Nació cautivo. No conoció otra realidad que la que le tocó vivir. Aceptaba las órdenes de sus patrones, todos los castigos y la miseria que le destinaban en nombre de Dios y con la lógica de la Biblia. Él jamás hubiera pensado liberarse de sus cadenas, porque sus cadenas era una forma de vida, la única que conocía. Casualmente, trabajando en un astillero, cortando y doblando tablas, encontró unos símbolos tallados en las piezas. Con el tiempo entendió que esas marcas permitían saber si tal parte armaba el barco por babor o estribor, desde la proa o la popa. Quizá lo primero que Frederick Douglass leyó fue una *pe*, quizás una *be*. Luego vinieron otros signos.

Entonces tomó prestados algunos libros infantiles del hijo de su patrón. Fue atrapado y también castigado. En una de las historias que leyó, un esclavo negro era azotado por alguna falta cometida contra las leyes cristianas, como hizo él habiendo aprendido a leer. Y en ese libro, una novela, cuando la mano del esclavista agitaba el látigo contra su prisionero, este se erguía, la sujetaba y detenía el suplicio. Frederick Douglass no estaba leyendo algo que pasó, ni algo que sucedería, tampoco algo que él se atrevería a hacer. Solo constató que había otra historia posible. La realidad que era su cárcel tenía una brecha: no era absoluta. Como lo dice él mismo en el libro que escribió después de escapar, fue necesario liberar su mente –una esperanza– para luego liberar su cuerpo y huir hacia el norte del país.

Al menos mi generación, la de los noventa, que adoleció de esa sensación de que nada iba a cambiar, pudo sentir en el fenómeno de la revuelta la insinuación de otra posibilidad. De pronto, el relato neoliberal que nos obligaba a tomar prestado del futuro para pagar todo lo que no nos alcanzaba hoy, sujetando así nuestro lugar y ocupación de cara al futuro, eso parecía hacer agua. Daba lo mismo si eran protestas o incluso puede no haber terminado en un cambio constitucional, pero vivimos algo diferente, nos conectamos de maneras que parecían improbables. Atestiguamos una interrupción en la narrativa dominante y ese momento, donde se insinuó una posibilidad, no necesita concretarse para empollar algo más.

Nuestras novelas –hablo de *La oficina del agua* e *Islas de calor*, pero tantas otras contemporáneas– son catastróficas y lúdicas. Juegan con el paroxismo de los problemas actuales, quizá trasladando las historias a otros contextos temporales para poder aumentar sus consecuencias o simplemente evadir el presente explorando vías para transformarlo.

Hay algo que aprendí de la literatura solo después de haber publicado y es el poder de la ficción. Mi invención es leída y se relaciona con las invenciones particulares de cada lector de manera que jamás hubiera previsto. Mi relato dominante también es quebrado al ser leído, porque eso pasa si nos relacionamos y nos dejamos afectar por otras narrativas: cambiamos. Y en creer que se puede cambiar, solo en creerlo, nacen esperanzas que algún día harán acción.

## Referencias

- Dick, P. (2021) *El hombre en el castillo*. Barcelona, Minotauro.
- Douglass, F. (2021) *Narración de la vida de Frederick Douglass, un esclavo americano*. Santiago, La Pollera.
- Ergas, S. (2021) *La oficina del agua*. Santiago, Alquimia.
- Fischer, M. (2016) *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* Buenos Aires, Caja negra.
- Furche, M. (2022) *Islas de calor*. Santiago, La Pollera.
- Nazaretian, A. (2021) *El futuro No-Lineal*. Madrid, León Alada.
- Swygedouw, E. (2011) “¡La naturaleza no existe! La sostenibilidad como síntoma de una planificación despolitizada”. *Urban*, [S.l.], n. 01, p. 41-66.



# A. Jaar, un flujo para lo sensible

*Miguel Ruiz Stull*

Con Alfredo Jaar se podría comenzar a hablar de muchas maneras. También se ha escrito desde numerosas perspectivas sobre su obra, sobre algún grupo o serie de ellas o sobre detalles de una o de varias de estas. Hay, a mi juicio, una exigencia por una afirmación de un múltiple que oscila y varía, que retorna para partir nuevamente, pero que, sin duda, insiste y persiste por dar una salida al sentido de lo que, en general, se podría comprender bajo una difícil firma a título del nombre común de arte contemporáneo.

O bien, podríamos comenzar desde la reflexión de Didi-Huberman que indica un problema en relación con el acontecimiento que estaría implicado en la obra de Jaar<sup>1</sup>. También podríamos dar cita a Foucault como lo hace este, para brindar una nueva imagen de una teoría del acontecimiento bajo la consigna de un materialismo de lo incorporal<sup>2</sup>. Hay series en Jaar y una cierta regularidad que se manifiesta en su obra que otra vez nos señala un camino para comprender lo errante de un sentido que impera por escapar de un contexto cualquiera, sea este dado, sea también fáctico, sea quizá, en algún momento impreciso, hasta institucionalizado por las propias prácticas sociales y políticas que habrían configurado una suerte de estructura a las situaciones que habitan y que también desplazan cada obra de Jaar, tomadas estas desde su inherente singularidad. Esta sería otra mirada posible, pero los efectivos ojos de Gutete Emerita<sup>3</sup>, que casi inmediatamente interpelan a cualquier análisis que se proponga, impone la fijeza de una mirada, la que, a su vez, se repite de modo múltiple en su exposición; devela, por su parte, a cualquiera la potencia de una memoria que resiste a la puesta en forma con que se habría de investir la función de una imagen solamente. Y de imágenes se trata siempre en Jaar: revolver una y otra vez sus potencialidades actuales.

---

1 “La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética” en Jaar, Alfredo. *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008.

2 Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 1980.

3 Jaar, Alfredo. *The Rwanda Project 1994-2010: The eyes of Gutete Emerita*, 1996.

Hablemos de insistencia y de persistencia que es, sin duda, frecuente en el diseño de cada obra de Jaar, pero también este delineamiento podría caer en un olvido que ese mismo diseño desplegado cada vez en su singularidad por la visión de Jaar es fruto de un procedimiento complejo de producción que inquiera ponerse en acción. Si hemos de seguir esta línea, se podría pensar que lo que hace un artista como Jaar es hacer extensivo los incorporales que habitan en cada cuerpo, donde la forma se extenúa, donde la imagen colapsa, donde las figuras se fragmentan por la instalación de un sentido que, ciertamente, rebasa cualquier marco de puesta de significación. Los elementos que pueblan una imagen así gozarían de una nueva libertad que escapa a los esfuerzos conceptuales de poner estos mismos elementos en alguna clase de representación que intentara colocar en alguna línea un significado que daría, o bien razón o necesidad, a la propia emergencia de solo una imagen, sea esta aparentemente fija pero siempre concomitantemente moviente. Ahora bien, es del todo factible pensar que esos mismos elementos que compondrían una imagen sola, a su vez, también son imágenes que, deshaciendo su aspecto figurativo, entran en diversos grados de composición para dar lugar a la emergencia de otra imagen como una rara especie de síntesis de una pluralidad de efluvios que la hacen finalmente extensiva en un espacio cualquiera. De esta manera, bien podría ser el caso para las obras de Jaar dar paso a la imagen bajo un sutil mecanismo de acción que pone en obra un complejo proceso de actualización de diversas informaciones implicadas en lo que este

artista signa bajo el simple término de proyecto, proyecto que pienso se extiende en un modo más dinámico que estático en una primera revisión de sus obras<sup>4</sup>.



Pienso que de movimiento se trata todo esto y especulo que esto también se muestra sin necesidad de explicación en cada tentativa, en cada proyecto de arte de Jaar. Sin embargo, este derrotero podría errar en su cometido si no tuviese una profunda reflexión acerca del tiempo que implica y co-implica buena parte de la producción artística de Jaar. Quisiéramos decir que es el tiempo de una vida lo que se pone en juego en esta serie de obras de Jaar y, por ello, habríamos de intentar un nuevo comienzo para esta actual indagación que en este lugar ensayo.

Pero antes, señala Rancière, hay algo así como un teatro que procede por imágenes<sup>5</sup>. Y la imagen de

---

<sup>4</sup> Es necesario citar: “No sé si será por mi formación, pero yo he sido incapaz de crear una sola obra de arte que no sea en respuesta a un hecho real. No lo sé hacer. No soy artista de taller, soy artista de proyectos”. Sin duda, este aserto de Alfredo Jaar puede ser tomado sin más como un declarativo de su propio proceso obra, cosa que sin duda no sería erróneo. No obstante, quiero poder tomar esto como un constatativo de este mismo aserto, en la medida en que estos proyectos habrían de provocar efectos en lo real. Y de provocación se trata el empuje de su propia puesta en obra: este puede ser el caso de Jaar (Cf. Valdés, Adriana. “Alfredo Jaar: ‘Soy un arquitecto que hace arte’”. *ARQ* 70, 2008: 12-15.

<sup>5</sup> Rancière, Jacques. “El teatro de las imágenes”, en Jaar, 2008.

una escena dramática nos trae a la presencia otra suerte de dinamismos que entran en sucesivos conflictos que enmarcan relaciones de fuerzas que son expresadas por la carne misma de los actores que las representarían. Se actualiza así una potencia de la imagen la cual, enlazada con otras, produce un efecto de implosión de la propia sensibilidad de posibles espectadores que son puestos en ese estado de contemplación por la propia puesta en despliegue de las series con que Jaar procede para el diseño de cada proyecto. Podríamos decir que las obras de Jaar y su carácter definido por la dimensión de lo proyectual estriba y reside dinámicamente en la producción del espectador, en una exigencia y una especie peculiar de interpelación que acusa, configura y constituye, quisiera decir, su cualidad de espectador en cuanto tal. Jaar juega así con la efectividad de lo real: quizá sea esta una clave de intelección de lo que Jaar, en muchas ocasiones, señala con el uso específico de la palabra *contexto* como una suerte de plataforma de despliegue de cada proyecto de obra.

El contexto como plataforma no podríamos reconocerlo para el caso de Jaar como un espacio vacío, un espacio abstracto, un espacio sin un tiempo que hace extensivo los materiales que de modo variante lo pueblan. Este contexto se configura de modo variante con información y esta palabra, esta noción, la de información es un término clave para intentar comprender el procedimiento de obra, de puesta en obra de un proyecto, su paso a la acción como constantemente el propio Jaar lo ha

señalado. Las determinaciones conceptuales para una noción de información son varias, diversas y distintas dependiendo de la posición teórica que se tenga de ellas. Sin embargo, la información tomada desde su inmediata facticidad es de suyo materia ya formada. Una forma o una disposición formal que aglutina, sintetiza y supone múltiples procesos de análisis que tienden a la unificación de su forma en tanto que información. Ahora bien, visto desde la descripción del proceso artístico de Jaar lo primero, puesto en términos en extremo generales, es un esfuerzo por entender el sentido de estos bloques de información que pueblan un determinado contexto. En efecto, si un contexto cualquiera no es algo distinto a los trazos y retazos de información que entran su estructura, la estrategia que la praxis artística de Jaar despliega es dar curso a una extrema acumulación de esta misma información en vista de saturar a ese mismo contexto. Esta acumulación supone, en términos de una multiplicidad cuantitativa cualquiera, un límite donde la información que se dispone, otra vez de una manera múltiple, rebasaría los lineamientos donde se inscribe un contexto cualquiera. En una palabra, Jaar satura los contextos y desde esa saturación expone no solo los límites de estos mismos, sino además, de un modo más profundo, las condiciones por medio de las cuales se forma la información que es provista por distintas fuentes que la generan. La información que habita un contexto, visto así, responde a diversas condiciones que definen los límites del entendimiento, significado e interpretación de los materiales sensibles que dan

curso a su puesta en forma: la aglomeración serial de elementos sensibles habría de devenir, entonces, en un acontecimiento sin más.

Este asunto que acá expongo es, en mi perspectiva, muy evidente en el proyecto recogido por Jaar con la información de portadas de la revista *Newsweek* en *El Proyecto Ruanda* (1994-2010). Este ejercicio práctico relativo al acopio de información permite poner en evidencia, por la sola exposición serial de portadas, la forma en que opera la configuración de la información. No deja de ser notable la demora por informar explícitamente un genocidio: la irrupción de este y el creciente volumen de muerte que parece ser indiferente para un medio como el convocado por Jaar en este largo proyecto de obra. A cada portada, a cada imagen le acompaña un texto que recoge información cuantitativa de la muerte creciente que acaece en Ruanda, desde el seis de abril de 1994 hasta el primero de agosto del mismo año, donde *Newsweek* le ofrece al fin una imagen: una portada para un genocidio sostenido de su población; producción de refugiados y la expresión de la impotencia de la política internacional que solo puede constatar estos hechos, sin duda terribles para cualquier modo de existencia que se pueda atribuir a lo humano. Solo quisiera poner atención a un aspecto relativo al trabajo múltiple de la imagen que nos invita Jaar por medio de la incrustación de esta serie que, ciertamente, irrumpe para bordear los límites de nuestra capacidad de representación, que hace estallar la imaginación como facultad de unificar materiales sensibles disponibles para una puesta en orden cualquiera. Pareciera que, dada la

magnitud y cuantía de información, la experiencia a la que nos invita Jaar sería llevarla a los bordes mismos de su capacidad de síntesis o de unificación: casi un sublime de orden matemático podríamos designar acá, pero dado lo concreto de la aberración de este contexto sea imposible abarcar y suplir, sea por vía de un concepto o de una idea, la simplicidad con que es presentada esta serie que remite a estos contextos aberrantes. En una palabra, la serie en su presentación es simple, no obstante, no por velamiento de la propia imagen, sino por su propia exposición se actualiza para nuestra experiencia de estados de cosas en general, un plexo virtual de concomitancias. Sin duda, para expresarnos memoriosamente al modo de Bergson, en *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), se detalla de modo evidente una multiplicidad numérica, que cuantifica el horror, una imagen que da cuenta de otros contenidos de información que, sin duda, contrastarían por la indiferencia frente a ese hecho, y ese contraste entre número, texto e imagen, hace colapsar la imagen representacional para dar paso al acto hacia una imagen de variación cualitativa que activa de un modo excepcional a quien contempla la serie: la imagen configura así a cualquier espectador potencial, la presencia de la imagen de la serie hace devenir al espectador un espectador solo en cuanto tal. La imagen, en este sentido, no se dejaría totalizar en una unidad para el caso de la operación del arte expresada por la práctica de Jaar: la exposición estratégica del número abre un acceso a otra modalidad de la precisión que coincide con la inmediatez para un

flujo sensible de lo real: la fecha cede frente al flujo mismo del tiempo por la operación efectiva de una imagen sola que se constituye en lo sensible, para lo sensible sin más.

De este modo podemos observar el trabajo de Jaar que va en paralelo a aquella otra labor en el Chile de hoy de crear una nueva Constitución política que rija al país. Hacia finales del 2021 en Santiago, en la situación de la 15 Bienal de Artes Mediales, tanto en el Museo Nacional de Bellas Artes como en el Palacio Pereira, sede de la Convención Constituyente, acaece una nueva intervención de Alfredo Jaar que titula *Música (Todo lo que sé lo aprendí el día que nació mi hijo)*. Aquí nos encontramos con otra modalidad de configuración de la simplicidad de una imagen en un tipo de instalación sonora de carácter inmersivo. La puesta en frecuencia de una serie de portadas ahora contrasta con el procedimiento de la exposición del clamor de un recién nacido. Se podría seguir a Jaar que esto manifiesta una real celebración de lo extraordinario del acontecimiento de la vida. Cómo acaece esta salida a la vida: de modo simple con otra clase de frecuencia de movimiento que hace extensivo en el simple clamor de un recién nacido. Su llegada se indica de modo paralelo con el detalle de su nombre y la hora específica con que se data su paso a la vida. Sin duda, nos encontramos nuevamente con información y un contexto que da forma a esa misma puesta en información: un individuo nuevo y la hora de salida de esa misma individualidad particular. Nos encontramos, otra vez, con la estrategia del número para marcar el tiempo: ya no un día en un mes del año, si no con precisión

de una hora en un día cualquiera donde una nueva vida ha emergido en clave de existencia. Interesante juego de líneas convergentes y divergentes pareciera proseguir la acción de arte de las obras de Jaar: si en el caso de Ruanda y la revista *Newsweek* las series divergen por un extraño paralelismo disonante en la administración de contenidos, en este caso las líneas se alternan bajo un halo de simultaneidad que abre a la comprensión que se tiene del tiempo a otras modalidades de sus procesos plurales de despliegue y configuración. Arte y política, así visto, se conjugan de un singular modo en esta ocasión, y quizá, de un modo insistente en la obra amplia de Alfredo Jaar.

*Música* está presente o adviene en presencia de un modo muy peculiar, o quizá bajo las señas de un arribo a un destino largamente esperado. La llegada de un recién nacido supone espera; para una nueva Constitución, la espera de una demora que subtiende y supone el ejercicio de un difuso proceso de instalación. El número asignable es dispar: nueve meses frente a cuatro décadas o más. Sin embargo, convergen en la emergencia del clamor: clamor en una salida a la vida; clamor frente al sufrimiento intolerable por una modalidad excesivamente imperiosa de canalizar la vida misma. Las frecuencias movientes, pese a esta disparidad numérica, encuentran un mismo flujo cualitativo de transformación de la materia que el tiempo mismo provoca por su propia puesta en obra. A mi juicio, estas frecuencias se vuelven coalescentes en el decurso de su propia trayectoria. Por un lado, está un flujo de constituyentes que

debate sobre las particularidades que habría que tener un nuevo orden político y jurídico para una nación que se ha cansado de uno antiguo impuesto por una dictadura cívico-militar muy extensa y promotora de profundas desigualdades, que es el piso común de la protesta de octubre de 2019. Por otro lado, tenemos esta singular instalación de Jaar que sitúa otra situación que, en principio, no tendría mucha relación con la escritura de una nueva Constitución. Ahora bien, estos flujos convergen en el clamor: uno inmerso de contenidos que denuncian el abuso y el sufrimiento de una población agotada de tolerar, el otro inmerso en la pura singularidad de un sonido de una salida a la vida. De entradas y salidas parece ser que al fin se trata: la vida extiende su potencia en las actualidades que subtiende su propio movimiento y, en este punto, este es el asunto que pienso expresa Jaar con esta intervención, es presentar de modo simple las virtualidades que se alojan en la pluralidad de movimientos que supone la extensividad de una vida en cuanto tal. Ha habido pasado, con la espera de un cambio en el orden de cosas y en la espera de aquel otro que en proceso de gestación está por nacer; hay una actualidad que expresa este cambio, un clamor que lo alienta y que, a su vez, transforma las condiciones de esa misma actualidad y habrá cambio, del modo que sea, puesto que esta actualidad estará afectada en aquel cuerpo que sale y entra a una vida, en todas sus potencialidades. La diferencia estribaría, entonces, en la especificidad variante de la puesta en tensión y distensión de esas frecuencias que afectan el movimiento de la materia dispuesta ahora bajo la

efectividad de un tiempo que transforma los estados de cosas: declinación de estados, inclinación por otros estados, conjunción de lineamientos y tendencias, y divergencias respecto de la presentación sensible de esos hechos podría ser una clave para ensayar la propuesta artística de Jaar: un flujo de imágenes simplemente.

Y ese saber de Jaar, que adviene por el nacimiento de su propio hijo, nos brinda de otro modo una imagen del tiempo que se modula por los procesos de diferenciación entre lo que ha ocurrido, lo que ocurre y las fluctuaciones insinuantes de lo que habrá de ocurrir. Pasado, presente y futuro no se hallan así en una especie peculiar de éxtasis, sino más bien son instancias derivadas nominales que han intentado dar cuenta de la evidencia de un proceso efectivo que no declina en su variación, en su transformación, en el devenir que es el tiempo efectivo mismo: una potencia de la actualidad en tanto que actualidad.

Pero de imagen que constituye lo sensible finalmente se trata y, a su vez, la imagen para Jaar procede ya no tan solo por un clamor sino también en otras ocasiones por un lamento de ellas mismas, puestas en una compleja trama de frecuencias de otro tipo de movimiento que es el color, que no difiere de las variaciones que impregnan de modo sensible la especie diversa de sus fluctuaciones.

Quizá una de las teorías más ricas relativas al estatuto de la imagen, retomada con algunas

variaciones por Thomas Nail recientemente<sup>6</sup>, sea la del filósofo y poeta latino Lucrecio. Visto desde Lucrecio, la imagen es un efecto de variaciones concomitantes que explican la diversidad y alteración de las formas de presentación de lo sensible. Es una suerte de peculiar razón de la figura que coincide con la variación de las formas y que esas variaciones penden de las modulaciones diversas que extienden las relaciones de los elementos que configuran el carácter sensible de algún estado de cosas. De modo extenso, a través del libro IV de *De rerum natura*, se detallan todas las implicaciones que se dejan sintetizar bajo el término de teoría de los simulacros. La potencia extensiva de los simulacros, tomando el hecho de su permanente despliegue, son plurales y diversos consigo mismos, implicando en cada momento su capacidad de cambio las diferencias de espacio y tiempo de recorrido. Dicho de otra manera, la imagen puede resultar relativamente estable, bajo las condiciones de cercanía o lejanía respecto del estado de cosas que las emite y, a su vez, habrá de depender de las frecuencias del tiempo que relacionan a cada simulacro o efluvio con otros. La estabilidad o inestabilidad de la forma de ese mismo estado de cosas no sería otra cosa que un efecto de la especificidad de las series de simulacros que emiten las cosas. Jaar pareciera funcionar en su producción de obra bajo estas condiciones de variación de la propia imagen, incluso más allá del lugar significativo donde estas habrían tenido supuestamente su origen. Quizá por ello que hay un *Lamento de las imágenes*

---

6 Nail, Thomas. *Theory of image*. Oxford: Oxford UP, 2019.

(2002), puesto que estas no solamente chocan, hieren en términos de Lucrecio, la estructura de nuestra subjetividad, sino más fundamentalmente porque estas se relacionan las unas con las otras de un modo efectivamente material. Esta forma de relación que satura la simplicidad de presentación de una imagen sola, de una blancura inquietante para cualquier sensibilidad, habría de ser explicada por la saturación de las imágenes en color que se disponen bajo la operación de una suma que solo podría derramar una supuesta neutralización de la variación de sus frecuencias de onda que despliegan en su carácter eminentemente moviente. En una palabra, es la sutura cualitativa de las imágenes que no son algo distinto de los diferenciales de tensión de sus propias frecuencias, las que provocarían un efecto aparentemente neutralizador del color que solo podría tener efectividad en su presentación la puesta en marcha de una alta frecuencia que, sin duda, lesiona las condiciones habituales de nuestra experiencia visual de las cosas.

No tengo mayor duda o vacilación en estimar la producción de Jaar bajo el prisma complejo de lo múltiple. Como ya he sugerido, se trata de muchas o demasiadas imágenes como antes se ha escrito, de modo extenso sin duda. Sin embargo, esta multitud de imágenes que la obra de Jaar despliega a lo largo de buena parte de su obra supone, en cierta medida, una reflexión sobre el estatuto mismo de las imágenes, tomadas desde su multiplicidad, de su proliferación y de la potencia de síntesis representacional que cada pieza de Jaar pone en presencia a un espectador

cualquiera. Hasta ahí no habría mayor problema: diversidad de interpretaciones, análisis que penden de la apertura o clausura de perspectivas podrían ser debidamente convocadas, con mayores o menores dosis de aplicación de posiciones teóricas exógenas a las piezas convocadas mismas, o bien, que darían lugar a conjeturas de ocasión que tal o cual obra pretendería circunscribir el espacio de significación que cada obra de Jaar habría de considerar en el despliegue consecuente de su puesta en escena.

Sin embargo, esta síntesis es solamente aparente, puesto que el proceso de saturación de la puesta en información de las imágenes se sutura de un modo inédito para producir una experiencia que exige la configuración de un espectador que no preexistía al momento singular de la duración de presentación de esa acumulación de material sensible. O bien, esta acumulación da lugar a la acción del poder mismo de las imágenes, las cuales se usan para catalizar, o bien, son la instalación de un sintetizador que pone en obra la conjunción y disyunción de fuerzas que operan a una puesta en contexto, en una situación particular o simplemente en un escenario que alienta nuevas formas de constitución de lo sensible, cuyos efectos no preveríamos. A Jaar podríamos desde ahora comprenderlo bajo la cifra de un acceso a un arte de lo incorporal que toma en serio la potencia de actualización de la temporalidad que se despliega en las variaciones concomitantes de una materia que no deja de considerar que el cambio es lo efectivamente sustancial.

## Referencias

- Didi-Huberman, Georges. "La emoción no dice 'yo'. Diez fragmentos sobre la libertad estética" en *La Política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 1980.
- Jaar, Alfredo. *The Rwanda Project 1994-2010: The eyes of Gutete Emerita* (1996).
- Nail, Thomas. *Theory of image*. Oxford: Oxford UP, 2019.
- Rancière, Jacques. "El teatro de las imágenes", en Jaar, 2008.
- Valdés, Adriana. "Alfredo Jaar: 'Soy un arquitecto que hace arte'". *ARQ* 70, 2008: 12-15.



MAGDALENA 12:08

# Normas editoriales

## Envíos en línea

revistadiagramauft@gmail.com

## Secciones

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

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

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

El archivo deberá llamarse Nombre del Autor\_ sección\_fecha del envío (día\_ mes\_año)

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

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

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

Las imágenes deben enumerarse correlativamente y deberá aludirse a ellas explícitamente en el texto. Las fuentes de las imágenes serán normalizadas según la Norma APA, para ello se debe adjuntar la información correspondiente de acuerdo con los siguientes criterios: autor, año de creación, título de la imagen, ciudad y editorial (en el caso de que esté publicada), museo y/o galería (en caso de haber sido expuesta). Si la fuente es electrónica, agregar además la dirección web exacta. Las imágenes deben contar con la autorización respectiva para ser publicadas.

## Derechos de autor

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

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

## Ejemplo envío

- Título de Artículo  
Nombre del autor, dirección (por ejemplo, Facultad de Arte de la Universidad de xxxx, Santiago de Chile), correo electrónico.
- Resumen + Palabras Clave  
Adjuntar resumen de 100 palabras.
- Formato  
Tipografía Times New Roman, 11 pts., con un interlineado de 1,5.

- Ejemplos de referencias bibliográficas

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

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

- Ejemplos de referencias de imágenes

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

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

- Ejemplo texto electrónico

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

06

DIA-  
GRA-  
MA

REVISTA DIAGRAMA N°6-2022 | Publicación de la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae



EDICIONES  
UNIVERSIDAD  
FINIS TERRAE



9 770719 938062