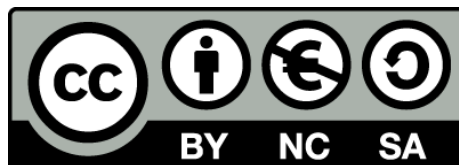




# Arte de los medios y transformaciones sociales durante la transición en Chile 1990-2014

María Valentina Montero Peña



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència Reconeixement- NoComercial – CompartirIgual 4.0. Espanya de Creative Commons.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia Reconocimiento - NoComercial – CompartirIgual 4.0. España de Creative Commons.

This doctoral thesis is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. Spain License.



Arte de los medios y transformaciones sociales  
durante la transición en Chile  
1990-2014

María Valentina Montero Peña









# ARTE DE LOS MEDIOS Y TRANSFORMACIONES SOCIALES DURANTE LA TRANSICIÓN EN CHILE 1990-2014

María Valentina Montero Peña

Directora de tesis: Dra. Laura Baigorri Ballarín

Tutor: Dr. Carles Ameller Ferretjans

Programa de Doctorado:

Estudios Avanzados en Producciones Artísticas

Línea de Investigación:

Investigación en Imagen y Diseño

Facultad de Bellas Artes

Universidad de Barcelona

2015







# AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a muchas personas que me han acompañado en el proceso de investigación y escritura de esta tesis. En primer lugar, a mi directora, la Dra. Laura Baigorri, quien confiando en mi trabajo me ha apoyado con sus consejos, seguimiento y corrección. También quiero agradecer a todos los artistas que he entrevistado en esta investigación. Sin su generosa disposición a conversar, mostrarme sus talleres, facilitarme archivos de sus obras y proyectos, habría sido imposible concretar este trabajo. De todos ellos y ellas, debo destacar especialmente a Néstor Olhagaray, Christian Oyarzún, Claudia González Godoy, Lucía Egaña, Ignacio Nieto, Anne-Marie Banoviez cuya amistad, trabajo, sabiduría y talento me han inspirado. Además debo agradecer al Grupo Art Matters de la UOC, con quienes he aprendido muchísimo y me han permitido encontrar referentes teóricos para enriquecer mis enfoques de análisis. También quisiera mencionar a Franco Berardi y Brandon Labelle, quienes han promovido mi trabajo, dándome confianza en que mis investigaciones iban por buen camino.

A nivel personal, también quiero dar las gracias por el cariño, paciencia y soporte emocional, a mi gran amor, Ezequiel Hochreuter y a Rita, nuestra peluda compañera. Por supuesto, también debo agradecer a mis padres Regina y Vicente; a Isabel, Irene, Alejandro; mis hermanos; a mi cuñada Cecilia Alarcón y a mis sobrinos y sobrina Andrés, Sebastián y Xabeli, quienes me han dado energía y entusiasmo.

Han sido además muchos los amigos y amigas que me han acompañado en este camino, escuchándome en los momentos de dudas y dándome ánimos y confianza e incluso leyendo fragmentos de este trabajo. Muy especialmente agradezco a Vanina Hofman -compañera de ruta-, a Ingrid Tartakowski quien me abrió su casa y corazón durante unos meses; a Pamela Figueroa por el acompañamiento en la última etapa y a mis cariñosas amigas Yael Mancilla, Erica Fuenzalida, Isabella Haaf, Virna Díaz, Fabiola Díaz, y a mi querido amigo Jonathan Sanhueza y a Trinity quienes se fueron de esta dimensión demasiado temprano.







# ÍNDICE





# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	15
<i>Objeto de la tesis.....</i>	16
<i>Contexto espacial y temporal.....</i>	18
<i>Objetivos.....</i>	22
<i>Metodología.....</i>	23
<i>Estructura de la tesis.....</i>	26
<b>CAPÍTULO 1.</b>	
<b>FRONTERAS MÓVILES: ARTE, CIENCIA, TECNOLOGÍA Y POLÍTICA.....</b>	<b>31</b>
<b>1.1. Arte, ciencia y tecnología. Fronteras arbitrarias.....</b>	<b>36</b>
<i>1.1.1. Sobre la noción de dos culturas.....</i>	40
<i>1.1.2. Relación entre sujeto y técnica.....</i>	46
<i>1.1.3. Experiencias fundacionales entre arte, ciencia y tecnología.....</i>	48
<i>1.1.4. Objetos transfronterizos.....</i>	52
<b>1.2. Las prácticas artístico-tecnológicas como un nuevo campo.....</b>	<b>56</b>
<i>1.2.1. Sobre su denominación.....</i>	60
<i>1.2.1.1. La vejez prematura de lo nuevo.....</i>	62
<i>1.2.1.2. Nuevos Medios bajo sospecha.....</i>	66
<i>1.2.1.3. “Arte de los medios”.....</i>	67
<i>1.2.1.4. Sobre lo Postdigital.....</i>	68
<i>1.2.1.5. Los medios en perspectiva.....</i>	70
<i>1.2.2. Sobre su lugar en el arte contemporáneo.....</i>	72
<b>1.3. ¿Estetizar la política o politizar lo estético?</b>	
<b>Actualizaciones sobre una vieja pregunta.....</b>	<b>78</b>
<i>1.3.1. Sobre el Concepto de Ideología.....</i>	79
<i>1.3.2. La ideología del saber técnico.....</i>	82
<i>1.3.3. Autonomía y arte político. El inicio de un debate.....</i>	84
<i>1.3.4. Tensiones actuales: La política del arte y la estética de lo político.....</i>	91



1.3.5. <i>Hacia una post-autonomía</i> .....	95
<b>1.4. Recorrido sobre la relación arte, política y medios</b> .....	100
1.4.1. <i>Arte, medios y subversión</i> .....	101
1.4.2. <i>Nuevos medios, nuevas utopías y distopías (y todo a la vez)</i> .....	105
<b>1.5. Enfoques transversales</b> .....	114
1.5.1. <i>El giro material</i> .....	115
1.5.2. <i>El giro socio técnico</i> .....	120
1.5.3. <i>Enfoque feminista</i> .....	125
1.5.4. <i>Inflexión decolonial: hacia una pedagogía alternativa</i> .....	130
<b>CAPITULO 2.</b>	
<b>ARTE, CIENCIA Y TECNOLOGÍA EN EL CONTEXTO LOCAL</b> .....	137
<b>2.1. La invención de América Latina desde su dimensión geopolítica</b> .....	144
<b>2.2. Ciencia y Tecnología en América Latina</b> .....	150
<b>2.3. Artes de los medios en América Latina</b> .....	160
2.3.1. <i>Tupí or not Tupí: That is the question</i> .....	161
2.3.2. <i>Vanguardia, máquinas y luz</i> .....	164
2.3.3. <i>Medios, materia y obra</i> .....	172
2.3.4. <i>La imagen en movimiento</i> .....	177
2.3.5. <i>“Nuevos Medios”: nuevas utopías y nuevas brechas</i> .....	184
2.3.6. <i>Tendencias actuales</i> .....	188
<b>2.4. Artistas que anticiparon prácticas mediales en Chile</b> .....	192
2.4.1. <i>La enseñanza artística: entre vanguardia y tradición</i> .....	193
2.4.2. <i>Arte cinético y lumínico</i> .....	198
2.4.3. <i>La interdisciplina: el Abstractoscopio cromático de Carlos Martinoya y Nahum Joel</i> .....	201
2.4.4. <i>Ordenadores y música electrónica</i> .....	203
2.4.5. <i>Escultura y Cibernética</i> .....	206
2.4.6. <i>Juan Downey y la energía invisible</i> .....	209
2.4.7. <i>Gonzalo Mezza: Información liberada</i> .....	214

CAPITULO 3.	
ARTE DE LOS MEDIOS EN TRANSICIÓN 1990-2014.....	219
<b>3.1. Por la razón o la fuerza.</b>	
<b>Análisis del contexto cultural y socio-político en Chile.....</b>	<b>224</b>
3.1.1. <i>Antecedentes: implementación del modelo neoliberal en dictadura.....</i>	225
3.1.1.1 <i>El ladrillo y el Shock.....</i>	228
3.1.1.2. <i>Bases Ideológicas subyacentes al modelo económico.....</i>	231
3.1.1.3. <i>La Universidad como territorio peligroso y la educación como negocio.....</i>	232
3.1.1.4. <i>Chile limita el centro de la injusticia . El trazado estamental de la ciudad.....</i>	236
3.1.2. <i>“La alegría ya viene” (y se va): Gobiernos de la Concertación como consolidación del modelo neoliberal.....</i>	239
3.1.2.1. <i>Sobre una transición inconclusa.....</i>	241
3.1.2.2. <i>Implicancias del modelo neoliberal.....</i>	245
3.1.2.3. <i>Educación y Lucro.....</i>	253
3.1.2.4. <i>Terremoto político y geológico.....</i>	255
<b>3.2. Antecedentes sobre arte, política y medios en Chile.....</b>	<b>262</b>
3.2.1. <i>El cuerpo como signo de resistencia.....</i>	265
3.2.2. <i>¿Es usted feliz? Subjetividad y espacio público.....</i>	271
3.2.3. <i>El inicio de la transición y el galope de las Yeguas del Apocalipsis.....</i>	276
<b>3.3. Artes mediales en Transición.....</b>	<b>282</b>
3.3.1. <i>Del video arte a los medios expandidos.....</i>	282
3.3.1.1. <i>Los encuentros Franco Chilenos de videoarte.....</i>	284
3.3.1.2. <i>Institucionalización del videoarte y creación de una Bienal.....</i>	289
3.3.2. <i>La retórica de los “nuevos medios”.....</i>	291
3.3.2.1. <i>El estancamiento académico.....</i>	294
3.3.3. <i>El surgimiento de los colectivos.....</i>	299
3.3.4. <i>Medialabs “a la chilena”.....</i>	309



## CAPITULO 4.

### PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN DE ESTRATEGIAS DE DISENSO: ENUNCIACIÓN/DECONSTRUCCIÓN Y TRANSFORMACIONES NEO-CONSTRUCTIVISTAS MICROPOLÍTICAS.....319

<b>4.1. Enunciación: develar y denunciar.....</b>	<b>324</b>
4.1.1. <i>Sobre la construcción de la memoria</i> .....	327
4.1.1.1. <i>Dictadura, representación y olvido</i> .....	331
4.1.1.2. <i>Recobrar la memoria</i> .....	335
4.1.1.3. <i>La Moneda en llamas: Memorias en torno al 11 de septiembre</i> .....	341
4.1.1.4. <i>El uso de los archivos como posmemoria</i> .....	351
4.1.1.5. <i>Representar la desaparición y la ausencia</i> .....	364
4.1.1.5.1. <i>¿Dónde están?</i> .....	371
4.1.1.5.2. <i>El memorial</i> .....	374
4.1.1.5.3. <i>Reactualizando la silueta</i> .....	380
4.1.1.5.4. <i>¿Qué será de mi torturador?</i> .....	382
4.1.1.5.5. <i>Imágenes y lógica de la tortura</i> .....	386
4.1.1.6. <i>Los lugares de la memoria</i> .....	394
4.1.1.6.1. <i>Travesía</i> .....	402
4.1.1.6.2. <i>Volver al lugar del crimen</i> .....	405
4.1.2. <i>Sobre la construcción de la identidad</i> .....	413
4.1.2.1. <i>Identidades negadas</i> .....	417
4.1.2.1.1. <i>La representación de las culturas originarias</i> .....	417
4.1.2.1.2. <i>Identidad indígena y territorio</i> .....	428
4.1.2.1.3. <i>Racismo, mestizaje y representación</i> .....	430
4.1.2.1.4. <i>Devenir neo mestizo</i> .....	433
4.1.2.1.5. <i>El rescate de imaginarios</i> .....	438
4.1.2.2. <i>Identidades des-generadas</i> .....	443
4.1.2.2.1. <i>Estética post-género</i> .....	454
4.1.3. <i>Sobre la construcción del territorio</i> .....	459

4.1.3.1. <i>La crisis del paisaje</i> .....	460
4.1.3.2. <i>Territorio extremo</i> .....	466
4.1.3.2.1. <i>El Extremo Sur</i> .....	474
4.1.3.2.2. <i>La imagen del desastre</i> .....	477
4.1.3.2.3. <i>Ejercicios de cartografía</i> .....	481
4.1.3.3. <i>Territorio e infralevedad</i> .....	488
4.1.3.3.1. <i>El cielo gris de la capital</i> .....	493
<b>4.2. Deconstrucciones críticas: Inside the robot</b> .....	<b>500</b>
4.2.1. <i>Desarmando máquinas semióticas</i> .....	503
4.2.2. <i>Procesos abiertos</i> .....	511
4.2.2.1. <i>La exposición como laboratorio</i> .....	514
4.2.3. <i>Parodia e ironía</i> .....	518
4.2.4. <i>Poética política del error</i> .....	523
4.2.5. <i>Reciclar, reutilizar</i> .....	527
4.2.6. <i>Sublevación de los electrodomésticos</i> .....	531
<b>4.3. Transformaciones neoconstructivistas micro-políticas</b> .....	<b>536</b>
4.3.1. <i>No cantes a la lluvia, poeta, haz Llover</i> .....	537
4.3.2. <i>Artesanía, bricolaje y hechizo</i> .....	541
4.3.3. <i>Herramientas para visualizar: arpillera electrónica , mi constitución</i> .....	553
4.3.4. <i>Activar imaginarios post-utópicos</i> .....	558
4.3.4.1. <i>Medios tácticos para el espacio público</i> .....	564
4.3.4.2. <i>Espacios heterotópicos</i> .....	567
4.3.5. <i>Herramientas de manifestación</i> .....	569
4.3.6. <i>Zombis en las calles</i> .....	573
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>581</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>593</b>
<b>ÍNDICE DE IMÁGENES</b> .....	<b>623</b>





# INTRODUCCIÓN

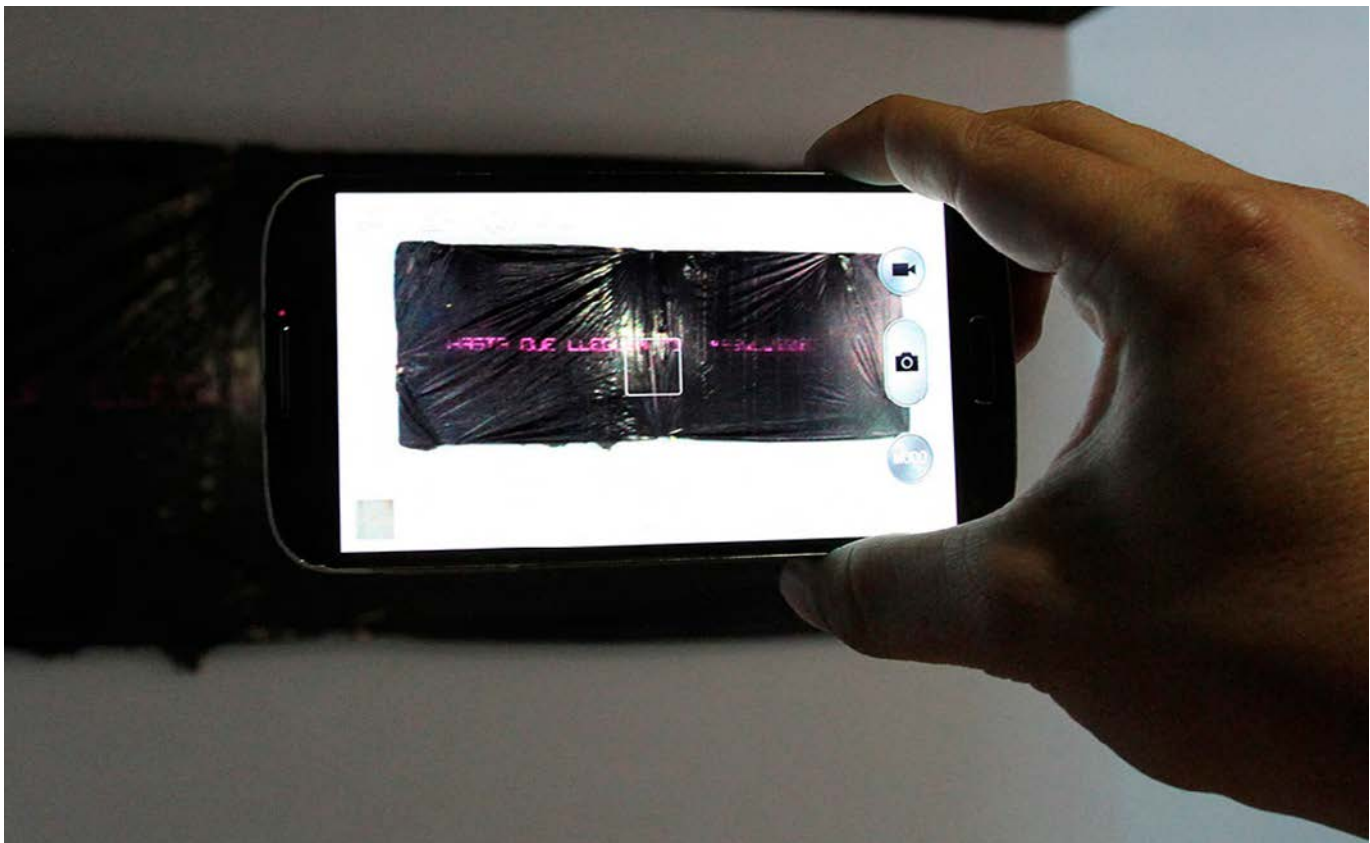
# INTRODUCCIÓN

## Objeto de la tesis

Un gran bastidor construido con maderas viejas, recicladas, cubierto de bolsas de basura negras dispuestas de manera irregular y en apariencia descuidada, pendía de los blancos muros de la sala de arte donde se daban cita los ganadores de un concurso de Arte y Nuevas Tecnologías en la Fundación Telefónica en Santiago de Chile en 2014. El público que entraba a la exposición miraba desconcertado la placa que anunciaba el “Primer lugar” y el título de la pieza *Hasta que lleguen tiempos mejores*, de Nicolás Briceño, y que contrastaba con esa extraña obra hecha de palos y bolsas de plástico. El misterio se resolvía si algún espectador (a veces un palo blanco) dirigía su cámara fotográfica digital o teléfono inteligente a la obra. La mayoría de estos dispositivos son susceptibles a captar las emisiones de luz infrarroja, por lo que apuntando a la pieza era posible identificar tras las bolsas negras unos caracteres que componían la oración “El poeta es el guardián del mito y de la imagen hasta que lleguen tiempos mejores” tomado de un escrito del chileno Jorge Teillier.

Esta obra nos sirve para sintetizar el carácter de buena parte de la producción artística chilena en el área de las artes de los medios y su relación con 25 años de transformaciones político-sociales que han dado forma a la historia reciente del país, desde el fin de la dictadura y comienzo del período denominado Transición. Es justamente en esta relación amplia y diversa entre arte, tecnología y política, sus confluencias y divergencias, sus influencias mutuas, en las que se basa la presente investigación.

La ironía de la pieza, que el propio autor define como una obra de “humor político”, puede ser leída como una metáfora de la ambivalencia entre el supuesto desarrollo económico que ostenta el país a nivel internacional, construido desde la aplicación de un conjunto de medidas de corte neoliberal que transformaron a su sociedad en múltiples dimensiones, y el contraste con las condiciones de vida reales de una gran parte de la población de chilenos y chilenas para quienes la democracia y las libertades sociales aún no han sido restituidas y donde, por el contrario, las diferencias económicas se han agudizado, extremando las desigualdades, según analizaremos en esta investigación. Al mismo tiempo, la apariencia descuidada y ruinosa de esta obra, enfrentada a sus pretensiones tecnológicas nos sirve también para conectar el acelerado incremento y magnitud de la presencia de tecnología en nuestras vidas cotidianas y la manera en que artistas y ciudadanos nos relacionamos con ella habitualmente, sólo como



**Imagen 1.** *Hasta que lleguen tiempos mejores* (2014) de Nicolás Briceño

consumidores. Finalmente, la frase que da título a esta pieza “Hasta que lleguen tiempos mejores” se nos presenta como la promesa del fin de una transición que no “termina de terminar” pero, a la vez, de una esperanza que no desaparece, aunque se esconda tras una veladura pobre, iluminada esta vez por el brillo incandescente de unas luces LED. A través de la precariedad aparente de esta pieza se puede leer también la inestabilidad del área de las artes mediales chilenas tanto a nivel técnico como discursivo, cuestión que se refleja en la ausencia de un relato articulador por parte de la academia y en la falta de infraestructura y apoyos institucionales tanto para la producción como para la conservación de sus obras, condiciones que por mucho tiempo han redundado en una invisibilidad de sus logros. Justamente, la insuficiente documentación y dispersión de material en torno a las artes de los medios en Chile ha sido una de las motivaciones más fuertes para realizar este trabajo.

Pero *Hasta que lleguen tiempos mejores*, tras su opacidad paródica también nos deja ver otro aspecto crucial que nos importa: la posibilidad de transformación que nos presenta la tecnología al dejarnos ver aquello que se oculta o ha sido ocultado y, a su vez, la posibilidad de que apoyados en la tecnología sean producidas nuevas narrativas poéticas y nuevas realidades.



La presente investigación ha consistido en registrar, documentar, contextualizar y analizar las distintas manifestaciones artísticas basadas en soportes y lenguajes tecnológicos que se han desarrollado en Chile entre 1990 y 2014, período que coincide con la llamada “Transición”. Nos hemos centrándonos analíticamente en aquellas experiencias y obras que han intentado reflejar, criticar o reflexionar sobre las complejas transformaciones y procesos sociales experimentados en estos últimos años, atendiendo a distintas problemáticas que se han perfilado en Chile y que comparten muchos países con condiciones socio económicas y culturales similares.

### **Contexto espacial y temporal**

Esta investigación surge como corolario a las inquietudes surgidas desde mi práctica profesional en el área de las artes mediales chilenas, en la que me he involucrado desde 2003 –como productora y posteriormente curadora en la Bienal de Video y Nuevos Medios además de coordinadora de una de las salas del proyecto Museo Sin Muros, dependiente del Museo Nacional de Bellas de Artes-. Una de las principales problemáticas que se advertían en el campo artístico de esos primeros años estaba dada por la escasez de material documental que permitiera construir un relato en el que se integraran las distintas manifestaciones que se desprenden del encuentro entre arte, ciencia y tecnología. Al mismo tiempo, era posible apreciar cierto abandono institucional que desatendía el trabajo creativo de los artistas que estaban experimentando con soportes y lenguajes tecnológicos y, de manera paralela, era posible observar cómo desde esos años –coincidiendo con los 30 años del Golpe de Estado- empieza a perfilarse un ánimo crítico y reflexivo en ciertas obras y metodologías de trabajo que parecían recuperar un sentido más político que hasta entonces sólo algunas piezas de videoarte mantenían de manera irregular. A partir de esta observación de campo, algunas de las preguntas de las que arranca esta investigación son:

*-¿Es posible construir un relato historiográfico que dé continuidad a la reunión entre arte y tecnología desde los noventa hasta nuestros días?*

*-Más allá de sus características técnicas ¿es posible establecer categorías comunes que permitan reunir estas piezas y comprenderlas de forma global?*

*-¿De qué manera las obras y proyectos artísticos que han utilizado medios tecnológicos están operando a nivel conceptual y simbólico en la producción artística*

*contemporánea? ¿Se trata de una sustitución de herramientas tradicionales por nuevas tecnologías o existe algún tipo de especificidad crítica que esté subyacente a su empleo?*

*-¿En qué forma las obras que responden al contexto social y político están dando cuenta de ellos?*

*-¿Cuáles son las estrategias que están utilizando los artistas para insertar sus discursos críticos en el tejido social?*

*-¿Cuáles han sido las retóricas con las que se ha abordado la historia reciente de nuestro país?*

*-¿Se han recuperado las herencias dejadas por los movimientos contra-culturales surgidas como operaciones de resistencia durante la dictadura?*

|

La justificación del corte temporal que ofrecemos se basa en una observación a nivel histórico-política y también historiográfica. Es decir, desde el fin de la dictadura se abre un período complejo que si bien ha sido analizado profusamente desde una perspectiva sociológica e histórica, en el campo de la historia y teoría del arte aún resiente vacíos e interrupciones.

Como anunciamos anteriormente, **a nivel histórico**, el período comprendido entre 1990 y 2014 está marcado por una serie de cambios que han modificado sustancialmente el panorama social chileno. Su telón de fondo ha sido la sombra que la dictadura sigue proyectando en la sociedad chilena en atención a los procesos inconclusos de justicia, reparación y restitución de derechos ciudadanos. Inicialmente, el concepto “Transición” designaría sólo al primer período presidencial democrático encabezado por Patricio Aylwin, iniciado el 11 de marzo de 1990, y que debía llegar hasta el final de su mandato en 1994. Durante este lapso de tiempo, la Transición tendría que haber comprendido tareas orientadas a la consolidación democrática a través de reformas constitucionales que aseguraran la restitución de las bases democráticas vigentes hasta el Golpe de Estado del 73. Pero en la práctica se optó por una estrategia de negociaciones que desdibujaron el rol de la Concertación –la alianza de partidos de centro izquierda-, dejando que la gobernabilidad del Estado siguiera la línea punteada marcada por la oposición (los partidos de derecha) y los actores corporativos. Por supuesto, también hubo avances, los que se manifestaron en muchos aspectos clave para el país, ya comenzados en 1989 con el proceso democratizador -disminución de la importancia relativa de los

senadores designados, cambios en la composición y atribuciones del Consejo de Seguridad Nacional para restringir la tutela militar, etc.-, pero estos cambios no eran suficientes para poder declarar que la Transición había concluido. Persistieron de manera muy poderosa los llamados "enclaves autoritarios" (Garretón, 1989), que terminaron por extenderse hasta el final del último gobierno de la Concertación con Michelle Bachelet a la cabeza en 2009, y que luego fueron heredados por el gobierno de derecha de Sebastián Piñera. Sólo en el último nuevo mandato de Bachelet, iniciado en marzo de 2014, se ha propuesto como parte de su programa de gobierno eliminar estos amarres de la dictadura y proponer cambios sustantivos de manera radical: sistema electoral, reforma educacional, reforma tributaria y nueva constitución. Entender el fin de un ciclo político-económico a través de un hito más claro como lo que significa la voluntad ciudadana depositada en la elección de la presidenta de generar cambios drásticos a nivel tributario, eleccionario, educacional y constitucional, permitirá visualizar de manera más coherente las conexiones entre producción simbólica en el campo del arte de los medios y las transformaciones sociales de un país que por mucho tiempo señaló estar en transición democrática y que sólo desde hoy comienza a promover cambios estructurales, con todas las fricciones que ello trae consigo.

Por otro lado, *a nivel historiográfico* se ha considerado necesario abordar este período comprensivamente, atendiendo a la escasez bibliográfica, que se resentía en el ámbito de las artes mediales chilenas, por lo menos al inicio de esta investigación (2011). En el país no existen libros que hayan abordado la relación arte, ciencia y tecnología en el período de 1990 a 2014 desde una perspectiva histórica y analítica en relación a su especificidad. Esto no es de extrañar, pues, asimismo, han sido escasos los intentos de descripción histórico-teórica acerca de la producción artística contemporánea nacional de una manera más general. Si bien se pueden rastrear una gran cantidad de ensayos monográficos o catálogos razonados en torno a alguna exposición específica, no se cuenta con un texto que abarque la temática a nivel panorámico. A la fecha "Copiar el Edén" (Mosquera & Berríos, 2006), "Chile Arte Extremo: nuevas tendencias en el cambio de siglo" (Lara, Rojas, & Machuca, 2005) son algunos de los pocos intentos de describir este período específico, amplio de producción, pero que presenta enormes diferencias conceptuales, estéticas y formales. En el ámbito de las artes de los medios, al día de hoy sólo se cuenta con el libro "Apuntes para una historia del video en Chile" (Liñero Arend, 2010) -el cual sólo dedica una breve sección al videoarte, privilegiando el uso de este soporte en otros géneros independientes como el documental y periodístico, desde los años 70 hasta los 90-, y el libro "Sonidos Visibles: Antecedentes y desarrollo del Arte Sonoro en Chile" (Estrada & Lagos, 2009), que intenta ofrecer también un perspectiva

amplia y general sobre la experimentación sonora, aludiendo sólo a algunos trabajos con tecnología desde los 70 hasta nuestros días. Otro texto que merece atención es el libro “En el principio: arte, archivos y tecnologías durante la dictadura en Chile” (Vidal, 2012) que también se refiere a algunos momentos del inicio de las artes mediales en Chile, pero desde una crítica a la dispersión de sus archivos.

Es por ello que para el trabajo de reflexión teórica sobre el encuadre propuesto en esta investigación encontramos referentes bibliográficos más cercanos conceptualmente a nuestras intenciones en textos que abordan los períodos anteriores a 1990. A nivel general, hemos considerado el libro “Chile Arte Actual” (Galaz & Ivelic, 2009), editado por primera vez en 1988, que durante mucho tiempo se tuvo como principal referente histórico sobre las artes visuales en Chile, significando una puesta al día de “Historia de la Pintura Chilena” (1951) y “Asedio a la pintura chilena” (1969), de Antonio Romera, que, como su títulos delatan, desatendía disciplinas en torno al objeto, la escultura, fotografía y diseño. “Chile Arte Actual”, ofrecía de manera más amplia un análisis de la actividad artística de las décadas del 70 y 80, analizando sus características desde un enfoque semiológico similar al texto “Del arte objetual al arte del concepto” (1986) de Simón Marchán Fiz; reconociendo la aparición de formatos tecnológicos y destacando –aunque sin profundizar– la obra de artistas que trabajaban con el video (Lotty Rosenfeld, Eugenio Dittborn, y Gloria Camiruaga), con la fotografía (C.A.D.A), el uso de ordenadores (Gonzalo Mezza) y con materialidades híbridas (Juan Pablo Langlois, Juan Downey, Catalina Parra y Leonora Vicuña).

Pero, sin duda, uno de los textos fundamentales que toca mencionar es “Margins and Institutions: Art in Chile since 1973”<sup>1</sup> (1986), de Nelly Richard, pues articulaba un campo de observación y análisis crítico de una serie de prácticas que escapaban a las convenciones de la escena artística nacional y porque se convertirá en un texto fundacional para la construcción de una escritura crítica teórica de las artes visuales en Chile. El trabajo interpretativo de Richard ofrecía una lectura contextualizada de las diferentes estrategias conceptuales que los distintos colectivos y artistas chilenos estaban desarrollando en el país para enfrentar el estado de excepción impuesto por la dictadura militar, que marginaba cualquier manifestación de disidencia explícita. El análisis de sus acciones y obras ponía de relieve el carácter experimental y subversivo de los medios contemporáneos de entonces -prensa, estencil, video, fotocopiadora- y, a la vez, de la ocupación del espacio público y del cuerpo como significante y materialidad específica. En el capítulo *La condición fotográfica*, Richard se detiene a analizar el papel que este medio

---

<sup>1</sup> El texto fue publicado en Melbourne en una edición bilingüe español-inglés.



comenzaba a cumplir, ejercitando una función referencial, es decir, dando cuenta de aquello que los medios de comunicación masiva omitían, ocultaban o tergiversaban, pero también en relación a sus cualidades técnicas específicas que permitían una apertura experimental de sus soportes. El empleo de la fotografía representaba “la modernidad de una retórica visual que relega la pintura en el pasado de una era preindustrial de la imagen (anterior a su consumo tecnificado), y que discute la fundamentación cultural de su tradición del ‘recogimiento’ o de la ‘contemplación’” (p. 130). Asimismo, Adriana Valdés en su ensayo *Eugenio Dittborn: final de pista* -escrito en 1978 y publicado en una recopilación de varios ensayos bajo el título “Composición de Lugar. Escritos sobre cultura” (Valdés, 1995), reflexiona sobre el uso experimental y político que el artista hace de la fotografía. De igual manera, la teórica Rita Ferrer, en la compilación de sus textos “Yo, fotografía” (2002) resalta que “la reflexión en torno a la fotografía alteró de un modo determinante el devenir, hasta ese momento más o menos tranquilo, de las prácticas artísticas cuya estratificación de los géneros sólo llegaba al grabado numerado” (Ferrer, 2002, 25).

Nos interesó particularmente este enfoque que interroga la relación específica de los medios con la subjetividad y sus posibilidades críticas y/o transformadoras en diálogo con el tejido político social. En esta investigación hemos querido actualizar esa relación analizando los medios tecnológicos contemporáneos a la realidad de hoy. Esto ha implicado un doble desafío: cómo describir, sistematizar y reflexionar sobre aquello que está sucediendo ahora. Cómo construir un relato a partir de un concepto o etiqueta que aún no convoca un acuerdo unánime entre críticos y artistas. Arte y nuevos medios, arte de los medios, artes mediales, arte digital, arte interactivo, parecieran muchos nombres equivalentes, pero guardan diferencias que han suscitado controversias académicas y luchas por territorializar posiciones teóricas, prácticas artísticas y ejercicios curatoriales. Todos estos conceptos parecen ser intercambiables, pero al mismo tiempo demuestran la indefinición de un área en constante cambio, cuyos perfiles no están lo suficientemente delineados y cuyas categorías se intersectan y mutan con la misma velocidad que las propias tecnologías lo hacen. Rescatando el concepto de transición, podríamos advertir que la incorporación de las tecnologías digitales en la vida cotidiana y la apropiación que han hecho de ellas los artistas en las últimas décadas también ha estado marcado por la lentitud de su transitar.

## **Objetivos**

Tras esta contextualización, el sentido de nuestra investigación abarca, por tanto, los siguientes objetivos:

### ***A nivel historiográfico***

- Contribuir a llenar un vacío de relato sobre las prácticas artístico tecnológicas chilenas. Como acabamos de describir, en Chile puede detectarse una importante ausencia de atención historiográfica en el campo de las artes visuales y más aún en las artes de los medios. Hasta ahora sólo se puede acceder a información proporcionada por catálogos de exposiciones y festivales de manera dispersa.

- Otorgar visibilidad a los y las artistas y colectivos que utilizan soportes y lenguajes tecnológicos en Chile.

- Sistematizar el trabajo de artistas y colectivos que en la actualidad permanecen dispersos en catálogos de exposiciones o en publicaciones monográficas.

- Reconstruir los contextos a nivel social y político que enmarcan esta producción.

### ***A nivel teórico***

- Analizar los discursos subyacentes en la producción de arte de los medios chilena identificando las genealogías a nivel estético, técnico e histórico.

- Ofrecer una lectura comprensiva de estas prácticas y proyectos artístico-tecnológicos en el contexto local y su inscripción a nivel global.

- Proponer una posible categorización que nos permita identificar cómo opera la relación entre arte y política en el contexto social e ideológico contemporáneo, identificando las distintas tendencias y estrategias que presentan las prácticas artísticas basadas en medios.

## **Metodología**

Etimológicamente, “método” viene de las palabras griegas met=atravesar y hodos=camino. El camino emprendido para abordar esta investigación no ha sido en línea recta, ni continuo o constante. Ha estado caracterizado por desvíos, retrocesos, saltos a la carrera, interrupciones y derivas. Esto ha sido debido, básicamente, por la dificultad para encontrar una disciplina específica que me permitiera abarcar un período histórico

complejo y una producción artística heterogénea cuyos códigos aún no encuentran un sistema de interpretación acotado que goce del consenso general.

En mi práctica profesional como curadora, periodista y docente, las formas de abordar los objetos de estudio -tanto en su investigación, análisis como en su difusión y enseñanza- han sido plurales y a veces divergentes: atendiendo a la lógica y a la autoridad que dan los textos y los protocolos institucionales, pero también a las afecciones personales, la intuición y el azar. Estos aspectos tampoco han estado ausentes en esta investigación, pese a las formalidades impuestas por la academia. Dicho esto, si debemos etiquetar el método empleado, debemos caracterizarlo como “cualitativo”. Como señala Ruiz Olabuénaga su característica consiste en:

(...) la captación y reconstrucción del significado, su lenguaje es básicamente conceptual y metafórico, su modo de captar la información no es estructurado sino flexible y desestructurado, su procedimientos es de corte más inductivo que deductivo y la orientación no es particularista y generalizadora sino que holística y concretizadora (1996, p. 24).

Asumir esta metodología se hace pertinente para nuestro estudio pues, como apuntan Denzin & Lincoln (2011), el método cualitativo es interdisciplinar, transdisciplinar e incluso puede ser descrito como ‘contra-disciplinar’. La escritura, asimismo, reflejo de esto, se emparenta con el ensayo admitiendo la utilización de licencias literarias.

Siguiendo las reflexiones de Benjamin, hemos optado por una postura donde el investigador abandone “una actitud serena, la típica actitud contemplativa al ponerse enfrente del objeto” -y por el contrario tome- “conciencia de la constelación crítica” que conecta el pasado con el momento actual (Benjamin, 2009, p. 71). Tal enfoque materialista benjaminiano se “dirige hacia una conciencia del presente que hace saltar por los aires el supuesto continuo de la historia” (ibid, p. 72).

Para el desarrollo de esta tesis se han contemplado diversos instrumentos metodológicos: un estudio bibliográfico exhaustivo sobre las temáticas que atraviesan el objeto de investigación; la realización de entrevistas, principalmente a artistas y también a investigadores y gestores culturales; y el análisis de obras a partir de la observación directa de ellas y/o de su documentación en publicaciones físicas y digitales.

### *Sobre la selección de las obras*

Del conjunto de prácticas y obras identificadas que abarcan el período escogido se ha realizado una selección de los casos más representativos de las diversas temáticas, que a su vez se han detectado como dominantes en la producción artística de estos años. Los casos seleccionados, no siempre responden a categorías disciplinares rígidas. Algunos de los artistas ni siquiera se identifican necesariamente como artistas de los medios, pero la hibridez de sus proyectos basada en el uso de éstos, nos permiten ilustrar la complejidad y riqueza que suscitan el uso de soportes y lenguajes tecnológicos en su relación con estrategias conceptuales y estéticas que apuntan hacia un cuestionamiento crítico de la sociedad y sus determinaciones. Como fuente de información para el conocimiento de dichas obras hemos recurrido tanto al visionado directo de las obras en exposiciones o talleres de los artistas como al visionado indirecto, principalmente a través de los catálogos de las Bienales de Arte y Nuevos Medios en sus distintas versiones, catálogos de exposiciones en museos y galerías y artículos de prensa.

### *Sobre el análisis de las obras*

El análisis de las obras y proyectos ha sido de corte heurístico. Es decir, no nos hemos detenido sólo en las consideraciones formales de las piezas y propuestas, sino que éstas han sido abordadas desde su constitución material, técnica y sus determinaciones históricas, estéticas y simbólicas. Para ello hemos considerado oportuno atender al lugar en que las obras surgen, el período, los datos, comentarios y recuerdos provistos por los propios artistas, como también a las lecturas –comentarios, reseñas y análisis- que sus piezas tuvieron en el momento de su circulación pública. En el análisis específico hemos recurrido a distintas metodologías sin descartar la iconología (Panofsky, 1979) -definida como “la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma”(p.45)- o la semiología, e integrando herramientas analíticas provistas por la sociología del arte, la filosofía, los estudios visuales y la crítica cultural (Richard). A estos enfoques analíticos que van desde la écfrasis a la hermenéutica- ya habituales en la historia del arte- era necesario complementarlos atendiendo a las particularidades de las artes de los medios. Para ello se ha recurrido a distintos conceptos tomados de la crítica feminista (Barad, Braidotti, Butler, Haraway); Teoría de Actor en Red (Latour), estudios decoloniales (Freire, Mignolo, Gosfroguel) y neo materialismo (Simondon, Ingold, Delanda, Parikka), los que nos han servido como “caja de herramientas” (Foucault) para describir la riqueza y complejidad de las obras y proyectos seleccionados.

## Entrevistas

Ante la escasez de material historiográfico relativo al campo artístico medial del período señalado se ha entrevistado un total de 55 personas. Las entrevistas han sido en su mayoría presenciales de carácter semi-estructurado. También se han realizado algunas entrevistas vía Skype y Piratepad, y algunos de los entrevistados han sido contactados nuevamente para cruzar y contrastar información proporcionada por otras fuentes e informantes. Así es como, entre 2011 y 2014, los y las entrevistadas son los siguientes:

Alejandra Pérez, Anne-Marie Banoviez, Ana María Estrada, Andrés Tapia-Urzúa, Ariel Bustamante, Bárbara González, Bernardo Oyarzún, Brisa Muñoz (Brisa MP), Carolina Pino, Christian Oyarzún, Claudia Aravena Abugosh, Claudia González Godoy, Carla Peirano, Carolina Ibarra, Carolina Lolas, Claudia Villaseca, Claudio Rivera-Seguel, Constanza Piña, Daniel Cruz, Daniel Reyes León, Daniel Tirado, David Maulén, Demian Schopf, Enrique Ramírez, Enrique Rivera, Eugenio Dittborn, Ervo Pérez, Felipe Rivas San Martín, Felipe Zilleruelo, Francisco Navarrete, Gonzalo Cueto, Gonzalo Mezza, Ignacio Nieto, Katia Sepúlveda, Leonardo Medel, Lorena Zilleruelo, Lucía Egaña, Luna Montenegro, Manuel Orellana, Michelle Letelier, Nataniel Álvarez, Néstor Olhagaray, Nicolás Briceño, Nicolás Spencer, Raimundo Roberts, Ricardo Vega, Roberto Larraguibel, Rodrigo Toro, Rodrigo Gómez-Mura, Sandra Ulloa, Katia Sepúlveda, Valentina Serrati, Valeria Radrigán, Varinia Barriga, Yto Aranda.

En la tesis también se han incluido entrevistas realizadas en 2006 a Guillermo Cifuentes, quien murió en 2007.

## Estructuración de la tesis

La tesis está estructurada en 4 partes. En la primera ofrecemos marcos teóricos y referenciales que nos han permitido situar nuestro ámbito de estudio y a la vez dar cuenta de los enfoques que encontramos necesarios para el análisis posterior de los proyectos seleccionados.

### *Primera Parte: Fronteras móviles: Arte, ciencia, tecnología y política*

Así, esta primera parte ofrece una revisión teórica e histórica, atendiendo a la problematización del campo de las artes de los medios en la sociedad actual; su relación con el arte contemporáneo más convencional y el vínculo movedizo con el campo de la ciencia, la tecnología y la política. En este capítulo, hemos intentado sintetizar las diversas aproximaciones que han ido construyendo las etiquetas que definen el campo de las artes



de los medios y lo que ellas han significado en el contexto de la sociedad post industrial. También nos ha parecido necesario detenernos en el análisis sobre la tensión entre “estetizar la política y politizar la estética” (Benjamin), haciendo una revisión del concepto de ideología (Manheim, Marx, Lukács) con el objetivo de intentar comprender sus filtraciones en los discursos artísticos actuales. Finalmente, damos cuenta de algunos enfoques teóricos contemporáneos que, utilizados transversalmente, nos sirven para complementar el análisis de nuestro objeto de estudio: el giro material a nivel filosófico, la Teoría de Actor en Red, el feminismo y los estudios decoloniales.

### *Segunda Parte: Arte, Ciencia y Tecnología en el contexto local*

En esta sección nos ha interesado situar geopolíticamente la práctica artística basada en la tecnología. Primero nos centramos en América Latina como zona crítica atravesada por determinaciones históricas que fundan la modernidad (Mignolo) y que marcan la impronta híbrida (García Canclini) y convulsa que la ha caracterizado. A partir de los meandros históricos por los que ha cruzado será posible advertir cuál es el lugar que ocupa en el desarrollo tecnológico científico que ha marcado nuestra época actual. Hemos investigado para identificar cuáles son las razones que explican su inicial dependencia a lo que se ha caracterizado como primer mundo y las consecuencias que ello ha traído consigo en la distribución de la riqueza a nivel interno en el contexto de la sociedad pos-fordista. Asimismo, con el objetivo de contextualizar y reconocer posibles influencias y genealogías de trabajo para las artes de los medios locales, hemos repasado las primeras experiencias de convergencia entre arte, ciencia y tecnología en América Latina, para centrarnos en la descripción de algunos de los personajes que podrían ser considerados referentes en este campo en el ámbito chileno.

### *Tercera Parte: Arte de los medios en Transición 1990-2014*

En esta sección hemos considerado oportuno abordar profusamente el contexto socio-político del período a investigar. Sólo comprendiendo cabalmente la complejidad de los cambios históricos sucedidos en Chile desde 1990 hasta nuestros días, -y que encuentran su raíz desde antes al inicio de la dictadura incluso- será posible situar el carácter de la producción artística que analizaremos. Asimismo, hemos considerado pertinente describir los antecedentes recientes en la relación arte, política y medios, ocurridos sobre todo en la década de los 70' y 80'. Las condiciones especiales de esos años nos han permitido advertir un giro conceptual importante cuya herencia, estimamos, es recuperada por muchos artistas en estos años.

Incluimos en esta sección la descripción de cómo desde los 90 en adelante se han ido construyendo los nuevos acuerdos en la relación arte, tecnología y sociedad, intentando con ello adelantar un trabajo de construcción de una línea histórica caracterizada por omisiones, vacíos y rupturas. Básicamente, gracias a entrevistas con los agentes que han levantado esta área de producción, hemos hilvanado una historia, atendiendo básicamente a sus narraciones y experiencias sobre esta área que, como el propio país, se desarrolla bajo la retórica de la transición. Para ello, nos hemos detenido, además, en el rol fundamental que ha jugado la Bienal de Arte y Nuevos Medios como motor y reflejo, a la vez, de esta área y la autonomía creciente que los propios artistas han adoptado articulándose en colectivos y reconociéndose como parte de una escena.

#### *Cuarta parte: Estrategias de disenso: Enunciación, Deconstrucciones Críticas y Transformaciones micropolíticas*

En la última sección de esta tesis hemos querido evitar una narración cronológica, y hemos optado por estructurar la descripción de las obras y proyectos analizados atendiendo a las diferentes estrategias comunicativas y conceptuales que se repetían de manera más frecuente y consistente en la producción medial de este último lustro. Desde un enfoque materialista,

En esta sección intentamos responder a la pregunta sobre cómo lo político es abordado desde la producción de arte y tecnología en Chile entre 1990 y 2014. A partir de la bibliografía consultada y del análisis de las obras proponemos tres líneas interpretativas posibles: 1) la enunciación, 2) la de-construcción y 3) las transformaciones de corte neo-constructivistas a nivel micropolítico.

En la primera línea, que hemos denominado “Enunciativa”, nos referimos al régimen de representación de las artes que otorga visibilidad a situaciones o historias de carácter polémico o crítico que estaban censuradas, omitidas u opacadas. De acuerdo a la producción analizada establecimos sub-categorías de análisis respondiendo a ciertas temáticas que han sido clave en la recomposición social. A saber, la memoria; la identidad y el territorio.

La segunda línea propuesta, que denominamos “Deconstrucciones críticas”, aborda los procesos de desmantelamiento de artefactos tecnológicos que cumplen la tarea de ser máquinas semióticas (Flusser), es decir, de producción de significados; tales como la deconstrucción (hackeo) de aparatos tecnológicos de uso común. Advertimos como hipótesis que en lo que significan estos procesos, más allá de un régimen representacional,

se está llevando a cabo una deconstrucción crítica que desmonta no sólo los artefactos mismos, sino también las estrategias, ideología y condicionamientos que los constituyen, como, asimismo, las lógicas inherentes en los procesos de trabajo del espectro tecnocientífico y su filiación con el campo de las artes contemporáneas.

Por último, en la tercera línea de análisis se describe el trabajo de varios artistas que, junto a un trabajo más reflexivo de la materialidad y los discursos ideológicos que atraviesan a los artefactos tecnológicos que utilizan, proponen un trabajo no sólo crítico y analítico, sino también constructivista. En sus proyectos, procesos y obras se encuentra la intención manifiesta que éstos tengan una rentabilidad simbólica, pero también concreta, contribuyendo a generar transformaciones de lo real a nivel micropolítico, y desbordando con ello el campo artístico y sus límites autoimpuestos.



# CAPÍTULO 1

FRONTERAS MÓVILES: ARTE, CIENCIA,  
TECNOLOGÍA Y POLÍTICA

**Imagen 2.** *Three way communication by light* (1972) de Juan Downey



# "THREE WAY COMMUNICATION BY LIGHT"



THREE PERFORMERS SIT ON THE THREE CORNERS OF A LARGE TRIANGLE WHICH SIDES ARE FORMED BY LASER BEAMS. EACH PERFORMER HAS THE FACE PAINTED WHITE AND IS PROVIDED WITH: A HAND-MIRROR, A LASER VOICE RECEIVER, A SUPER-8 MOVIE PROJECTOR AND A LASER BEAM FOR VOICE TRANSMISSION. MOVIES OF THE PERFORMER'S HEADS ARE CONSTANTLY PROJECTED ON EACH ONE OF THE WHITE FACES; WHILE THEY SEE THEMSELVES ON THE MIRRORS, THEY BECOMING THE OTHER PERFORMERS. THE LASER BEAMS CARRY THEIR VOICES AND ARE INVISIBLE TO THE PUBLIC UNTIL FOG IS PRODUCED IN THE ROOM. THE THREE FACES ARE



En esta primera parte situamos de manera amplia nuestro campo de estudio atendiendo a las divisiones disciplinares que se han constituido como cortes epistemológicos fundacionales entre las distintas prácticas humanas en la historia occidental. Revisaremos cómo desde finales del siglo XX las taxonomías que separaban arte, ciencia y tecnología son puestas en cuestión. Repasaremos desde una perspectiva histórica los primeros encuentros conscientes que desde finales del siglo XX comienzan a reunir esferas de conocimiento forzosamente separadas y lo que significará la formación de un nuevo campo de producción adjetivado por su soporte y lenguaje tecno científico.

Asimismo, reflexionaremos sobre los cruces entre arte y política, entendida como otra frontera lábil e inestable. Finalmente ofrecemos una reseña de algunos enfoques que intentan conciliar la dimensión simbólica, o “cultural” junto con la material, atendiendo a sus determinaciones contextuales.

1.1.

ARTE, CIENCIA Y TECNOLOGÍA /  
FRONTERAS ARBITRARIAS

Así como en los mapas la línea punteada que separa un territorio de otro es de naturaleza frágil, o ilusoria, las barreras que separan a las disciplinas también. Olvidamos que los límites que dividen zonas geográficas son de origen arbitrario, azaroso o antojadizo. Si las fronteras territoriales, esas que fragmentan el espacio y convierten al mapa en un rompecabezas irregular se evidencian forzadas o impertinentes, las fronteras disciplinares, las que separan los saberes pueden serlo aún más. “La historia ha trazado falsas líneas divisorias entre práctica y teoría, técnica y expresión, artesano y artista, productor y usuario; la sociedad moderna padece esta herencia histórica” (Sennett, 2009, p. 23). Nos hemos acostumbrado a naturalizar los conceptos y las taxonomías como si nos hubieran sido reveladas por los dioses, olvidando que hemos sido nosotros quienes los hemos inventado a ellos: a los conceptos, a las taxonomías y a los dioses mismos.

La frontera entre arte, ciencia y tecnología no es tan vieja como podríamos suponer. La separación que hacemos actualmente de las diferentes prácticas humanas no siempre ha tenido la misma estructura, que pareciera dejar en sitios lejanos, y a veces opuestos, al arte y al quehacer científico-tecnológico. Esto se debe, entre otros factores, a la propia historiografía que no ha estudiado suficientemente las múltiples relaciones del encuentro Arte, Ciencia & Tecnología (a partir de ahora ACT). Esta “deuda pendiente” (Shanken en Grau, 2006) de la historia del arte cobra especial significancia en el último tiempo no sólo gracias a la pulsión, o moda, de revisar zonas olvidadas de nuestro pasado, sino sobre todo porque a partir de la década del sesenta la producción, el pensamiento y la formación en el campo del ACT se ha consolidado y expandido considerablemente.

Desde la antigüedad, el concepto “arte” (*ars*), designaba a cualquier actividad asociada al dominio de una técnica (*techné*), no importando su tipo. La orfebrería, la medicina, la equitación o la pintura eran consideradas técnicas y a quienes las ejecutaran se les consideraba “artesano” o “maestro”. Durante buena parte de la antigüedad, a instancias del prisma platónico, la representación de imágenes -realizadas por la escultura o la pintura- sería considerada de un rango menor por sus tácticas imitativas (*imitatio*) por tanto escultores y pintores ocuparán el último lugar en la jerarquía de los artesanos de la época. En el siglo V se consolida la noción de “artes liberales” -entre las que se contaban la gramática, retórica, dialéctica, aritmética, geometría, música y astronomía- en oposición a las “artes mecánicas” o “serviles”, asociadas a los siervos o esclavos, y que permitía identificar a las artes que “producen cosas” (Debray, 1994).

El concepto de “arte” o “bellas artes” tal como lo entendemos hoy fue recién definido durante el siglo XVIII como una esfera autónoma y separada de otros campos de

producción. Según el Diccionario de Lalande (1926) el arte tendría una "finalidad estética", la ciencia una finalidad "lógica" y la técnica una finalidad "práctica". A partir de esta concepción, es que desde el siglo XVIII y XIX se llamará "artes inferiores" a prácticas como la orfebrería, la cerámica, el bordado, ebanistería, etc. por tener una utilidad concreta. Así, en el curso del siglo XVIII, los términos 'artesano' y 'artista' se divorcian. El artesano, cuya labor es la ejecución manual del material, será considerado de segundo orden, superado por el artista a quien se le exigirá no sólo el dominio de un oficio, sino también conocimientos intelectuales, estéticos y cualidades particulares específicas que lo alejarán del vulgo. La genialidad, la intuición, la autoría serán los rasgos del "artista" cuya función, empapada del idealismo hegeliano reflejado en el romanticismo como más evidente ejemplo, impondrá un sesgo metafísico al quehacer plástico, escultórico, musical, literario.

En el transcurso de la historia los cambios en las condiciones de producción económica intentarán reconciliar otra vez las disciplinas.

Entre 1800 y 1850 la sociedad europea comienza a darse cuenta del nuevo paradigma que significaría la llamada Revolución Industrial, desde la idea -o como precisa Francastel (2000)-, el "mito", del surgimiento de la máquina. Este proceso se llevó a cabo en el contexto de otras grandes transformaciones como la revolución francesa, cuyo empuje se vio disipado durante la Restauración, momento que serviría para que Inglaterra tomara el liderazgo económico y empezara a perfilar los rasgos principales de la industria moderna y comercio internacional, trayendo consigo el despliegue del colonialismo. La competencia económica y la lucha por la hegemonía regional se hará notoria a partir de las "exposiciones universales". En 1851 en Londres se inauguraba la primera exhibición de productos industriales, evento que puede ser considerado un símbolo de los cambios que se estaban experimentando en Europa. Francia e Inglaterra se disputan la primacía en este ámbito con lo cual se va desarrollando una nueva ideología que surge desde los procesos de mecanización del mundo moderno, inscribiendo una distinción muy clara entre arte e industria.

Las ventajas de la sociedad industrial venían acompañadas de ciertas alertas vinculadas a las precarias condiciones de los trabajadores ante lo cual personajes como Comte de Laborde -un aristócrata de origen francés que tuvo oportunidad de visitar la exhibición de Londres- celebraba el desarrollo industrial pero planteaba la necesidad de "'reconciliar" el arte -representativo de viejos valores- y la industria" (Francastel, 36). Tanto en Francia como Inglaterra personajes como el referido Laborde, John Ruskin o Henry Cole -organizador de la Gran exhibición de 1851 y editor de la revista *Journal of*



*Design* (1849-1852)- orientaban sus trabajos en la misma dirección. Ruskin, a su vez comenzaba a formular los principios básicos del funcionalismo y alertaba sobre la posible destrucción del gusto y del arte vinculado, según él, a facultades más trascendentes del ser humano, centrando a la belleza como categoría central.

EL divorcio entre el arte, las máquinas, la naturaleza, la contemplación estética y la racionalidad instrumental se asentaban de manera creciente en la producción teórica desde la mitad del siglo XIX, mientras paradójicamente, al mismo tiempo, aparecían distintos dispositivos tecnológicos que las reunirían, difuminando sus límites. Desde la arquitectura, y la invención de la fotografía, el fonógrafo, el kinetoscopio se podían observar reconfiguraciones que “reconciliaban”, como pedía Laborde, o más bien integraban aspectos de la producción industrial con enfoques estéticos de la sociedad moderna. William Morris comenzaba a desarrollar el movimiento Arts & Crafts en Inglaterra; en Francia se establecía la Unión Central des Arts Décoratifs; y en Alemania, la Escuela de Dusseldorf ayudaba a propagar estas ideas.

En 1889 la Exposición de París se convertirá en un hito que refleja una nueva actitud en la relación arte, industria. El concepto de belleza fue desapareciendo progresivamente reemplazado por la palabra ‘utilidad’. En el texto *La beauté rationnelle*, Paul Souriau escribía en 1904: “Un objeto alcanza la perfección con su género cuando responde a su finalidad prevista. No debería haber conflicto entre belleza y utilidad. Un objeto es bello si su forma es la expresión plena de su función” (citado en Francastel, 2000, p. 45). Asimismo, Adolf Loos en *Ornamento y Delito*, criticaba duramente a las artes decorativas, considerando la ornamentación “una “epidemia reconocida estatalmente y que se subvenciona con dinero del Estado” (Loos, 1994, p. 175).

En este panorama, las fronteras entre ACT se harán más o menos elásticas, pero de acuerdo a un imperativo funcional de orden económico. El lugar de reunión ACT tendrá como característica la supeditación de las cualidades estéticas y formales de los objetos a una función utilitaria específica en una lógica comercial. El conocimiento científico y el desarrollo tecnológico estarán sujetos al mandato de la industria y de las nuevas necesidades y demandas de consumo que implica el florecimiento y desarrollo de las clases sociales. Mientras, el campo artístico seguirá manteniendo un lugar de relativa independencia, sólo si en la pregunta por su autonomía, logra descolgarse de la cadena industrial.

### 1.1.1. Sobre la noción de dos culturas

*“La técnica jamás es un hecho puramente científico, sino que, al mismo tiempo, es un hecho histórico. Y, en tanto que tal, la técnica nos obliga a revisar la separación positivista–por completo carente de dialéctica– que se ha intentado establecer entre ciencias de la naturaleza y del espíritu”*

Walter Benjamin (2009)

“Eduard Fuchs, coleccionista e historiador” en *Obras* II, 2, p. 78

En la literatura que aborda la relación entre arte, ciencia y tecnología o nuevos medios es común referirse a la expresión “dos culturas”. Ya de por sí el concepto de “cultura” es problemático, involucrando la noción de corte o separación. Para George Simmel, la noción de cultura se construye desde la extraña cualidad del ser humano de “poder separarse de sí mismo” (Simmel, 2007, p. 120), de escindirse de la naturaleza, objetivándola. En su uso plural, el concepto “culturas” sirve además para describir distintos enfoques de vida que se desarrollan en comunidades diversas, diferenciadas temporal y/o espacialmente. Las “culturas del mundo”, “el multiculturalismo” son expresiones habituales que nos dan a entender que estamos describiendo modos de vida particulares, sustentados en costumbres, creencias, y perspectivas filosóficas distintas y distantes entre sí. Pero, además, dentro de una misma comunidad que comparte lo que se denomina un determinado *ethos* cultural, se pueden distinguir diferentes veredas epistemológicas que conviven de manera más o menos tensa y que nos han llevado a separar esferas de conocimiento, preferentemente en dos conjuntos, las que tienen que ver con aspectos considerados subjetivos del ser humano (estética, poesía, religión) y las que obedecen a un sistema disciplinar que opera desde la cuantificación en apariencia objetiva de fenómenos naturales o abstractos, y su intervención y manipulación. Esta distinción cobra pleno sentido en el pensamiento racionalista europeo, donde la escisión profunda entre disciplinas es lo que en buena parte ha ido constituyendo al sujeto moderno en su más amplia y profunda dimensión.

El concepto de “dos culturas” se populariza desde el análisis realizado por el científico y novelista norteamericano Charles Percy Snow (1905-1980), cuando en 1959 desarrolla una teoría acerca de lo que él consideraba una separación, mutuo recelo o incluso desprecio, entre las llamadas ciencias naturales o científicas, y las ciencias humanas, particularmente la literatura. Snow da cuenta de los prejuicios cosechados después de siglos entre la inteligencia literaria y la científica, alertando respecto a las desventajas de esta división (Snow, 2000). En su texto *Las dos culturas* (1959) le reprocha a uno y otro bando el desinterés mutuo; a los humanistas, la falta de consideración

respecto al impacto de la revolución industrial y científica en sociedad; y a los científicos de la “ciencia pura y aplicada”, el desconocer los aspectos más subjetivos implícitos en la realidad social. Curiosamente, las críticas de Snow también apuntan al campo artístico, al que compara con el campo científico, criticándolo por separarse de la realidad social y no asumir una responsabilidad activa en su desarrollo. El autor ve en la figura del artista, demasiados resabios de una ideología y estética romántica que se aleja del mundo concreto y que dificulta, de paso, su comunicación directa con la esfera social. Snow, consciente del riesgo de que la exposición del problema que plantea refuerce aún más la división que denuncia, incluirá a modo de apostilla, un apéndice que aparecerá en una versión posterior. En la segunda edición de 1963 añadió un nuevo capítulo en el que planteará la necesidad de incluir la posibilidad de una “tercera cultura”, entendida ésta como una suerte de síntesis que medie entre distintas disciplinas y prácticas como la sociología, la demografía, psicología, arquitectura, etc.<sup>2</sup> Cabe resaltar que el texto de Snow se inclina evidentemente hacia uno de los costados. Desde una lógica positivista y que, podríamos pensar, peca de ingenua, Snow es enfático en manifestar su creencia de que la ciencia es el único ámbito capaz de garantizar la superación de la pobreza en el mundo, ignorando de paso las posibilidades de conocimientos alternativos al campo científico tradicional o los modos de vida propios de las diferentes culturas a lo que entendemos por cultura occidental. Más allá de la crítica que podamos hacer a los planteamientos de Snow, la marca “dos culturas” ha permitido abrir el análisis y discusión. El elástico que une a estas dos culturas a las que se refiere, ha servido para señalar una tensión epistemológica importante, observada con mayor o menor entusiasmo e interés por las dos veredas.

De manera casi sincrónica al texto de Snow, el científico Ylia Prigogyne (1907-2003) manifestaba la necesidad de vinculación y convergencia de saberes. Criticaba que “la ciencia clásica, de Newton a Einstein, ha sido el apogeo de una visión estática del universo, acompañada de una exaltación de la razón”. Por lo que concluía que:

Quizás lleguemos a una situación un poco más equilibrada (...) a una ciencia que dé lugar a la razón sin rechazar, hacia la sinrazón, una parte importante de la cultura,

---

<sup>2</sup> Esta noción de “tercera cultura” será retomada cuatro décadas después por John Brockman en el título del libro *The Third Culture: Beyond the Scientific Revolution* (Brockman, 1996) que, construido a través de entrevistas a científicos e intelectuales de distintos campos disciplinares,<sup>2</sup> entregaba una visión que pretendía acercar el conocimiento científico a un público general. Los entrevistados fueron: George C. Williams, Stephen Jay Gould, Richard Dawkins, Brian Goodwin, Steve Jones, Niles Eldredge, Lynn Margulis, Marvin Minsky, Roger Schank, Daniel C. Dennett, Nicholas Humphrey, Francisco Varela, Steven Pinker, Roger Penrose, Martin Rees, Alan Guth, Lee Smolin, Paul Davis, Murray Gell-Mann, Stuart Kauffman, Christopher G. Langton, J. Dooyne Farmer, W. Daniel Hillis.

excluida durante demasiado tiempo debido a una concepción mítica de la razón. (Prigogyne, 1996, p. 163).

En la intención de superar la disputa implícita o explícita entre las dos culturas, los planteamientos de Prigogyne abren una posibilidad de integración epistemológica que, de paso, nos permitiría la posibilidad de valorizar los modos de pensamiento de las culturas no occidentales desmarcándose de la impronta positivista. Asimismo, en lo que cabe a la filosofía, Ludwig Wittgenstein (1889-1956), vinculado a la comunidad de científicos neopositivistas conocidos como el Círculo de Viena, da un doble giro a su teoría del conocimiento. Después de impulsar el positivismo lógico entre 1921 y 1922, a partir de su obra *Tractatus Logico Philosophicus* en el que mediante aforismos explicaba la relación entre pensamiento y representación de la filosofía analítica, con su obra póstuma, *Investigaciones filosóficas* (1953) criticó el positivismo, defendiendo un *postpositivismo* (Echeverría, 1995). Mientras al principio respaldaba la idea de que el lenguaje responde a una realidad, posteriormente, en sus clases en Cambridge comienza a cuestionar sus propios postulados, negando que exista una relación entre palabra, proposición y objeto, y sosteniendo por el contrario, que los significados de las proposiciones son determinados por el contexto y que “sólo en el flujo de los pensamientos y de la vida” tienen significado las palabras (Wittgenstein, 1999).

En los años 90, y al amparo de la irrupción de las tecnologías digitales en la industria, las comunicaciones, producción cultural y consumo cotidianos, y también, bajo la influencia del pensamiento post estructuralista que ya iba popularizándose no sólo en el ámbito académico, sino también a nivel popular masivo, el debate entre las dos culturas se reactivó sobre todo en el ámbito norteamericano. En 1994 sale a la luz un libro titulado *Higher Supersition: The Academic Left and its Quarrels with Science*, escrito por el matemático Norman Levitt y el biólogo molecular Paul Gross. En sus páginas se criticaba el posmodernismo y con ello a los movimientos ecologistas, feministas y a los estudios culturales, por su tendencia anti-racionalista y por la falta de rigor con que se asocian a los distintos ámbitos del conocimiento, estableciendo una equivalencia a juicio de ellos, infundada o débil entre patriarcado, colonialismo y práctica científica. En 1996 la revista *Social Text* <sup>3</sup> dedica un número especial al mismo tema, intentando responder al libro de Gross y Levitt. Bajo el título de *Science Wars* [Las guerras de la ciencia] se invitaba a destacadas personalidades a escribir. Alan Sokal, el único científico de la publicación, aportaba con su artículo “Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative

---

<sup>3</sup> Ver <<http://socialtextjournal.org/>>

Hermeneutics of Quantum Gravity”<sup>4</sup>, pero un año más tarde él mismo junto a Jean Bricmont revelará en un artículo titulado “A Physicist Experiment With Cultural Studies” (1996) publicado en la revista *Lingua Franca*, que su anterior texto era algo así como una broma. Según su propia confesión su “experimento” estaba lleno de “disparates” con los que intentaba parodiar a aquellos textos que utilizan metáforas y ejemplos tomados del ámbito científico duro sin rigor alguno, para justificar explicaciones filosóficas y sociológicas. Sokal se mofaba de que su texto hubiera sido admitido en una prestigiosa revista académica sólo por concordar con los conceptos ideológicos de los editores, burlándose de paso de la jerga posmoderna y con ello delatando lo que él consideraba deficiencia intelectual de pensadores como Jaques Lacan, Julia Kristeva, Luce Irigaray, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze y Félix Guattari, Paul Virilio y Bruno Latour. Sus argumentaciones las continuará en *Impostures Intellectuelles* escrito junto a Jean Bricmont, en el que pondrá mayor énfasis en su crítica al uso indiscriminado de un lenguaje científico por parte de los intelectuales post-estructuralistas, revisando uno a uno ejemplos en los que los autores citados abusan de una jerga pseudocientífica para respaldar sus argumentaciones. Más que criticar las ideas concretas desarrolladas por quienes adscriben a la corriente del posmodernismo, su crítica apuntaba a:

(...) ciertos aspectos intelectuales del posmodernismo que han influido en las humanidades y en las ciencias sociales: la fascinación por los discursos oscuros, el relativismo epistémico unido a un escepticismo generalizado respecto a la ciencia moderna, el interés excesivo por las creencias subjetivas independientemente de su veracidad o falsedad, y el énfasis en el discurso y el lenguaje, en oposición a los hechos a que se aluden, o, peor aún, el rechazo de la idea misma de existencia de unos hechos a los que es posible referirse. (Sokal & Bricmont, 1999, p. 202).

Más que un ataque disciplinar, para Sokal y Bricmont el experimento buscaba exigir mayor rigor metodológico a los intelectuales al momento de articular un discurso reflexivo. Apelando a la figura literaria del “traje nuevo del emperador”, los físicos criticaban el abuso de giros retóricos basados en conceptos tomados de ciencias como la matemática y la física cuántica, de modo más o menos débil. Según su parecer, estos textos pseudocientíficos pretendían deslumbrar a un lector no experto, validando sus teorías o argumentaciones, en condiciones que bien podrían ser explicadas y desarrolladas de modo más llano. Tal como afirmaban:

---

<sup>4</sup> Disponible en <[http://www.physics.nyu.edu/sokal/transgress\\_v2/transgress\\_v2\\_singlefile.html](http://www.physics.nyu.edu/sokal/transgress_v2/transgress_v2_singlefile.html)>

(...) hay una enorme diferencia entre los discursos que son de difícil acceso por la propia naturaleza del tema tratado y aquellos en los que la oscuridad deliberada de la prosa oculta cuidadosamente la vacuidad o la banalidad. (op.cit., p. 203).

Así, la trampa de Sokal y Bricmont permitía alertar acerca de cierto complejo de inferioridad por parte de las ciencias humanas que no se sentirían lo suficientemente seguras para respaldar sus teorías sin recurrir a un sistema epistemológico positivista. Pero, por otro lado, más allá de la ironía de la broma, que logró irritar a un sector de la intelectualidad de izquierda y hacer sonreír socarronamente a muchos científicos, la polémica servía para reflatar una vieja discusión. Desde los Estudios de Sociología de la Ciencia cuestionarán fuertemente la pretensión de objetividad que personajes como Sokal defendían como exclusividad del campo de las ciencias, alegando, desde mucho antes que la polémica se instalara, que el conocimiento científico mismo también puede considerarse una “construcción social” (Latour & Woolgar, 1986).

Ya anteriormente, Thomas Kuhn, con su célebre libro *La estructura de las revoluciones científicas* (1989), escrito originalmente en 1962, desarrolla la idea de que los avances científicos sólo se conciben en correspondencia al paradigma dominante. Esta noción de paradigma, que en un sentido más amplio se puede entender como un sistema de creencias que organizan una sociedad en sus distintas esferas (cultural, política, religiosa, filosófica), es analizada por Kuhn como “realizaciones universalmente reconocidas que, durante cierto tiempo, proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad científica” (Kuhn, 1989, p. 13). Con estas palabras se refiere a lo que se conoce también como ciencia normal y desde esa definición describe cómo la evolución de la ciencia ha estado cifrada por los límites que se desprenden de los conocimientos del paradigma epistemológico conservador, y que la ruptura con ellos va a depender de aspectos que no necesariamente son de orden estrictamente científico, sino que guardan relación con otras cuestiones de índole cultural, política, social.

Desde el campo de la sociología, Pierre Bordieu en su último libro *El oficio del científico* (2003) se pregunta si la ciencia entendida como un microcosmos, es así como el arte y otras disciplinas, y si se puede considerar como un campo más. En su texto va desgranando una serie de procedimientos del quehacer científico que van configurando una idea de lo que es o debería ser la ciencia; cuestiones que no siempre coinciden con la práctica científica concreta, y que al mismo tiempo distancian el trabajo científico de otras áreas como las ciencias sociales o las artes. El trabajo científico y su representación en *papers*, traería aparejado una serie de protocolos que distorsionan lo que realmente

ocurre en el laboratorio. Citando a Medwar, coincide en que, por ejemplo, con la publicación de los resultados en el formato protocolar que la academia exige:

(...) da la impresión de que la imaginación, la pasión y el arte no han desempeñado ningún papel y que la innovación no procede de la actividad pasional, de unas manos y de unas mentes profundamente implicadas, sino de la sumisión pasiva a los preceptos estériles del supuesto 'método científico'. Este efecto de empobrecimiento conduce a ratificar una visión empirista o inductivista, a la vez anticuada e ingenua, de la práctica de la investigación. (Medawar, 1964 en Bourdieu, 2003, p. 45).

La broma de Sokal, si bien podría alertar adecuadamente sobre cierto abuso de una jerga pseudo-científica por parte de un sector de la intelectualidad de turno, hacía evidente la obstinación de un sector dominante del mundo científico positivista por cerrar sus fronteras, negando el paso a otras formas de pensamiento y de creación. Al respecto, Latour defenderá que el campo de la ciencia debe abrirse, haciendo explícitos sus mecanismos de construcción, considerando el relativismo implícito en ese proceso y valorando su función y definición en el seno social. Latour critica que:

(...) el positivismo –en su forma natural o social, en su forma reaccionaria o progresista- no está errado porque olvida la “conciencia humana” y decide quedarse en los “datos fríos”. Está errado políticamente. Ha reducido las cuestiones de interés a cuestiones de hecho demasiado rápido, sin el debido proceso. Ha confundido las dos tareas del realismo: la multiplicidad y la unificación. Ha borroneado la distinción entre desplegar las asociaciones y recolectarlas en un colectivo. (Latour, 2005, p. 356).

Pero este ajuste de cuentas realizado por estas corrientes que intentan devolver al sujeto y a la complejidad que lo acompaña, un lugar protagónico, también afecta a las ciencias humanas, que han dejado que la balanza se cargue sólo hacia el lado “social” o simbólico de los eventos y devenires sociales. La dimensión material, física, de las distintas mutaciones que va enfrentando nuestra cultura humana y natural, ha sido obstinadamente desatendida por las ciencias humanas.

Desde esta fricción entre ciencias duras y humanistas y las posibilidades de superación de las llamadas “dos culturas” que cristalizaron en la “guerra de las ciencias” surgirán distintos enfoques útiles para nuestro campo de estudio pues permiten dar cuenta de la heterogeneidad de problemáticas que implica un territorio de convergencia



disciplinar, que empieza a diluir y ver socavadas sus fronteras. Desde la perspectiva post-positivista se plantea el rescate del sujeto y sus creencias, preocupaciones, y distintos contextos que han abierto un terreno desde donde han surgido nuevos enfoques que permiten describir prácticas atravesadas por distintos saberes.

### 1.1.2. Relación entre sujeto y técnica

*“La cultura se comporta con el objeto técnico como el hombre con el extranjero cuando se deja llevar por la xenofobia primitiva (...) La mayor causa de alienación en el mundo contemporáneo reside en este desconocimiento de la máquina, que no es una alienación causada por la máquina, sino por el no-conocimiento de su naturaleza y de su esencia, por su ausencia en el mundo de las significaciones, y por su omisión en la tabla de valores y de conceptos que forman parte de la cultura”*

(Simondon, 2007, p. 31)

Reflexionar sobre la técnica implica no sólo observar críticamente un área específica de producción, sino además, intentar comprender las complejas y dinámicas condiciones que han configurado la formación de nuestra sociedad y, por extensión, las determinantes que han ido construyendo la noción de sujeto contemporáneo. En el siguiente apartado se abordará el lugar que desde la reflexión filosófica se le ha otorgado a la dimensión técnica y su vínculo con la sociedad.

Abordar la relación entre tecnología y sujeto ha sido ampliamente desarrollada desde perspectivas antropológicas, históricas, filosóficas (Ellul, 2003; Heidegger, 2003, Ortega & Gasset, 1983; Benjamin, 2003; Simondon 2007). Como punto en común hay consenso a la hora de observar que existe una estrecha relación entre tecnología y sujeto que va más allá de la invención y uso de los dispositivos tecnológicos, pues será justamente la dimensión técnica del sujeto una de las que constituyan al ser humano como tal.

Si bien se suele asociar coloquialmente e incluso académicamente el concepto de tecnología con “nuevas tecnologías”, es decir, con máquinas, artefactos y dispositivos creados recientemente en el contexto del capitalismo industrial o postindustrial, aquí consideramos el concepto de técnica como un concepto no sólo referido a la utilización de aparatos técnicos que se comportan con determinadas características ya inventariadas a priori; sino en un sentido más amplio, como un proceso de creación de herramientas para

dar forma y controlar el medio (Kurzweil, 1999), pero también como una serie de negociaciones que se establecen entre seres humanos y entorno en una perspectiva no jerárquica. Desde el ámbito reflexivo se ha considerado a la técnica moderna como factor determinante de un nuevo estadio en la configuración del ser humano y también comprendiendo la técnica como un fenómeno social y antropológico (Latour, 2005; Lévi-Strauss, 1962).

En la obra literaria del chileno Juan Emar, encontramos un pasaje que, no sin delirio, prefiguraba ya esa construcción del sujeto moderno donde lo artificial y lo natural quedan desdibujados: “Dios creó ante todo los cafés, las tiendas y los cines. Luego cafés, tiendas y cines, crearon hombres”, ironizaba (1935, pp. 65). Emar parodiaba la retórica del mito, para aludir al universo de lo artificial y nuestra constitución como sujetos.

Distanciándose de las consideraciones más elegíacas que Heidegger instala al considerar la técnica moderna como responsable del ocultamiento del ser (Heidegger, 2003), pero también empapado de cierta mirada pesimista, Ortega y Gasset desarrolla en su texto *Meditación de la Técnica* escrito en 1939 un acercamiento a comprender a la técnica como constitutiva del ser humano, apuntando que:

La técnica es la producción de lo superfluo: hoy y en la época paleolítica. Es, ciertamente, el medio para satisfacer las necesidades humanas; ahora podemos aceptar esta fórmula que ayer rechazábamos, porque ahora sabemos que las necesidades humanas son objetivamente superfluas y que sólo se convierten en necesidades para quien necesita el bienestar y para quien vivir es, esencialmente, vivir bien. He aquí porque el animal es atécnico: se contenta con vivir y con lo objetivamente necesario para el simple existir. (Ortega y Gasset, 1983, p. 329).

Ortega, al igual que Heidegger pondrá una alerta ante el “optimismo histórico” o ideal de progreso que la técnica moderna implica, llamando la atención respecto a otro punto no menor –ironizado antes por Emar-, que es cómo el paisaje artificial que envuelve al sujeto moderno se hace tan espeso que termina escondiendo su propio artificio:

Todo aquello está ahí por sí mismo: que el automóvil y la aspirina no son cosas que hay que fabricar, sino cosas, como la piedra o la planta, que son dadas al hombre sin previo esfuerzo de este. Es decir, que puede llegar a perder la conciencia de la técnica y de las condiciones, por ejemplo, morales en que esta se produce, volviendo,

como el primitivo, a no ver en ella sino dones naturales que se tienen y no reclaman esforzado sostenimiento. (Ortega y Gasset, 1964, p. 598).

La técnica moderna opera así como una nueva naturaleza que participa en el horizonte de la subjetividad humana, produciéndola.

Asimismo Benjamin se refiere al universo de la técnica moderna catalogándola de “segunda técnica”. Para el filósofo ésta estaría definida por la reproducción de lo múltiple, a diferencia de la primera técnica que se referiría a la producción de lo único. Con la segunda técnica el sujeto se aleja de la naturaleza en función del juego y el mundo, por lo que devendría una segunda naturaleza creada. Benjamin graficó esta idea reflexionando en torno al cine y la radio y su papel en la representación de la política. A su parecer “La crisis de las democracias puede entenderse como una crisis de las condiciones de exhibición del hombre político” (Benjamin, 1973, p. 106). Los dispositivos técnicos de la mirada condicionan nuevas dimensiones de lo real o dicho en palabras del filósofo alemán: “en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible” (Op.cit., p. 45).

### **1.1.3. Experiencias fundacionales entre arte, ciencia y tecnología**

Tal como analizábamos en el epígrafe anterior a fuerza de repetición se ha convertido en un lugar común oponer las ciencias humanas con las ciencias naturales. Estas categorías, intentan pavimentar con conceptos y nomenclaturas categóricas terrenos irregulares, donde las distinciones disciplinares comienzan a mostrar rápidamente su ineficacia. Durante mucho tiempo se les llamó ciencias “exactas” a las distintas operaciones realizadas desde la matemática, física, biología, química. Del mismo modo el adjetivo de ciencias “humanas” o del “espíritu” secuestraba para sí cuestiones vinculadas al pensamiento filosófico, la historia y la creación artística, desconociendo su arraigo en el terreno físico o corporal. Los conceptos de “exactitud” y de “espíritu” se enfrentaban como posiciones antagónicas que poco o nada tendrían que ver con el fluir de los pensamientos y de la vida que antes reclamaba el Wittgenstein post-positivista.

Decretada la frontera, comenzará su derrumbe conceptual. Ya desde finales del siglo XIX arte, ciencia y tecnología comienzan a establecer nuevos puntos en común a través del trabajo práctico sin una hoja de ruta clara, pero haciendo evidente que la relación entre ellas no era tan novedosa pues ya estaba enlazada desde muy atrás. La

preparación de pigmentos para ser utilizados en la pintura; el conocimiento de la anatomía para el dibujo, la construcción de herramientas para la escultura, la fabricación de instrumentos musicales; la utilización de la geometría en arquitectura, entre muchos otros ejemplos, harán evidente este vínculo fundacional. La separación entre arte, ciencia y tecnología será una ilusión moderna fundada desde una lógica positivista y económica que divorciaría arte e industria, básicamente.

En el siglo XIX uno de los precursores en el uso de las nuevas tecnologías de su tiempo, con fines experimentales, vinculando distintas disciplinas de orden estético y cognitivo a la vez, fue el francés Etienne-Jules Marey. Sus inquietudes como fisiólogo, médico, ingeniero biomecánico lo llevaron a probar distintas materialidades con vías a explorar nuevas maneras de conocer las que, esperaba, podrían aplicarse de manera concreta al desarrollo científico-tecnológico. Hacia 1882 desarrolla la cronofotografía, técnica anticipaba la invención del cinematógrafo. En 1879 escribe *La Methode graphique dans les sciences expérimentales*, en donde intentaba sistematizar sus conocimientos para la observación y medición de “la relación del espacio y tiempo que es la esencia del movimiento” (Manonni, 2004). Posteriormente inventa sus máquinas de humo que utilizaba para investigar sobre el flujo del aire alrededor de una superficie. Marey construyó su primer túnel de viento en 1899 y al año siguiente presentó las primeras fotografías sobre este experimento en la Academia de Ciencias<sup>5</sup>. Marey entregaba esta documentación fotográfica para permitir que otros pudieran hacer interpretaciones que facilitaran el desarrollo tecnológico de la industria aérea. Tanto con la cronofotografía en sí misma como sus máquinas de humo o túneles de aire, podrían entenderse como dispositivos tecnológicos de transcripción de fenómenos naturales cuyo objetivo eran registrar y analizar fenómenos que pasan inadvertidos para los sentidos humanos.

En la novela *Homo Faber* escrita en 1957, el suizo Max Frisch define a la tecnología en palabras de uno de sus personajes –Hanna- como la “habilidad de organizar el mundo de modo que no tengamos que experimentarlo” (Frisch citado en McLuhan, 1996, p. 15), pero lo que estaban proponiendo personajes como Marey era justamente lo contrario: poder generar las instancias para ver lo invisible, amplificar la percepción del mundo que nuestros sentidos limitan.

---

<sup>5</sup> Empezó con una máquina de trece tubos hasta llegar a la cuarta y última en 1901, financiada por el Instituto Smithsonian. Esta tenía 57 tubos, una regla de 20 centímetros y un vibrador eléctrico que sacudía a los tubos. Así él podía calcular la velocidad del aire poniendo atención a las oscilaciones que formaran las volutas de humo.

Otro ejemplo excepcional lo constituía el trabajo de Loïe Fuller, bailarina, coreógrafa productora y también inventora. En 1892 se mudó a París; estrenando en el Music Hall de Folies-Bergère donde presentó *Fire-Dance* en la que bailó sobre un vidrio iluminado desde abajo. Su interés por la luz, que usaba para sus espectáculos, la había llevado a buscar colaboración con Thomas Alba Edison y sus experimentaciones con sales radioactivas. Como consecuencia de sus investigaciones, Fuller llegó a registrar y patentar unos 13.000 colores que cambiaban bajo la luz polarizada en continuo movimiento (Herrera, 2014).



**Imagen 3.** Fotografía Loïe Fuller, de Frederick Glasier, 1902

Al mismo tiempo, la fotografía primero y la cinematografía después estaban pavimentando un gran camino dirigido a reunir disciplinas. Pero no será sino a partir del siglo XX cuando la convergencia entre estas tres áreas se presente a nivel explícito de manera más frecuente.

Los primeros movimientos artísticos que manifestaron una ruptura contra el canon conservador de las bellas artes, en su intento de adelgazar la frontera entre arte y vida también se propusieron reunir otra vez campos del conocimiento que parecían opuestos. Como describe Popper (1989) Robert Delaunay asistía a las conferencias de Auguste Rosenstiehl quien investigaba sobre la ciencia del color; George Seurat actualiza muchas de las nociones de la teoría del color iniciadas por científicos como Michel Eugène

Chevreul, Ogden Rood quienes describieron que la superposición de colores primarios formaría un tercer color a la distancia (Jay, 2007). Seurat, adoptando estas conclusiones desarrolló su técnica puntillista mediante el uso de puntos de colores que en estrecha proximidad entre sí lograban representar formas y nuevas combinaciones cromáticas, anticipando con sus procedimientos pictóricos posteriores desarrollos de imagen a nivel digital -RGB- (Machado, 2000). También se conoce su vínculo con David Sutter y sus trabajos sobre los fenómenos ópticos y la amistad que lo unió a Charles Henry quien investigaba sobre la relevancia emocional de líneas y colores. En 1907 Pablo Picasso escandaliza al ambiente artístico con sus *Señoritas de Avignon* fuertemente influenciado por su interés en las nuevas teorías científicas, particularmente los rayos X, las nuevas tecnologías ópticas de su época (fotografía y el cine) y la geometría no euclidiana. Aunque no fuera fácil acceder a publicaciones científicas que explicaran los nuevos rumbos que tomaban las ciencias, Picasso habría tenido acceso a algunos textos Poincaré a través de Maurice Princet, apodado el matemático del cubismo (Miller, 2007). El pintor trabaja en buscar la manera de representar un objeto desde distintos puntos de vista al mismo tiempo, otorgándoles a todos igual validez, cuestión a la que ya estaba familiarizado gracias a sus incursiones en la técnica de la doble exposición fotográfica.

El impacto de las geometrías no-euclídeas en el pensamiento filosófico y en los artistas de la época será enorme pues cuestionaba la concepción positivista de la ciencia y respaldaba la idea de la relatividad del conocimiento. La física cuántica y la cuarta dimensión eran otras de las temáticas que obsesionaban a los artistas por sus asociaciones con el trascendentalismo y conocimientos esotéricos.

A nivel tecnológico, los futuristas obsesionados por representar el movimiento, depositan en la máquina y la velocidad el eje de sus prácticas, proclamando una nueva belleza “la belleza de la velocidad. Un coche de carreras (...) un automóvil rugiente que parece que corriera sobre metralla, es más bello que la alada Victoria de Samotracia” escribía un hiperventilado Marinetti en su manifiesto de 1909 (Foster, 2006, p. 90).

Los surrealistas, por su parte, siguen al pie de la letra los postulados del psicoanálisis, pero además demostraban su entusiasmo y curiosidad por la máquina, manifestando abiertamente su ímpetu por transformarla en un componente no sólo coyuntural, sino también constitutiva. En la revista *291*, promovida por Stieglitz, se consignaron algunos de los primeros trabajos de Picabia, uno de los grandes exponentes del surrealismo maquínico, influyendo de manera determinante en numerosos artistas estadounidenses. Picabia declaraba a un periodista:

Nada más llegar a Norteamérica comprendí de repente que el espíritu del mundo moderno estaba en la maquinaria y que era a través de ésta cómo el arte iba a encontrar su expresión más intensa... La máquina se ha convertido en algo más que un mero accesorio de la vida. Es parte integrante de la vida humana..., quizás su mismísima alma... He reclutado a las máquinas del mundo moderno y las he introducido en mi taller. (Rose, 1972, p. 7).

En 1923, Kasimir Malevich escribe en *El Espejo Suprematista*: "La ciencia y el arte no tienen límites, ya que lo que se conoce es ilimitado e innumerable" (Malevich en Argan, 2004, p. 619), estableciendo un vínculo entre los alcances de ambas disciplinas. Asimismo, Dalí, no sólo se nutría del psicoanálisis sino que también, interesado en la cuarta dimensión y en la teoría cuántica, realiza experimentaciones con dispositivos estereoscópicos y se ha documentado que trabajó junto al matemático Matila Ghyka. Se dice que en la mesita de su lecho de muerte se encontraron textos de físicos como Erwin Schrödinger, Werner Heisenberg o Albert Einstein (Ruiz, 2010).

#### 1.1.4. Objetos transfronterizos

Pero hasta aquí aún nos encontramos con artistas que nutren sus pinturas con las informaciones que la ciencia pueda aportar. Retomando la interdisciplinariedad que podíamos advertir en Marey o en Fuller, muchos representantes de la vanguardia rusa empiezan a trabajar borrando la diferencia entre artes aplicadas y bellas artes. Tatlin trabajó en escultura, diseño industrial, cine y teatro; Rodchenko en el diseño de espacios, mobiliario, cartelismo e ilustraciones; El Lizistki en arquitectura y diseño de interiores; Varvara Stepanova en la confección de vestuario de trabajo. Para este grupo de artistas agrupados por la etiqueta constructivista, las abstracciones científicas o teóricas tenían que ponerse a prueba en la realidad (socialista). También hay que destacar las aportaciones de Lev Serguéievich Termen, físico y músico ruso creador en 1919 del Theremín, uno de los primeros instrumentos musicales electrónicos.

Asimismo, aunque con un carácter menos comprometido políticamente, encontramos las experimentaciones de Marcel Duchamp. Más que traer a colación su pintura *Desnudo bajando la escalera* (1912), inspirada en los estudios de movimiento de Marey y de Muybridges, que tanto escándalo trajeron; o de sus opacos estudios sobre el molinillo de café o chocolate que atienden al objeto tecnológico doméstico, nos interesa destacar sus primeros ingenios ópticos, que logran suscitar nuevamente el extrañamiento de sus contemporáneos. En 1926 crea diez discos cuyos dibujos consistían en varios

círculos conectados cada uno por sus bordes, los cuales fueron utilizados en la película *Anemic Cinema* de Man Ray y Marc Allegret. En 1935 decide reutilizar el diseño de 6 de estos discos, imprimiéndolos en color mediante litografía *offset* a dos caras, con la idea de venderlos para que fueran reproducidos sobre un tocadiscos a 33 revoluciones por minuto con el fin de generar la ilusión de profundidad y de movimiento autónomo de la imagen. Luego de patentar su invención cuyo nombre quedaría registrado como *Rotorrelieve*, e imprimir 500 sets; alquila un stand de 3 metros cuadrados en el Parque de Exposiciones de la Porte de Versailles, en el marco de un concurso de tecnología. Ahí monta los rotorrelieves activados de un motor. Si bien consigue obtener una mención de “honorable” en el certamen, sólo vende dos estuches, y su stand pasa inadvertido para el público del parque, más interesado en un “corta-verdura” o en una máquina de quemar basura. Y es que estas piezas se podrían considerar “objetos no identificados por el arte y difícilmente identificables por la ciencia” (Marcadé, 2008, p. 325). Esta doble orfandad se podría explicar teniendo en cuenta que el lugar donde exhibe sus “juguetes” como él mismo llamaba, no fuera precisamente una galería de arte o un museo, sino al 33avo Concurso Lepine que reunía a pequeños inventores. Al respecto, su amiga, también artista, Gabrielle Buffet-Picabia dirá que estos objetos fueron expuestos en tal concurso pues no podían “ser asimilados a ningún objeto de interés corriente o comercial. De allí que sea imposible clasificarlos para los investigadores de tesis estéticas y de razones inmediatas”. A juicio de la artista estos objetos padecían de una “falta de estado civil” (citado en Marcadé, 2008, p. 325).

En efecto, esta falta de inscripción social acompañará durante mucho tiempo a las piezas que concilian aspectos relacionados con las artes, ciencias y tecnologías. Años después, de manera similar Gilbert Simondon, en la introducción a su libro *El modo de existencia de los objetos técnicos* escrito originalmente en 1958, utilizará la metáfora legal para referirse a los objetos tecnológicos

La cultura está desequilibrada porque reconoce ciertos objetos, como el objeto estético, y le acuerda derecho de ciudadanía en el mundo de las significaciones, mientras que rechaza otros objetos, y en particular los objetos técnicos, en el mundo sin estructura de lo que no posee significaciones, sino solamente un uso, una función útil. (Simondon, 2007, p. 32).

Si bien existen experiencias precursoras en la reunión entre arte, ciencia y tecnología (los autómatas, las máquinas inútiles Tinguely, etc.), esta ausencia de ciudadanía y pasaporte las relegó por mucho tiempo a la sombra. Será recién a partir de la



década del sesenta que crece en forma exponencial el interés de artistas (principalmente), y científicos por poner en práctica el producto de su acercamiento y colaboración en el desarrollo de piezas transfronterizas.



1.2.

LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICO-TECNOLÓGICAS  
COMO UN NUEVO CAMPO

Las sucesivas filtraciones disciplinares que empiezan a manifestarse de manera creciente en los muros que separan las esferas artísticas, tecnológicas y científicas, comienzan a inaugurar un nuevo panorama que obliga a redefinir territorios o espacios de producción. Conforme la tecnología se hace más presente en la vida social y la ciencia avanza de manera más acelerada, la reunión con las prácticas artísticas no se hace esperar y se asiste, entonces a la construcción de un nuevo campo disciplinar.

El concepto de “campo” desarrollado por el sociólogo Pierre Bordieu ha sido utilizado no sólo por la sociología del arte sino que se ha hecho extensivo a la jerga que acompaña convencionalmente a este ámbito de acción. Artistas, museos, instituciones, público, coleccionistas, etc. han aceptado para definir sus propias prácticas el concepto acuñado por Bordieu, el cual él define como:

(...) una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones definidas en su existencia y en las determinaciones que imponen sobre sus ocupantes, agentes o instituciones, por su situación presente y potencial (*situs*) en la estructura de distribución de especies del poder (o capital) cuya posesión ordena el acceso a ventajas específicas que están en juego en el campo, así como por su relación objetiva con otras posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.). (Bordieu & Wacquant, 2005, p. 150).

Si bien el arte a secas, en sí mismo ya puede ser analizado bajo este concepto, al mismo tiempo, con la emergencia de nuevas prácticas que difieren de las prácticas del arte tradicional asistimos a la formación un nuevo campo o sub-campo. Para poder identificar su particularidad se hace necesario indagar en la historia los momentos que permitieron que estas prácticas se hicieran visibles y sistemáticas pues:

(...) no podemos captar la dinámica de un campo si no es mediante un análisis sincrónico de su estructura y, simultáneamente, no podemos captar esta estructura sin un análisis histórico, esto es genético de su constitución y de las tensiones que existen entre las posiciones en su seno, así como entre dicho campo y otros campos, y especialmente el campo del poder. (Op.cit, p. 141).

Una de las razones que explican la conformación de un campo particular en el que converja arte ciencia y tecnología está dado por el desarrollo de las ciencias informáticas y el desarrollo de los computadores, herramienta que revolucionará a la sociedad. El 15 de febrero de 1946 la Universidad de Pensylvania presentó el ENIAC

(Electronic Numerical Integrator and Computer), conocido hoy como el primer ordenador de la historia. Eniac fue el resultado del “Proyecto PX” acordado entre el Laboratorio de Investigación Balística (BRL, Ballistic Research Laboratory) del ejército de EE.UU y sus desarrolladores principales John Mauchly y John Presper Eckert, que había comenzado en 1943. ENIAC ocupaba una habitación entera, pesaba 27 toneladas y estaba compuesto de unas 17468 tubos de vacío y era capaz de realizar 5000 sumas por segundo y simplificar el trabajo de dos meses del equipo de doscientos calculistas del laboratorio (Barceló García, 2008). Pero antes de ENIAC, en 1941 Konrad Zuse, ingeniero alemán terminaba el Z3, un tipo de ordenador que a diferencia del ENIAC usaba un sistema binario y no decimal y era absolutamente programable. Probablemente el poco período de vida Z3, destruido en 1943 por un bombardeo en Berlín, o asuntos de corte político en el contexto de la guerra fría sean las razones que expliquen su parcial omisión del relato histórico dominante.

Lo que es claro es que más allá de los hitos fundacionales o la lucha por situarse como el “primer ordenador” de la historia, ya existía un contexto que pugnaba por la adopción de una tecnología distinta. En 1941 se presentaba en público el Atanasoff-Berry Computer o ABC, que poseía una lógica binaria, válvulas electrónicas, por lo cual fue conocido como el “primer calculador electrónico” (Barceló García, 2008, p. 51) pero que no era de propósito general ni tampoco programable, destinado solo a resolver ecuaciones lineales. Por la misma época en Inglaterra se presentaba el Colossus Mark 1 y 2, diseñada por Tommy Flowers, usada para el criptoanálisis, también basada en el sistema binario cuya misión específica era interceptar y descifrar las comunicaciones nazis. Ambas fueron destruidas en 1945 y recién en la década de los setenta se supo de ellas junto a la Máquina de Turing, desarrollada por Alain Turing para descifrar la mensajería alemana.

En esta década comienza a desarrollarse la cibernética como un nuevo campo de investigación aplicada. El concepto fue acuñado por el matemático estadounidense Norbert Wiener en su libro *Cibernética o el control y comunicación en animales y máquinas* (*Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*) publicado en 1948. La cibernética establece una relación de comparación entre máquinas y humanos explicando los mecanismos de comunicación y control en las máquinas y seres vivos para la consecución de objetivos. La cibernética se convertiría en una de las disciplinas que permitiría el desarrollo de una tecnología que poco a poco se convertía en fundamental para la sociedad. En palabras de Roy Ascot:

Si el espíritu cibernético constituye la actitud predominante de la era moderna, el computador es la herramienta suprema que su tecnología ha producido. No es simplemente una herramienta física (...). Es una herramienta para la mente, un

instrumento de amplitud del pensamiento, potencialmente un “amplificador de la inteligencia.”<sup>6</sup> (Ascott & Shanken, 2003, p. 129).

La trascendencia que tendrá esta “herramienta del pensamiento” como la llama Ascott comienza a masificarse desde 1943 cuando el Z4 comienza a comercializarse, y más aún en 1951 cuando es patentado el UNIVAC, el primer ordenador comercial, heredero de ENIAC.

Si bien el Eniac tenía un fin militar específico –se habría utilizado para cálculos de la bomba de hidrógeno y otras cuestiones así de nefastas-, es indudable que sus repercusiones lograron extenderse a otros campos, incluidos el artístico que aquí nos convoca.

Desde los años setenta aparecieron tanto en Europa como Estados Unidos y Latinoamérica distintas experiencias importantes que daban cuenta de la incorporación de los lenguajes electrónicos o digitales en el ámbito de las artes contemporáneas “mainstream” como las denomina Shanken (2013).

Como hito al respecto se puede citar el año 1966 cuando el ingeniero suizo Billy Klüver integrante del Laboratorio de Telefonía Bell invita a Robert Rauschenberg a realizar trabajos entre artistas e ingenieros, organizando el evento *9 Evenings. Theatre and Engineering* (Shanken, 2013) que consistía en una serie de performances desarrolladas en un entorno electrónico. De esa experiencia surge *Experiments in Art and Technology* (E.A.T), el primer espacio de colaboración compleja entre artistas, ingenieros, investigadores y científicos. Es éste, tal vez, uno de los proyectos pioneros e ineludibles de mención en este territorio hasta entonces difuso. En el Moma en Nueva York se realizaba la exposición *The Machine as seen at the End of the Mechanical Age* (1968)<sup>7</sup>; en Londres se

---

<sup>6</sup> Traducción mía, el original dice: [“If the cybernetic spirit constitutes the predominant attitude of the modern area, the computer is the supreme tool that its technology has produced. Used in conjunction with synthetic materials, it can be expected to open up paths of radical change and invention in art. (...) For it is not simply a physical tool in the sense that an aluminum casting plant or CO2 welding gear arte tools - that is, extensions of physical power. It is a tool for the mind, an instrument for the magnification of thought, potentially an “intelligent amplifier””].

<sup>7</sup> El catálogo de la exposición incluye obras de más de un centenar de artistas, por orden cronológico desde el siglo XV hasta el siglo XX, e ilustra las intersecciones históricas del arte y la tecnología. También fue la primera exposición en ofrecer una instalación de arte usando una primitiva grabadora de vídeo de un artista coreano llamado Nam June Paik. KG Pontus Hultén, el curador del MOMA en 1968, describe la importancia de la exposición, citando que, “de pie asombrado y encantado en medio de un mundo de máquinas, estos artistas están decididos a no dejarse engañar por ellos. Ellos han demostrado que, si bien los diferentes aspectos de nuestras relaciones con las máquinas pueden entrar en conflicto, no son necesariamente contradictorias” <[http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/4149/releases/MOMA\\_1968\\_July-December\\_0081.pdf?2010](http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4149/releases/MOMA_1968_July-December_0081.pdf?2010)>

organizó la exposición, a estas alturas mítica, *Cybernetic Serendipity* (1968) promovida por el Institute of Contemporary Art (ICA), en la que se exploraba el uso de programas computacionales y dispositivos tecnológicos en el quehacer artístico tradicional. Casi al mismo tiempo se desarrollaba en Zagreb Yugoslavia *Tendencias 4: Computers and Visual Research* (Zagreb, Yugoslavia, 1968). En 1970 se realizó la exposición *Software* en el Jewish Museum en Nueva York que intentaba vincular el arte conceptual con el desarrollado por la programación computacional. Y ese mismo año sería la misma 35ava Bienal de Venecia que abría su puerta a la muestra *Ricerca e Progettazione. Proposte per una esposizione sperimentale* (1970). Un año después, como un hito significativo a nivel latinoamericano se desarrollaría en Sao Paulo Brasil, la exposición *Arteonica* (1971).

En la literatura sobre el tema Frieder Nake escribirá *Informationsverarbeitung* (1974), considerado uno de los primeros estudios que vinculan estética, informática y teoría de la información. Y algunos años antes Frank Malina, quien inicialmente había sido un diseñador de cohetes y que luego se dedicaría a la creación de instalaciones, fundó en 1968 *Leonardo* revista que serviría como un canal internacional de comunicación entre artistas que utilizan tecnologías y exploraciones científicas en sus trabajos.

Hallándose así un trabajo sistemático de producción artística basada en medios tecnológicos, espacios para su difusión, agentes que medien entre el público y los artistas (críticos, historiadores, periodistas), se va generando un campo autónomo de trabajo, cuyo bautizo quedará en suspenso por al menos unas décadas más.

### 1.2.1. Sobre su denominación

*“Si la única constante en los albores del tercer milenio es el cambio, entonces, el desafío radica en pensar sobre procesos, más que sobre conceptos”*

(Braidotti, 2005)

Arte de los nuevos medios, arte electrónico, artes de los medios, arte digital, tecno-poéticas, post-media, intermedia, hipermedia, arte interactivo, artes mediales son sólo algunas de las maneras con las que se denomina o caracteriza a una serie de prácticas que comenzaron a emerger desde los años 60 y más aceleradamente en las últimas décadas, las cuales están caracterizadas por el uso experimental y creativo de las tecnologías electrónicas y digitales y que abordan prácticas que coquetean o que surgen de la exploración y observación de las ciencias biológicas, físicas, químicas. Esta diversidad de manifestaciones guardan en común una veta experimental que no se agota en un

programa específico de operación. Es decir, cada una de las distintas tendencias desarrolla distintos procesos, ofrece diversas características formales y aborda a veces incluso contradictorios objetivos.

La sociología, la historia, la estética del arte parecen llegar tarde ante la avalancha de nuevas posibilidades formales y técnicas que otorgan los nuevos lenguajes y soportes tecnológicos. Como señala Christiane Paul “las tecnologías se desarrollan mucho más rápido que las retóricas que las describen en su dimensión social, económica y estética”<sup>8</sup>. (Paul, 2003, p. 122). Este aparente desfase entre práctica y teoría plantea un enorme desafío para las disciplinas que intentan narrar, sistematizar, analizar y reflexionar en torno a ellas. Parte de los desafíos para quienes nos interesamos en trabajar desde el análisis, reflexión y difusión de estas prácticas ya sea en el campo de la investigación, la crítica, la curaduría o la docencia radica en encontrar las herramientas metodológicas y vocabulario para describirlas.

Uno de los primeros problemas que surgen en el camino es el más básico: su denominación. Los nombres con los que conocemos o agrupamos al conjunto de prácticas que trabajan con tecnologías y metodologías cercanas a la ciencia, parecieran sinónimos, pero no son equivalentes. Algunas se centran en sus soportes base (electrónico, biológico, orgánico, mecánico); otras en sus dispositivos (arte por ordenador, robótica, cine, video), otras en sus modos de operar (arte interactivo, generativo) o –una de las más generalizadas- en la supuesta novedad que ellas implicarían (nuevos medios). De esta heterogeneidad de visiones surgen entonces las controversias respecto a la denominación de este campo. De la misma forma que la palabra “arte” a secas, se puede comprender como la “invención” de un concepto de significación elástica de acuerdo a la época en que su operatividad significativa se inscriba (Shiner, 2004), la necesidad de encasillar en una categoría específica a las prácticas que emergen desde el uso creativo de las tecnologías se ha manifestado necesario aunque al mismo tiempo problemático y muchas veces confuso.

Aun cuando han pasado ya varias décadas desde que estas prácticas comenzaron a ganar masividad y por lo tanto atención del público, la crítica y de los propios artistas, sigue siendo bastante controversial la manera en que nos referimos a ellas. Como dice Liter, “incluso después de casi treinta años, continúan sugiriéndonos algo menos

---

<sup>8</sup> Traducción del autor, el original dice: [“Technologies often tend to develop faster than the rhetoric evaluating them, and we are still in the process of developing description for arts using digital technology as a medium—in social, economic, aesthetic respects”].



instaurado y conocido<sup>9</sup> (2009, p.11) pues su denominación no sólo opera como un elemento descriptor de una actividad, sino también como una etiqueta que permite la inscripción de ellas en el campo artístico y académico, distanciándose o acercándose al campo artístico en su sentido más amplio.

### **1.2.1.1. La vejez prematura de lo nuevo**

La retórica de la novedad, propia de las vanguardias artísticas, ha acechado casi naturalmente a las prácticas que utilizan tecnologías en sus desarrollos y temáticas. Peter Bürger, en su análisis sobre las vanguardias de los años 20 advertía de la trampa que la novedad como criterio, meta y justificación ofrecía al campo artístico. En *Teoría de la Vanguardia* alertaba sobre los riesgos que se corren con la periodización del arte cuando se realiza de acuerdo a las materialidades y procesos utilizados en la construcción de las obras (Bürger, 2000).

Es cierto que el mesianismo asociado al adjetivo “nuevo” permite su rápida absorción por el sistema digestivo del sistema artístico. Pero la pretensión de que la sola experimentación de una nueva técnica, o enfoque tecnológico garantizaría la incorporación de una nueva obra al sistema arte, a la vez señala la inestabilidad temporal y conceptual de dicho sistema, y su inminente desgaste como etiqueta. Así es como a la luz de la velocidad con que las tecnologías se modifican, complejizándose y haciéndose más transversales en la sociedad, podemos constatar cómo los llamados “nuevos medios” se hacen viejos demasiado pronto.

En *La Era Postmedia* (2001), José Luis Brea nos entregaba una enumeración de algunas de las maneras que han servido para denominar lo que en términos generales se conocía como arte de los nuevos medios. A modo de glosario, iba repasando algunos conceptos que hoy nos suenan anacrónicos por su prematuro resplandor *vintage*: Computer Art, Cd-rom art. Brea analiza, no sin ironía, cómo algunas generalizaciones como Arte electrónico, Screen art, Pixel art, Digital o Multimedia son inexactos o demasiado generales. Por ejemplo, dice:

(...) tendríamos que una instalación realizada con proyección de diapositivas pasaría a considerarse ‘arte electrónico’ sólo en el momento en que el temporizador de la

---

<sup>9</sup> La traducción es mía, el original dice: [“We still cannot say that about ‘new media’, which, even after almost thirty years, continues to suggest something less settled and known”].

proyección esté controlado por un chip, dependiendo por tanto de la calidad técnica del cacharrito. Un disparate, vamos. (Brea, 2001, p. 6).

Este glosario, aunque medio en broma, tampoco parece muy riguroso, pues también cede a simplificaciones poco afortunadas como cuando afirma que:

“New Media Art” es “el que se produce para la red de internet y cualesquiera otras futuras redes de libre disposición pública producidas por la combinación – industrialmente eficiente- de tecnologías informáticas y de telecomunicación”. (Brea, 2001, p. 8).

Con esto queda de manifiesto cómo en cualquier intento enciclopédico las taxonomías se hacen resbaladizas y que por tanto el debate terminológico no termina de zanjarse.

La etiqueta “New Media” traducida al español como “Nuevos Medios” comenzó a ser utilizada ampliamente recién a partir de los años 90 en el contexto de la llamada “revolución digital” (Paul, 2003) para distinguir los nuevos soportes como el Cd-Rom y las páginas web, caracterizados por su soporte digital, y diferenciarlos así de los medios considerados tradicionales entre los que se incluían la fotografía, el cine, radio, video y televisión, periódicos, etc. cuya materialidad era mucho más diversa. Desde una definición simple, la distinción básica entre los nuevos medios y los viejos descansaría específicamente en que los nuevos medios operan a través del procesamiento informático, predominantemente binario, y los viejos no.

Esta premisa nos parece insuficiente en el momento en que constatamos cómo tanto la fotografía, el cine, radio, video, televisión y periódicos desde los años noventa y de manera sostenida y exponencial, han migrado sus soportes y materialidad hacia la dimensión digital. Desde esta perspectiva nos enfrentamos así a nuevas problemáticas en torno a las definiciones. Por ejemplo, en la industria cinematográfica la retirada del celuloide es una realidad inminente. Así como las cintas de video sustituyeron al celuloide de la mayoría de las cadenas de televisión en la década del 70; actualmente el formato digital destierra al celuloide en la producción cinematográfica. En 2011 las compañías estadounidenses ARRI, Panavision, Aaton fabricaron las últimas cámaras de cine y abrieron una línea de cámaras digitales (Zoller Seitz, 2011). La decisión de estas compañías se adelantaba a la compañía Fujifilm que anunciaba en 2012 el cese en la fabricación de película. Con esto caerían en el sinsentido la blonda que rodea al león en el

logotipo de la Metro Golden Mayer; y también en nuestra habla castellana las expresiones que utilizamos coloquialmente para referirnos a las producciones audiovisuales del género cinematográfico: cinta, película, largometraje, cortometraje.

Desde el campo teórico Lev Manovich inscribió el término New Media (traducido al español como Nuevos Medios) en los circuitos académicos con su libro *El lenguaje de los nuevos medios* (2001) [The Language of New Media]. Para Manovich -llamado desde entonces el “gurú” de los nuevos medios- éstos se instalaban como una categoría no sólo descriptiva sino también operativa, pues daba cuenta del encuentro entre dos situaciones: la masividad de los medios de comunicación y el procesamiento digital de los datos. Manovich evitó establecer una separación distintiva entre New Media y New Media Art, pensando el amplio campo de los nuevos medios como un terreno donde las distintas manifestaciones culturales se despliegan, y otorgándole a los nuevos medios, así en general, el lugar de herederos de las revoluciones estéticas y técnicas realizadas por las vanguardias europeas de principio del siglo XX (futuristas, constructivistas, surrealistas, dadaístas). Esta idea la continuará en *La vanguardia como software* [Avant-garde as Software, 2002], enfatizando la importancia de las propuestas que los artistas de la segunda década del siglo XX, fundamentalmente en Alemania y Rusia, tuvieron para el desarrollo de un nuevo lenguaje. “Lo que en los años veinte era una visión estética radical, en los noventa se convirtió en tecnología informática estándar” (Manovich, 2002). La hipótesis de Manovich consistía en afirmar que las experimentaciones estéticas y tecnológicas propuestas por las vanguardias de los años veinte fueron cristalizadas en procesos informáticos de tratamiento de datos: por ejemplo, el collage dadaísta tomó la forma del comando “Copy/Paste”; los efectos de solarización desarrollados por Man Ray se convirtieron en un filtro más integrado a Photoshop. etc. En definitiva, lo que proponía el teórico ruso es que los planteamientos programáticos de las vanguardias artísticas se convirtieron en programas informáticos, en softwares de avanzada cuyo uso se ha extendido de forma insospechada en la sociedad actual. El último libro de Manovich *Software takes command* (2013), enfatiza su argumentación confirmando el rol sustituto que tendrían los nuevos medios: “A lo largo de las últimas dos décadas, el software ha reemplazado la mayor parte de las demás tecnologías aparecidas en los siglos XIX y XX” dice en la introducción de su libro.

El giro digital que plantea Manovich, significaría un momento de ruptura radical en la cultura pues dejaría abierto el campo para la producción, manipulación y distribución de textos, imágenes y sonidos a una velocidad y facilidad sin precedentes en la historia de la cultura. Pero este giro digital y su omnipresencia en la vida actual, no

parece coincidir con un cambio radical en los productos culturales. Como el mismo Manovich advierte los dispositivos digitales siguen imitando incluso las interfaces de las herramientas analógicas: “parece que la revolución en términos de producción, distribución y acceso a medios no ha sido acompañada de una revolución similar en cuanto a la sintaxis y semántica de los medios” (Manovich, 2002, p. 2).

Con ello vemos que las particularidades del soporte no siempre involucran un cambio cualitativo de los productos culturales. Si bien en las últimas décadas tanto el cine, el video y la televisión han cambiado su soporte del analógico al digital esto no ha significado necesariamente una modificación radical de sus discursos o contenidos. En 2012, en una charla en el Festival Loop, el cineasta y artista Peter Greenaway alegaba que el cine ha muerto, pues de la manera en que está instalado hegemónicamente, como campo de producción masiva, sigue respondiendo a un dispositivo discursivo decimonónico: la novela. El soporte digital o analógico no estaría traduciendo en una diferenciación significativa en el resultado final de las obras, sino sólo facilitando los procesos de producción y distribución –los cuales quedan generalmente escondidos para los espectadores o público-. El mismo Manovich advertía:

(...) paradójicamente, la revolución informática no parece ir acompañada de ninguna novedad significativa (...) Aunque hoy en día contamos con los ordenadores para crear, almacenar, distribuir y acceder a la cultura, seguimos utilizando las mismas técnicas desarrolladas en los años veinte. (Ibidem).

Si bien, la facilidad en la manipulación de los software de producción, y el mayor acceso a las herramientas digitales ha permitido el despliegue de un aumento inédito en la producción de piezas y la democratización de recursos para la creación y difusión de contenidos, la distinción análogo o digital y su consecuente etiqueta: “nuevos medios”, sigue mostrándose engañosa o insuficiente.

¿Por qué entonces ha sido tan rentable y extensiva la nomenclatura nuevos medios hasta el día de hoy? Primero, porque probablemente su denominación seguía comprendiéndose por su utilidad histórica al señalar la aparición de nuevos soportes y lenguajes; y por ser representativos de una época, constituyendo un hito histórico y sobre todo programático, trayendo consigo una carga utópica que ya estaría implícita en el adjetivo “nuevo” y que debería mover a los realizadores y artistas a utilizar estrategias experimentales que ofrecieran las subversiones de esas sintaxis y gramáticas que Manovich o Greenaway señalaban como tradicionales. Y, segundo, porque desde esta

abstracción, que aun corriendo el riesgo de esencialismo al momento de intentar fijar cualidades o características específicas de una práctica, permitía inscribir en el sistema del arte contemporáneo un sub-campo autónomo que fuera en sintonía con los augurios de una nueva era, perfilando un nuevo paisaje hermanado con el desarrollo tecnológico en expansión en el contexto de nuevas formas económicas basadas en lo que se denomina capitalismo cognitivo.

La constatación de que lo nuevo se hace obsoleto demasiado pronto, y la sospecha sobre ese forzado parentesco entre novedad y práctica artística ha llevado crecientemente a que el propio campo artístico de los llamados hasta entonces llamados “nuevos medios” se sacuda el adjetivo.

### **1.2.1.2. Nuevos Medios bajo sospecha**

El concepto “nuevos medios” que aparece para describir una serie de prácticas surgidas desde los 80, diferenciándose –cómo describiría Paul- de los medios de impresión, fotografía, televisión y telecomunicaciones, más que basarse en alguna tecnología específica estaría además ilustrando un nuevo estado o *animus* global, que también se ha denominado como “tecno cultura” (Lister, 2009). Más allá del glamour con que el concepto “nuevo” aparece en el lenguaje que describe estas prácticas, el concepto de “vanguardia”, como su sinónimo (en su sentido coloquial y no político), sigue resonando en la lógica de una narrativa que actualiza la creencia occidental moderna en un proceso continuo de desarrollo, sustentando en la ciencia y la tecnología como índices verificadores de tales avances. A nuestro juicio, el entusiasmo y la promoción de los “nuevos medios” y de las tecnologías de información no pueden dissociarse de las formas de producción neoliberal. La intensificación de los procesos de globalización y tercerización del trabajo a la larga ha implicado modos de producción que integran “formas de trabajo servil y precapitalista” (Lazzarato, 2006, p. 37) los cuales se ocultan bajo la retórica de “lo nuevo”, introduciendo en el habla y en las prácticas la urgencia de una puesta al día de corte tecnocrático. Así, la distinción “arte y nuevos medios” podría comprenderse como un subconjunto de esta narrativa persuasiva.

Toda narrativa necesita de distintos agentes que la articulen. En este caso podríamos admitir que el campo de los nuevos medios, en términos de Bordieu (1997), no sólo descansaría en los agentes del campo artístico reconocidos de manera convencional por la historia del arte, la estética, la arqueología, el mercado, sino que se habría producido un fenómeno de imbricación de otros agentes vinculados a otros campos de

producción. Recordemos nuevamente la noción de “campo” elaborada por Pierre Bourdieu cuando afirmaba que:

(...) el microcosmos social en el que se producen las obras culturales es un espacio de relaciones objetivas entre posiciones –la del artista consagrado y la del artista maldito por ejemplo-. Y solo se puede comprender lo que ocurre en él si se sitúa a cada agente o cada institución en sus relaciones objetivas con todos los demás. (Bourdieu, 1997, p. 60).

Al tradicional campo del arte habría que sumar hoy nuevos actantes: programadores, constructores de hardware, publicistas, maquiladoras, minerales, chatarra electrónica, y toda una compleja cadena de producción que de manera radical constituirá la infraestructura básica para su despliegue, condicionando su desarrollo. Dimensión que pocas veces se considera en el análisis, muchas veces naif del estudio sobre arte de los medios. Llegados a este punto advertimos cómo la retórica de la novedad opera vinculando una narrativa que respalda también a un modelo económico que se naturaliza desde los distintos frentes de la cultura.

### **1.2.1.3. “Arte de los medios”**

Meditando sobre el estado todavía nebuloso de “Nuevos medios” como un dominio definido, Roger F. Malina rechazaba el reducir las prácticas emergentes a la denominación digital y afirma que:

(...) los primeros practicantes del arte de la máquinas, el arte algorítmico, arte electrónico, arte digital, arte web, han compartido muy pocas cosas, a excepción del uso del ordenador mismo; sus metas y prácticas difieren ampliamente y no comparten una estética común.<sup>10</sup>

Además, resaltaba que muchos de los artistas de los nuevos medios también usan otras tecnologías que no son basadas en el ordenador, que son sólo incidentalmente digitales o que, por otro lado, están investigando las potencialidades de otras áreas del conocimiento y la producción (Malina, 2002, p. 464).

---

<sup>10</sup> Traducción mía, el original dice: [The early practitioners of machine art, algorithmic art, electronic art, computer art, digital art, Web art, and new media art have shared few things except the use of the computer itself; their goals and practices differ widely, and they do not share a common aesthetic.]

Quizás sea por ello que desde la literatura alemana (Grau, 2006; Dieter, 2004) se haría más popular el término *Media Art* traducido al español como “arte de los medios”. En 2004 se publica el libro *Media-Art Net 1: Medienkunst Im Uberblick*, editado por Dieter Daniels y Rudolf Frieling, escrito por varios autores, y que cuenta con su correlato en línea a través de su sitio web.<sup>11</sup> La denominación Media Art o Arte de los medios implicaba la inclusión de todos los medios tecnológicos, no solamente digitales: la prensa, la televisión y el video, el fax, la radiofonía, la telefonía, la cinematografía y la multimedia. En el capítulo “Precursores del arte de los medios en la primera mitad del siglo XX” Daniel Dieter abarcaba temporalidades que datan desde la invención de la fotografía en 1839, pasando por los inicios del cine y su deriva experimental con nombres como Ruttman, Viking Eggeling, Hans Richter, proyectos como *absolut radio art* realizado por Kurt Weill hasta el uso de la televisión y la radio, resaltando cómo estas expresiones iban acompañadas de declaraciones y manifiestos de los cuales algunos “van mucho más allá del estado de la tecnología disponible en el momento” por lo que a juicio de Dieter anunciarían la amplia práctica artística del arte de los medios que ha estado en marcha desde 1960 (Dieter, 2004).

Pero ya mucho antes, en 1967, Oscar Masotta, teórico argentino (reconocido por haber introducido el psicoanálisis lacaniano en español y ser participante activo del Instituto Di Tella, desde donde se realizaron una serie de prácticas artísticas experimentales) describía y analizaba las nuevas propuestas artísticas que comenzaban a emerger en el entorno local, encontrando como etiqueta para ellas el concepto de “arte de los medios de comunicación de masas” (Masotta, 1969). En la misma línea, Arlindo Machado rescata la terminología utilizada en Brasil, que toma el concepto arte de los medios, adaptado al portugués como “artemídia” (2004), pero también reclamando la supeditación de esta denominación a su soporte tecnológico sin considerar las determinaciones sociales y económicas que la propia tecnología implicaría dentro de la cadena de producción en la sociedad actual. En tal sentido otros autores preferirán el término “Postmedia” (Weibel, 2006; Brea, 2002; Quaranta, 2010;) entendiendo una producción más divergente, no supeditada a una determinada tecnología, que ofrecería un “panorama abierto, desjerarquizado y descentralizado”(Brea, 2001, p. 21).

#### **1.2.1.4. Sobre lo Postdigital**

Recién nos acostumbrábamos al concepto “digital”, cuando ya aparece su pretendida superación con el prefijo “post”. El término se ha puesto en circulación,

---

<sup>11</sup> <<http://www.medienkunstnetz.de/mediaartnet/>>

nuevamente desde el mundo anglosajón desde finales de la primera década de este siglo, como una manera de poder describir la heterogeneidad de prácticas que dan cuenta del encuentro entre lenguajes tecnológicos, pero no exclusivamente digitales o electrónicos, y que van configurando otras formas artísticas caracterizadas por una vinculación más comprometida con la subjetividad humana, la materialidad no humana y sus afectaciones y condicionamientos sociales y políticos.

El prefijo “post” se inscribe además como eco de otros “post” que se derivan de lo que se ha denominado la condición postmoderna (Jameson, 1991). La caída del muro de Berlín en 1989 realizaba de manera literal aquello que se denominó como “la caída de los metarrelatos”. Pocos años después, en 1993 Jacques Derrida escribía *Espectros de Marx* (1995), aludiendo a los planteamientos marxistas que parecían subsumidos bajo la pretendida hegemonía del sistema económico neoliberal y, al mismo tiempo Peter F. Drucker escribía *The Post-Capitalist Society* (1994) que consistía en un diagnóstico sobre la crisis de la modernidad y la sustitución de la oposición entre modelos económicos (socialista o capitalista) por nuevo acuerdo social acuñado como “sociedad del conocimiento” que reflejaría el protagonismo creciente de la información. El listado de los post es interminable: post-feminismo (Preciado, Butler), post-utopía (Rancière, García Canclini); posthumanismo (Haraway, 1991; Clark, 2004; Sloterdijk, 2000), el cual engarza con la sensibilidad postdigital.

Este posthumanismo o transhumanismo, en su acepción filosófica, más allá de la crítica al humanismo entendido como corriente hegemónica de pensamiento que comienza en el renacimiento (Mignolo, 2010), se concibe como una serie de posicionamientos que desplazan la barrera entre lo natural y lo artificial al punto de hacerla desaparecer. Peter Sloterdijk advertía cómo el concepto ontológico de “máquina” en la cultura europea constituía una aberración en sí misma, pues supeditaba los objetos tecnológicos a un orden jerárquico de subalternidad, descartando su valor (2000). Sloterdijk caracteriza al humanismo como un sistema de pensamiento y adoctrinamiento “el humanismo, tanto en el fondo como en la forma, tiene siempre un “contra qué”, pues supone el compromiso de rescatar a los hombres de la barbarie”(Sloterdijk, 2000, p. 31), y tendría como finalidad el amansamiento o domesticación del ser humano. Este humanismo, según Sloterdijk, se vería puesto en crisis en el mundo moderno occidental desde 1945, cobrando fuerza a través de la segunda mitad del siglo XX, afectado por las que en su entonces fueron las nuevas tecnologías de información, afirmando que:



Con el establecimiento mediático de la cultura de masas en el Primer Mundo a partir de 1918 (radio) y de 1945 (televisión) y, más aún, con las últimas revoluciones de las redes informáticas, en las sociedades actuales la coexistencia humana se ha instaurado sobre fundamentos nuevos. Estos son post-literarios, post-epistolográficos, y en consecuencia post-humanísticos. (Sloterdijk, 2000, p. 28).

Lo postdigital tendría que ver con asumir que las hipermediaciones digitales ya forman parte intrínseca de nuestra experiencia vital. Ya en 1998 Nicholas Negroponte publicaba un artículo titulado “Beyond Digital” en el cual predecía cómo las tecnologías digitales dejarían de distinguirse de nuestra vida corriente, haciéndose ubicuas y omnipresentes “...así como el aire o beber agua, el ser digital sólo será noticia por su ausencia, no por su presencia”<sup>12</sup> sentenciaba Negroponte. Con ánimo profético el teórico y activista observaba que los ordenadores en su formato habitual desaparecerán en objetos de uso cotidiano: “automóviles sin conductor, cerraduras de puertas inteligentes, etc.” (Negroponte, 1998). La revolución digital, entendida como un giro copernicano, según el autor llegaba a su fin, colonizado por la “era digital”.

El concepto post-digital no se debería entender como una negación de lo digital, ni como una superación cualitativa de sus características, sino como una toma de conciencia de que estamos hace ya un tiempo en un nuevo estadio conformado por relaciones cada vez más estrechas y vinculantes con los desarrollos tecnológicos actuales.

#### ***1.2.1.5. Los medios en perspectiva***

Una posible salida a la controversia por las denominaciones, nomenclaturas o abuso de prefijos y lo que ellas significan, la encontramos desde la “arqueología de los medios” (Huhtamo & Parikka, 2011), y anarqueología (Zielinski, 2006). En términos generales, este enfoque de investigación y narración pone su atención en aquellos dispositivos que por distintas razones quedaron sin narración y por tanto fuera de poder constituir un relato histórico. A través del rescate de objetos tecnológicos pasados –como los aparatos ópticos que colecciona Huhtamo- se deja de manifiesto cómo la obsesión por la novedad no vendría a representar sino una ilusión provocada por el olvido o bien por cuestiones de índole geopolítico que se traducen en la omisión de zonas geográficas

---

<sup>12</sup> Traducción mía, el original dice: [“Like air and drinking water, being digital will be noticed only by its absence, not its presence”].

marginadas de los discursos históricos contruidos desde Europa o Norteamérica. Zielinski describe esta perspectiva de análisis como una forma de contestar a la tendencia hegemónica de los medios actuales, pero también, se puede apreciar desde una perspectiva geopolítica podríamos considerarla como una suerte de ajuste de cuentas en términos geopolíticos y culturales. El concibe su trabajo como una “anarqueología” (Zielinski, 2006), o una variantología incluyendo en sus trabajos de investigación y los grupos que coordina, justamente a aquellas zonas geográficas que culturalmente han sido ignoradas por diferir desde sus particulares cosmovisiones del sistema ideológico moderno que las margina y somete. Al respecto Andrés Burbano se ha dedicado a documentar una serie de tecnologías visuales, sonoras y computacionales surgidas en América Latina en el siglo XIX y XX que aparecían al mismo tiempo que otras similares en el resto del mundo, pero que por distintas razones quedaron huérfanas de relato “en los bordes de la historia” (Burbano E., 2013).

Bajo la óptica que nos ofrece la arqueología de los medios, podríamos ir incluso más atrás y citar incluso prácticas e invenciones aún más antiguas. Por ejemplo el trabajo de los *Quipus*, sistema contable y de registro realizado por los pueblos incaicos y también Wari, que consistía en un sistema de cuentas hecho a base de cordeles anudados cuyos orígenes se pueden rastrear en el 2500 a.c. (Radicati di Primeglio & Urton, 2006); y que mirados desde la perspectiva actual guardan relaciones estrechas con los sistemas de cálculos modernos, e incluso con la práctica de visualización de datos, tan en boga durante la última década en el campo de los medios digitales y sus manifestaciones y usos en distintas áreas del conocimiento a través del diseño o de las prácticas artísticas. En la misma línea, Roy Ascott, artista e investigador de los nuevos medios, comenzó desde los años 90 un trabajo exploratorio en torno a la pregunta por la conciencia y las respuestas que prácticas aparentemente muy distantes entre sí -según la cultura occidental- como son la ciencia, el arte y el chamanismo, pudieran arrojar. En sus experimentaciones empíricas con ayahuasca, planta medicinal utilizada en la Amazonia, encontró un vínculo posible entre sus usos rituales y las indagaciones tecnológicas sobre realidad aumentada actuales. Considerando que la ayahuasca es un brebaje que consiste en la cocción de dos tipos de plantas una planta portadora de DMT –su molécula de psicoactividad- y otra que contiene IMAOS’s –inhibidores enzimáticos que posibilitan la activación del DMT cuando es ingerida por vía oral- es posible comprender su constitución como una “tecnología vegetal”(Ascott, 2003). Pues desde una perspectiva moderna, podemos evaluarla como el resultado de un proceso de búsqueda científica orientado a una experimentación las capacidades cognitivas y perceptuales de los individuos.

## 1.2.2. Sobre su lugar en el arte contemporáneo

Durante las últimas décadas se han consolidado una enorme cantidad de festivales, bienales en que convergen arte, ciencia, tecnología; se han promovido nuevas carreras interdisciplinarias y especializaciones en arte de los medios<sup>13</sup>; se ha reforzado una amplia literatura sobre el tema. Pero si observamos bien parece que existe una disociación con el campo artístico contemporáneo. Esto parece indicar que más que una convergencia de disciplinas, la aparición de un campo transdisciplinar entre científicos y artistas que utilizan tecnologías electrónicas y digitales y metodologías experimentales cercanas a las ciencias, se ha configurado como otro espacio autónomo visto con distancia e incluso sospecha por el arte contemporáneo tradicional, como si se tratase del hijo no deseado concebido fuera del matrimonio, o el primo excéntrico que insiste en alojarse en casa, pero sólo esporádicamente.

En las últimas décadas, son significativos los investigadores, creativos, artistas que se instalan en las fronteras de los saberes disciplinados para desbordarlos, enriquecerlos y ponerlos en tela de juicio. Ocupan hoy el rol marginal, que antes le tocó jugar a disciplinas como la fotografía, el cine, el video, o actividades no tradicionales basadas en el cuerpo y la acción, como ciertas prácticas “relacionales” que hoy por hoy ya han sido aceptadas e incluidas en el campo artístico tradicional. Cabe recordar, sin embargo, que el camino que han tenido que cruzar desde la periferia hasta su inclusión en el mercado y en la academia ha requerido bastante tiempo. La configuración de un campo desde un territorio marginal hacia su aceptación general probablemente sea una tendencia que se repite cíclicamente en la historia del arte. Pero también vale la pena preguntarse hasta qué punto dicha marginación no sea también algo ventajoso, en la medida que permite que estas prácticas establezcan sus propias reglas, su propia estética, sus propias competencias para su campo de acción y ofrezca una alternativa a la comprensión de las artes sin ser absorbido por criterios más conservadores que el sistema tradicional ha impuesto y perpetuado a pesar de todo.

La primera distinción que encontramos será la aparente resistencia del campo artístico tradicional a aceptar las corrientes emergentes. En 2008 el artista francés Maurice Benayoun escribía en un ensayo titulado “Art After Technology”<sup>14</sup>, una serie de descripciones de todo lo que no es, o no debería, ser el encuentro entre arte, ciencia y tecnología. Según su texto: “Uno de los impactos importantes de la tecnología en el arte

---

<sup>13</sup> En adelante nos referiremos a este campo artístico como “artes de los medios” o “artes mediales”.

<sup>14</sup> Disponible online en <<http://www.benayoun.com/projetwords.php?id=114>>

será probablemente el rechazo absoluto por el mundo del arte a aceptarlo". Si bien este rechazo no sea ni tan absoluto ni tan radical, sí podemos coincidir en que la integración de las prácticas artísticas basadas en tecnologías se ha caracterizado por cierta tensión. En ese mismo año Lev Manovich hacía también una distinción entre el mundo del arte y el arte realizado por medios tecnológicos o digitales. Según su visión no podría haber convergencia posible entre estas dos dimensiones. Para referirse al mundo del arte, o campo artístico, él preferirá hablar de *Duchamplandia* [Duchamp-Land], parafraseando el mundo Disney y en referencia, por supuesto, a Marcel Duchamp y al sistema conceptual que sus propuestas artísticas inauguraban; y por otro lado, hablaba de *Turinglandia*, en alusión al matemático incomprendido Alain Turing (Manovich, 2008). Según Manovich, *Duchamplandia* estaría enfocado mayoritariamente al contenido. Dejadas atrás las categorías de belleza para otras prácticas (como la moda o la industria del entretenimiento), lo que habitaría en estas tierras duchampianas serían las metáforas de la condición humana y la transgresión de las normas culturales aceptadas, entre otras narrativas. Al mismo tiempo, *Duchamplandia* se caracterizaría por la complejidad o dificultad de sus códigos semióticos, y por una actitud "posmoderna", reflejada en la ironía, en muchas ocasiones caracterizada por gestos auto-destructivos hacia su propia materialidad inclusive. En *Turinglandia*, en cambio, -según Manovich- no habría ironía y la orientación descansaría en las nuevas tecnologías en sí mismas -sean cuales fueran- en lugar de los contenidos. Estos argumentos los sostenía Manovich basándose en las distintas categorías y etiquetas utilizadas en espacios de encuentro y difusión como ISEA o Ars Electronica. Coincidiendo con Benayoun, Manovich era categórico al momento de separar estos territorios:

Lo que no debemos esperar de Turinglandia es un tipo de arte que será aceptado en Duchamplandia. Duchamplandia quiere arte, no la investigación de nuevas posibilidades estéticas de los nuevos medios. La convergencia no va a suceder.<sup>15</sup> (Op.cit. s.p.).

No hace mucho, esta vez desde Duchamplandia se encendía este debate. En 2012 la historiadora del arte Claire Bishop publicaba en el especial de aniversario N° 50 de la Revista Art Forum, dedicad en esa ocasión al "arte y nuevos medios", el artículo "Digital Divide: Contemporary Art and New Media". El texto daba cuenta de la aparentemente profunda escisión entre arte contemporáneo y el llamado como *new media art*. Bishop

---

<sup>15</sup> Traducción mía, el original dice: ["What we should not expect from Turing-land is art which will be accepted in Duchamp-land. Duchamp-land wants art, not research into new aesthetic possibilities of new media. The convergence will not happen"].

planteaba que, con contadas excepciones que confirman la regla, el *new media art* es un campo especializado en sí mismo que raramente se solapa o converge con el arte contemporáneo dominante (Ej. galerías comerciales, la Bienal de Venecia, etc.). En su texto fundamenta la existencia caminos divergentes, pero omitiendo la importancia histórica de las prácticas basadas en medios, ignorando sus aportes al campo del arte (y de la ciencia), y juzgando al *new media art*, en pocas palabras, como una moda pasajera:

Mientras que muchos artistas usan las tecnologías digitales, ¿cuántos se enfrentan realmente a la cuestión de lo que significa pensar, ver y filtrar intereses a través de lo digital? (...) 436 Me parece extraño que pueda contar con los dedos de una mano las obras de arte que parecen llevar a cabo esta tarea<sup>16</sup>. (Bishop, 2012, p. 436).

Bishop, casi haciendo honor al significado de su apellido (obispo), actuaba como un sacerdote pontificando sobre temas que parecía desconocer o despreciar. Incluso, deja entrever que el *new media art* o arte digital podría constituir una amenaza a la perdurabilidad del arte contemporáneo

(...) lo más utópico que puede suceder es que la revolución digital abra una nueva realidad desmaterializada, sin autores ni mercantilización posible de la cultura colectiva; lo peor que puede pasar es que señale la inminente obsolescencia de las artes visuales<sup>17</sup>. (Op.cit, p. 441).

La polémica que suscitó Bishop despertó una vieja controversia que involucró a artistas y comisarios. En 2011 Edward Shanken quien para abordar esta problemática hace una distinción entre lo que él llama *Mainstream Contemporary Art* [Corriente principal del arte contemporáneo] (MCA) y *New Media Art* (NMA) [Arte de los nuevos medios], convocó en Art Basel a Peter Weibel<sup>18</sup> y Nicholas Bourriaud a discutir estos asuntos. Mientras Bourriaud defendía la idea de que las tecnologías no representarían un factor condicionante en la creación artística, Weibel era lo suficientemente enfático para denunciar lo que él consideraba la hipocresía de valorar la influencia indirecta de la

---

<sup>16</sup> Traducción mía, el original dice: ["While many artists use digital technology, how many really confront the question of what it means to think, see, and filter affect through the digital?... I find it strange that I can count on one hand the works of art that do seem to undertake this task"].

<sup>17</sup> Traducción mía, el original dice: ["At its most utopian, the digital revolution opens up a new dematerialized, deauthored, and unmarketable reality of collective culture; at its worst, it signals the impending obsolescence of visual art itself"].

<sup>18</sup> Artista y director del ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) uno de los espacios de referencia para el campo de los nuevos medios.

tecnología sin tener en cuenta el uso explícito de ella como un medio artístico en sí mismo. La polémica no termina de zanjarse.

Tomando parcialmente algunas premisas de Manovich, podríamos estar de acuerdo con que el campo de los *NMA* o *Turinglandia* involucra una serie de aspectos exclusivos a su ámbito de acción. Por supuesto que hay un rasgo particular en la utilización y creación de códigos informáticos, experimentación con materialidades biológicas, electrónicas o mecánicas, etc. que perfectamente podrían funcionar sin una pretensión poética o intelectual específicas, pero, al mismo tiempo, la utilización de tal o cual tecnología no necesariamente debería excluir las características que Manovich atribuye a *Duchamplandia* de manera tan tajante. Es decir la actitud irónica, la complejización de los códigos semióticos, las metáforas a la condición humana y la posibilidad de transgresión, son también características de muchas propuestas artísticas basadas en los medios.

A nuestro juicio, la relativa autonomía del campo del arte de los medios (desprendiéndonos del apelativo “nuevo”) en relación al *Mainstream* tiene por ahora una razón operativa antes que sustancial. Es decir, la existencia de un campo conformado por festivales específicos, congresos, exhibiciones, circuitos independientes que dan cabida a experimentaciones y procesos de trabajo basados en tecnologías y ciencias, permite por un lado servir de lugar de encuentro para quienes hablan una determinada jerga disciplinar y por otro lado también permite generar sus propios recursos (subvenciones, becas, auspicios) sin tener que competir con las manifestaciones artísticas más convencionales, y por lo mismo asimiladas por la sociedad. Probablemente esta situación vaya cambiando con el tiempo, justamente en la medida que la propia tecnología en su expansión desborde los límites de los campos disciplinares. Como dice el artista Zach Lieberman:

La próxima generación de curadores va a haber crecido aprendiendo sobre procesamiento de datos; y estas herramientas (digitales). Así que a medida que crezcamos juntos, seremos cada vez más aceptados en el mundo del arte <sup>19</sup> (Lieberman, 2014).

En conclusión, más que el soporte digital o analógico sea la hibridez la manera de caracterizar de manera más amplia a las distintas prácticas que se han desarrollado desde

---

<sup>19</sup> Entrevista realizada por DevArt -Google Developers- (5/2/2014), alojada en el siguiente link: <<https://www.youtube.com/watch?v=C5U0BH1HvAc>>

los soportes digitales, electrónicos, mecánicos y que utilizan la experimentación con materialidades divergentes.

Circunscribir la vasta heterogeneidad de manifestaciones artísticas que trabajan desde la apropiación de tecnologías y metodologías propias de las ciencias a la etiqueta de “nuevos medios” nos parece que perpetúa un estado de confusión disciplinar. Dicha confusión se expresa en la exclusión de una serie prácticas que no se corresponden con la categoría de “digital”, que su nominación alude. Al mismo tiempo, el uso que se hace de las nuevas y viejas tecnologías hoy y de los alcances que éstas han tenido en el escenario de producción cultural actual, valdría la pena utilizar el concepto más genérico de “arte de los medios”, más que atendiendo de manera estricta a un pretendido significado específico, ya sea que esté definido por su materialidad, su temporalidad (si es nuevo o no) o su significado ideológico sobre todo si pensamos en las diferencias geo-políticas que su despliegue representa. Quizás incluso valga la pena atreverse a articular estas disciplinas en torno a la expresión más amplia de “arte, ciencia y tecnología” o “arte de los medios”. Podemos utilizar cada uno de estos conceptos como variables que nos permitan ubicar determinadas experiencias artísticas en su intersección, con la conciencia de su movilidad y fluidez. Este ejercicio de apertura taxonómica nos permitirá incluir las metodologías, dispositivos y lenguajes emergentes que provienen tanto del ámbito digital como el análogo, y también considerar aquellos ejercicios, proyectos, procesos y obras que en ocasiones también dialogan con las viejas tecnologías, con prácticas tecnológicas residuales, fruto de la precariedad, o el folclor, o incluso con disciplinas ancestrales que fueron moduladas en el contexto de la vida cotidiana o el rito sagrado.





1.3.

¿ESTETIZAR LA POLÍTICA O POLITIZAR  
LO ESTÉTICO? ACTUALIZACIONES SOBRE  
UNA VIEJA PREGUNTA

Cuando asistimos al debate sobre la tensión entre arte y política, conviene precisar hasta qué punto el arte puede ser comprendido como una esfera autónoma empapada o no de aspectos ideológicos y orientada a incidir en el espacio de lo público desde un punto de vista político. A continuación revisaremos brevemente el concepto Ideología y nos detendremos ante los cruces con la estética y la representación, y la manera en que la técnica participa de ello. Además abordaremos la pregunta por la autonomía del arte y las distintas modulaciones que se han barajado al respecto hasta el momento actual para intentar comprender de qué manera arte y política confluyen.

### 1.3.1. Sobre el concepto de Ideología

Cuando a fines del siglo XX, junto a los anuncios del “fin de la historia”, se pensó que el concepto de ideología era algo que había caído en desuso, tal como ya antes había diagnosticado Daniel Bell con su libro *Fin de las ideologías* (1960), este concepto vuelve al escenario del debate cada tanto, ajustando y renovando sus definiciones y permitiéndonos utilizarlas como marco a considerar para poder contextualizar, interpretar y leer críticamente las producciones artísticas contemporáneas en el área de los medios. A continuación haremos una breve revisión de algunas de las maneras en que se ha comprendido este concepto a lo largo de la historia reciente.

Si bien el análisis sobre la legitimación intelectual de la lucha de clases o imposición de un conjunto de ideas sobre un grupo ha sido abordada por pensadores como Maquiavelo, Francis Bacon, Thomas Hobbes, entre otros (Larraín, 2007), no será hasta el siglo XVIII cuando el término ideología aparezca como lo conocemos hoy. Junto con el surgimiento de la estética y la historia del arte, como disciplinas relativamente autónomas, el término “ideología” aparece por primera vez utilizado por Destutt Tracy en un discurso pronunciado en el Instituto Nacional de las Ciencias y de las Artes, en Francia, dentro de las clases correspondientes a la sección de “Análisis de las sensaciones y de las ideas”. Su conceptualización moderna, en términos políticos, surge cuando Napoleón llama de manera peyorativa “ideólogos” a los filósofos que se oponían con argumentos de la antropología y la psicología a sus aspiraciones imperiales (Mannheim, 1987). Pero como sabemos, el concepto de “ideología” será puesto en circulación de manera crítica a partir de los análisis realizados por Marx y Engels. Marx había definido la ideología, no sólo como un conjunto de ideas o argumentos, sino como “un sistema de representaciones” en el que caben imágenes, mitos, ideas o conceptos dotados de una existencia y de un papel

histórico en el seno de una sociedad dada. La ideología es entendida para Marx y Engels como sistema de pensamiento y creencias que se presentan como en “una cámara oscura” o “falsa conciencia” cuya función básica es legitimar las condiciones de explotación de la clase trabajadora. De esta manera “la moral, la religión, la metafísica y cualquier otra ideología y las formas de conciencia que a ellas corresponden, pierden así la apariencia de su podrida sustantividad” (Marx & Engels, 1974, p. 26). A diferencia del pensamiento hegeliano, Marx explicita que “no es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia” y que ésta a su vez se presenta como una “falsa conciencia”, “espejismo” (Íbid.); o como una distorsión de lo real anclado en intereses particulares de quienes consideramos nuestros adversarios. Esta visión de la ideología, con algunos matices, será retomada posteriormente por otros pensadores como Pléjanov, Lenin o Karl Mannheim. Todos estos autores coinciden en que la falsa conciencia se articula y se inscribe en los sujetos de manera eficiente pues no seríamos conscientes plenamente de ella. Para Mannheim:

(...) empezamos a considerar las ideas de nuestro adversario como ideología sólo cuando dejamos de considerarlas como mentiras descaradas y cuando percibimos en su total comportamiento una ausencia de fundamento que consideramos en función de la situación social en que se halla. (1987, p.50).

Asimismo, Lenin, en su texto *Qué hacer* escrito en 1902, establece la correspondencia intrínseca entre los diferentes intereses de clase y las distintas ideologías que él concibe de manera polar. Lenin, retoma una de las premisas de Marx, estableciendo que la ideología tendría “una función práctico social y no una función teórica de conocimiento, porque este sistema de representaciones se impone como estructura a la inmensa mayoría de los hombres sin pasar por su conciencia” (Althusser, 1968, p. 191).

Así, desde los primeros escritos de Marx y Engels, pasando por Lenin, hasta Gramsci y Luckács se puede constatar una línea de pensamiento más o menos similar que considera la ideología como un sistema de significaciones que servirá básicamente para legitimar la dominación y sostener los privilegios de una clase. Como una forma de precisar ese punto Gramsci vinculará la ideología al concepto de “hegemonía” para señalar en un primer momento los mecanismos que utiliza la clase burguesa para mantener el control sobre la clase obrera. Pero también considerará la posibilidad de que sea la clase obrera la que se haga hegemónica incluso antes de llegar al gobierno. Desde esta misma perspectiva Luckács concibe a la ideología como factor fundamental para la acción revolucionaria y no sólo como una manera de comprender lo social.

Althusser intenta complementar el análisis de Marx, pero rescatando una dimensión menos determinista del concepto de ideología, representando por la expresión “falsa conciencia”. Para él más que una cuestión estrictamente dicotómica, lo ideológico se constituiría como una “visión de mundo” (Weltanschauungen) que condicionará una serie de prácticas concretas (Althusser, 1968). Para el filósofo la ideología vendría a representar, una voluntad de poder, una posición y no una verdad o conocimiento de lo real (p. 193). Su operatividad sigue siendo un factor decisivo para la subsistencia y expansión de un modelo de producción, pero no ejerciendo su poder coercitivamente activamente sobre la conciencia de los individuos, sino construyéndolos. No existiría una relación de equivalencia simple con una clase social determinada pues este sistema de creencias estaría encarnado en lo que denomina “aparatos del Estado” (en francés *dispositif*; traducido al castellano como “aparatos”). Por un lado estarían los aparatos represores, y por otro, los ideológicos de los cuales distingue los aparatos religiosos, educativos, familiares, jurídicos, políticos, sindicales, de información (prensa, radio, cine, televisión) y aparatos culturales (literatura, artes, música). A lo largo de este trabajo nos ocuparemos fundamente de los aparatos de información y aparatos culturales reunidos en nuestro objeto de estudio.

Durante los sesenta el concepto de ideología devino una de las principales categorías para los denominados “estudios culturales”. Los estudios culturales advierten sobre el estrecho vínculo entre producción simbólica y la ideología, por lo que el campo de las artes y de los medios de información constituiría un terreno más en disputa más. Más allá de centrar el análisis en la manera en que los sujetos reproducen la ideología dominante, se pasa hacia un paradigma estructuralista que tomando como fuente el marxismo y el psicoanálisis lacaniano, analiza la ideología como algo material, que no es producida solo por un sujeto, sino que constituiría al sujeto mismo, y por tanto no sólo estaría referida a los actores sociales, sino que se le podría comprender como “un *producto* anclado en “aparatos” institucionales” (Castro-Gómez, 2000). Como resume Castro,

El punto de arranque de los estudios culturales ya no son los valores, las expectativas y los comportamientos de los obreros o de cualquier sujeto social en particular, sino los *dispositivos* a partir de los cuales los “bienes simbólicos” (la cultura) son producidos y ofrecidos al público como mercancía. El análisis de la cultura se convierte de este modo en una crítica del capitalismo. (p. 739).

En el contexto de la posmodernidad y el anuncio de la caída de los metarrelatos (Lyotard, 1987), la relación de significado entre los bienes simbólicos y la ideología

amenazó con disiparse en la pretensión discursiva de una dimensión post-ideológica, donde cualquier realidad sería denunciada como simulacro (Baudrillard, 1978). En este sentido, los estudios culturales intentaron desvincularse de una crítica a la economía política (Castro-Gómez 2000); panorama que será discutido por intelectuales como Gayatri Chakravorty Spivak, Slavoj Žižek, Walter Mignolo, Nelly Richard, recuperando la dimensión política y económica implícita en la producción y circulación de bienes simbólicos. Frederic Jameson, por ejemplo, critica la retórica posmoderna afirmando que tras el intento por renegar de los metadiscursos hay siempre un posicionamiento ideológico disimulado “Ya dije en otro lugar que la propia teoría Lyotardiana del fin de los grandes relatos es otro gran relato” (Jameson, 2004, p. 16). En resumen, consideramos que la ideología como concepto crítico sigue siendo útil como marco de análisis para el estudio del sujeto y su constitución, y para comprender y situar la producción artística en su vínculo con la tecnología y la sociedad. Coincidimos en que tanto la producción de objetos (artísticos y/o tecnológicos), como la producción de contenidos generados en los medios de información pueden ser comprendidos como aparatos ideológicos. Observar las costuras que las determinaciones ideológicas hilvanan en el tejido social se vuelve una tarea prioritaria la cual es emprendida no sólo por la teoría crítica sino también por las propias prácticas artísticas o al menos por una buena parte de ellas, que son las que analizaremos.

### 1.3.2. La ideología del saber técnico

Como un modelo útil para abordar la relación dialéctica entre arte y política y tecnologías podemos referir el concepto de *general intellect*, desarrollado inicialmente por Marx en el texto “Fragmento sobre las máquinas” extraído del capítulo “Elementos fundamentales para la crítica de la economía política”<sup>20</sup>. Bajo este concepto describía el incremento e injerencia que el conocimiento tenía en el proceso de trabajo productivo. Marx analizaba las transformaciones que sufrían los medios de trabajo, desde una herramienta simple hacia la constitución de capital fijo (*capital fixe*), concluyendo que “el medio de trabajo, asimilado con el proceso de producción capitalista, sufre diversas metamorfosis, la última de las cuales es la máquina o un sistema automático de maquinaria” (Marx, 1985, p. 110). Con ello, el conocimiento tecnológico cobra protagonismo a la vez que la actividad de la máquina le resta al obrero su función, y a su vez el trabajo del obrero se transforma y deviene máquina.

---

<sup>20</sup> Escrito entre 1857-1858 y publicado en 1939 [título original: Grundrisse der Kritik de Politischen Ökonomie]

Así como Marx podía prefigurar esta mutación, Daniel Bell en 1973, anticipándose algunas décadas a las transformaciones de la economía a escala global que caracterizan nuestra época escribía *El advenimiento de la sociedad post-industrial*. En él realizaba una descripción de lo que sería el tránsito de la producción tradicional de bienes hacia el predominio del sector de servicios y su consecuente transformación de la economía hacia un modelo financiero orientado al incentivo del consumo y la especulación. También advertía rasgos de lo que hoy conocemos como “sociedad del conocimiento” y la injerencia que la innovación tecnológica tendría como principio rector. Según explicaba:

La sociedad industrial se caracteriza por la coordinación de máquinas y hombres para la producción de bienes. La sociedad post-industrial se organiza en torno al conocimiento para lograr el control social y la dirección de la innovación y el cambio, y esto a su vez da lugar a nuevas relaciones sociales y nuevas estructuras que tienen que ser dirigidas políticamente. (Bell, 1991, p. 34).

Según el análisis de Paolo Virno la tesis de Marx en *el Fragmento* es que el saber abstracto tiende a volverse “ni más ni menos que la principal fuerza productiva, relegando a una posición marginal al trabajo parcelado y repetitivo.” Así el saber se ha “objetivado en el capital fijo” que se ha “encarnado en el sistema de las máquinas” (Virno, 2003, p. 78). Las ideas contenidas en el texto de Marx se actualizaron en los años sesenta para “desenmascarar la supuesta neutralidad de la ciencia y del saber en general” (Op.cit. p.79) lo que haría evidente el profundo vínculo entre técnica, control, máquinas.

Estas ideas contenidas son recuperadas por Maurizio Lazzarato y Antonio Negri en el texto *Trabajo inmaterial y subjetividad*, que constataba los cambios en el concepto clásico de trabajo a partir de la constitución del *general intellect* como motor del nuevo modelo de producción surgido de la última fase de transformación del capitalismo. Lo que los autores intentaban precisar es que si bien la actividad intelectual siempre ha estado presente en la producción humana a lo largo de la historia, actualmente el conocimiento se ha revalorizado. Según explica Berardi (Bifo):

En el trabajo industrial, la mente era puesta en marcha como automatismo repetitivo, como soporte fisiológico del movimiento muscular. Hoy la mente se encuentra en el trabajo como innovación, como lenguaje y como relación comunicativa. (2003, p. 16).

Desde esta constatación se desprende un tercer concepto: *capitalismo cognitivo, o semiocapitalismo* como lo llama Berardi (Op.cit.) el cual está en la base del sistema postfordista. En este nuevo estadio marcado por la virtualización de la economía, se piensa a la información como “nueva materia prima” (Moulier-Boutang, 2011); se disipa la frontera tradicional entre capital y trabajo, y se marca el concepto de innovación como *modus operandi*, cobrando más peso que el de “optimización” (Kelly, 1998). Este capitalismo cognitivo tendría como marco los procesos de globalización que lo hacen existir de manera desterritorializada; expandido hacia los sistemas financieros y desvinculado por tanto de la idea de Estado-nación; pero manteniendo sí un fuerte desbalance a nivel geopolítico. Esto se traduce en que se mantiene una determinada distribución del trabajo internacional, relegando las actividades de mano de obra y de extracción y exportación de materias primas para los países llamado en desarrollo, en contraste con los países del norte, productores de conocimiento (Vercellone, 2004). Por otro lado este capitalismo cognitivo, podría ser interpretado también como una manera de neutralizar la influencia de los movimientos sociales que emergieron en los años 60 y 70, desobedeciendo los acuerdos sociales. Según señala Suely Rolnik, el capitalismo cognitivo es fruto de un invento que “incorporó los modos de existencia que éstos inventaron y se apropió de las fuerzas subjetivas, en especial de la potencia de creación que en ese entonces se emancipaba en la vida social, poniéndola de facto en el poder” (Rolnik, 2006, s.p.).

### 1.3.3. Autonomía y arte político

Como habíamos revisado en el capítulo 1.1. la consideración de que el arte es una esfera independiente, un campo autónomo de cualquier otra actividad social es un proceso que se comenzó a fraguar desde el siglo XVIII cuando se negocian los pactos que inauguran la modernidad. La secularización y racionalización de todos los ámbitos de la vida (Weber, 1983) pavimenta el camino en el que se apoyará el para desarrollarse e imponerse globalmente, generando dentro de la producción material y simbólica, esferas especializadas que intentan instalarse bajo la apariencia o ilusión de autonomía. Una de estas esferas será también el arte. El proceso de pensar la producción artística desde el concepto de autonomía se comienza a configurar con la emergencia de la estética como disciplina reflexiva, y de la historia como lectura articuladora de sentido (Shiner, 2004). Mientras la historia se empeña en generar un relato unificador que conciba en una misma matriz ideológica distintas prácticas creativas y representaciones de acuerdo a un conjunto de cualidades morales, conceptuales y formales como principios rectores

situándolas en una lógica lineal que las lee y juzga bajo la idea de progreso; la estética como disciplina filosófica emerge inscribiendo a las prácticas artísticas u objetos estéticos en un lugar de excepción. Bürger plantea que con la constitución de esta disciplina como una esfera natural del conocimiento filosófico “aparece el concepto de arte, cuya consecuencia es que la creación artística afecte a la totalidad de las actividades sociales y se enfrente a ellas en abstracto” (Bürger, 2000, p. 93).

Además de la impronta kantiana que comienza a designar al objeto artístico como “no útil”, Bürger describe la manera como el concepto de autonomía se fue modelando de acuerdo a los distintos cambios sufridos en las formas de producción en la sociedad burguesa. Según explica, en vistas de que la práctica artística no se integraba en la lógica de producción de mercancías, los artistas habrían quedado desplazados del sistema económico productivo.

La permanencia en el nivel de producción artesanal en el seno de una sociedad dominada cada vez más por la división del trabajo y la consiguiente separación de los trabajadores respecto a sus medios de producción es, por tanto, la condición previa efectiva para que el arte fuera concebido como algo singular. (Op.cit, p. 85).

Este relegamiento del arte que se explica por su desvinculación con la “racionalidad instrumental” (Weber, 1983), es lo que construirá su espacio autónomo (Bürger, 2000). Por ello, la idea de la autonomía del arte es vista por el teórico y por la crítica marxista como una falsa conciencia producida por la sociedad burguesa, que concibe la desvinculación del arte respecto la vida práctica en relación al mandato productivista.

La separación de la obra de arte respecto a la praxis vital, relacionada con la sociedad burguesa, se transforma así en la (falsa) idea de la total independencia de la obra de arte respecto a la sociedad. (Op. Cit. p. 99).

De tal manera que la autonomía es vista para el teórico como una categoría ideológica en el sentido riguroso del término y “combina un momento de verdad (la desvinculación del arte respecto a la praxis vital) con un momento de falsedad (la hipostatización de este hecho histórico a una “esencia” del arte)” (Op. Cit. p. 100).

Podríamos afirmar que la relación arte y política ha existido siempre. El sesgo político inscrito en las creaciones a través de la historia ha sido identificado desde



distintas disciplinas (Hadjinicolaou, Foster, Hauser). No es difícil hacer un inventario del rol ideológico que han jugado las artes en las distintas culturas; desde el papel de las representaciones en la Antigüedad y Edad Media legitimando sistemas de control religioso y político, hasta el papel de las imágenes, la literatura o la música en la afirmación de los principios ideológicos que permitirían la hegemonía de una clase política en la modernidad. Esta relación se hace explícita en varias ocasiones a lo largo de la historia. Por ejemplo en el Concilio de Trento que justificaba y alentaba el culto a las imágenes y la representación de los episodios bíblicos para responder y competir contra la sobria estética protestante y sus ideas iconoclastas, hasta los programas estéticos revolucionarios promovidos por las vanguardias de principio de siglo.

Rastreando entre los primeros escritos modernos que vinculan un análisis político del campo artístico podemos referirnos directamente a los planteamientos de Marx y Engels, aunque su legado en este campo específico sólo esté constituido por fragmentos y notas aisladas. Desde el campo artístico propiamente tal, uno de los primeros referentes lo constituye Lev Tolstói con su ensayo *Qué es el arte* escrito en 1898 en el que manifestaba la necesidad de que las obras artísticas tuvieran una finalidad social y que se orientaran hacia el fomento de una sociedad más justa. Georgii Valentinovich Plejánov (1856-1918), reconocido por ser quien introdujera el pensamiento de Marx y Engels en Rusia, en su texto *Cartas sin dirección*, escrito entre 1899-1906 manifiesta una crítica a los planteamientos del novelista ruso por estar vinculados a una concepción religiosa y no considerar el estrecho vínculo entre creación artística y condiciones económicas (Plejánov, 1974). Lenin, años más tarde, en 1911, resaltaba la obra completa de Tolstói, pues estudiando sus obras literarias “la clase obrera rusa conocerá mejor a sus enemigos” (Lenin, 1970). El político elogiaba cómo el escritor demostraba una gran lucidez para comprender los condicionamientos sociales y de clase, aun cuando -coincidiendo con Pléjanov- juzgaba que Tolstói no dejaba de ser “un terrateniente poseído de cristiano fanatismo” (Op.cit).

Pléjanov, desde una posición reflexiva y crítica, con su obra *El arte y la vida social* escrita en 1912, intentó sistematizar varias ideas en torno al lugar que el arte debería jugar en la sociedad. En su texto recogía el pensamiento del filósofo y revolucionario ruso Chernishevsky quien entre 1860 y 1870 escribía que ‘el arte por el arte’ es una idea extravagante y que por el contrario, cualquier manifestación artística debía prestarse para el bienestar social (Plejánov, 1974). Las observaciones del ruso criticaban duramente a las primeras manifestaciones rupturistas de la literatura y de la plástica, como el impresionismo o el cubismo, considerando que eran expresiones que en su búsqueda de

un lenguaje autónomo y metalingüístico, se quedaban en la superficie o que en su variante romántica, idealista o simbolista, exacerbaban una supuesta individualidad desconectada de lo real. Pléjanov era tajante al afirmar que “la obra artística no puede prescindir de contenido ideológico” (Op. cit. p. 75) y por lo mismo el desplazamiento individualista al que conducían los nuevos *ismos* y lenguajes del arte de vanguardia, significaban a fin de cuentas un desprecio a las ideas del colectivo y la emancipación de la clase obrera.

Desde estos postulados Plejanov, será considerando uno de los referentes o fundadores de una estética marxista determinante durante el siglo XX, a la que contribuirían nombres como Antonio Gramsci, Walter Benjamin (en quien nos detendremos más adelante), seguido por nombres como György Lukács, Galvano della Volpe, Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, asociados a la Escuela de Frankfurt, o Niklas Luhmann, sociólogo. Dentro de los autores citados cabe destacar algunas posiciones específicas que se han articulado como orientativas de líneas de pensamiento en relación al concepto de autonomía.

El pensamiento de Theodor W. Adorno, por ejemplo, partiendo igualmente de un análisis marxista, a partir de ciertas rupturas visuales vinculada a la abstracción -que se identificaban con ese “arte por el arte” que irritaba a Pléjanov- intenta fundar una estética de la negatividad basada en el principio de autonomía. Si bien Adorno admite en todo momento que el arte es algo social, explica que lo es por su “oposición a la sociedad... El doble carácter del arte como autónomo y como *fait social* está en comunicación sin abandonar la zona de su autonomía” (Adorno, 2004, p.26). Para Adorno la autonomía es una condición del arte, que se expresa como “lo extraño”, cuyo centro estaría en lo oculto. Para él “las obras son fines en sí mismas, sin fin positivo más allá de su complejión; su finalidad se legitima como figura de la respuesta al enigma”(Op.cit., p. 212). De ahí que, para el autor, su vínculo con lo social no pueda pretender una injerencia o modificación de las condiciones sociales, aun cuando éstas sucedan. Para él “socialmente, la situación del arte hoy es aporética. Si hace concesiones en su autonomía, se entrega al negocio de la sociedad existente; si permanece estrictamente para sí, se deja integrar como un sector inofensivo más” (Op. Cit. p. 387). Ese carácter autónomo que reclama y encierra el concepto de arte analizado por Adorno, coincide con la perspectiva sistémica que nos ofrece Niklas Luhmann, para quien el arte cumpliría la función de “ofrecer al mundo una posibilidad de observarse a sí mismo, de hacer que el mundo aparezca en el interior del mundo” (Luhmann, 1996, p. 25), pero guardando sus reglas intrínsecas que sitúan a la práctica artística como un sistema más o menos estable, concluyendo que:

La existencia de un sistema social del arte, además, requiere que las obras individuales se coloquen en un retículo autopoiético de reproducción, mediante el cual cada una de ellas realiza conexiones con las otras y con una comunicación verbal difusa sobre el arte: para esto están las exposiciones, museos teatros, reproducciones, debates públicos, etc. (p. 25).

El carácter sistémico y autopoiético al que alude Luhmann se constituye desde la circulación de obras que dialogan para sí mismas en un esquema metalingüístico, el cual en efecto hizo pensar a teóricos como Adorno en la autonomía como estatuto inherente a la obra artística; cuestión que en palabras del filósofo Ortega y Gasset conducía a un estadio de “des-humanización del arte”.

En una vereda contraria encontramos la línea que Walter Benjamin inaugura. El filósofo se distancia de las concepciones que establecen que el arte obedece a un reflejo de lo social y cuya autonomía sería su rasgo esencial. Intenta por el contrario abordar el problema estético atendiendo a las mediaciones entre arte y política. A Benjamin le interesa abordar las que identifica como dos tendencias en la cultura moderna que le toca vivir y que proyecta al futuro: por un lado la “estetización de la política” que no sería otra cosa que la puesta en escena del poder, la cual se podría traducir en la estética fascista; en los productos generados desde las industrias culturales (a las que se refería Adorno & Horckheimer) y en el realismo socialista, en contraposición a la “politización del arte” que tendría su reflejo en el trabajo de las vanguardias. Estas dos tendencias son analizadas por el filósofo en torno a la fotografía y el cine -las nuevas tecnologías de entonces. Más que concebir estas tecnologías como simples dispositivos de reproducción, Benjamin advierte en ellas un carácter productivo que además desestabiliza las categorías canónicas por las cuales las obras de arte eran valoradas y producidas hasta entonces. La pregunta por la autenticidad, el valor de mercancía de las obras de arte y el rol de las audiencias o espectadores ante las nuevas producciones serán algunos de los problemas que anticipa y que harán crisis a lo largo del siglo XX. Así como Marx desarrolló su análisis sobre las condiciones de explotación de la clase trabajadora -no sólo como una manera de comprenderlas, sino también de revertirlas-, Benjamin intentará construir desde sus reflexiones una serie de herramientas conceptuales, afirmando que:

Los conceptos nuevos que se introducen a continuación en la teoría del arte se diferencian de los usuales por el hecho de que son completamente inutilizables para los fines del fascismo. Son en cambio útiles para formular exigencias revolucionarias en la política del arte. (Benjamin, 2003, p. 36).

En *La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* desarrollará ampliamente el concepto de *aura*, definido como la “un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (Benjamin, 2003, p. 49) la cual sería propia de un régimen artístico tradicional que se ve desafiado por los medios de reproducción tecnológicos desarrollados desde fines del siglo XIX y por los profundos cambios que ellos significaron en la producción y circulación del arte y la vida. El *aura* podría comprenderse como una categoría vinculada al valor de culto de los objetos artísticos en su sentido tanto religioso como artístico. La “pérdida del aura” sería lo que acontece al objeto estético desprovisto de ese vínculo explícito con el autor y su consiguiente certificado de autenticidad y originalidad. El objeto artístico fruto de la fotografía y el cine, desprovisto de esta categoría, inaugura un terreno de producción y recepción distinto que implicará la negación o la reescritura crítica de las categorías estéticas tradicionales, haciendo de las fronteras entre la realidad social, la política y la obra artística algo mucho más indeterminado y fluctuante.

Para situar el contenido de este texto, se puede recurrir a algunos fragmentos del manuscrito no incluidos por Benjamin y publicados posteriormente bajo el título *Tesis provisionales*. En ellos afirma “que la reproductibilidad técnica de la obra de arte conduce al remontaje de la misma; que la reproducción implica el desgaste de la misma; que hace de sí un objeto de diversión, pero que también conduce a su politización” (Benjamin, 2003, p. 113). El filósofo advierte que el desplazamiento “del valor de culto” de la obra de arte al “exhibitivo” o -dicho de otra manera-, el paso de la obra de arte aurática hacia la profana, sucede no sólo debido a las condiciones técnicas que lo permiten, sino también por “el surgimiento de las masas y la intensidad creciente de sus movimientos”, para quienes se hace “cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción.” (Op. Cit. p. 47-48). Benjamin señala que el valor aurático de la obra de arte tenía un sentido pleno en el contexto del ritual, y que será ante esta desvinculación con el rito que intentará por algunos ser restituido bajo el concepto de ‘un arte puro’ instaurando así una teología negativa (similar a la desarrollada por Adorno).

En efecto, cuando el surgimiento de la fotografía -el primer método de reproducción verdaderamente revolucionario (simultáneo a la irrupción del socialismo)-mueve al arte a detectar la cercanía de la crisis, que pasados otros cien años se ha vuelto imposible ignorar, éste reacciona con la doctrina de *l’art pour l’art*, que es una teología del arte. (Op. Cit. p. 50).

Ante esto Benjamin utiliza críticamente su concepto de “segunda técnica” depositando las esperanzas de emancipación en el uso crítico de los dispositivos tecnológicos. No descarta, eso sí, la constatación de que existe un vínculo entre intereses económicos e industria cultural, pues “lo que rige para el fascismo en general rige por ello también en particular para el capital invertido en el cine” que estaría siendo explotado “secretamente para beneficio de una minoría de propietarios” (Benjamin, 2003, p. 78). A pesar de ciertos lastres decimonónicos, Benjamin observa en el cine una potencialidad emancipadora innegable, por lo que concluye que “La expropiación del capital invertido en el cine es por ello una exigencia urgente del proletariado” (Ibid).

Si bien advierte que el valor cultural del arte es algo que se mantiene en la época de la reproductibilidad técnica –aunque de distinta manera-, ve en el nuevo escenario técnico una posibilidad de alteridad y emancipación, mediante la ruptura a las convenciones, el juego, y al escándalo que ejemplifica refiriéndose a la obra dadaísta como una ocasión donde “la obra de arte dejó de ser una visión cautivadora o un conjunto de convincentes sonidos y se convirtió en un proyectil que se impactaba en el espectador” (Op. Cit., p.90). De esta forma, mientras la estética de la negatividad planteaba un escenario bastante sombrío, los textos de Benjamin intentan ofrecer algunas luces, observando la irrupción de la tecnología como un llamado a traspasar límites impuestos por el capitalismo en la medida que se comprenda la estrecha relación entre condiciones de producción y las relaciones sociales para desde ahí articular lo que en *El autor como productor* denominará como “fuerza revolucionaria”.

*La obra de Arte en la Epoca de su Reproductibilidad Técnica*, se puede mirar en relación a *El Autor como productor* -discurso escrito y leído por Benjamin en 1934- donde Benjamin establece una serie de ideas que sientan un precedente fundamental para comprender una estética marxista desde una perspectiva más política que filosófica. En él se desligaba de manera más enfática del sesgo romántico de sus primeros escritos que instalaban contenidos teleológicos a la obra de arte. Pero sobre todo, más allá de un *utopismo naif*, que algunos autores como el propio Adorno le han criticado, es posible ver en este texto una llamada concreta hacia la intelectualidad y a los artistas en particular, similar a la que hará Gramsci respecto al intelectual. En *El autor como productor* -siguiendo el ánimo que inspiraba a Marx en su *Tesis sobre Feurbach* cuando aseveraba que hasta entonces “los filósofos se han limitado a interpretar el mundo de distintos modos; de lo que se trata [ahora] es de transformarlo” (Marx & Engels, 1974, p. 668)-, Benjamin llama al intelectual a no reducirse a describir la realidad social, sino a intervenir en ella, transformándola. Para Benjamin, lo político en el arte no tiene que ver con los contenidos

literales o explícitos de las obras, sino que lo político en el arte tendría que ver más bien con la posición que toma el artista en la estructura canónica de la estética. Es decir, su rol político-social se jugará más respecto a cuál es el uso que él hace de los dispositivos de producción que tiene a la mano que en el panfleto que haga circular. Sólo en el uso original y disruptivo de la técnica, y no tanto en el mensaje de la obra misma, es que residirá su componente emancipador. Por ello Benjamin desconfía incluso de cierto tipo de intelectual que se declara de izquierdas, identificándolo más bien con el fascismo. A él se dirige al afirmar que “no se desea una renovación espiritual como la proclamada por los fascistas; (sino) proponer innovaciones técnicas” (Benjamin, 2004, p.38). El autor critica el realismo político por no hacer un uso político de las técnicas que emplea, sino que instrumentaliza mediante éstas la miseria haciéndolas pasar por entretenimiento.

Por otro lado, según Benjamin, dicha técnica además, debe ser posible de ser transmitida. Este proceso de transmisión, de enseñanza y aprendizaje desplaza los roles convencionales inscritos en la figura de autor/lector (equivalentes a los de artista/espectador). A partir del análisis de la prensa rusa, Benjamin vislumbra un enorme potencial en la escritura de las cartas y columnas de los lectores en los periódicos rusos. Esta lógica es trasladable al ámbito artístico. Lo que hace es un llamado a que el artista ocupe un lugar político no en la representación de los fenómenos sociales sino en su propia construcción, a través de operaciones que incluso podrían no ser como consideradas como artísticas, donde el lector finalmente se transforme en productor. Esto lo ejemplifica recurriendo a la obra de Bertolt Brecht. En sus piezas teatrales transgrede las convenciones del género con el fin de otorgar agencia al espectador. Esto lo logra a partir de una serie de interrupciones que ejecuta mediante el montaje, efectos, incorporación de procedimientos cinematográficos, el canto, la risa, etc. Recursos que se distancian de las formas naturalizadas del teatro convencional, logrando provocar en los espectadores un cierto extrañamiento que lo hacen tomar posición distante.

La retirada del “aura” en la obra de arte y por tanto su desencanto con el ritual asociado a una elite artística y económica en contra de los espectadores o de las masas, allanaría un lugar proclive a la reconfiguración de las subjetividades humanas, donde la obra dejaría de representar lo externo para entrar en el orden de lo real.

#### **1.3.4. Tensiones actuales: La política del arte y la estética de la política**

En resumen, para los artistas la autonomía del arte en un primer momento era concebida como un estadio de introspección que implicaba desplazar su eje desde la

representación de lo social hacia las posibilidades internas del quehacer artístico en tanto lenguaje y a la subjetividad inconmensurable del sujeto. La obra de arte se hacía “intransitiva” (Bürger, 2000), es decir, a través de ella no había un relato extra artístico que la explicara necesariamente ni una referencia teleológica *a priori*. Esto generó en principio la oportunidad de emanciparse de los intereses específicos que auspiciaban su inscripción social. Ninguna instancia de poder institucionalizado o normativo podrían incidir en sus determinaciones; ni el clero, ni el Estado, ni la alta burguesía serían sus patrones. Pero como hemos revisado (desde la crítica de Plejanov, Adorno, Horkheimer, Bürger, Benjamin), este momento de independencia también inauguraba una distancia radical con la esfera social y particularmente con el pueblo desde una “falsa conciencia”, que escondía las determinaciones ideológicas que la obra pretendidamente autónoma llevaría tatuadas. La pretensión de autonomía del arte, por tanto, sería vista como signo de la “decadencia burguesa” (Plejanov, 1974), por representar o entregarse a los peores vicios de la ideología de la clase dominante. Esto se hará crítico en el momento que justamente desde la crítica marxista se hará evidente que dicha autonomía del arte no sería más que un espejismo pasajero. El capital de creatividad, originalidad y estética será rápidamente sustraído a una nueva institucionalidad en formación: el mercado del arte, que hipotecaría la subjetividad conquistada en aras de su supervivencia económica.

El concepto de autonomía de las artes, *de l'art por el art'* sirvió por un tiempo como campo de experimentación que permitiría ensayar ciertas técnicas y procedimientos, y favorecer el lugar de los artistas en un terreno excepcional a la cadena de producción industrial o a los intereses de un poder específico. Podríamos admitir que la autonomía (como falsa conciencia o no) será la que permitirá a las vanguardias ejercitar nuevas estrategias estéticas y procesos de trabajo para entonces (eventualmente) articular la reunión con esa *praxis vital* abandonada.

Como la historia ha mostrado durante el siglo XX muchas corrientes artísticas abjuraron de dicha autonomía e intentaron hacer porosa la membrana que separaría arte y vida. Pero si observamos bien, las subversiones estéticas, la creación de nuevos lenguajes y dispositivos; los gestos de destrucción del arte, en los que se empeñaban los artistas de la vanguardia o la neo-vanguardia, en su intento de reunir arte y vida y por lo mismo, arte y política, también han sido absorbidos por el sistema artístico mediante sus aparatos de normalización simbólica (museos, galerías, crítica) desactivando (para algunos) el papel político que antes tuvieron. El impulso rupturista, revolucionario o nihilista de las obras de vanguardia parece sedado o momificado dentro de vitrinas o sobre los plintos de los museos, o circulando como postal en el itinerario turístico cultural

de las grandes capitales. Por lo mismo, este debate, respecto a la autonomía no ha concluido. El enfoque sociológico desarrollado por Pierre Bordieu venía a reafirmar una manera en que el arte, al constituirse como campo genera una relación de diálogo con lo social, pero siempre acotada a sus propias fronteras de operación y auto-validación. Esto cobra sustento de la mano de la crítica de arte bajo las teorías en torno al “fin del arte” de Arthur Danto o la “teoría institucional del arte” de George Dickie.

A este tira y afloja entre autonomía o compromiso político (de izquierdas o derechas), el filósofo Jacques Rancière ofrece una posición distinta. En muchos de sus textos insiste en establecer una relación entre arte y política que puede ser entendida desde el encuentro entre una “política de la estética” y una “estética de la política” (Rancière, 2005, p. 55). Para comprender qué quiere decir este aparente retruécano, debemos conocer lo que el filósofo entiende por política, estética y arte. Según su análisis lo político puede ser comprendido como un escenario donde distintos agentes se manifiestan y desde donde surge “la policía” y “la política” (Rancière, 2006, p. 17). El gobierno o policía designa y distribuye funciones en una comunidad. La policía operaría repartiendo el “orden de lo visible y lo decible” en una comunidad. La política, en cambio corrige o impugna ese reparto haciendo que tome presencia y visibilidad la parte de los que no tienen parte, en palabras de Rancière la política “hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido” (Rancière, 1996, p. 45). Desde esta perspectiva, la política será como un acto performático que desplegará en sus actos de habla y acciones su propia estética. Lo que se manifiesta en la política es “la disputa misma acerca de la constitución de la esthesis, acerca de la partición de lo sensible por la que determinados cuerpos se encuentran en comunidad” (Rancière, 1996, p. 41). En síntesis, la política para Rancière no se reduciría al ejercicio del poder o la lucha por él, sino que consiste en reconfigurar

(...) el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, [consistiría] en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos. (Rancière, 2012, p. 35).

Para Rancière esta “creación de disensos” constituiría en sí misma una estética de la política que difiere de la “estetización de la política” explicada por Benjamin. Por otro lado, para Rancière el arte no es un concepto común que unifique las diferentes prácticas que se reúnen bajo su paraguas; sino que sería el filtro que las hace visibles, donde lo que el singular del “arte” designa es el “recorte de un espacio de presentación” que se da en un



“cierto espacio-tiempo, de suspensión en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible” (Rancière, 2012, p. 32).

El lugar que toma el arte en el pensamiento de Rancière se podría sintetizar en el hecho de que el arte sería político ya solamente por el hecho de que la *polis* o el lugar donde se designaba el reparto de lo sensible desde una “racionalidad instrumental” explicada por Weber, lo apartó de ella en el acto de constituirse. Para Rancière, el arte no es político por una tendencia específica de contestación o reafirmación de una ideología específica, sino por su propia posibilidad de irrupción. Siendo bastante preciso establece que:

(...) el arte no es político, en primer lugar, por los mensajes y sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. No es político, tampoco, por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempo y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio. (Rancière, 2012, p. 33).

Desde este enfoque, el arte no puede ser considerado como una esfera autónoma, pues también tendrá relación directa con lo político o “el reparto de lo sensible”. Para Rancière el arte tiene una función colectiva que se basa en “construir un espacio específico, una forma inédita de reparto del mundo común” (Rancière, 2005, p. 16). El arte por tanto es político pues instala la alteridad como posibilidad, constituyendo espacios que no existían; desajustando lo real, ficcionando la historia convencional, trastocando el orden de lo habitual.

Acaso uno de los puntos que podemos discutir en la propuesta de Rancière sea que insiste en situar el arte, así en singular, como él explica, circunscrito dentro de lo que él denomina “régimen estético”, es decir desde un espacio-tiempo de excepción o distanciamiento de lo real, aún sintonizado con los términos en que la modernidad funda su disciplina. Quizás una operación de meta-política sería pensar también lo político del arte desde el desborde de los límites de su campo aún restringido al régimen estético, es decir entendiendo el arte no desde el concepto canónico del campo del arte y sus leyes, sino desde las prácticas creativas, folclóricas, tecnológicas, híbridas y espurias que siempre han existido y que no han encontrado un relato en la historia del arte y que pocas veces ingresan en el museo.

### 1.3.5. Hacia una post-autonomía

Desde el final de las primeras vanguardias, de manera cíclica se puede advertir en la historia del arte el impulso por reconquistar el terreno que la estética perdió en el momento de emparentarse con un sistema del arte encasillado a una lógica racionalista kantiana, intentando saldar una cuenta pendiente entre el sistema del arte (de la academia, museos, mercado) en tensión con otro que habita en la vida cotidiana y en las manifestaciones más heterogéneas de la sociedad. De forma sistemática comenzaban a introducirse en el campo artístico procedimientos, objetos prosaicos y/o tecnológicos e imágenes del mundo cotidiano en la intención de generar vínculos más cercanos con la vida, pero para al mismo tiempo cuestionar el orden de las cosas, o ese “reparto de lo sensible” al que se refería Rancière.

Si como veíamos, desde las vanguardias en adelante la transgresión se ha convertido en el procedimiento estratégico para construir un vínculo con lo social, a la vez esta estrategia o lo que podríamos llamar una “poética de la transgresión” ha permitido reforzar justamente la especificidad singular del campo en comparación a cualquier otra área productiva social. Desde el ready made, el fotomontaje dadaísta, pasando por el pop-art hasta el found footage en las prácticas de video arte crítico, o las indagaciones escatológicas del accionismo vienés buscaban justamente establecer ese vínculo con lo social a la vez que realizar un comentario sobre el orden de lo sensible y las determinaciones político económicas naturalizadas en la vida cotidiana y en los comportamientos de consumo económico y cultural. Al mismo tiempo muchos artistas desarrollan una serie de operaciones metalingüísticas donde se exploran los factores que siguen aceitando el campo artístico como esfera económica: noción de mercancía, autor, plusvalía, factores que por muy transgresoras que se presentasen siguen acompañando a las obras como una sombra.

A este respecto, Néstor García Canclini se pregunta si “es el destino del campo del arte ensimismarse en el reiterado deseo de perforar sus fronteras y desembocar (...) en simples transgresiones de segundo grado que no cambian nada?”, a lo cual el mismo comenta:

Ni llevando el mundo al museo, ni saliendo del museo, ni vaciando el museo y la obra, ni desmaterializándola, ni omitiendo el nombre del autor, ni blasfemando y

provocando la censura puede superarse el malestar que genera esta oscilación entre querer la autonomía y no poder trascenderla. (García Canclini, 2010, p. 17).

Son muchos los críticos y teóricos que han subrayado el fracaso de las vanguardias en su intento utópico de llevar a término el proyecto emancipador que sus programas anunciaban (Subirats, 1989), uno de los cuales era la reunión arte y vida. En apariencia el veredicto no parece totalmente injusto, pues, como ya indicábamos más arriba tal tarea implicaba la contradicción de que las prácticas artísticas en el momento en que se vinculaban con lo social se diferenciaban aún más como un campo artístico autónomo. Pero quizás si bien el proyecto utópico no se concretó en la manera que se esperaba al momento de enunciarse, sí observamos cómo en los hechos las estrategias y estéticas de la vanguardia han logrado diseminarse en la vida cotidiana, haciéndose extensivas al hacer del ciudadano común, cuestión que se refleja tanto en ámbitos como la publicidad, el consumo, el diseño, o en los propios desarrollos tecnológicos, y el uso que hacemos de ellos. Ya veíamos cómo Lev Manovich advertía que los softwares utilizados en el campo digital o de los “nuevos medios” son justamente derivaciones de los programas político estéticos pensados y contruidos en las vanguardias de inicios del siglo XX; así como también advertimos una extensión de las lógicas implícitas en el proyecto constructivista ruso en el campo del diseño actual o de los postulados de la Bauhaus en torno al concepto de forma y función que hoy son trasladados a nuevas formas de consumo a gran escala basadas en el diseño funcional y económico de productos: el sueño emancipador terminó en Ikea. Alex Ross en su libro *Ruido Eterno* ironizaba respecto a las pretensiones mesiánicas de Schönberg respecto a su invención de la música dodecafónica. Según relata Ross, el músico austríaco soñaba con que algún día sus ásperas composiciones fueran tarareadas por el lechero. Si bien no fue así, el influjo de su música no sólo logró influenciar a sus sucesores contemporáneos como Stockhausen, Penderecki, Liggett, sino también a compositores de bandas sonoras para cine que hoy nos hacen escuchar en cualquier película de suspenso o terror el inconfundible sonido del atonalismo.

Pero las intenciones de que esta sintonía entre arte y vida sea haga de manera más inmediata es una obsesión que sigue recorriendo las distintas prácticas artísticas. En el contexto de una sociedad globalizada e hipermediatizada García Canclini advierte un giro del arte hacia una condición que ha llamado de “post-autonomía”, la cual respondería al encuentro o intersección del campo artístico con otros campos de conocimiento y de producción. Con este concepto se refiere al aumento de desplazamientos de las prácticas

artísticas basadas en objetos a prácticas basadas en contextos; y a la inserción de obras y artistas en los medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales.

Este cruce con nuevas maneras de convivencia entre objetos culturales, tecnologías, formas de vida, tradiciones, etc. podría estar significando una forma de concebir los límites del arte de una manera menos rígida. Si bien ya veíamos durante el siglo XX que el arte había abierto sus fronteras dejando que entraran un set de distintas expresiones que se unían al inventario de estrategias lingüísticas, técnicas y simbólicas de su campo; actualmente, en un escenario post-utópico, desprovisto de un gran relato único que le haga frente al modelo económico capitalista y sus nuevas actualizaciones caracterizadas por el neoliberalismo y capitalismo financiero, la manera de posicionarse políticamente del arte no dependería solo de ser en si mismo un lugar de recorte, excepción y por tanto, lugar de disenso, como antes explicaba Rancière, sino que complementando esta idea también podría filtrar lo social para intentar generar nuevos posicionamientos ya no centralizados en torno a un solo gran proyecto totalizador de emancipación o resistencia, sino atendiendo a realidades y problemáticas particulares o micro-políticas (que son las que analizaremos en el último capítulo).

Parafraseando a Jorge Luis Borges, cuando afirmaba en el texto “La Muralla y los libros” que el hecho estético sería “la inminencia de una revelación que no se produce” (1974), Néstor García Canclini afirmará que:

(...) el arte es *el* lugar de la inminencia. Su atractivo procede, en parte, de que anuncia algo que puede suceder, promete el sentido o lo modifica con insinuaciones. No compromete fatalmente con hechos duros. Deja lo que dice en suspenso. (García Canclini, 2010, p. 12).

Siguiendo a este autor, podemos ver que los proyectos y las instancias que comienzan a surgir desde la convergencia de arte, ciencia, tecnología, diseño, y medios en general apuntan a incidir a un nivel microsociedad, no siempre respondiendo a criterios estéticos o poéticos, sino presentando el quehacer artístico tecnológico como un terreno de excepción esta vez caracterizado por la interdisciplinariedad, experimentación y colaboración. La tarea de un arte que intenta incidir en lo social sigue siendo vigente en la medida que trabaja recodificando las formas de negociación social en la que confluyen técnica, saber, ciencia, representación y en la medida que además logran imaginar o pensar nuevos escenarios en que lo sensible se despliegue desde quienes no tenían, o no podían, o no han querido tener lugar aún en lo político. En el escenario post-utópico, la

tarea del arte consistiría “en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio de lo común” (Rancière, 2012, p. 31).

La propuesta por una post-autonomía de García Canclini, casi cerrando el círculo, hace eco de los planteamientos de Hadjinicolaou, quien alertaba que la historia del arte era en sí misma resultado de una ideología burguesa pues partía de la base de que la historia del arte es la “historia de las obras de arte y la historia de los artistas” (Hadjinicolaou, 1975). Esta aseveración que parece tautológica o redundante, no lo es tanto, pues lo que el autor refiere es a que desde una determinada ideología se ha considerado dentro del relato histórico (y añadiríamos también estético), sólo una parte de la producción creativa humana, dejando fuera (fuera de la historia, fuera del museo, fuera de las posibilidades de conservación, fuera de la crítica) una serie de realizaciones en las que en efecto, y mucho antes de la irrupción de las tecnologías de forma masiva, vinculaban aspectos transdisciplinarios o que establecían relaciones de mediación entre lo social, lo tecnológico, lo político, lo folclórico y lo íntimo. Así como veíamos que una arqueología medial (Parikka, Huhtamo, Zielinski) intentan recuperar y poner en perspectiva aquellos objetos y prácticas que quedaron en los “bordes de la historia” (Burbano), la concepción post-autonómica nos permitiría atender desde el presente a la valorización de prácticas que se resisten a su encasillamiento.



1.4.  
RECORRIDO SOBRE LA RELACIÓN  
ARTE, POLÍTICA Y MEDIOS

Para rastrear las raíces de la relación entre arte de los medios y política, resulta ineludible referirse a las denominadas vanguardias históricas de hace casi un siglo, aunque si afinamos más la vista podemos ir incluso más atrás. Ya en el siglo XIX es posible advertir cómo con los primeros dispositivos tecnológicos que se insertaron en los sistemas de representación visual, vendría acompañándolos un ánimo de transformación que comenzaba a modular una determinada posición crítica, no sólo en diálogo y tensión con los sistemas de representación visual convencionales y las tendencias estéticas asociadas a ellas, sino también abriendo un camino político que se traduciría en una intencionalidad expresa en intervenir en el ámbito social desde las posibilidades de la manipulación de su propio lenguaje, y como vehículo para expresar demandas específicas.

En este apartado –siguiendo la línea teórica benjaminiana- describiremos algunos momentos que ejemplifican la relación entre medios, arte y política. Para comenzar nos referiremos a algunas de las primeras experiencias que utilizaban la cámara fotográfica como herramienta reconociendo que más allá de cualquier presunción conservadora, existe un lenguaje fotográfico y por lo tanto susceptible de ser utilizado desde una óptica crítica. Posteriormente revisaremos algunas estrategias desplegadas en las primeras vanguardias del siglo XX y sus correlatos en la utilización de las llamadas nuevas tecnologías contemporáneas que intenta activar otra vez el vínculo entre acción política y arte.

#### **1.4.1. Arte, medios y subversión**

Uno de los primeros medios tecnológicos utilizados de manera crítica ha sido la fotografía, junto con el contexto de su inscripción, esto también se debe a sus cualidades particulares. Esta pareciera de naturaleza anfibia; vive entre dos mundos. Sus propiedades se potencian entre dos polos: su persistente apego al referente y la manipulación de los códigos que le son inherentes: desde el encuadre, la pose, la iluminación la elección de ese ‘instante decisivo’ en el momento antes de disparar hasta la post producción con sus re-encuadres, balances cromáticos, filtros y cut & paste. Esta cualidad anfibia es la que ha permitido justamente que el uso político que se ha hecho de ella desborde la mera denuncia. Si bien el rol de la fotografía periodística o documental ha jugado a nivel global un rol innegable denunciando situaciones de injusticia, pobreza y opresión, también es cierto que muchas de las estrategias de representación usadas con esos fines han sido cooptadas por los medios de comunicación anestesiándolas a exceso de



repetición, o despolitizándolas al momento de ser normalizadas en los protocolos de moda en los circuitos artísticos contemporáneos. Al mismo tiempo, la verdad de las imágenes fotográficas ha sido permanentemente impugnada. El recorte, el montaje, la manipulación del relato a través del pie de foto o titular en un periódico o revista han ido construyendo la sospecha hacia las fotografías pero sin embargo, no dejamos de buscar en ellas un contenido, un mensaje, así sea perturbador en su borrosa verdad o revelador en su maquillada ficción.

Desde esa doble articulación entre verdad y ficción donde la fotografía ha encontrado un canal de expresión política que ha cobrado sentido desde el extrañamiento en sus distintas facetas. Ya sea desde el derroche creativo, la prolijidad técnica de la apropiación o el humor como detonante escandaloso o absurdo, la utilización de la fotografía y el montaje han sabido encontrar hoy más que nunca un lugar de sentido comunicativo sin precedentes cuyas conexiones podemos rastrear en la historia a partir de dos operaciones básicas: apropiación y montaje.

Uno de los primeros fotógrafos en utilizar el fotomontaje como recurso plástico fue el reconocido fotógrafo de origen sueco Oscar Gustave Rejlander con su famosa pieza *Los dos caminos de la vida* (1857). En ella combinaba 32 negativos que permitían obtener una imagen panorámica alegórica –cuyo referente pictórico habría sido la pintura de Rafael “la Escuela de Atenas”. La fotografía suscitó gran interés por sus cualidades técnicas, su intención moralizante y porque de paso mostraba a las primeras mujeres semi-desnudas expuestas públicamente. En la misma década, el inglés Henry Peach Robinson, adscrito a la corriente prerrafaelista creaba a partir de 4 negativos distintos la fotografía *Último Instante* [Fading Away] (1858), que representaba de manera teatral a una joven moribunda acompañada de sus familiares. Sus fotomontajes pretendían equiparar (equivocadamente) la fotografía a la pintura de su época (entre academicismo y romanticismo) para otorgarle el estatuto artístico que críticos como Baudelaire le negaban, y a la vez mayor valor de mercado al convertir cada imagen en una pieza única. Mientras, entre 1858-1889, el estudio de Charles D. Fredricks & Co. con menores expectativas éticas o estéticas, pero sí comerciales, ofrecía al público cartas de visita, retratos de grupo y divertidos montajes que mostraban a personajes con dos cabezas, o retratos múltiples de personajes ilustres.

Desde la mitad del siglo XIX la práctica del collage y fotomontaje dispuestos en formato álbum se hacía corriente. Existe una larga lista, sobre todo de mujeres fotógrafas

que realizaban esta práctica<sup>21</sup>. Al mismo tiempo Lewis Carroll, amigo de Reijlander, no sólo plasmaba en palabras el delirio de su Alicia en el País de las maravillas (1865); también experimentaba con la fotografía y realizaba de manera privada collages de corte pornográfico en que mezclaba fotografías y dibujos que habrían escandalizado a la moral victoriana de hacerse públicos en su momento (Gilardi, 2002). Hacia 1890 en Canadá, Hanna Maynard realizaba extravagantes composiciones en las que multiplicaba su propia imagen en el cuadro aludiendo a las distintas facetas que cumplía en la cotidianidad, en lo que podríamos considerar un ejercicio proto-feminista.

La instrumentalización política de la fotografía se hace presente desde muy temprano desde distintas perspectivas éticas e ideológicas. Dentro de ellos se cuentan los estudios eugenésicos llevados a cabo por Sir Francis Galton –sobrino de Charles Darwin– quien usaba la fotografía como herramienta para ilustrar la relación entre las conductas criminales y rasgos fisiognómicos, realizando superposiciones de retratos, en los que se advertía la predominancia de un patrón racial específico que con un afán pseudocientífico, intentaban respaldar sus teorías eugenésicas -limpieza étnica- (Ellenbogen, 2012, p. 113). En el plano más coyuntural la fotógrafa Costanza Vaccari Diotavelli en 1862 era juzgada en tribunales por realizar en su estudio fotográfico, junto a los retratos de la burguesía de su época, escandalosos montajes difamatorios que mostraban a personajes como el Papa, Garibaldi, miembros del clero, políticos y aristócratas protagonizar escenas de sexo explícito (Sandulli, 1934, p. 121), como una forma de protesta ante la coyuntura político social de la época, adelantándose a dadaístas como Heartfield, o a los creativos de periódicos satíricos como el chileno “The Clinic” o la actual producción anónima actual de *memes*.

Más allá de las prácticas individuales que en torno a la manipulación de la fotografía se podían rastrear durante el siglo XIX, será recién en el siglo XX que nos encontremos con un estadio de autorreflexividad en la relación medios, arte y política. Probablemente los dadaístas fueran el primer movimiento “indignado” (para usar una expresión actual), conscientes de la explotación inherente a la producción industrial, la inequidad de género, el rumbo que tomaba el capitalismo y su propio rol histórico. Entrado el nuevo siglo, una vez que las cámaras de bajo costo comenzaron a popularizarse, y que era más fácil acceder a periódicos y libros con fotografías, los dadaístas utilizarán esta herramienta como una de sus principales armas. Con nombres como Raoul Hausman, Hanna Hoch, John Heartfield, Claude Cahun, Rodchenko, Grete Stern en Argentina, entre

---

<sup>21</sup> Entre las que destacan Marie-Blanche-Hennelle Fournier en Francia; Julia Cameron, Lady Georgiana Berkeley, y Lady Mary Georgina Filmer, que pertenecientes a la aristocracia inglesa realizaban surrealistas fotomontajes mezclando acuarelas y retratos de sus familiares.

otros, la práctica del fotomontaje y la apropiación de fotografías y gráficas publicitarias permitirán dar curso y difundir un ejercicio sistemático de comentario, crítica o denuncia política desde el campo artístico. Desde el absurdo, el escándalo y la transgresión rechazaban la noción idealista del "arte puro" o "arte por el arte" en favor de un "anti-arte", proclamando que la prácticas creativas deberían ser inseparables de la experiencia subjetiva y de la vida cotidiana. Los distintos ismos vanguardistas adoptaron y fusionaron los nuevos medios de su época (fotografía, cine, industria editorial) con las disciplinas artísticas tradicionales (danza, teatro, pintura, escultura, literatura) para representar el descontento y crítica al estado de las cosas pero también para intervenir en la realidad.

En los años 50, después del ocaso de las vanguardias, se reactivará el espíritu transgresor en nuevos movimientos. En 1957 surgirá la Internacional Situacionista, movimiento integrado por artistas y filósofos, nutrido intelectualmente por el pensamiento marxista y con una fuerte inclinación subversiva tendiente no sólo a acabar con la sociedad de clases, criticar el colonialismo, la cultura del consumo (Best & Keller, 1999), sino también con las convenciones sociales dominantes. Antecedidos por el movimiento Letrista Internacional, el grupo CoBra y por el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista (IBI), los situacionistas con Guy Debord y Raoul Vaneigem como sus principales voceros, combinaron las tácticas de *shock* de los dadaístas y surrealistas en respuesta al capitalismo y a la compleja economía del marxismo post-stalinista. Conscientes de la influencia que los medios de masa, la industria y las tecnologías ejercían en la sociedad de manera inédita alienándola, llevaron a cabo una serie de acciones que contestaban a tal tendencia. Su interés se centró en reactivar a los individuos quienes bajo los medios de masa se veían reducidos "pasivos espectadores" (Debord, 1994). Desconfiaban de las filiaciones partidistas, pues consideraban que no era fértil combatir la alienación "por medio de formas de lucha alienadas" (Plant, 2008, p. 37). Es por ello, que el centro de sus acciones, al igual que los dadaístas, giraba en torno a la unión entre vida cotidiana, arte y política como eje primordial. En el texto "Instrucciones para tomar las armas", publicado en *Internationale Situationiste #6*, Debord señalaba que:

(...) sin la crítica de la vida cotidiana, la organización revolucionaria es un medio separado, así como convencional y finalmente pasivo, como esas ciudades de vacaciones que son el terreno especializado del ocio moderno. (Debord, 1999, s.p.).

La Internacional Situacionista rescatará, sistematizando, muchas de las tácticas inauguradas por el dadaísmo, entre las que se encuentran *la deriva* [*derivé*], que consistía en ocupaciones lúdico-constructivas de espacios urbanos mediante ejercicios de "psico-

geografía” (Debord, 1977); el *détournement* (desviación), que consistía en la inversión de los significados originales; en la apropiación de imágenes, textos y otros productos culturales (magazines, cine, publicidad, libros académicos, etc.). La fuerza de este movimiento ha influenciado a las principales corrientes contraculturales surgidas en los años posteriores -desde el punk y el apropiacionismo, pasando por los artistas conceptuales latinoamericanos, hasta las actuales formas de activismo y guerrilla cultural.

#### **1.4.2. Nuevos medios, nuevas utopías y distopías (y todo a la vez)**

El concepto de nuevos medios, que como ya revisamos implicaba no sólo la adquisición de nuevos soportes, lenguajes y formatos, sino sobre todo graficaba la intencionalidad por un cambio paradigmático respecto a las maneras de producción y relaciones sociales, traería aparejada, por supuesto, la apropiación por parte del campo artístico de sus estrategias y lenguajes. Desde las primeras etapas de desarrollo de este arte de los medios, signados como “nuevos” desde entrada la segunda mitad del siglo XX adopta rápidamente posturas comprometidas a nivel político, apostando por encarnar la reedición de las utopías de izquierdas ya exploradas por las vanguardias que antecedieron.

En el contexto de la sociedad post-industrial, capitalismo financiero, o “semicapitalismo” (Berardi, 2010), se aprecia una hipertrofia de imágenes publicitarias, las cuales, paradójicamente, han bebido de los procedimientos retóricos que las vanguardias inauguraron mediante el montaje, collage, yuxtaposición, etc. Desde esta constatación es que las estrategias que han seguido los artistas y movimientos artísticos que pretenden desestabilizar la naturalización de los contenidos y estrategias retóricas de los medios masivos de comunicación en relación a sus contenidos, también pueda ser entendida como una vuelta de mano o recuperación del terreno simbólico perdido en la lucha contra la hegemonía simbólica.

El video es un buen ejemplo para ilustrar la demanda por contrarrestar la disputa por las significaciones. Por un lado, la emergencia del video se podía entender como una manera de enfrentar la creciente fetichización de las prácticas artísticas objetualizadas en los museos; pero sobre todo los artistas que utilizan este recurso apuntarán hacia una alteración de los códigos narrativos tradicionales de los sistemas de representación hegemónicos cuestionando también los contenidos reproducidos tanto en el cine como la televisión. Para ilustrar este punto podemos tomar como el ejemplo la práctica feminista en torno al videoarte. Desde que Wolf Wostell comenzara a introducir la televisión en sus

instalaciones en 1958 (Baigorri, 1997) y Nam June Paik experimenta con una video cámara en 1965, hubo un importante número de artistas -principalmente mujeres- quienes ofrecieron, desde una mirada crítica al sistema de género, un replanteamiento a las narrativas convencionales de la televisión y el cine. Mucha de la producción audiovisual feminista guarda sintonía con el texto *Placer visual y cine narrativo* (Mulvey, 1988), en el que la autora explora desde el psicoanálisis los fundamentos de la construcción de la mujer como objeto pasivo bajo la mirada masculina -sobre todo en el contexto del cine hollywoodense-. Desde esta premisa, numerosas artistas desarrollan distintas piezas videográficas o acciones que delatan este patrón: *Tapp Und Tastkino* (1968) de Valie Export, el clásico; *Semiotics of the kitchen* (1975), *Vital Statistics of a Citizen Simply Obtained* (1977) de Martha Rosler; *Technology Transformation: Wonder Woman* (1978), de Dara Birnbaum, y desde América Latina, criticando junto al estereotipo de la mujer en la televisión la exotización del arte latinoamericano por los medios sirve de ejemplo el video *Made in Brazil* (1978) de Leticia Parente que consistía en la acción de bordar en la planta de su pie el texto "Made in Brazil" que da título a la pieza.

Así como el feminismo utilizaba el lenguaje del video para desnaturalizar estereotipos y subvertir narrativas presentes en el cine y la televisión, en la década del 70 surgirán de manera importante movimientos articulados en movimientos específicamente contratelevisivos. En 1971, Michael Shamberg y Raindance Corporation publicaban *Guerrilla Televisión*, que daría nombre a un movimiento contracultural que diagnosticaba críticamente la incidencia de los medios en la sociedad. La posibilidad de apropiación de los dispositivos videográficos de comunicación se vislumbraba entonces como una posibilidad emancipadora renovada, pero que se diluyó paulatinamente.

Mientras muchos artistas utilizaban el video arte como una herramienta subversiva y crítica, a través de las prácticas feministas, la televisión de Guerrilla, y/o deconstruyendo las reglas tradicionales que se naturalizaban a partir de los medios de comunicación masiva, los artistas que trabajaban apropiándose de otros dispositivos y lenguajes tecnológicos como la informática y la robótica, aún no se constituían de manera visible desde una posición político o ideológica manifiesta, sino que indagaban en sus lenguajes y posibilidades estéticas de manera menos acotada a problemáticas puntuales. Esto representará un giro desde la década de los 80 y particularmente desde los años noventa cuando la plataforma digital permita un mayor acceso a la utilización de estos lenguajes y herramientas.

Durante los años '80 observamos la actualización de las estrategias sistematizadas por los situacionistas en el contexto de la cultura digital. En el mundo anglosajón se comenzó a hablar de *culture jamming* [sabotaje cultural] que consistía en la apropiación de los mismos sistemas de signos que emplean los sistemas que quieren criticar, cuestión que podría entenderse como una vuelta de mano o recuperación del carácter crítico y subversivo de esas construcciones semióticas. La palabra *jamming*, viene de la jerga callejera y significa interrupción o interferencia y consiste en la infiltración en los medios de masas utilizando las estrategias retóricas propias de los medios y la industria actuales. El concepto fue difundido por Mark Dery en 1990, a través de un artículo titulado *The Merry Pranksters And the Art of the Hoax [Los felices bromistas y el arte de la gran estafa]*, publicado en el New York Times. En él describía las prácticas del *street art*, *graffiti*, y otras formas de intervención pública y mediática a través de la apropiación como una forma de “terrorismo dirigido contra la sociedad de la información en la cual habita” (Dery, 1990). Según su artículo el concepto es utilizado por primera vez por Negativland, una banda de música experimental formada en San Francisco a principios de los años ochenta, la cual utilizaba la experimentación con ruido, fragmentos sonoros publicitarios, canciones remezcladas de discos famosos, como “*But I still haven't find what I'm looking for*” de U2 e incluso el mismo nombre de la banda el cual usaron en la portada de un disco (1991, SeelandRecords) confundiendo a todo el mundo y generando una gran controversia legal con el sello discográfico. Las acciones descritas por Dery se estructuraban como un comentario social, cultural y artístico, abordando temáticas como los derechos de autor y la reflexividad de los medios, a partir de la crítica a su ubicuidad. El artículo de Dery tomará la forma de un ensayo titulado *Culture Jamming: hacking, Slashing and Sniping in the Empire of Signs Culture Jamming [piratería, hacking y francotiradores en el Imperio de los signos]* publicado online en su propio sitio web, en el que precisará el significado de este concepto como “hacking de medios, guerrilla de información, terror-art, guerrilla semiótica y todo en uno”. De igual manera, desde una mirada utópica y revolucionaria, Naomi Klein llamará “semiotic Robin Hoodism” (Klein, 2002) a este tipo de provocaciones.

Con el advenimiento de las tecnologías digitales y particularmente con Internet, el no-lugar de la utopía, como metáfora política coincidía con el pretendido no-lugar de los proyectos artísticos basados en estos nuevos medios. La supuesta inmaterialidad que implicaban los desarrollos realizados sobre tecnologías digitales restituía el ánimo revolucionario que antes significó la apropiación de las tecnologías analógicas. Muchos y muchas artistas mediales y activistas de los nuevos medios se sitúan en un lugar similar al que los constructivistas rusos tenían a principio del siglo XX. Ante el pesimismo que

demostraban pensadores posmodernos como Lyotard o Baudrillard (Plant, 2008), la llegada de los medios digitales permitía restituir con renovado optimismo acciones y reivindicaciones inscritas en el viejo esquema de lucha de clases pero que además cuestionaban el desarrollo tecnológico en sí.

El desarrollo y expansión de Internet en el nuevo milenio significó un fenómeno económico, político y social de alcances extensivos a todas las áreas de la sociedad y del conocimiento. Por ello, su análisis y proyecciones desde una perspectiva política no tardarían en llegar. En una primera década, desde su incorporación masiva en la vida pública, han sido muchos los textos que describían la red exaltando su potencial democratizador basado en la generación y diseminación del conocimiento plural y su potencial tanto político como educativo. En los últimos años, la masificación de las redes sociales exaltó aún más esta idea, pues permitiría propagar no sólo el acceso a la información, sino también organizar rizomáticamente el empoderamiento y participación de la ciudadanía. Recientes textos como *La reinención de la política, Obama, Internet y la nueva esfera pública* (Beas, 2011), *Comunicación y poder* (Castells, 2009), *Ciberactivismo* (Tascón Ruiz & Quintana Serrano, 2012), *Redes, indignación y esperanza* (Castells, 2012) *#Democracia Hacker* (Ramos, 2013), entre otros, afirmaban cómo la Red permitiría una actualización de los valores democráticos, surgidos de una acción participativa concreta de la ciudadanía. Como ejemplo, Diego Beas describe las claves del éxito de la candidatura presidencial de Barack Obama en 2008, las que se habrían basado en incorporar en sus estrategias persuasivas la lógica 2.0 de Internet. Según Beas, Obama no sólo se destacaría por ser el primer presidente de color en Estados Unidos, sino también el primer “presidente de Internet”.

Así, las posibilidades de generar contenido y distribuirlo a través de la red han ido construyendo un imaginario común que ha permitido reescribir la utopía, que cada tanto se levanta y esconde la cabeza en la cultura occidental. La utopía que se construía sobre las relaciones de intercambio que posibilitaron las redes pretendidamente libres-inauguraban un nuevo estadio político que algunos llamaron Democracia 2.0 o *ciberdemocracia* (Lèvy, 2002) (pronunciada a estas alturas no sin cierto pudor). Según Lèvy “la información sería como el flujo de acontecimientos que conecta todas las subjetividades individuales haciéndolas penetrar en la vorágine de la conciencia colectiva” (Op.cit. p.67).

En 2012 Manuel Castells presentaba su libro *Redes de Indignación y Esperanza* con las siguientes palabras:

Al principio fueron unos cuantos, a los que se unieron cientos, que se conectaron en red con miles, apoyados por millones con su voz y su búsqueda de esperanza, bastante caótica, que atravesaba ideologías y modas, para conectar con las preocupaciones reales de la gente real en la experiencia real que reivindicaban. Empezó en las redes sociales de Internet, que son espacios de autonomía en gran medida fuera del control de gobiernos y corporaciones que, a lo largo de la historia han monopolizado los canales de comunicación como cimiento de su poder. (Castells, 2012, p. 20).

A pesar del sello esperanzador que ha traído consigo la emergencia de la voz y acción del pueblo en una nueva “ágora virtual”, donde todos y todas podrían expresar sus deseos y creencias sin censura, sin necesidad de ser representados, sino participando de manera directa, activa y en tiempo real, como se pudo vislumbrar provisoriamente entre 2011 y 2012 en Egipto, Túnez (Primavera árabe), Islandia, Nueva York (Occupy Wall Street) y España (15M), México (YoSoy132), Chile (movimiento estudiantil), no han tardado en emerger otras voces que cual coro griego, advierten de los bemoles de este nuevo escenario. Junto con el entusiasmo y tono apologetico de los textos que describieron estos fenómenos, también han surgido en paralelo –incluso antes del escándalo provocado por Edward Snowden- voces críticas que han alertado de cómo tras cada desarrollo tecnológico que en apariencia ofrece oportunidades de emancipación, los medios de comunicación siguen siendo controlados por intereses de grupos económicos específicos que buscan perpetuar el poder mediante mecanismos más refinados y sutiles que el propio diseño estructural de las plataformas tecnológicas facilitaría.

A nivel personal fuimos muchos quienes vimos en las posibilidades de las redes una oportunidad para construir comunidades desvinculadas de intereses económicos y políticos hegemónicos. Tal como afirman los jóvenes artistas Thiago Hersan y Radames Ajna, ganadores de una beca de Fundación Telefónica en 2014:

Cuando a mediados de los noventa empezamos utilizar Internet, todo era desorganizado y caótico, pero teníamos la sensación de que se abrían ante nosotros infinitas posibilidades, y no me refiero solo a la comunicación sino también a la expresión creativa y personal. Hoy, el uso de Internet se reduce, en la mayoría de los casos, a marcar casillas en interfaces prediseñadas.<sup>22</sup> (Walder, 2014).

---

<sup>22</sup> Disponible en: <<http://vida.fundaciontelefonica.com/blog/thiago-hersan-y-radames-ajna-memememe-las-maquinas-son-las-unicas-que-se-divierten/>>



En ese contexto el poder emancipador de las tecnologías no sería tal, pues quedaría subsumido en las predeterminaciones que los dispositivos ofrecen desde objetivos comerciales específicos. Y la apuesta comunitaria que en los noventa inundó la literatura y los espacios de comunicación que las redes posibilitaban (chats, blogs, listas de correos) habría sido eclipsado y anulado por las corporaciones que regulan las actuales redes sociales, generando, incluso a nivel más íntimo, la situación de estar “conectados pero solos” (Turkle, 2011).

Ya hace algunos años el teórico de los medios, José Luis Brea consideraba el espacio de la red como una metáfora del capitalismo cultural. En *Cultura\_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica* (2007) se dedica a explorar, desde los planteamientos de Fredric Jameson (1991) acerca del desarrollo del capitalismo en la postmodernidad lo que considera el “doble movimiento recíproco” que permitiría describir el desplazamiento de la cultura a la economía y de la economía a la cultura.

Parafraseando a Paul Ricoeur y siguiendo lo que podríamos denominar una “crítica de la sospecha”, el politólogo bielorruso Evgeny Morozov (1984) en su libro *Net Delusion* (2011) ofrece numerosos y contundentes ejemplos que desmitifican el rol emancipador que las tecnologías de comunicación ofrecerían a los ciudadanos. Esta mirada suspicaz, por supuesto no es nueva. A mediados del siglo XX Walter Lippmann, reconocido como uno de los padres de la propaganda moderna, alertaba respecto a las potencialidades de instrumentalización jerárquica de los *mass media* bajo su aparente horizontalidad y libre acceso. Según su análisis la instrumentalización como “manufactura del consenso” (Lippmann, 2003), y designaba al periodismo como causante de la crisis de la democracia occidental (Lippmann, 1995). Con ello hacía evidente que la ideología contemporánea descansaba de manera inédita en la historia, en el poder de los medios. Jürgen Habermas incluso afirmaba que la sociedad, supuestamente democrática, a través de la forma de la “democracia representativa” y no participativa, se entregaba a lo que él llamaba una “refeudalización de las relaciones sociales” (Habermas, 1977), lo que consistía en la entrega del poder político a figuras simbólicas antes que racionales. Bajo estas miradas inquisidoras de los medios de comunicación, ni los dibujos animados estaban libres según describían Dorfman y Mattelart en su conocido texto *Para leer al Pato Donald* (1972/ 2005).

Siguiendo esta ruta crítica a los medios y contra el entusiasmo proclamado por algunos teóricos como Castells o Lèvy, Morozov confiesa que en un comienzo él también se vio “intoxicado” con la *cyber-utopía*, y que, por lo mismo, es categórico al señalar que las

plataformas actuales de las redes, al facilitar el acceso de cualquiera a la información no estarían garantizando una democratización real de la sociedad, pues, en cambio, reafirmarían la injerencia de los gobiernos autoritarios bajo el esquema de lo que él denomina la “trinidad del autoritarismo: propaganda, censura y vigilancia” (Morozov, 2011, p. 311). El control operaría con distintos niveles dependiendo del contexto particular, oscilando desde la manera en que actúan los “autoritarismo florecientes” de Irán o China o las naciones que pertenecieron a la Unión Soviética. El bloqueo de ciertos contenidos a través de las páginas web, o la censura de plataformas como *facebook*, va haciendo juego con otras estrategias de propaganda que muchas veces se disfrazan de blogs personales, o posts en periódicos electrónicos, con lo que la “intensificación del entretenimiento vía web” actuaría como un modelo de propaganda mucho más eficiente. Morozov utiliza una serie de ejemplos para dar cuenta cómo Internet y el aumento indiscriminado de información, contrariamente a lo que se esperaría, va generando mayor aceptación a los modelos políticos. Por otro lado, la utopía del ciberespacio 2.0 donde cada usuario está generando contenido, le estaría haciendo el trabajo a los viejos organismos de inteligencia. Morozov resalta el riesgo significativo que se sucede cuando cada usuario de Internet está entregando datos personales en cada aplicación que utiliza. Al mismo tiempo, resalta la potencia de cómo plataformas como el *crowdsourcing* y las redes sociales asociadas a causas están siendo utilizadas para actividades como la delación, tal como sucedió cuando el gobierno de Irán pidió a la ciudadanía que le pusiera nombre a los rostros de las fotografías que delataban a manifestantes.

Morozov critica el exceso de entusiasmo de lo que denomina *internet-centrismo* y *ciber-utopismo* diagnosticados por él como una suerte de cortina de humo que encubriría el despliegue y reforzamiento de regímenes autoritarios. Si bien podríamos concordar con él su análisis, vale la pena mirar con suspicacia también su propia crítica, por momentos de carácter reaccionario o pesimista al desconfiar de las posibilidades emancipatorias de las comunidades organizadas en torno a internet<sup>23</sup>.

Desde una vereda también crítica, Alex Galloway en su libro *Protocol: How Control Exist After Decentralization* (Galloway, 2004) examinaba los protocolos tecnológicos de internet para sugerir que sus redes son fundadas sobre el control más que la libertad. A diferencia de Morozov su análisis parte desde las propias entrañas del código que permiten la determinación de ciertos patrones de control, las cuales no se hacen

---

<sup>23</sup> En un ensayo más reciente titulado “To Save Everything Click Here, Technology, solutionism and the urge to fix problems that don’t exist” ofrece una ácida crítica a la piratería, dejando entrever ciertos anclajes neo-conservadores en defensa de los derechos de autor.

evidentes para los usuarios ni para los críticos de los medios. En su texto argumenta que los lenguajes de programación tienen una sintaxis particular que también debiera ponerse bajo la lupa crítica como se hace con el análisis cultural y literario. Desde el reconocimiento de la existencia de lenguajes, redes, algoritmos que estructuran la red sería posible, según Galloway, acceder al control y des-programación de las determinaciones simbólicas y culturales que ellas implican. El concepto de protocolo analizado por Galloway se plantea como un intento de enfrentarse a una problemática que no ha sido suficientemente abordada.

Florian Cramer, Geert Lovink o Lev Manovich ya habían anticipado la importancia de poner atención no sólo en la producción simbólica que se desprende de los trabajos realizados en red, sino también de las estructuras que las sustentan como sería el caso del software (Manovich, 2013, p. 17).

En esta línea, en 2008 Dmytri Kleiner redacta el Manifiesto Telecomunista *The Telekommunist Manifesto*. Parafraseando al Manifiesto Comunista (1848) de Marx y Engels, -que ofrecía a partir del análisis de la historia desde una perspectiva económica desarrollado en *El Capital* (1867)-, una exhortación a la acción. Mientras el Manifiesto Comunista de Marx y Engels analizaba las relaciones de dominación y subyugación entre las clases sociales, el Manifiesto Telecomunista de Kleiner actualizaba el análisis marxista en el contexto de la sociedad de la información y del uso de redes, prestando atención a cuestiones vinculadas a la propiedad intelectual, abogando por el software libre. Su manifiesto incluía una propuesta de licencia, denominada “Licencia de Producción de pares o “P2P”” que daba respuesta a las críticas de otras licencias como el Copyleft y Creative Commons. Junto al manifiesto, Kleiner desarrolla su proyecto Telekommunisten desde el cual ofrece servicios de Hosting y desarrolla plataformas de información y colaboración alternativas a las desarrolladas desde organismos corporativos comerciales.

En resumen, en estos vaivenes entre utopía y distopía, lo único cierto es que el desarrollo de las redes y los avances tecnológicos siguen un curso imparable. Las prácticas artísticas que emergen de estas turbulentas corrientes son también telúricas, divergentes, complejas e incluso contradictorias. Pero siguen ahí, algunas como resonancias sumisas a los intereses económicos que las respaldan, y otras intentando desde un ánimo político crítico denunciar sus entramados o proponer otras lógicas posibles, dentro del despliegue de lo que García Canclini llamará una poiesis de la “inminencia” (2010). En esta lógica desde el *ciberfeminismo*, la lucha por el *software* libre, las prácticas colaborativas, los *hacktivimos*, etc. se expresa una intención manifiesta por incidir en el cambio social

penetrando en todos los aspectos de la vida, propagando sus prácticas como catalizadores para un cambio social en un espacio donde arte, tecnología, ciencia y medios diluyen sus fronteras.

1.5.

## ENFOQUES TRANSVERSALES DE ANÁLISIS

Ante el escurridizo trazado de fronteras que nos presentan los contornos disciplinares que habitan bajo el paraguas de las artes mediales, nos encontramos ante una problemática de índole metodológica ¿A través de qué corpus teórico podemos acceder a una descripción, crítica e interpretación de estas prácticas? La emergencia de nuevos soportes y nuevos lenguajes tecnológicos y artísticos junto a su imbricación socio política parece obligarnos a movernos nosotros también, buscando nuevos puntos de vista desde donde mirar la práctica artística medial y sus desbordes.

A continuación reseñaremos algunos de los marcos teóricos –flexibles e irregulares- a través de los cuales hemos decidido observar las -a su vez- movedizas características de nuestro objeto de estudio.

Un desafío interesante para esta tesis descansa en intentar vincular las obras que aquí serán referidas en diálogo con su contexto social, y simbólico sí, pero también con las propias materialidades que las estructuran, entendidas no solamente por sus cualidades formales, sino también en relación a sus componentes y a los relatos y afecciones impregnadas en ellas, y lo que lograron activar en quienes las contemplaron o interactuaron con ellas. Para ello, al momento de analizar las obras y procesos que se describirán en el último capítulo, tendremos en cuenta algunas perspectivas como las que ofrece lo que se ha denominado nuevo materialismo, la teoría de actor en red; la perspectiva feminista y los enfoques decoloniales; corrientes que –entendidas desde un abanico más amplio fundado por el post-estructuralismo- nos servirán como hoja de ruta.

### 1.5.1. El giro material

*“Podría decirse que toda técnica es epocal, lleva en la frente escrito el nombre de su tiempo. Pero sería más exacto pensarlo al contrario: que es la técnica la que hace a su época, la que la escribe. La época de los trenes que cruzan Europa, la de la pólvora, la del comediscos, la del sextante, la del teléfono portátil -como en tiempos se dijo la Edad del Hierro o la del Bronce. Son los hallazgos técnicos los que escriben las líneas del tiempo que recorre la historia de la humanidad”*

(Brea, 1997, p. 8)

Hasta hace poco tiempo y de manera dominante en el mundo académico y en la jerga habitual hablar de materialismo se identificaba con la perspectiva economicista inaugurada por Marx y Engels para describir y comprender la historia occidental desde las

determinaciones socio-económicas asociadas a la distribución del trabajo y a la propiedad del capital. El sociólogo Richard Sennet advertía que la expresión materialismo “ha sido degradada, mancillada, por el marxismo en la historia política reciente y por la fantasía y la codicia del consumidor en la vida cotidiana” (2009, p. 18). Según él, y coincidiendo con otros teóricos como Ortega y Gasset y Gilbert Simondon esto ocurriría porque desconocemos cómo han sido fabricados los objetos tecnológicos que utilizamos cotidianamente.

Tal como describía Cortázar en una crónica publicada en 1969:

El siglo veinte aceptó vanidosamente sus milagros como si le fueran debidos. El disco, la radio, la televisión, el grabador magnetofónico: ya en un viejo cuento mío un abogado porteño deploraba esa merma de la capacidad de admiración que convierte a la gente en meros usuarios pasivos, apenas diferentes del perro que come su pitanza sin saber cómo ni por qué se la han cocinado y salado. Quedan algunos, aquí y allá, para quienes un disco fonográfico sigue siendo lo que las tabletas mánticas para un corintio o un etrusco asomados al borde del abismo primordial: su propia esencia, su destino tembloroso. (Cortázar, 2004, p. 309).

Este distanciamiento entre el saber encarnado en la materia y el uso habitual que hacemos de los objetos tecnológicos es lo que provocaría una doble y esquizofrénica relación. Por un lado el desprecio del objeto tecnológico, exiliado del ámbito de las significaciones; y por otro lado, el objeto tecnológico que adquiere el valor de lo sagrado, con lo cual “nace un tecnicismo intemperante que no es más que una idolatría de la máquina, y a través de esta idolatría, por medio de una identificación, una aspiración tecnocrática al poder incondicional” (Simondon, 2007, p. 32).

Desde hace ya un tiempo han ido convergiendo distintas reflexiones y análisis que persiguen suturar esta separación y abordar de manera múltiple el estudio de los objetos tecnológicos y las prácticas artísticas que se construyen desde él.

El neo-materialismo se puede entender como un enfoque filosófico y a la vez como una metodología epistemológica. En los últimos años el campo de las artes ha tomado atención a los teóricos de los medios alemanes (Kittler, Ingold, Parikka) para construir un marco para la comprensión y sistematización de prácticas artísticas basadas en las tecnologías (Cubitt & Thomas, 2013; Alsina, 2011; Dolphijn & Tuin, 2012), y para asumir, desde una mirada retrospectiva, el carácter material de las representaciones

artísticas en su amplio sentido, acostumbradas tradicionalmente a una lectura parcial que privilegiaba en su análisis y documentación aspectos de orden simbólico y discursivo antes que formales y técnicos (Barrett & Bolt, 2013).

Para acercarnos al surgimiento de este enfoque vale la pena hacer un recorrido panorámico que nos permita rastrear sus distintas determinaciones y comprender que esta manera de observar los fenómenos culturales y la naturaleza no es precisamente nuevo, sino que ha sido actualizado y puesto en valor por los autores anteriormente citados, en vías a construir y difundirlo como una herramienta de comprensión útil para el campo de la historia, la crítica y la filosofía del arte, desde una perspectiva que no esconde además una dimensión política.

La tensión de fuerzas entre lo que se ha conocido como el mundo de las ideas y el mundo material tiene una larga data en la cultura occidental. Desde el siglo XVIII y la instauración de los modelos racionalistas que cristalizaron con la conformación de la “historia del arte” y la “estética” como disciplinas específicas (con personajes como Winckelman y Burke, Baumgarten, Kant, respectivamente), el análisis formal y discursivo se hicieron hegemónicos y constitutivos de la tradición del pensamiento occidental que dominó la modernidad. Pero si se escarba en el pasado podemos observar que la atención a los aspectos materiales de la representación no sólo comienza con los enfoques marxistas inscritos desde los postulados de la escuela de Frankfurt (Lukacs, Adorno, Marcuse) o post-estructuralistas (Simondon, Derrida, Deleuze, Haraway) o feministas (Braidotti, Preciado) por mencionar sólo a algunos. Para rastrear en la historia del pensamiento antecedentes acerca del cuestionamiento sobre la materialidad nos debemos remontar hacia el siglo III a.C. cuando Epicúreo (341 a.C - 270 a.C), filósofo que centraba sus reflexiones en torno a la naturaleza de la existencia, ponía su foco de atención en torno a la materia y los sentidos. El materialismo de los epicúreos –sus seguidores- determinaba que se interesasen poco por la belleza “espiritual” a la que tanta atención habían prestado los estetas de la era clásica. A consecuencia de su hedonismo, los epicúreos veían el valor de la belleza y del arte en el placer proporcionado por ellos. Y, conforme a su sensualismo, relacionaban el placer, y, por lo mismo la belleza, con impresiones sensoriales, siendo bello para ellos “lo agradable para los ojos y el oído”. Esta posición significaba un fuerte contraste con la estética socrática y platónica, que situaba a la belleza en el plano de las ideas tal como documenta Platón en *El Banquete*, *Hipias* y en el *Fedón*. En el *Hipias Mayor* dirá Sócrates que la belleza no puede ser reducida a casos concretos -los que describe en especulando sobre el caballo, la lira, una mujer virgen, como entidades bellas-, sino que



trascendiendo la particularidad de los ejemplos, existiría la belleza en sí misma (Platón, 1968).

El concepto hedonístico de belleza predicado por Epicuro tiene dos variantes. La primera afirma que la belleza se identifica con el placer, y por tanto, que no existe belleza donde no hay placer y la segunda variante es que la belleza se identifica con el placer pero no siendo equivalentes. Es decir, que podría haber una belleza vana que no proporciona placer por lo que carecería de valor (Tatarkiewicz, 2000). Pero el epicureísmo no sólo se puede asociar con su hedonismo racional, sino también por el atomismo. En *De Rerum Natura*, escrito por Lucrecio como homenaje a Epicuro, se plantea que la naturaleza es el fundamento de la existencia y que la movilidad de las cosas será un principio crucial. Epicuro, desligándose de los preceptos religiosos afirma que “ninguna cosa sale de la nada”. Al contrario de lo planteado por la tesis aristotélica que busca las razones causales de la existencia para llegar al concepto de “motor inmóvil”, Lucrecio argumenta que las cosas no se producen de la magia, y que por tanto la figura de ese “motor inmóvil” propuesta por Aristóteles carecería de sentido. Para Lucrecio y Epicuro los elementos así como no nacen de la nada, tampoco desaparecen “con la muerte de unos otros engendra”. Este principio atribuye una nueva concepción espacio temporal particular “sin materia, ni lugar, ni espacio, todo acontecimiento es imposible” (Lucrecio en Rojas Osorio, 2006, p. 136), situando así a la naturaleza y a la materia como protagónicos.

Ya antes Demócrito (460-370) presentaba una existencia sin dioses, ofreciendo “una filosofía estrictamente materialista” (Rojas Osorio, 2006) al plantear que la realidad consiste en “átomos” a/thomos, sin división, partícula mínima indivisible que configura a todas las cosas y que tendría como cualidad la eternidad. Para Epicuro, a su vez, la realidad consiste en átomos en movimiento que se mueven aleatoriamente. Sería a través de estos materiales móviles y procesos productivos de la materia que el mundo estaría hecho. Lucrecio llamó a este movimiento el *clínamen*, que podría explicarse como una desviación de los átomos en su caída en el vacío. Según explica Deleuze, leyendo a Epicuro el *clínamen* no es “destino sin necesidad, sino causalidad sin destino” (Deleuze, 32). Según Deleuze y Guattari, será con Epicuro y Lucrecio, la filosofía comienza a atender a la pluralidad de las causas:

(...) el atomismo antiguo es inseparable de los flujos, el flujo es la propia realidad o la consistencia (...) Es un modelo de devenir y de heterogeneidad, que se opone al modelo estable eterno, idéntico y constante. Es toda una paradoja convertir el devenir en un modelo, y ya no en el carácter secundario de una copia; Platón, en el

Timeo, evocaba esta posibilidad, pero para excluirla y conjurarla, en nombre de la ciencia real. Pues bien, en el atomismo, por el contrario, la famosa declinación del átomo proporciona ese modelo de heterogeneidad, de paso o de devenir a lo heterogéneo. (Deleuze & Guattari, 2002, p. 368).

La recuperación que Deleuze & Guattari realizan del pensamiento epicureísta se entiende en la vía de comprender lo que posteriormente se entenderá como ciencia no lineal. Deleuze, tomando como base los planteamientos de Spinoza para quien dios sería la causa inmanente del mundo, intenta describir cómo todos los fenómenos y procesos se desprenden de la materia y no de ningún tipo de inteligencia o entidad superior a ella misma.

Dentro de esta corriente se puede incluir también a la historia como lo hace Manuel DeLanda (1952) con su texto escrito en 1998 *Mil años de historia no lineal* en el que intenta comprender los fenómenos históricos desde una perspectiva anti-esencialista e inmanentista, y recogiendo las revisiones y cuestionamientos la historia y ciencias como la termodinámica o la biología. DeLanda ilustra cómo en general el relato histórico ha estado constreñido a determinismos históricos o filosóficos rígidos. Por su parte intentará, en cambio ofrecer una manera distinta de trazar la historia no sólo occidental, atendiendo a sus flujos y desvíos, centrándose en tres tipos de materialidades. Para construir un relato histórico alejado de teleologías, establece tres campos a ser descritos y analizados –la geología, la biología y la lingüística- desde los cuales intenta articular la historia de las ciudades en los últimos mil años, desechando anteriores causas “culturales”, para realzar el rol que han jugado procesos no-humanos, y auto-organizados. Para DeLanda la interacción que desde los fenómenos geológicos, biológicos (entendiendo aquí las ciudades y su auto-organización como ecosistemas auto-regulables) y lingüísticos (analizando la manera cómo diferentes dialectos se desarrollan y circulan de forma impredecible dando lugar a distintas lenguas y comunidades lingüísticas), se despliegan configurando el espacio. Estos cambios según el autor no pueden ser comprendidos bajo un sistema clásico lineal, sino atendiendo a las bifurcaciones, quiebres y azar. “Así como la historia ha permeado la física, debemos ahora permitir que la física se infiltre en la historia humana” (DeLanda, 2012, p.5).

Hacia el final de su introducción, resumirá sus intenciones diciendo lo siguiente:

Las páginas que siguen no serán una crónica del “hombre” y sus logros históricos, sino una reflexión filosófica sobre la historia de la materia y la energía en sus

diferentes manifestaciones, así como de sus múltiples coexistencias e interacciones. A los diferentes materiales geológicos, orgánicos y lingüísticos se les permitirá hablar, y el coro de voces resultante nos proporcionará una nueva y más fresca perspectiva de los distintos procesos y acontecimientos que dieron forma a la historia del pasado milenio. (DeLanda, 2012).

Este “permiso para hablar” es lo que se desprende de lo que se ha dado en llamar “giro materialista” que se entiende en el marco de la filosofía orientada a los objetos, que busca reestructurar el paradigma de pensamiento que dividía el plano ideal del material, reconciliándolos en un punto en el que el valor de ambos ámbitos se establecería en una línea horizontal, donde la materia, entendida históricamente por el pensamiento occidental, como de orden pasivo, encontraría una nueva valoración dinámica.

Tim Ingold sostiene que el mundo está compuesto por “cosas” y no objetos. Recuperando el pensamiento de Heidegger que establecía que la cosa no es materia formada, sino un “parlamento de líneas” (Ingold, 2013) y que en la vida lo central no sería la conciencia sino la experiencia y los flujos que operan en un devenir que no está supeditado a ningún plan, a ninguna idea de trascendencia. El desafío en este enfoque epistemológico radica en cómo concebir la agencia no-humana sin caer en posiciones animistas o estrictamente técnicas. Cuando Ingold afirma “la vida no está en las cosas sino que las cosas están en el flujo de la vida” (op.cit), hay en esta línea de pensamiento, cercanías con la fenomenología, pero sin situar la perspectiva humana en un orden jerárquico de dominio. Lo curioso es que este punto de vista estaría en consonancia con sistemas de pensamientos no occidentales, anclados en la tradición popular y el folclor de lo que se ha denominado como periferia (regiones asiáticas, africanas, sur americanas), que integrando las cuestiones de la naturaleza en un mismo conjunto, ofrece cuotas de autonomía a las entidades de distinta índole (rocas, autos, plantas, animales). Y llegados a este punto no podemos dejar de recordar los poemas de Pablo Neruda. *Oda a la papa, Oda a la cebolla, Oda al caldillo de congrio* (plato popular). En su lírica no trataba simplemente de encontrar una esencia trascendente en las cosas del mundo, sino en buscar en ellas lo que Heidegger denominaba la “inmanencia”, del ser, pero en una perspectiva no esencialista sino nómada.

### 1.5.2. El giro socio-técnico

En esa línea horizontal que se pretende construir, desde los años setenta se va desarrollando lo que se conoce como Teoría de Actor en Red, TAR (en español) o

siguiendo su denominación en inglés Actor Theory Network, que entusiasma más a Bruno Latour, uno de sus fundadores –junto a Michel Callon y John Law- por el juego de significado de la sigla en inglés: ANT: hormiga. “Una hormiga que escribe para otras hormigas, esto encaja muy bien con mi proyecto!” (Latour, 2005, p. 24).

El gran desafío de la ANT se centra en dismantelar el esquema dualista que construía nuestros mecanismos de saber analizados en el capítulo 1.1. Para Latour la equivocación del paradigma dualista descansaba precisamente en lo que es definido como humanidad.

Concebir la humanidad y la tecnología como polos opuestos significa, en efecto, desear que la humanidad se despida: somos animales socio-técnicos y toda interacción humana es socio-técnica. Nunca nos limitamos a los vínculos sociales. Nunca estamos confrontados a objetos únicamente. (2001, p. 256).

La importancia de considerar la dimensión socio-técnica del ser humano la extiende a la necesidad de valorar también a los objetos propiamente tales

(...) si hemos de afrontar el reto, no lo afrontemos con la idea de que los artefactos son cosas. Los artefactos se merecen algo mejor. Se merecen ser recibidos en nuestra cultura intelectual como actores sociales de pleno derecho. ¿Median nuestras acciones? No, ellas son nosotros. (p. 256).

En pos de esta tarea la ANT intenta dismantelar las dicotomías sujeto/objeto; naturaleza/sociedad; inventando para ello un nuevo vocabulario que reinterpretará conceptos como enrolamiento, traducción, mediación, simetría generalizada, dispositivo de inscripción, (Tirado Serrano & Domenèch i Argemí, 2005), entre otros, e introduciendo expresiones como “cajanegrizar” (ya utilizadas con anterioridad por Flusser) para referirse al trabajo científico y técnico que esconde sus determinaciones en pos de la eficiencia; o “acontecimiento” en reemplazo de “descubrimiento” por implicar este segundo la pasividad o inmovilidad de los objetos.

Los distintos elementos que confluyen en un acontecimiento serán denominados por Bruno Latour como “actantes”. El término, es usado tanto para humanos como no humanos, por lo que con ello se pretende resetear las predeterminaciones jerárquicas tradicionales que desde la filosofía, la sociología y la ciencia han servido para la descripción de los objetos técnicos, la naturaleza y para las cosas en general. Desde un

punto de vista semiológico Latour intenta introducir la importancia de los objetos mediante tal denominación que ordenaría a humanos y cosas de manera simétrica.

La noción de “actante” puede rastrearse en el análisis de cuentos rusos realizados por Vladimir Propp (1895-1970). En su libro “La morfología del cuento” (1929), somete a examen decenas de relatos fantásticos populares, descubriendo que sería común a todos ellos una estructura similar caracterizada por la aparición de determinadas funciones de los personajes en relación al tipo de intriga que se desarrolle en la trama. Para una misma función podían existir distintos personajes. En su trabajo alcanzó sistematizar 31 diversas funciones. En 1940 Étienne Souriau realiza un estudio similar en el ámbito del teatro. Estos estudios de Souriau y Propp son recogidos por el lingüista Lucien Tèsnier que definía a los actantes como “los seres y las cosas que toman parte del proceso” (1959) y posteriormente por el semiólogo Algirdas Greimas quien en su obra *Semantique Structurale* (1966) propone seis fuerzas o categorías a las que le da el nombre de “actantes”. Latour declara haber tomado prestado este concepto del campo de la literatura no por querer imitar sus razonamientos y su jerga, sino su “libertad de movimiento” (Latour, 2005, p. 85). En palabras de Latour “cualquier cosa que modifica con su incidencia un estado de cosas es un actor o, si no tiene figuración aún, un actante” (p. 106). Las implicaciones de este enfoque o programa metodológico no sólo cuestionan la manera de relacionarnos con los objetos que nos rodean, sino que plantean además un profundo cuestionamiento ontológico.

El enfoque neo-materialista de Tim Ingold al cual también adscribe Bruno Latour plantea que el mundo (salvando con este concepto la distinción entre natural o cultural) operaría en una red de flujos continuos, superando así lo que Gilbert Simondon (1957/2007) han denominado modelo *hilemórfico*, (del griego Hile: materia) y morfismo (forma), que consiste en comprender el mundo disociado, donde la materia es pasiva, pues se identifica con el mundo natural y la otra activa, correspondiéndose con la agencia humana. Esta división se expresaría además en el modo como construimos realidad.

Estamos acostumbrados a pensar el hacer como un *proyecto*. Esto es, empezar con una idea en la mente de lo que queremos conseguir y con un suministro de materia prima que necesitamos para conseguirlo. Y terminar en el momento que el material ha tomado la forma intencionada. En este punto decimos que hemos producido un *artefacto*. (...) esta teoría se conoce como *hilemorfismo*. (Ingold, 2013, p. 12).

Ingold opone al hilemorfismo el crecimiento o *morfogénesis*, intentando colocar al constructor, fabricante o artista como un actor en igualdad de condiciones junto a un “mundo de materiales activos”. El cuestionamiento de este esquema hilemórfico es abordado de manera enfática en el momento que referimos la materia al objeto tecnológico. “La utilización generalizada del esquema hilemórfico en filosofía introduce una oscuridad que proviene de la insuficiencia de la base técnica de este esquema” (Simondon, 2007, pp. 258, 259). Para Simondon:

(...) el objeto técnico pensado y construido por el hombre, no se limita sólo a crear una mediación entre hombre y naturaleza; es una mezcla estable de humano y de natural; contiene algo de lo humano y algo de lo natural; da a su contenido humano una estructura semejante a la de los objetos naturales y permite la inserción de esta realidad humana en el mundo de las causas y de los efectos naturales (...) A través del esquematismo técnico se instituye una convertibilidad de lo humano en natural y de lo natural en humano. (op.cit, 261).

Ingold es contrario a la idea de que los humanos se distingan de otras especies animales por tener un plan mental previo a la acción. Mientras Latour utiliza la metáfora de la Red (*network*) de objetos humanos y no-humanos conectados, Ingold utiliza el concepto de malla (*meshwork*), un conglomerado de cosas, que grafica al inventar el diálogo entre una hormiga (en referencia a la sigla de ANT -Actor Network Theory-) y una araña.

(...) las líneas de mi tela son ellas mismas los hilados de materiales que exuden de mi propio cuerpo y se tejen en relación a cómo me muevo. Incluso se podría decir que son una extensión de mi ser (...). Son las líneas a través de las cuales vivo y conducen mi percepción y mi acción en el mundo. (Ingold, 2008, p. 211).

La ficción del sujeto cartesiano, dominando por mucho tiempo en la sociedad occidental, muestra sus fisuras no sólo a un nivel epistemológico o de orden conceptual, lo cual implicaría seguir reproduciendo su dominio, sino que además hace aguas cuando confirmamos en los hechos las modificaciones radicales que se sufren en nuestro ecosistema a un nivel macro e incluso en un nivel más cotidiano. En términos deleuzeianos lo que llamamos sujetos no sería sino el pliegue de una serie de relaciones que emergen y se esconden, que se agitan y estabilizan en determinados momentos y que no están ajenas a otros agentes de orden humano, animal, vegetal, mineral o tecnológico.

Ingold, enfatiza la necesidad de prestar atención no sólo a la materia o a la “cultura material” (‘La cultura material’, según Julian Thomas -citado por Ingold, 2013-, ‘representa a la vez las ideas que se han hecho de material y sustancia natural que se ha vuelto cultural’) y a sus múltiples especulaciones teóricas que alejan la reflexión de las cosas mismas, y volver no sólo la vista sino también las manos a los materiales propiamente tales. El autor rescata el libro *Artefactos* (1964) de Henry Hodges, que en su índice enumera una serie de materiales como “cerámica; vidriado; vidrio y esmalte; cobre y sus aleaciones; hierro y acero; oro, plata, plomo y mercurio; piedra; madera; fibras e hilos; textiles y canastos; pellejos y cueros; asta, hueso, cuerno y marfil; tinturas, pigmentos y pinturas...” (Hodges, 1964: 9 citado en Ingold, 2013, p 20) puestos ahí para explicar sus usos por pueblos prehistóricos. A juicio del antropólogo, la “impenetrabilidad grotesca” de la jerga teórica de moda que se usa para abordar la materialidad, termina oscureciendo un ámbito en donde los propios materiales van perdiendo otra vez el foco al conceptualizarlos como entidades fijas. Desde esta perspectiva observamos, por ejemplo, cómo la distinción entre naturaleza y arteificio es resbaladiza “¿Por qué excluir cosas como la piedra [del mundo de los artefactos] que fue recuperada y removida pero no transformada?”. Según su opinión la separación entre el mundo de las ideas y de la fisicidad dura sigue replicándose, incluso entre quienes pretenden recuperar un orden perdido. “Los estudiosos de la cultura material han tendido a desmaterializar, o sublimar en pensamiento, el mismísimo medio en que las cosas en cuestión alguna vez se formaron y en el cual ahora están inmersas”(Ingold, 2013b, p. 25).

Esta perspectiva no pretende quedarse simplemente en un terreno especulativo a nivel filosófico, sino que invita a repensar la relación entre discurso y materialidad desde una perspectiva también política en vías a considerar el universo de las "cosas" como agentes activos en la toma de decisiones, como elementos dinámicos a tener presente en la planificación de programas de estudios científicos. Por ejemplo, cómo podrían cambiar nuestros patrones de consumo si consideráramos a la basura desde una perspectiva distinta; si consideráramos cómo la tecnología afecta a nuestros cuerpos y nuestros cuerpos a su vez responden a los distintos objetos tecnológicos determinando sus futuros diseños.

En el campo de las artes de los medios, vemos que la pregunta por la materialidad, probablemente de manera radicalmente distinta a las artes más tradicionales, se desplaza a un lugar preponderante, no en su dimensión esencialista, sino relacional. La posibilidad de error, por ejemplo, inherente a la implementación de instalaciones en las que se utilizan distintas tecnologías no siempre testeadas con el rigor

de un desarrollo tecnológico orientado al consumo, ya que se conciben desde la experimentalidad, dejará emerger un cociente de indeterminación, que también –aunque muchas veces se olvide- hace parte de la práctica artística.

La noción de actante queda ejemplificada en los proyectos de net art. Tales proyectos o piezas no pueden ser descritos como muchas veces de manera equívoca se hace, como “obras de arte que utilizan la red como soporte”, pues será justamente la red el elemento constituyente de la pieza. Serán los distintos componentes involucrados en el desarrollo de la pieza –cables, ordenadores, energía eléctrica, diseño, usuarios, conexión, etc.- los distintos actantes del proyecto artístico que en su *performatividad* se involucrarán en un proceso de interdependencia.

### 1.5.3. Enfoque feminista

Como otro enfoque crítico nos interesa resaltar el feminismo como herramienta cuyo objetivo programático ha sido justamente deconstruir las distintas determinaciones sociales inscritas en el lenguaje, la política, la economía, la ciencia y la tecnología, la producción de imágenes y la propia historiografía que no sólo afectan a las mujeres como sujetos, sino también a la sociedad y la cultura en un sentido más amplio.

Más allá del reclamo por una infrarrepresentación de las mujeres en el campo de la producción del conocimiento científico, artístico, musical, etc. cuya reparación se llevaría a cabo en ejercicios de reescritura histórica de manera retrospectiva y a través de una labor pedagógica transversal que aún está en deuda, nos interesa resaltar el feminismo en su dimensión epistemológica. El feminismo, sobre todo el que se configura desde los años setenta, se puede comprender en la línea de pensamiento post-estructuralista que ataca los presupuestos de base por los cuales el patriarcado ha impuesto su hegemonía cultural (en términos gramscianos) en todos los ámbitos de producción humana.

A continuación realizaremos un breve panorama de cómo el feminismo emerge y de cómo se puede comprender como una respuesta crítica a las predeterminaciones o condicionamientos ideológicos que conforman la cultura occidental para seguir con una valorización de cómo sus estrategias de lucha iluminan el trabajo de las prácticas artísticas basadas en medios a partir de la entrega de distintos conceptos útiles como herramientas de análisis para nuestro trabajo.



Ya desde finales del siglo XVIII, desde la incomodidad de muchas mujeres respecto a las condiciones de desigualdad que ni revolución francesa habrían logrado corregir, se hacen sentir voces críticas a las diferencias de derechos atribuidas a hombres y mujeres. Al tiempo que la revolución francesa se desarrollaba, Olympia de Gouges escribía en Francia su *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, como respuesta al claro corte misógino con que la revolución francesa tomaba lugar, excluyendo en su “Declaración de derechos del hombre y del ciudadano” de su enunciado a las mujeres cuya participaron en las demandas populares iban a la par de la de los hombres. Pero aparte de las rectificaciones en torno a la diferencia sexual, ya desde las primeras voces de disidencia, se comprendía que la discriminación negativa que sufrían las mujeres iba también en relación con cuestiones vinculadas a la clase social y al intento por legitimar un grupo político sobre otro. Al respecto la escritora Mary Wollstonecraft (1759-1797) escribe en 1792, como respuesta a las críticas que Edmund Burke hacía a la revolución francesa (oponiéndose a los revolucionarios por considerar que quienes legítimamente deberían gobernar un pueblo debería ser una elite preparada), el texto *Vindicación de los derechos del hombre, en una Carta al Muy Honorable Edmund Burke; ocasionada por sus reflexiones sobre la Revolución francesa*. En el texto Wollstonecraft no sólo criticaba el carácter políticamente conservador y elitista de Burke, sino también aprovechaba de criticar su más célebre texto *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757) por considerar reduccionista y vejatoria la manera cómo se describía la belleza asociando femineidad con debilidad e irracionalismo, desmontando con ello el carácter ideológico que subyacía en su pensamiento (Taillefer de Haya, 2008). Posteriormente, el mismo año, la autora escribirá *Vindicación de los derechos de la Mujer*, discutiendo el lugar que debería ocupar la mujer en la sociedad, exigiendo un acceso igualitario a la educación, origen de las diferencias entre sexos y causante de la reclusión de la mujer al espacio doméstico (Wollstonecraft, 1792).

En esta breve síntesis que hacemos con fines contextualizadores, conviene hacer notar el pensamiento de Flora Tristán (1803-1844), de origen peruano francés, quien desarrolla un lúcido análisis en el que establece la estrecha relación entre patriarcado y lucha de clases: “Obreros, tratad de comprender bien esto: la ley que esclaviza a la mujer y la priva de instrucción, os oprime también a vosotros, hombres proletarios”. Incluso la exhortación a la unión obrera con que Marx concluye su Manifiesto Comunista “proletarios del mundo, uníos”, bien se le podría atribuir a Flora Tristán, (citada por Marx y Engels en otro texto), cuando ella dirigiéndose a los trabajadores escribía “¡salid de vuestro

aislamiento! ¡uníos! La unión hace la fuerza. Tenéis a vuestro favor el número y esto ya es mucho” (Tristan, 1977, p. 73).

El siglo XIX conoció el clamor de las demandas de muchas mujeres y también de algunos hombres por alcanzar condiciones de igualdad, aun cuando aún no se establecía el concepto feminismo tal como lo utilizamos hoy<sup>24</sup>. La obtención de algunos derechos en el plano político, jurídico y laboral en principios del siglo XX paralizaron un tiempo el movimiento feminista, reactivándose a finales de los años sesenta en un contexto marcado por la conformación de una nueva izquierda, las agitaciones de mayo del 68, movimientos antibelicistas y la consolidación de un nuevo espacio público mediado por los avances tecnológicos.

El campo del arte no estuvo exento de estas transformaciones. Junto a la aparición de renovadas tendencias vanguardistas (fluxus, arte conceptual, pop, accionismo, etc.) empezarán a surgir mujeres interesadas en abordar el campo artístico de manera activa y crítica, cuestionando las bases mismas de la historiografía del arte, lugar donde se reflejaba muy bien la raíz de la desigualdad. Uno de los textos pioneros que ha contribuido a reflexionar sobre este punto es el ya emblemático artículo “Why Have There Been No Great Women Artists?” [¿Por qué no ha habido Grandes Mujeres Artistas?] publicado por Linda Nochlin en 1971 en la revista *Art News*. Este texto cuestionaba las bases que habrían permitido escribir una historia del arte que excluía a las mujeres. Pero serán justamente parte de las respuestas que Nochlin sugiere a esta pregunta las que permitirán observar de una manera muy patente cómo la construcción del sistema artístico, imponiendo una serie de reglas que se validan entre sí, están cargadas de una impronta ideológica concreta que, intentando presentarse tras una supuesta neutralidad, sancionan la entrada de lo que es válido o no dentro del campo artístico. Nochlin resaltaba que junto a la omisión de muchos nombres de mujeres en la historia del arte también se ha dejado fuera todo aquel considerado “otro” en relación al sujeto histórico occidental por excelencia: hombre –blanco, burgués, heterosexual-, que sería quien dicta y se sitúa como eje de la historia. En su texto la autora señalaba “No hay mujeres equivalentes a Miguel Angel, o Rembrandt, Delacroix o Cezanne, Picasso o Matisse, o incluso en los tiempos recientes a De Kooning o Warlhol, como tampoco hay afro-americanos equivalentes” (Nochlin, 2008, p. 284). Su impugnación se convertía en un primer intento deconstructivo

---

<sup>24</sup> Resulta curioso constatar cómo el término “feminista” surge una intención peyorativa. La expresión “feminista” fue utilizada por primera vez en 1871 para describir una patología vinculada a la tuberculosis que consistía en la delgadez y debilitamiento, palidez, pérdida de cabello, de los cuerpos masculinos. A partir de este texto, el periodista Alejandro Dumas (hijo) utilizó la misma palabra en el texto *El hombre-mujer* de 1872, para referirse a los hombres que simpatizaban con las demandas ciudadanas de las mujeres.

que intenta desarticular el andamiaje que ha construido el sistema del arte y sus distintos pilares: la academia, la estética, la historia, el museo.

La omisión de los nombres femeninos en la historia del arte, que la propia Nochlin junto a Anne Sutherland intentaron subsanar con el comisariado de la exposición *Women Artist: 1550-1950*, realizada en 1976, no bastaba para abordar el problema desde una óptica feminista que pretendiera ir algo más allá de lo aparente. Las teóricas Roszika Parker y Griselda Pollock fueron enfáticas en resaltar que no es suficiente indagar en los nombres de las mujeres artistas olvidadas para incluirlas en el catálogo de la historia. Esta tarea debe ir acompañada de una deconstrucción de los discursos y prácticas de la propia historia del arte (Pollock, 2003, pp. 51-53). Parker y Pollock en el texto *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*<sup>25</sup> (1981) enfatizaban que la invisibilidad de las mujeres en el campo artístico se explicaba sobre todo por una cuestión de estructura discursiva de la lógica historiográfica del campo artístico “mientras estas luchas por la igualdad de oportunidades han producido algunas reformas, ellas dejan intactas y sin examinar las estructuras sociales e ideológicas de las cuales la discriminación no es sino un síntoma” (Parker & Pollock, 1987).

A este respecto las prácticas feministas han desplazado programáticamente una serie de premisas desde las cuales se sustentó el campo artístico tradicionalmente: la noción de autor, virtuosismo, originalidad, etc. Si bien estas operaciones de negación o desplazamiento no son exclusivas de las prácticas feministas, sí advertimos en ellas una determinada posición política que lo que intenta es evidenciar la equivalencia entre una ideología hegemónica patriarcal y un sistema artístico reflejo de ese sistema.

Este ejercicio deconstructivo, al que también podríamos denominar un “materialismo de género” (Braidotti, 2005), ya se anunciaba de manera que se hará más sistemática desde las proposiciones realizadas por Simone de Beauvoir, quien afirmaba cómo ser mujer es algo que “deviene” a los sujetos, oponiéndose a una visión esencialista. Eje de análisis que siguen autoras como Luce Irigaray, Hélène Cixous o Julia Kristeva.

El término “esencialismo” es utilizado críticamente por Monique Wittig para referirse peyorativamente a las líneas de pensamiento feminista que prestan atención a la diferencia sexual reflejada, por ejemplo, en la “escritura femenina” (Kristeva), en una ciencia femenina (Vandana Shiva) o en distintas manifestaciones plásticas donde habría

---

<sup>25</sup> El título ironiza sobre las condicionantes de segregación implícitas en el propio lenguaje. Existen masters -en inglés, maestros, pero en femenino la palabra se altera a Mistresses: amantes, con otras significaciones e interpretaciones sintomáticas de una fuerte desigualdad.

una sobre determinación de los rasgos biológicos femeninos asociados a la maternidad, sexualidad, que evidenciaría una particular tipo de sensibilidad y creatividad. Wittig, siguiendo la línea de Beauvoir, desmonta la identificación sexo/género que pretende situar a los cuerpos desde una perspectiva “ahistórica”; resaltando la problemática que implica la afirmación de que “un cuerpo no se entiende si no es hombre o mujer” (Wittig, 2005), y por tanto sin un esquema heterosexual al que responda obedientemente para poder hacer verosímil la correspondencia entre subjetividad y naturaleza como su fundamento legitimador.

Así, el propio concepto de género es puesto en crisis, entendido como una construcción discursiva. Desde la lectura de Foucault se comenzarán a examinar las “tecnologías de género” (De Lauretis, 2000) comprendiendo el “género” como producto de una serie de técnicas sociales de orden ideológico que operan sobre los cuerpos/sujetos. Es decir, se hará visible cómo las nociones masculino o femenino, no son atributos naturales intrínsecas biológicamente, sino el resultado de una serie de operaciones de disciplinamiento ejercidas por los distintos aparatos ideológicos. De los cuales el aparato cultural ha contribuido de manera innegable a lo largo de las artes visuales, el cine -con su gramática, construcción de personajes y expectativas creadas hacia un espectador masculino (Mulvey, 1988)-, e incluso la música (McClary, 2002).

De esta manera observamos cómo la crítica feminista puede ser entendida como un programa que permite el desmontaje de una serie de condicionamientos normativos resguardados por un set de dispositivos discursivos: académicos, médicos, históricos, artísticos, ya no sólo en referencia a cuestiones de género, sino de los propios sistemas de que organizan cada una de esas esferas disciplinares.

En este sentido, a lo largo de esta tesis utilizaremos la crítica feminista como enfoque de análisis pues nos permite “habilitar los tránsitos, los desplazamientos, la valoración de los márgenes, de lo intersticial, de lo que resiste al encerramiento en un área restringida del saber y por ende, a la autoridad de un dominio específico” (Arfuch, 2008, p. 208). La utilidad del enfoque nos servirá para comprender cuestiones de índole historiográfico (las que conectan con las líneas esbozadas en el capítulo 1.1. sobre arqueología de los medios), y también de corte epistemológico en relación a la implicancia de la ciencia y tecnología en las prácticas artísticas, conectándose así tanto con el enfoque neo materialista como socio técnico.

En el transcurso de la tesis se irán desarrollando algunos conceptos provenientes de la epistemología feminista en autoras como Sandra Harding, Rossi Braidoti, Donna Haraway, Karen Barad, Beatriz Preciado, entre otras.

#### **1.5.4. Inflexión decolonial: hacia una pedagogía alternativa**

Desde una perspectiva más situada y cercana a nuestro objeto de estudio, otro de los marcos utilizados para esta investigación arranca del enfoque decolonial desarrollado por pensadores de América Latina. Dentro de esta inflexión o giro decolonial, nos ha interesado especialmente el resurgimiento de pedagogías alternativas o decoloniales como praxis específica.

Antes de especificar a qué nos referimos con “pedagogía decolonial” conviene hacer la distinción entre el pensamiento postcolonial, los estudios culturales y el pensamiento decolonial, pues como se verá, no se trata de simples etiquetas intercambiables sino que -aún guardando algunos puntos en común- obedecen a distintas genealogías, articulaciones y objetivos.

La teoría poscolonial, vinculada a pensadores como Edward Said, Homi Bhabha y Gayatri Spivak se centra en la experiencia colonial como estructurante del colonizado y colonizador y que emerge de la explotación económica en Asia y África del XVIII al XX por parte de las potencias del norte europeo (Francia, Inglaterra, Alemania); mientras que la inflexión o giro decolonial alude a la colonización de América Latina y el Caribe por las primeras potencias europeas España y Portugal, entre los siglos XVI y XIX.

Por otro lado, el poscolonialismo es asumido como una condición donde las características culturales responden a *derivaciones* del sistema económico político; para los estudios decoloniales, en cambio, la cultura está *entrelazada* con el sistema económico-político. A juicio de Castro-Gómez y Grosfoguel los estudios culturales y poscoloniales han ignorado el vínculo entre capitalismo global y discursos raciales, el cual determina la división internacional del trabajo, ordenando el mundo en “‘razas superiores’ [que] ocupan las posiciones mejor remuneradas, mientras que las ‘inferiores’ ejercen los trabajos más coercitivos y peor remunerados” (2007, p. 16). El enfoque decolonial se orienta no sólo a diagnosticar este estado de cosas, sino a promover un proceso de descolonización que comenzó en el siglo XIX cuando las regiones americanas dejan de ser colonias inglesas, españolas y francesas, pero que no ha terminado, pues en ese entonces

se limitaron a cuestiones de orden jurídico administrativas solamente. La decolonialidad propuesta por intelectuales como Castro-Gómez, Walter Dignolo, Ramón Grosfoguel y Catherine Walsh “tendrá que dirigirse a la heterarquía de las múltiples relaciones raciales, étnicas, sexuales, epistémicas, económicas y de género que la primera descolonización dejó intactas” (Op.cit, p.17).

Nos interesó este enfoque pues a través de él podemos describir muchas de las prácticas artístico tecnológicas que se han desarrollado en América Latina y que han tomado como base experiencias de auto-aprendizaje como fin en sí mismo y no el desarrollo de “obras” en su sentido clásico. Tales prácticas se pueden comprender como herencia de una tradición popular que ha reflatado a la luz de ciertas coyunturas de la región y como repercusión de los cambios político-económicos a nivel internacional.

Durante lo que va del siglo XXI, ha surgido la necesidad de revisar esas prácticas pedagógicas ensayadas en los ‘60 cuyo fin apuntaba de manera fundamental a la transformación social y la resistencia a los modelos impuestos por los sistemas hegemónicos. Para ello, en América Latina, algunos artistas han retomado lecturas en torno a la “Teoría de la liberación” y se han asumido conceptos como “colonialidad” y “pedagogía crítica” formuladas por intelectuales como Abel Quijano, Enrique Dussel, Frantz Fanon y Paulo Freire.

La actualización y revisión de estos aportes teórico-prácticos se pueden comprender desde la retórica de la “crisis” que ha acompañado el análisis político y social de los últimos años. En estas últimas décadas se hace común la expresión “crisis”, pero entendida no solamente en relación con el colapso financiero que comenzó en Estados Unidos en 2008 y que repercutió hondamente en Europa y en buena parte de las economías latinoamericanas, sino también como un momento de inflexión más profundo que se puede graficar como una fractura de lo que se ha llamado la “colonialidad del poder”(Quijano, 2000).

La colonialidad del poder tiene que ver con la teoría de que la acumulación del capital y el consecuente desarrollo de un sistema ideológico en torno a él no está basado solamente en cuestiones de orden estrictamente económicos, sino en una organización previa que establece ejes de poder a partir de la imposición de jerarquías de orden religioso, racial y de género que fueron implementadas desde las administraciones coloniales. Según Grosfoguel (2006), esta estructura de dominación es la que estaría en crisis. El momento de inflexión apuntaría al cuestionamiento de aquellas retóricas del

poder que actualmente se han perpetuado en la región articuladas bajo los conceptos polares de “transición” y “revolución” (Walsh, 2013). En ambas estrategias políticas –de la transición o la revolución- subsisten lógicas productivistas basadas en la colonialidad que se manifiestan aún en la sobre-extracción de recursos primarios en el sector agropecuario y minero; explotación laboral, la privatización de servicios públicos, el aumento de la deuda interna y la persistencia de la dependencia tecnológica (Fazio & Parada, 2006). Las primeras fricciones y críticas a este sistema se hicieron sentir con el movimiento zapatista, cuyos portavoces cuestionaban fuertemente la herencia colonial subyacente al modelo económico, y se han extendido a un heterogéneo abanico de actores sociales, entre los que se encuentran los propios artistas que trabajan con tecnologías inversas o baja tecnología, intentando superar los tradicionales los roles del campo artístico tradicional.

En Chile, la noción de “derrumbe del modelo” (Mayol, 2012) –que analizaremos en profundidad en el capítulo 3.1.- es recogida por diversos movimientos sociales: desde pobladores, indígenas, hasta estudiantes, quienes en su mayoría y desde distintas causas coinciden en la necesidad de “descolonizar” los saberes, el poder y la estética, proponiendo una “contra-epistemología” (Sousa Santos, 2010).

Boaventura de Sousa propone una “ecología de saberes” donde “los conocimientos interactúan, se entrecruzan y, por tanto, también lo hacen las ignorancias”, pues “las formas de ignorancia son tan heterogéneas e inter-dependientes como las formas de conocimiento” (p. 31-32). Para Catherine Walsh (2013), pensar un espectro de conocimientos no convencionales o canónicos que habiten en esquemas no jerárquicos implica un des-aprendizaje y una valoración de la memoria colectiva de los ancestros y “ancestras” quienes son caracterizados como:

(...) andrógenos, hombres y mujeres, líderes, lideresas, sabios, sabias, guías que con sus enseñanzas, palabras y acciones, dieron rumbo al menester pedagógico de existencia digna, complementaria y relacional de seres –vivos y muertos, humanos y otros- con y como parte de la Madre Tierra. (Walsh, 2013, p. 26).

En tal sentido, las prácticas de intercambio de saberes no jerarquizados que están habitando en los medialabs y hackslab autogestionados pueden ser comprendidas como “pedagogías decoloniales” que según Walsh “hacen cuestionar y desafiar la razón única de la modernidad occidental y el poder colonial aún presente, desenganchándose de ella” (p.29); articulando, también, una apertura trans-humanista.

Esta concepción de pedagogía, entendida desde la práctica, tiene sus raíces en la figura del “oprimido” como categoría política en las teorías de Paulo Freire (1968/2005) y Enrique Dussel (1977). La “Pedagogía del Oprimido” fue publicada en 1968, mientras Freire se encontraba exiliado en Chile. El “oprimido” viene a representar las particularidades de quienes se han quedado en la periferia del mundo industrializado, del confort de la sociedad de servicios y bienes de consumo, y que carecen de una voz en la sociedad. En su libro, Freire resalta el rol político de la educación como factor de transformación social. También aclara que la lucha no debe ser por alterar la posición específica del sujeto en el esquema de dominación: dominador-oprimido; sino que ésta debe orientarse esencialmente hacia la liberación de la lógica opresora en sí misma. De esta manera, el pedagogo brasileño concebía una “pedagogía crítica” que cuestiona el esquema tradicional de la escuela moderna y lo que consideraba mitos “antidialógicos” que perpetúan la dominación a través de los medios de masa:

El mito, por ejemplo, de que el orden opresor es un orden de libertad. De que todos son libres para trabajar donde quieran. Si no les agrada el patrón, pueden dejarlo y buscar otro empleo. El mito de que este “orden” respeta los derechos de la persona humana y que, por lo tanto, es digno de todo aprecio. El mito de que todos pueden llegar a ser empresarios siempre que no sean perezosos y, más aún, el mito de que el hombre que vende por las calles, gritando: “dulce de banana y guayaba” es un empresario tanto cuanto lo es el dueño de una gran fábrica. El mito del derecho de todos a la educación cuando, en Latinoamérica, existe un contraste irrisorio entre la totalidad de los alumnos que se matriculan en las escuelas primarias de cada país y aquellos que logran el acceso a las universidades. El mito de la igualdad de clases cuando el “¿sabe usted con quién está hablando?” es aún una pregunta de nuestros días. El mito del heroísmo de las clases opresoras, como guardianas del orden que encarna la “civilización occidental y cristiana”, a la cual defienden de la “barbarie materialista”. El mito de su caridad, de su generosidad, cuando lo que hacen, en cuanto clase, es un mero asistencialismo... El mito de la dinamicidad de los opresores y el de la pereza y falta de honradez de los oprimidos. El mito de la inferioridad “ontológica” de éstos y el de la superioridad de aquéllos. (Freire, 1970/2005, p. 182).

Para Freire, la manera de superar estos mitos y de desarrollar un itinerario liberador encuentra su base en el desarrollo de prácticas pedagógicas libres de jerarquías que permitan valorar a todos los sujetos y sus saberes particulares. Este punto es crucial y



conecta su pensamiento con la crítica descolonial. Desde ahí Dussel propone que el discurso del oprimido significa:

Salir del centro de la filosofía cartesiana. *Pensar todo a la luz de la palabra interpelante del pueblo, del pobre, de la mujer castrada, del niño y la juventud culturalmente dominados, del anciano descartado por la sociedad de consumo, con responsabilidad infinita y ante el Infinito, eso es filosofía de la liberación.* (Dussel, 1996, p. 207; las cursivas están en la versión original).

En esa perspectiva, Freire asumía que la pedagogía es abiertamente política “Soy sustantivamente político y sólo adjetivamente pedagogo” (1993, p. 18) confesaba, agregando que “no hay práctica social más política que la práctica educativa”. Para él:

Enseñar no es simplemente transmitir conocimientos en torno al objeto o contenido. Transmisión que se hace en su mayor parte a través de la pura descripción del concepto del objeto, que los alumnos deben memorizar mecánicamente. Enseñar, siempre desde el punto de vista posmodernamente progresista de que hablo aquí, no puede reducirse a un mero enseñar a los alumnos a aprender a través de una operación en que el objeto del conocimiento fuese el acto mismo de aprender. Enseñar a aprender sólo es válido -desde ese punto de vista, repítase- cuando los educandos aprenden a aprender al aprender la razón de ser del objeto o del contenido. (Freire, 1993, p. 77).

Esta dimensión política de la enseñanza, entendida como Freire la explica, es lo que vemos que se intenta desplegar en las prácticas artísticas mediales que apuntan a la deconstrucción del objeto tecnológico como primera fase de reconocimiento. Para que esto suceda es necesario entonces no sólo referir los objetos de aprendizaje a cuestiones alejadas a la vida cotidiana. Es por ello que la dimensión “situada” de una práctica artística -de creación y pedagogía- será fundamental. Como afirma Walsh:

Las pedagogías pensadas así no son externas a las realidades, subjetividades e historias vividas de los pueblos y de la gente, sino parte integral de sus combates y perseverancias o persistencias, de sus luchas de concientización, afirmación y desalienación. (Walsh, 2013, p. 31).

En Chile, el pensamiento de Freire coló de manera muy potente en los años ochenta, manifestado en los llamados “cordones populares de educación”, “brigadas

muralistas”, “mujeres arpilleristas”, en un momento cuando era necesario buscar metodologías de lucha y participación ciudadana que lograran contrarrestar, desde la esfera cultural y desde la periferia, la fuerte coerción estatal en tiempos de dictadura. Hoy podemos observar que estas estrategias se recuperan, también desde los márgenes, pero convocando cada vez con mayor intensidad a un grupo creciente de actores que entrecruzan arte y tecnología desde una perspectiva decolonial.



# CAPÍTULO 2

ARTE, CIENCIA Y TECNOLOGÍA  
EN EL CONTEXTO LOCAL

**Imagen 4.** *Netart Latino Database* de Brian Mackern

```

      |+_+|_
      + ++|
    _+|      ++++++_
              |++|
              +_+
    .AR          + +__
              ++ + +++
              |++ +_+
              |+++++  __+
              |      __+
    .UY          ++      __+
              +| +      +++
              ++ __++ +-----+-----+-----+-----+
              + +      |n|e|t|a|r|t|_|l|a|t|i|n|o| |d|a|t|a|b|a|s|e|
    .PY          + ++_+ +-----+-----+-----+-----+
              + + __+ + + -
              |+      +_+ +++++ + -
              +      +++++ +++++
              +      +      || +_+
              +      +      | +
              ||      +_+ +++++_ +
              +      |      _+ +
              +      ++      + ++
              _+      ++++++      +_+ ++ +
              +      +      | + -
    .BR          ++++++      + +++
              ++ + ++++++ + + |
              |+++ +      +
              +|      +      +++ ++
              ++++++ +      _+++_
              || +      +
    .VE          +      +      +|++
              + _ + + + +
              _+ _+ + + |      +_+ +++++ +_+
              + +_+ | + + | _+ + + + | +
              -      ++++++      +      +
    .CU          +      +++++_
              ++      +_+ +
              +      +      +_+_+
              +      ++_
    .PR          ++_+++_

```

[novedades <<](#)  
[registro de sitios <<](#)  
[acerca<<](#)



Con el fin de comprender a nivel histórico y social el desarrollo de la práctica artística basada en medios tecnológicos en Chile, hemos querido describir el contexto latinoamericano, pues los factores políticos, económicos y sociales que cruzan a la región explican en buena medida las condiciones estructurales de su desarrollo.

Si bien el propio concepto “Latinoamérica” o “América Latina” es complicado y sigue ofreciéndonos un terreno fértil para la discusión geopolítica y epistemológica ya que con su denominación homogeneizante pareciera pasar por alto las enormes diferencias idiosincráticas, económicas y hasta raciales de esta zona sub-continental es innegable que existen una serie de factores culturales e históricos que compartimos (Mignolo, 2007). El traumático encuentro europeo-indígena, fundado por el exterminio y dominación de la población aborigen, el tráfico y sometimiento de personas desde el continente africano, las oleadas migratorias -no sólo desde Europa, sino también desde el oriente -, y la manera en que la modernidad se inscribió en la fundación de las sociedades en América determinarán el origen común de la compleja historia de nuestras naciones y su posterior devenir.

Las relaciones jerárquicas que la modernidad inauguraba desde el dictado eurocéntrico repercutirán hondamente en la concepción de identidad que desde el propio territorio latinoamericano se construye. La colonialidad del poder se filtra en las relaciones sociales internas, y se complejiza más aún con el dinamismo de influencias externas, mezclas de modas y tendencias, emergencias de tradiciones vernáculas y superposiciones de proyectos políticos, económicos que en su territorio se llevan a cabo. Por ello el rasgo predominante de nuestra identidad latinoamericana probablemente no sea sino la propia conciencia de que carecemos de una definición acotada y fija; de que nuestros orígenes son promiscuos, alterados y que, por tanto, nuestro devenir también. En ese sentido América Latina puede seguir viéndose como un lugar donde se pueden poner a prueba teorías, modelos (modelo socialista, comunista, modelo keynesiano, modelo neoliberal) en una necesidad incansable de búsqueda de fórmulas que reclaman desde ciertas condiciones persistentes en nuestras sociedades como la precariedad, la insumisión, y el caos.



En este capítulo observaremos cómo se gestó la idea de América Latina y cómo durante la segunda mitad del siglo XX el desarrollo científico –tecnológico de la región estará condicionado directamente por los hilos económico-políticos que en esos años comenzaban a urdir la trama geopolítica sobre la que descansa hoy en día el sistema económico y que será telón de fondo para las prácticas artísticas mediales. Posteriormente, revisaremos algunos factores que podemos sistematizar como descriptivos de ciertas maneras en que arte, ciencia y tecnología se han desarrollado en la región. Por último describiremos algunos de los artistas chilenos que acercándose a un trabajo experimental con distintos medios pueden considerarse pioneros de un área que con mucha dificultad ha logrado constituirse.



2.1.

LA INVENCIÓN DE LATINOAMÉRICA  
EN SU DIMENSIÓN GEOPOLÍTICA

El término “América Latina” o “Latinoamérica” es en sí complejo pues encierra una serie de determinaciones que trascienden lo territorial y que provienen históricamente de factores políticos, económicos y simbólicos. La palabra “latina”, que ha servido para denominar a la zona que va desde México hasta el extremo sur del continente, se refiere al colonialismo político y lingüístico ejercido específicamente por España, Francia y Portugal sobre estos territorios considerando la raíz latina de sus correspondientes lenguas romances como descriptor. Según Rojas-Mix fue el intelectual chileno Francisco Bilbao uno de los primeros en utilizar el término “América Latina” en una conferencia realizada en París el 24 de junio de 1856 para desobedecer las implicaciones de la denominación “América Española” que se acostumbraba a usar. Al poco tiempo en la misma ciudad, el escritor colombiano José María Torres Caicedo, adopta también el adjetivo y escribe: “La raza de América latina/al frente tiene la sajona raza” (Rojas-Mix, 1991, pp. 343–344). El término “latino” habría sido desechado por Bilbao ante la invasión de Francia a México pues veía en su uso una forma de legitimar el colonialismo francés en la región, pero seguiría siendo ampliamente difundido por Torres Caicedo quien “contribuyó eficazmente a la difusión del término. No sólo a través de sus publicaciones; lo impuso en medios oficiales y diplomáticos” (Rojas-Mix, 1991, p. 347).<sup>26</sup>

Este término, que llegó a ser de uso corriente, no deja de ser controvertido si consideramos que en el Caribe, algunos países de Centro América y del Sur también tuvieron una fuerte injerencia de Inglaterra, Holanda y Alemania, mientras por otro lado, en Canadá y Estados Unidos, también hubo colonización española y francesa. El mapa geolingüístico cultural se complejiza más aún si consideramos zonas en Brasil, Guatemala, Bolivia, Ecuador, México donde la población indígena es muy alta y por tanto quedaría excluida del adjetivo “latino”, como también los descendientes de africanos, asiáticos, y árabes que por distintos motivos (esclavitud o inmigración voluntaria) se asentaron en la región ejerciendo una innegable influencia.

Las distintas representaciones visuales del territorio contribuirían a manipular una visión geopolítica articulada por la lógica colonial. La práctica de la cartografía a lo

---

<sup>26</sup> Si bien a lo largo de la historia se han intentado inscribir otras denominaciones como “hispano-luso-america”, “indo-afro-iberoamericano”, “Amerindia”, etc. el término América Latina se ha logrado imponer para describir sobre todo los factores culturales, económicos y políticos que nos atraviesan.

largo del tiempo bien la podríamos comprender como uno de los primeros intentos de dominio simbólico durante la modernidad. Las primeras representaciones geográficas, basadas en el plano de navegación de Gerhardus Mercator realizado en 1569, daban cuenta de una proporción mucho mayor de los territorios del norte americano y Europa en relación a la región de América Central y del Sur. Será recién en 1954 cuando el mapa de Dymaxion consigue entregar una representación cartográfica menos distorsionada que el antiguo mapa (Yepes, 2008).

Junto con la representación simbólica que se realizaba a partir de la cartografía, la heterogeneidad de los pueblos que habitaban en el continente son representados uniformemente; reducidos a la categoría de “indios”. El indígena, como figura, comienza a ser construido desde la mirada europea primero como indio (asiático), y luego durante la conquista y colonización, como “salvaje”. Lo cual en la lógica del pensamiento positivista, subsidiario de la idea de progreso y basado en una interpretación tendenciosa de la teoría darwinista de la evolución, situaría al indígena en una escala jerárquica inferior al europeo. Su condición de sujeto será infantilizada, y por tanto susceptible de ser, como los niños, apaciguado e instruido por el europeo a través de la religión como horizonte moral y la lengua, como tecnología del saber (Mignolo, 2007).

El proceso de la modernidad inauguraba un nuevo paradigma de la negociación entre individualidad y colectividad. Lo que hacía el pensamiento del renacimiento era ocultar el lugar de la enunciación en la medida en que se postulaban ideas que se imponían como valores universales.

América se constituyó como el primer espacio/tiempo de un nuevo patrón de poder de vocación mundial y, de ese modo y por eso, como la primera *identidad* de la modernidad. Dos procesos históricos convergieron y se asociaron en la producción de dicho espacio/tiempo y se establecieron como los dos ejes fundamentales del nuevo patrón de poder, de una parte, la codificación de las diferencias entre conquistadores y conquistados en la idea de raza, es decir, una supuesta diferente estructura biológica que ubicaba a los unos en situación natural de inferioridad respecto de los otros. Esa idea fue asumida por los conquistadores como el principal elemento constitutivo, fundante, de las relaciones de dominación que la conquista imponía. Sobre esa base, en consecuencia, fue clasificada la población de América, y del mundo después, en dicho nuevo patrón de poder. De otra parte, [se encontraba]

la articulación de todas las formas históricas de control del trabajo, de sus recursos y de sus productos, en torno del capital y del mercado mundial. (Quijano, 2000, p.201).

Paradójicamente el continente americano también estaría cifrado por el optimismo y la esperanza. De hecho, la noción de Latinoamérica y el concepto de Utopía nacían con muy pocos años de diferencia. Si bien desde mucho antes se soñó con territorios idílicos donde las relaciones sociales y políticas y las condiciones materiales fueran mejores a las de los contemporáneos que las narraron, no será desde lo que se ha mal denominado “descubrimiento” de América que el concepto se instala de la manera como lo conocemos hoy. Ya -desde la idea del paraíso perdido registrado en el Viejo Testamento, la República de Platón (siglo V a.de c.), la Ciudad de las Damas (1405), será en 1516, que Thomas Moore escribe Utopía, según algunos inspirado por el reciente descubrimiento del continente americano y las noticias que de ello llegaron hasta Europa a través de las crónicas de Américo Vespucio (Ainsa, 1999, p. 227).

En el siglo XIX cierto sector de la intelectualidad europea configuró una imagen idealizada del indígena americano, omitiendo de su discurso a la población de origen afro y el complejo proceso del mestizaje. La propia tecnología, a través de la fotografía, las artes plásticas y las letras contribuirían a la construcción del estereotipo del buen salvaje soñado por Rousseau. Esta figura de carácter mitológico romántico fue reemplazada durante el siglo XX e inicios del XXI por la imagen del “buen revolucionario” (Rangel, 1976). Desde Pancho Villa, pasando por Frida Kahlo, hasta el Che Guevara; desde los campesinos del Movimiento sin Tierra de Brasil pasando por la figura Salvador Allende en Chile hasta el subcomandante Marcos en Chiapas, la mirada occidental del norte revestiría a cada uno de estos personajes y sus luchas de un halo de seducción y lirismo tan potente como la auto-imagen victimizada de latinoamericano sometido ante el *yanki* o  *europeo malo*. “¡Yanki go home, pero llévame contigo”, rezaba un grafitti en una calle de un barrio marginal de Santiago, ironizando la caricatura autoflagelante de la relación amor-odio contra la hegemonía norteamericana estadounidense, como metonimia del primer mundo.

Más allá de caricaturas, el *ethos* latinoamericano podemos entenderlo bajo el concepto de “hibridez” desarrollado ampliamente por el sociólogo Néstor García Canclini en su libro *Culturas Híbridas* (1990). El concepto de hibridación, tomado de la biología, según García Canclini, posee mayor capacidad para comprender las diversas mezclas

interculturales que el concepto de “mestizaje” limitado a las combinaciones que ocurren entre razas, y sería más acertado que el concepto de “sincretismo”, utilizado para describir cuestiones de orden religioso o de aspectos simbólicos tradicionales (García Canclini, 1997, p. 111). La hibridación socio-cultural realizada en América Latina desde las distintas influencias vernáculas y foráneas permite comprender que no se trata sólo de la reunión e intercambio entre prácticas sociales o artísticas discretas, homogéneas y puras, que se desarrollaban en forma separada en cada territorio; sino del intercambio fluctuante, dinámico que se da en el encuentro de lo urbano, lo rural, lo folclórico, lo extranjero en un contexto pauteado por nuevas formas de producción e intercambio económico y por tanto también simbólico.

El concepto de hibridez desarrollado por Canclini también se puede comprender como la búsqueda de un método en la que se pueden articular disciplinas que acostumbraban a trabajar por separado (estética, antropología, sociología y comunicación). Quizás sea por ello que, como ironizaba la artista Marta Minujín, la única opción para las prácticas artísticas en Latinoamérica fueran las de convertirse en vanguardia:

Nuestra realidad no puede no ser de vanguardia porque somos latinoamericanos y vivimos una realidad fragmentada. Tenemos presidentes a los que los supera la realidad, ministros que cambian todas las semanas, monedas que se devalúan de la noche a la mañana, trabajos que son ficticios, en fin. Vivimos en una realidad mucho más fluctuante y multidireccional que el resto del mundo. Entonces, los latinoamericanos estamos condenados a ser vanguardia. (Minujin, 2010).

Pero los impulsos vanguardistas o experimentales que se desprenden de este carácter híbrido chocan con la estructura socio-económica de la región. El contexto de la sociedad de la información y de la fase de lo que se ha dado en llamar *capitalismo cognitivo* (ver capítulo 1.3.2) ha reforzado un diseño de la división internacional del trabajo y de la riqueza que sigue operando geopolíticamente. En los años sesenta se denunciaba lo que se denominó “teoría de la dependencia” (Baran, 1957/1987) que concebía que el subdesarrollo de los países más pobres era la característica estructural que permitía el enriquecimiento y desarrollo de los países primermundistas. Esta teoría o enfoque fue contestado desde visiones “desarrollistas” propagadas por la CEPAL (Centro para el desarrollo de América Latina) que consideraban que el subdesarrollo sería parte de un

“proceso histórico global”, es decir que éste debería conducir al desarrollo económico (Sunkel & Paz, 1981). La teoría de la dependencia alertaba acerca de un orden económico que reducía a los países del tercer mundo, incluida América Latina, a ser sólo exportadores de materias primas mientras Europa y Estados Unidos eran identificadas como naciones industriales, inaugurando así una brecha económica y social que con los nuevos paradigmas económicos se ha acentuado.

El modelo posfordista y la globalización no ha logrado subsanar los perjuicios económicos y sociales de esta brecha, y por el contrario los ha radicalizado. El “primer mundo” ha reorientado su actividad económica “tercerizando” la producción física de sus productos industriales en zonas donde los costos de mano de obra son ostensiblemente más bajos y donde hay menor protección laboral para los trabajadores y trabajadoras y menos regulaciones medio-ambientales. A la vez, los países desarrollados se benefician de regalías a partir de las normativas en torno a los derechos de propiedad intelectual, donde el resguardo de las patentes “se revela como un instrumento ideológico” que justifica los nuevos “cercamientos del saber” y la “exclusión del Sur del acceso a la nueva división cognitiva del trabajo” (Vercellone, 2004, p. 69).

En este escenario, el rol que juegan los países de América Latina en el concierto económico internacional sigue siendo el que denunciaba la teoría de la dependencia: la actividad económica los ubica sólo como proveedores de materias primas provenientes de la minería (no renovable) y de la producción agrícola -explotada hoy bajo estándares corporativos que capitalizan sus reservas genéticas en pos de una industria agrícola modificada-; como fuerza de trabajo, basurero tecnológico, y como consumidores de tecnología y de productos industriales. Hay que tener presente, además, que la complejidad social del capitalismo y su deriva neoliberal y post-industrial en el contexto de la globalización también es el resultado de la acción de fuerzas que se constituyen recíprocamente, que vale la pena rastrear a nivel interno en la región y en cada uno de los países que la conforman.



2.2.

CIENCIA Y TECNOLOGÍA EN LATINOAMÉRICA

Para comprender el desarrollo de las artes de los medios en América Latina es necesario también detenerse en las condiciones específicas de desarrollo científico tecnológico que caracterizan a la región. Si comparamos América Latina con Estados Unidos, Canadá y Europa se hace evidente a rasgos generales una importante brecha tecnológica que repercutirá en el acceso que los artistas tienen al uso de la tecnología.

El total de la inversión en actividades de I+D ha estado siempre por debajo de los estándares de los países desarrollados o de los países agrupados en la OCDE, o en comparación con las economías emergentes como Corea del Sur o Irlanda (Montealegre, 2010). En promedio en América Latina la inversión y gastos en ciencia y tecnología representaban menos del 0,5% del PIB contra un 2 y 3% en los países desarrollados. Lo que se puede ejemplificar observando que “Lo que gasta América Latina en ciencia y tecnología equivale a la mitad de lo que invierte General Motors en I+D” (Vaccarezza, 1998, p. 14). Si seguimos comparando el comportamiento de la región latinoamericana con los países desarrollados, podemos advertir la aguda desproporción que existe a nivel tecnológico en las estadísticas sobre inscripción de patentes. Si bien ha ido en aumento el número de patentes registradas, éstas se han concentrado de manera más o menos estable en los últimos veinte años -hasta 2011- en muy pocos países de la región: Brasil, México, Venezuela Argentina (Morales & Sifontes, 2013). Aun cuando después de la llamada “década perdida” en los años 80 -caracterizada así para describir el estancamiento sufrido por los déficit fiscales, elevación de las deudas externas y escaladas inflacionarias- los años noventa significaron un importante cambio de orientación y la estimulación de proyectos I+D en América Latina, pero que no ha sido suficiente para alcanzar a los países del “primer mundo”.

Desde una perspectiva histórica se puede apreciar que en los años 50’ no existía una brecha tan drástica entre países desarrollados y no desarrollados. Ésta empieza a hacerse sentir desde los años 70 cuando las políticas públicas orientadas a la sustitución de importaciones como estrategia económica empiezan a ser frenadas fuertemente. Por otro lado, en los años 50 a nivel mundial las diferencias metodológicas y de infraestructura eran menos dramáticas de lo que son hoy. En los países del norte aún no se había instaurado del todo el modelo denominado como “*big science*” [gran ciencia], concepto historiográfico que comienza en los años 30 imponiéndose a finales de la Segunda Guerra

Mundial y que se refiere a la concentración de gran cantidad de recursos humanos: grupos de científicos y profesional administrativo; tecnología de punta, complejo equipamiento y por lo tanto elevadas sumas de dinero en inversión.

El historiador peruano Marcos Cueto caracterizaba el desarrollo de la ciencia y tecnología en América Latina marcando una diferencia cualitativa entre los términos de “ciencia periférica” y “ciencia en la periferia”. A su juicio la noción de “ciencia periférica” se inscribiría dentro de la teoría de la dependencia; en cambio “ciencia en la periferia” implicaría el reconocimiento de que la ciencia que se construía en los países denominados en vías de desarrollo tenía características propias, determinadas por sus propios contextos, matices y particularidades de los actores locales, por lo que no deberían ser consideradas en situación de desfase o atraso. Para el historiador “el trabajo científico tiene en estos países sus propias reglas que deben ser entendidas no como síntomas de atraso o modernidad, sino como parte de su propia cultura y de las interacciones con la ciencia internacional” (Cueto, 1989, p. 29). Como ejemplos de ello se pueden nombrar las dos experimentaciones realizadas en el campo de la biomédica, vinculados a la bacteriología y a la fisiología de altura en Perú, citados por Cueto; o la realización en 1958 del primer reactor nuclear realizado en Argentina con tecnología propia, que se implementaba en vías a impulsar el proceso de industrialización desde el Estado a través de la CNEA (Comisión Nacional de Energía Atómica). Asimismo, en Brasil también se le encargó a la comunidad científica local el desarrollo de energía nuclear como una alternativa a su importación desde el extranjero, orientando sus objetivos hacia el sector industrial, la ciencia aplicada y desarrollos tecnológicos.

Este desarrollo científico en América Latina se vio interrumpido y frenado fundamentalmente por la inestabilidad política y los regímenes autoritarios que privilegiaron la importación tecnológica por sobre el desarrollo local de ésta. Las dictaduras en curso implementaron nuevos modelos de desarrollo que implicaron la disminución de los roles del Estado y la apertura creciente de las economías latinoamericanas al mercado internacional. El financiamiento estatal en cultura, educación e investigación se vio reducido drásticamente y progresivamente, por lo que la investigación universitaria en ciencias se orientó hacia la empresa privada. La apertura de la economía exigiría un nivel de competitividad que no se condecía con el desarrollo local de tecnología y obligaba a su abastecimiento externo. Desde entonces muchos científicos se ven obligados a emigrar de sus países, y los que se quedan van perdiendo de manera creciente

su autonomía, supeditados a las necesidades sectoriales específicas<sup>27</sup>. Esta situación, unida a la implementación mucho más agresiva de la *big science* desde los países desarrollados, irá desplazando el lugar de la comunidad científica latinoamericana a un estatus periférico y al mismo tiempo a una desvinculación con sus contextos locales y las posibilidades de generar herramientas que se basen en conocimientos y necesidades específicas de su localidad y tradiciones.

Aun cuando después de la llamada “década perdida” de los años 80 -caracterizada así para describir el estancamiento sufrido por los déficit fiscales, elevación de las deudas externas y escaladas inflacionarias- los años noventa significaron un importante cambio de orientación y la estimulación de proyectos I+D en América Latina, pero que no ha sido suficiente para alcanzar a los países del considerado “primer mundo”.

### 2.2.1. De la letanía a la elegía chilena

Para el caso chileno en específico, es posible apreciar un lento desarrollo científico-tecnológico que contrasta con las cifras macroeconómicas que destacan al país en la región. A pesar de los avances de las últimas décadas “El ritmo de nuestro avance en ciencia y tecnología es claramente insuficiente” (Academia Chilena de Ciencias, 2005). Esta situación no siempre fue así. Ya en la época colonial se registra una actividad científica importante representada por el Abate Molina, conocido por sus trabajos de historia natural y Manuel Chaparro, médico, quien desarrollaría importantes estudios sobre la viruela. En 1813 se intenta fundar una institucionalidad científica con la creación del Instituto Nacional integrado por la Universidad de San Felipe y la Academia de San Luis, para lo cual se contrata a numerosos científicos e intelectuales europeos. Hacia mediados del siglo XIX se pueden ver avances incluso en áreas como la astronomía, con la fundación

---

<sup>27</sup> El abandono del área científica por parte de las políticas de Estado en América Latina también se comprueba al constatar que sólo se cuenta con cuatro premios nobel en esta área. Los argentinos Bernardo Houssay (fisiología y medicina en 1947); Luis Leloir (química en 1970) y César Milstein (fisiología y medicina en 1984); y el venezolano Baruj Benacerraf (fisiología y medicina en 1980) quien desarrolló su carrera íntegramente en Estados Unidos. Los dos primeros argentinos, en cambio pudieron desempeñarse en su país, Houssay al amparo de las universidad pública; Leloir en un principio también en la universidad pública y posteriormente en una fundación privada, mientras que César Milstein tuvo que hacerlo en Inglaterra después de ser desvinculado de su cargo como investigador de la División de Biología Molecular del Instituto Nacional de Microbiología, tras el golpe militar de 1962 (Cañas, 1999).

de uno de los primeros observatorios astronómico de Latinoamérica en 1852<sup>28</sup>; y de la psiquiatría<sup>29</sup>. En matemáticas destacaba Ramón Picarte por sus investigaciones sobre cálculo; en química, Vicente Bustillos y Ángel Vásquez. En 1896 se toma la primera radiografía Roentgen (sólo a tres meses de haber sido implementada en Alemania); en 1897 aparece la “Revista Chilena de la historia natural” primera publicación científica de alcance internacional; y en 1908 se crea el *Servicio Sismológico de Chile*. En los años 20, Eduardo Cruz-Coke levanta un laboratorio de investigación médica e Irma Salas, la primera mujer en doctorarse, introduce la metodología científica en el área de Educación (Gutiérrez & Gutiérrez, 2006). En 1927 la Universidad de Chile se propone ser un eje de desarrollo científico y el observatorio astronómico y el Servicio Sismológico pasan a manos de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas.

Antes que se hicieran populares las teorías de la dependencia, en 1938 el presidente Pedro Aguirre Cerda intentó impulsar medidas económicas que quebraran la dependencia de la nación a través de un modelo de sustitución de importaciones que implicaba un proceso de industrialización y proteccionismo. Para ello se creó en 1939 la CORFO (Corporación de Fomento de la Producción) que establecía la creación de industrias en las áreas de energía, metalurgia y agricultura<sup>30</sup>, cuyas metas fueron “generar, adaptar y transferir tecnología” para satisfacer las necesidad del país (Power, 2011, p. 109).

Estas iniciativas iban en consonancia con el contexto latinoamericano en general. En los 60’ la UNESCO desarrolló un plan que consistía en incentivar la formación de estos centros de investigación. Estas estrategias se enmarcaban dentro del programa “Alianza para el progreso” promovido por Estados Unidos y que pretendía estimular el desarrollo regional latinoamericano como una forma de resistir a la influencia marxista y de la revolución cubana en particular. En el ámbito académico se comenzaba a estimular la idea de un “conocimiento puro”, representado en las palabras de Juan Gómez Millas, rector de

---

<sup>28</sup> <<http://www.oan.cl/historia/>>

<sup>29</sup> En 1857 el Dr. Manuel Antonio Carmona se adelanta al psicoanálisis diagnosticando clínicamente a una mujer conocida como “la endemoniada de Santiago”. Tal como señala Armando Roa “décadas antes de Janet y Freud [Carmona] ve en las crisis demoníacas, expresión simbólica de instintos libidinosos, amores despechados, culpas y remordimientos” (1974, p. 30).

<sup>30</sup> Desde esta plataforma se levantaron distintos centros específicos: Instituto de Investigaciones Geológicas (1957), Instituto Forestal (1961), Instituto Nacional de Investigaciones de Recursos Naturales (1964), Instituto de Investigaciones Agropecuarias (1964), Instituto Chileno de Energía Nuclear (1964) y el Instituto de Investigaciones Tecnológicas (1968).

la Universidad de Chile, de la siguiente manera: “El mundo que el hombre se ha construido es muchísimo más que un mundo de necesidades biológicas: también necesita conocer sin pensar en el aprovechamiento inmediato de su arte o su saber” (Gutiérrez, 2008, p. 5). En este contexto, en 1967 se crea la Comisión Nacional de Ciencia y Tecnología (CONICYT) con los apoyos del Banco Interamericano de Desarrollo (BID).

Todas las iniciativas de incentivo a la ciencia y tecnología en Chile fueron truncadas en los años venideros por la dictadura y por las influencias de organismos internacionales. La Comisión Nacional de Ciencia y tecnología, CONICYT fue descabezada por un decreto de la Junta Militar en octubre de 1973, a menos de un mes del golpe de Estado. El fundamento para ello se puede encontrar en que desde la década del 70 la discusión por la importancia de la ciencia y tecnología en nuestro país se había convertido en otro debate político.

En 1972, bajo el gobierno del socialista Salvador Allende, se realiza el “Primer Congreso Nacional de Científicos en Chile” en el que se enfrentaron dos posiciones. Una que consideraba que la ciencia debía orientarse al desarrollo; y otra, más tradicional, que veía a la ciencia como una disciplina libre y universal. Según resume Roberts:

Confluyeron dos miradas muy distintas. La mirada del científico *universalis*, es decir, el científico tradicional universalista, escéptico, individualista, con dinero para investigar enmarcado en la tradición de la academia universitaria norteamericana; contra la versión socialista de los científicos para el desarrollo.<sup>31</sup>

El gobierno de Allende concentraba las esperanzas en que el desarrollo científico y tecnológico generarían las condiciones para una transformación radical de Chile en una nación socialista. Pero las condiciones reales del desarrollo científico tecnológico en Chile eran insuficientes para el proyecto de la Unidad Popular. Uno de los mayores problemas identificados por Allende era la llamada “fuga de cerebros”: eran numerosos los científicos chilenos que dejaban el país para trabajar en el extranjero. Sólo en cuatro años Estados Unidos solamente absorbía a la mitad de los científicos *senior* chilenos (Power, 2011, p. 118).

---

<sup>31</sup> Raimundo Roberts es periodista experto en ciencia y tecnología y asesor técnico del Congreso en estas materias. Todas sus citas corresponden a extractos de una entrevista realizada por Valentina Montero en noviembre de 2013.

Hasta ese momento CONICYT había hecho un catastro de las capacidades científicas del país y se fraguaba la idea de la creación de “una ciencia anti-imperialista”. Entre 1968 y 1973 comienza a funcionar la Empresa Nacional de Computación (ECOM) y el Instituto de Investigaciones Tecnológicas de Chile (INTEC) desde el cual se intentaron realizar modificaciones estructurales en la economía y administración estatal chilenas tendientes a acelerar los procesos de industrialización nacional. De este instituto surge el Grupo de Diseño Industrial del INTEC, creado en 1970 bajo la dirección del diseñador alemán Gui Bonsiepe. Su objetivo era desarrollar productos de consumo popular que favorecieran el mejoramiento en la calidad de vida de la población. Entre sus trabajos emblemáticos se encontraba la “cuchara para la dosificación de la leche” y posteriormente el diseño completo del equipamiento de la sala de operaciones del proyecto *Synco*.

El Sistema de Información y Control (*Synco*) o también llamado Cybersyn (*Cybernetic Synergy*) fue liderado entre 1971 y 1973 por el británico Stafford Beer, especialista en cibernética y los chilenos Fernando Flores (gerente técnico de CORFO) y Raúl Espejo. Consistió en el diseño y proyección de un centro de operaciones para la gestión de las empresas estatales dependientes de CORFO, las que podrían comunicarse entre sí en tiempo real y poner a disposición de los encargados de la administración estatal diferentes niveles de información para la oportuna toma de decisiones, para lo cual se contaba con un sistema de télex y un software que hacía simulaciones económicas. Del proyecto sólo se alcanzó a diseñar el sistema y desarrollar un prototipo de la sala de operaciones. SYNCO además contemplaba el diseño de un sistema de monitores en los hogares chilenos que permitiría testear en tiempo real la reacción ciudadana a los discursos políticos. El hijo de Stafford Beer, Simon realizó algunos prototipos de estos monitores, los que eran valorados como una manera de aumentar la participación ciudadana (Medina, 2013).

El idealismo político y su relación con el desarrollo científico tecnológico incluso se dejaba escuchar en una canción interpretada por Angel Parra (hijo de Violeta Parra), titulada *Letanía para un computador y un niño que va a nacer*, compuesta en co-autoría con el propio Stafford Beer en 1972.

Hay que parar al que no quiera/que el pueblo gane esta pelea.

Hay que juntar toda la ciencia/antes que acabe la paciencia.

De los millones que esperan/ Pan y justicia en la tierra  
Como el sol que está quemando/ La espalda oficinista  
Que se sacó la corbata/ Todos debemos entrar  
En esta marcha terrena/ Descorriendo telarañas  
De ignorancia y dependencia/Exigir los beneficios  
Que nos regala la ciencia/Vamos a echar pa'delante  
Sí para buscar la paz/ Y la paz le hará la guerra  
Si no existe la igualdad (Angel Parra, Transcripción propia)<sup>32</sup>

Después del golpe de Estado de 1973, y ante la incompreensión de los militares, la sala fue destruida. El proyecto estuvo por muchos años en las sombras, y recién desde 2001 empieza a ser objeto de estudio de investigadoras/es, quienes lo ponen en circulación a través de proyectos artístico-documentales y charlas.<sup>33</sup>

Mirado en perspectiva SYNCO se estaba adelantando en décadas a ARPANET, predecesor de la actual Internet, pero además era un ejemplo de modelo de gestión social, proponiendo la resolución de problemas de representatividad y administración política a través de la tecnología y el diseño. La revisión de este hito ha permitido observar cómo el contexto geopolítico es determinante en el desarrollo tecnológico. A juicio de Eden Medina los méritos técnicos de un proyecto no importan si están vinculados a un proyecto político que en el contexto de la guerra fría no estaba permitido que sobreviviera. “El Proyecto Synco ilustra cómo la geopolítica puede determinar que una tecnología pueda sobrevivir o no a pesar de sus méritos técnicos”<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> La interpretación de Angel Parra se puede escuchar en: <<http://www.youtube.com/watch?v=6EemkVpoug8#t=289>>

<sup>33</sup> Desde 2001 la norteamericana Eden Medina comienza una investigación sobre el proyecto la que concluye con la publicación del libro *Revolucionarios cibernéticos: tecnología y política en el Chile de Allende* (LOM) publicado en 2011. También se debe destacar la investigación realizada desde 2006 por Enrique Rivera y Catalina Ossa que consistió en un documental no-lineal realizado en base a entrevistas a los participantes del proyecto original, documentos inéditos (disponible en <<http://www.cybersyn.cl/>>) y una instalación en la que se reproducía la silla diseñada para la sala de operaciones.

Uno de los lugares en el que se pone en conocimiento este proyecto es en 2008 en la Octava Transmediale de Berlín, co-curada por la artista chilena Alejandra Pérez, a la que asisten Eden Medina, Raúl Espejo, Fernando Flores y Angel Parra.

Junto con estas actividades de investigación y divulgación cabe destacar la novela SYNCO (2008) de Jorge Baradit, ucronía en la que imagina qué hubiera sucedido si no se produce el golpe de Estado y se hubiera desarrollado el proyecto de Allende.

<sup>34</sup> Charla de Edén Medina, 1 de junio de 2011 en la Universidad de Chile. Disponible en <<http://vimeo.com/25372096>>



Los años 80 significarán un momento de suspensión de la actividad científica que queda “a la deriva” (Gutiérrez, 2008). Si bien en 1981 se crea Fondo de financiamiento para la ciencia y la tecnología (FONDECYT) que servirá para paliar la grave disminución de los aportes del Estado en materia de investigación educación pública, se podía comprender como un modelo a la medida de las prácticas neoliberales pues incentivaba el trabajo individual de la investigación y el apego a una ciencia “pura” al margen del sistema productivo.

Con la llegada de la democracia, el desarrollo científico y tecnológico no es una prioridad en las agendas legislativas. Recién en 1995 se intenta revertir esta situación con la creación de un Comité Asesor de CONICTY que sería una instancia para repensar la institucionalidad de la Ciencia y Tecnología en Chile. El comité propuso un documento conocido como “Proposiciones para el desarrollo científico y tecnológico de Chile” y también se despachó un proyecto de Ley acerca de “Institucionalidad de la Política Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico” que proponía la creación del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CODECYT), pero será sólo en 2000 que realmente se dé una discusión transversal que intente construir una línea de acción del desarrollo científico y tecnológico en diálogo con la sociedad. El encuentro “Chile Ciencia 2000” logró reunir a distintas entidades científicas que intentaron retomar una meta que había quedado truncada en 1972, proponiendo “que la ciencia y la tecnología nos permitan dar respuestas al desarrollo nacional, el camino hacia la modernidad y evitar que amplios sectores de nuestro tejido social y territorial vayan quedando peligrosamente atrás” (Gutiérrez, 2008). Pero este proceso ha quedado más en papeles que en la realidad. Como advierte Claudio Gutiérrez, ingeniero e investigador:

(...) la vieja generación de ingenieros ligados a CORFO es reemplazada gradualmente por los ‘científicos’. Crear teorías adquiere prioridad sobre el resolver problemas. La enseñanza técnica es desterrada de la Universidad. El servicio público comienza a ser reemplazado por el honor académico o los ingresos privados (...) Los *papers* valen infinitamente más que el *know how*. (Gutiérrez, 2007).

De esta manera, observamos cómo en los años que van de democracia, el desarrollo tecno-científico sigue quedando relegado de las prioridades del Estado, lo cual

contribuye al sostenimiento de lógicas de consumo y dependencia tecnológica y a pasar de la letanía a la elegía.

2.3.

ARTES DE LOS MEDIOS EN LATINOAMÉRICA

En América Latina, al igual que en Europa, las primeras experiencias concretas que abordaban la relación entre arte, ciencia y tecnología comienzan a emerger de manera más sistemática en los albores del siglo XX. En el marco de los fuertes cambios que surgían en la sociedad, la irrupción de lo que entonces eran las nuevas tecnologías de información (fotografía y cine, radio, telefonía y proliferación de medios impresos) traerían de la mano la escritura de proyectos políticos orientados a la transformación social. En el campo artístico en concreto, el concepto de “vanguardia”, entendido en su doble acepción, tanto política como marcial (la primera línea de combate), también encontraba un campo de experimentación que pretendía derrumbar la tradicional frontera entre “arte y vida”, traducida como arte y sociedad y como el empoderamiento de ésta. Pero la particularidad que describiría la manera en que este concepto de vanguardia se desarrolla en América Latina estaría dado, justamente, por su dimensión geopolítica, y la necesidad de construir un futuro marcado por la pregunta por la identidad.

A continuación repasaremos algunas experiencias artísticas surgidas en América Latina que nos permiten enmarcar y comprender.

### **2.3.1. “Tupí or not tupí”: That is the question**

Las primeras reflexiones articuladas desde el campo artístico que cuestionaban la tensión entre el entonces bloque hegemónico cultural europeo y sus filtraciones, influencias y dominios en el territorio americano comenzarán a gestarse en un proceso también espurio. Es decir, el cuestionamiento a la hegemonía cultural europea venía también desde el pensamiento crítico europeo, que lanzaba sus dardos al corazón del proyecto moderno: pensamiento positivista, lineal, racionalista. Ese cuestionamiento a las raíces epistemológicas del pensamiento moderno servía como ocasión para valorar las características de una identidad indígena y mestiza que fueron pisoteadas por el proyecto moderno. Será en este escenario donde comienzan a configurarse una serie de prácticas artísticas visuales y sobre todo literarias, que ensayan, en sintonía con las vanguardias europeas modos de expresión y disenso con los cánones artísticos y sociales tradicionales.

Desde los años veinte fueron muchos los intelectuales y artistas que viajan a Europa y particularmente París -la metrópolis cultural de entonces-. El encuentro con la vieja cultura y con las nuevas propuestas de pensamiento había provocado en ellos una

mirada nacionalista que partía de la intención manifiesta de refundación de una nueva sociedad que asumiera una dimensión sincrética y plural, radicalizando una intención de cambio y de ruptura estética y política y a la vez reforzando o redescubriendo rasgos identitarios que convivían con el nuevo escenario tecnológico y sus símbolos de la modernización: aeroplanos, teléfonos, trenes (Miranda, 2009).

El ánimo tecno-científico que subyacía a las corrientes vanguardistas latinoamericanas hacía eco de la necesidad de renovación de los antiguos cánones, tal como decía Huidobro en su ensayo de Estética “La Creación Pura” escrito en 1921:

(...) el lenguaje metafísico de todos los profesores de estética del siglo XVIII y de comienzos del XIX no tiene ningún sentido para nosotros. (...) Por eso debemos alejarnos lo más posible de la metafísica y aproximarnos cada vez más a la filosofía científica. (Osorio T., 1988, p. 92).

En sus escritos y manifiestos, la vanguardia latinoamericana hacía explícita la necesidad de que la creatividad artística ocupara un lugar protagonista en la sociedad, no para reproducir o reflejar la realidad, sino para construirla. En 1921 Huidobro publica el ensayo-manifiesto “La Creación Pura”<sup>35</sup> en el que declara:

El hombre nunca estuvo más cerca de la Naturaleza que ahora, que ya no busca imitarla en sus apariencias, sino hacer lo mismo que ella, imitándola en el plano de sus leyes constructivas, en la realización de un todo, en el mecanismo de la producción de nuevas formas (Huidobro, 1989, p. 299) -Idea que reafirma señalando que- El poeta no debe ser más instrumento de la naturaleza, sino que ha de hacer de la naturaleza su instrumento. Es toda la diferencia que hay con las viejas escuelas. (Op.cit, p.303).

El afán constructivo o productivista de las vanguardias latinoamericanas, coincidía en varios puntos con los desarrollados sobre todo desde la vanguardia rusa, pero con las diferencias que se desprendían de la hibridez o sincretismo que caracterizaba a los países latinoamericanos. En Perú, José-Carlos Mariátegui (1894-1930) funda la revista *Amauta* (1926-1930) que sirvió como lugar de encuentro para distintos intelectuales latinoamericanos y como oportunidad de conocer –traducidos al castellano– los principales planteamientos de la vanguardia europea. La revista estaba empapada de un

---

<sup>35</sup> La Creación Pura [“La création puré. Essay d’Esthetique”] fue publicado originalmente en la revista *L’Esprit Nouveau*, No.7, París, abril de 1921.

fuerte compromiso político de corte izquierdista. Mariátegui por esos años, en 1928, creó en 1928 el Partido Socialista Peruano y desde su revista operaba como difusor de ideas que abogaban por la emancipación social desde una perspectiva sudamericana. En una línea similar se publicaba también en Perú la revista *Boletín Titikaka* (1926-1930) que hacía confluir indigenismo andino con la vanguardia iconoclasta “nativista”, situando la figura del indígena como símbolo de renovación nacionalista. Junto a ella aparecían la *Revista de Avance* (1927-1930) en Cuba; *Klaxon* (1922-1923) en Sao Paulo; *Martín Fierro* (1924-1927) y *La Vida Literaria* (1928-1931) en Buenos Aires, *Repertorio Americano* (1919-1958) en San José de Costa Rica. Casi en todas estas publicaciones se constataba un impulso de criollismo vanguardista y el deseo de renovación de los lenguajes.

Para entonces el poeta Oswald de Andrade (1890-1954) publicaba el Manifiesto de poesía *Pau-Brasil* (1924)<sup>36</sup> redactado desde París en el que reclamaba la creación de una cultura autóctona y de una lengua poética brasileña “sin arcaísmos, sin erudición. Natural y neológica. La contribución millonaria de todos los errores. Como hablamos. Como somos” (Andrade, 2001a, p. 21). Pero sus ideas cristalizarían sobre todo al rescatar el concepto de Antropofagia para describir la idea de una mezcla metabólica entre la influencia europea y las comunidades originarias: “el indio antropófago (...) en vez de maldecir al colonizador, lo devora, incorporando así los atributos del enemigo para vencer las barreras de la alteridad” (Schwartz, 2001). Basándose en la práctica caníbal de las tribus originarias de Brasil, Andrade concebía la práctica de los artistas latinoamericanos en un proceso igualmente caníbal: como el acto de devorar el arte y la cultura europea en general para construir desde ahí una producción propia: “tupí, or not tupí, that is the question”, “Hicimos a Cristo nacer en Bahía”, “ya teníamos comunismo, ya teníamos lengua surrealista”, escribía como sentencias reivindicativas no exentas de ironía en su *Manifiesto Antropófago* (1928)<sup>37</sup>. El texto se nos presentaba, con un fuerte componente poético, eludiendo la linealidad y ofreciendo una lectura dinámica, humorística, imbuida por la experimentación del lenguaje poético. En 1945, continuando con su argumentación, reafirmará esta idea que escapaba a los esencialismos, y que a su vez contemplaba el lugar que la ciencia y la tecnología podrían imprimir en el devenir latinoamericano: “La antropofagia responde dialécticamente que sí. Ella ve en la tesis al hombre primitivo, en la antítesis al hombre histórico y en la síntesis al hombre atómico” (Andrade, 2001b, p. 76)<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> El manifiesto Pau-Brasil fue publicado por Oswald de Andrade el 19 de marzo de 1924 en el *Correio da Manhã*. “Pau Brasil” es el árbol que los portugueses encontraron en Brasil y con este nombre se refirieron a la región.

<sup>37</sup> El manifiesto fue publicado en la *Revista de Antropofagia*, año I. No 1, en mayo de 1928.

<sup>38</sup> Informe sobre el modernismo, Conferencia realizada en San Pablo, 15 de octubre de 1945.

### 2.3.2. Vanguardia, máquinas y luz

Junto con el creacionismo de Huidobro o el modernismo que representaba Oswald de Andrade, las primeras tres décadas del siglo XX vieron fulgurar una serie de movimientos de vanguardia, donde uno de los factores comunes se configuraba desde el entusiasmo e identificación con los desarrollos tecnológicos. La aparición de las máquinas en la vida significaba un puente hacia ese futuro soñado por los utopistas.

Si seguimos revisando los manifiestos y proclamas de las vanguardias latinoamericanas se hace evidente el influjo del movimiento futurista italiano en ellos. La valoración de la juventud, el valor rotundo que se le otorgaba a la novedad como requisito fundamental en el proceso creativo, el sesgo misógino, y el entusiasmo por la máquina serían factores comunes. En 1923 el movimiento Estridentista escribía desde Puebla, en México, su segundo manifiesto en el que afirmaban su profundo desdén a la “ranciología ideológica de algunos valores funcionales, encendidos pugnazmente en un odio caníbal para todas las inquietudes y todos los deseos renovadores que conmueven la hora insurreccional de nuestra vida mecanística” -y exaltaban el- “tematismo sugerente de las máquinas, las explosiones obreriles que estrellan los espejos de los días subvertidos”(Osorio T., 1988, p. 126).

La jerga industrial, la descripción de las máquinas contagiaban los discursos y los manifiestos en un gesto que pretendía ser fundacional e incendiario. Pero ya en ese entonces algunos vanguardistas más críticos como Vallejo, Mariátegui y Huidobro criticaban esta euforia y sus orígenes europeos. En 1914 el poeta Vicente Huidobro en su ensayo “El Futurismo” criticaba a Marinetti por identificar a la modernidad con atributos que para él ya eran demasiado viejos:

(...) la temeridad, el valor, la audacia, el paso gimnástico, la bofetada.(...) Lea el señor Marinetti, la Odisea y la Ilíada, la Eneida o cualquiera de las Odas de Píndaro a los triunfadores de los juegos Olímpicos y encontrará allí toda su gran novedad. (Osorio T., 1988, p. 43).

También le critica al movimiento italiano la fetichización de la máquina por considerar que se acercaban así a la construcción de nueva mitología (Schwartz, 2006), cuestión que se hacía aún más grave al considerar que ésta estaba imbuida de la retórica fascista de Marinetti, convertido posteriormente en poeta oficial del régimen de Mussolini. Según Huidobro, el futurismo italiano, encarnado en la figura de Marinetti representaba el lado superficial de la modernidad: “Los poetas que creen que porque las máquinas son

modernas, también serán modernos al cantarlas. Si canto al avión con la estética de Víctor Hugo, seré tan viejo como él” (Huidobro, 1964, p. 686). Similar posición es la que veíamos en Juan Emar. En 1924, el escritor y crítico de arte chileno alertaba sobre lo engañoso que podrían ser los conceptos de novedad y juventud como garantías de inscripción artística.

No basta hacer cubismo para ser joven y la fabricación del futurismo no coloca forzosamente a su autor en el futuro. Mientras un ismo sea una investigación apasionada lleva en sí una esperanza; cuando la investigación da sus frutos se convierte en una realización. Junto con esto, la realización ofrece a los espíritus perezosos una manera de hacer, y los viejos, los oficiales, abren entonces las puertas de sus salones a los que les causó pavor mientras fue un ensayo de las fuerzas jóvenes <sup>39</sup>. (Osorio T., 1988, p. 133).

En la misma línea el *Manifiesto de Martín Fierro* (1924), redactado por el poeta Oliverio Girondo, descreído de la novedad como criterio mesiánico, planteaba “Martín Fierro sabe que todo es nuevo bajo el sol, si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo” (Girondo, 1999, p. LXV).

Más allá de esa filiación ideológica que empapaba al futurismo italiano, el entusiasmo naif por la tecnología, según Huidobro, reproducía de manera estructural los vicios en los que las tendencias estéticas caen a menudo al repetir ciertos modelos o tendencias sin un basamento crítico y reflexivo. Como veremos más adelante en el pensamiento de Roland Barthes, el furor por las máquinas a juicio de Huidobro entraba a competir como motivo mitológico.

Creo que ciertos poetas actuales están creando una mitología de la máquina. Ella es tan antipática como la otra. Estoy seguro de que los poetas del porvenir tendrán horror de los poemas con muchas locomotoras y submarinos, tal como nosotros tenemos horror de los poemas llenos de nombres propios de las demás mitologías. (Huidobro, 1964, p. 686).

De manera más aguda, y atendiendo a la realidad local, la poeta chilena Gabriela Mistral no sólo criticaba ese entusiasmo por la máquina en sí misma, sino la pertinencia de esas imágenes y retóricas en el contexto de la realidad latinoamericana que aún era muy distante de la de los países industrializados. En 1928 escribía:

---

<sup>39</sup> El texto apareció en la “Página de Arte” de La Nación, el 6 de mayo de 1924



Sensibilidad nueva significa mirada inédita, pero que cae sobre las cosas con que nos codeamos, sea huerto o majada. Me hacen sonreír algunos libros que llegan de rincones ruralísimos de América: están atravesados, están veteados de fabrismo, de maquinismo, de Torre Eiffel, de Picassos y de Paul Morands, y han sido pensados mientras se oía la rumia búdica de las vacas o el cordón lacio del agua de riego. Muy legítima manufactura la que sale de Brooklyn o de Montparnase o de Berlín. Pero, ¿qué tenemos que hacer nosotros en medio de esas vastas hierbas y esos ríos sin captación de usan alguna que son los nuestros, con el fordismo y citroenismo poético?<sup>40</sup>. (Mistral, 1998, p. 122).

Pero en conjunto, con ese acercamiento criticado por algunos como ingenuo, se concebía también la posibilidad de vincular el desarrollo tecnológico en una nueva reformulación de la vida social atravesada por un discurso latinoamericanista. En Puerto Rico en el Segundo Manifiesto Euforista<sup>41</sup>, el ideario de un panamericanismo cruzaba unas proclamas que rezaban

(...) sacudamos nuestros espíritus y que el verso, metal fundido y chorreante, nos bautice en el nombre de América (...) Pongamos nuestras estrofas en armonía con las cataratas del Niágara y que se abra la emoción como la boca del Orinoco. Pase el escalofrío de la cordillera andina en nuestros poemas, canten las locomotoras locas de vértigo que cruzan como relámpagos sobre las montañas y las lagunas, truenen los *trucks*, y salte, crudo y fuerte el salitre de nuestras costas en las estrofas masculinas. Abajo los poetas que beben en Londres y digieren en París. (...) Tiremos cables de Polo a Polo, horademos las montañas; reviente la chispa encendida y que las grúas titánicas vayan a recoger estrellas al infinito. (Osorio T., 1988, p. 127).

En síntesis, observamos cómo en las primeras décadas del siglo XX surge una conciencia del poder de la vanguardias en su diálogo con las particularidades identitarias de la región. Las vanguardias planteaban la posibilidad de organizar un discurso que se pensara particular y propio de la condición que implica la condición latinoamericana a un nivel no sólo geográfico sino sobre todo cultural que contemplara el componente mestizo y el desplazamiento de influencias europeas que incidían hacia y desde las tradiciones y cosmogonías indígenas.

---

<sup>40</sup> Texto publicado originalmente el 24 de junio de 1928 en El Mercurio.

<sup>41</sup> Publicado en el periódico El Imparcial de San Juan de Puerto Rico el 16 de enero de 1923.

Si bien las resistencias de Huidobro al entusiasmo excesivo que producía la tecnología estaban justificadas por lo que veía como una impostación de la retórica maquinista que hacía eco en la literatura -y que como decía Mistral no calzaba con la realidad prosaica-, ya en su propia poética concebía un tipo de práctica artística que adelantaría una toma de conciencia respecto a la capacidad creativa, transformadora del mundo que sí estaba siendo pensada en la vanguardia rusa y en áreas de creación que aún no estaban insertas en el campo artístico latinoamericano.

Junto a la vertiente literaria que animaba el espíritu vanguardista de las primeras décadas del siglo XX se pueden consignar, además, una serie de antecedentes vinculados a la implementación o desarrollo propiamente de las tecnologías en Latinoamérica, las cuales hasta hace algunas décadas no era consideradas como parte del relato histórico que sirviera como referente para artistas desarrollándose en estas áreas. Por citar algunos ejemplos tempranos se puede mencionar cómo una de las primeras tecnologías en ser apropiada por los artistas, la fotografía, se habría empezado a desarrollar en Brasil casi en paralelo al invento de Daguerre y Niepce en París gracias a las investigaciones del francés avicinado en Brasil Hercule Florence; también cabe recordar cómo el primer vuelo en avión fue realizado por Alberto Santos Dumont en 1906; y la primera transmisión de voz sin cables fue realizada por el Padre Landell de Moura en 1901, habiendo realizado experimentaciones al respecto documentados ya desde 1893 (Medeiros, 2007). Pero muchos de los desarrollos tecnológicos que se comenzaron a realizar desde América Latina no encontraron eco ni pudieron seguir desarrollándose por falta de recursos para inscribir las patentes o quedaron desatendidos debido a la incompreensión del medio.

Es importante señalar que -aunque no tuviera una continuidad inmediata ni lograron masificarse- muchas de las ideas propuestas por la intelectualidad latinoamericana lograron traspasarse a algunos personajes representantes de las generaciones siguientes. En 1936 el artista Joaquín Torres García (1874-1949) realiza su *Mapa Invertido*<sup>42</sup> que consistió en el sencillo y revelador gesto de girar el mapa de América del Sur en 180º, acción que repite en 1943, decretando la autonomía del arte de América Latina.

No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte. Igualmente nuestra

---

<sup>42</sup> El dibujo aparece publicado en la Revista Círculo y Cuadrado el 1 de mayo de 1936.

brújula: se inclina irremisiblemente siempre hacia el Sur, hacia nuestro polo. Los buques, cuando se van de aquí, bajan no suben, como antes, para irse al norte. Esta rectificación era necesaria; por esto ahora sabemos dónde estamos. (Torres García, 1984, p. 197).

En la década del 20 y hasta mediados de los años 50 se desarrollarán una serie de propuestas desde el ámbito de la plástica pero también desde el diseño y la arquitectura que intentar realizar una reivindicación geopolítica, una revisión y puesta en valor de las prácticas indígenas realizadas con anterioridad a la invasión europea, y una integración de ellas con el contexto industrial en lo que algunos han denominado como “constructivismo indígena”<sup>43</sup>.

Asimismo, artistas europeos que emigran a América Latina vislumbran en el entusiasmo por la toma de conciencia geopolítica de algunos grupos una oportunidad de reinención utópica de carácter local. Es el caso de Lina Bo Bardi, de origen italiano quien emigró a Brasil en 1946 y desde ahí defendió la estética y la ética del *caipira*, que pretendía reivindicar aspectos vernáculos, siguiendo la ruta ya inaugurada por el movimiento antropófago, pero a la que Oswald Andrade dará un giro en su libro *A Marcha das utopías* (1953), planteando más que una síntesis entre lo europeo y lo americano, la necesidad de instaurar una utopía matriarcal.

En consonancia con la provocación de Andrade, también en Brasil el arquitecto Flávio de Carvalho (1899–1973) inspirado por Sant Eliá, arquitecto futurista italiano cuyos proyectos jamás saltaron más allá del papel, desarrolla una serie de trabajos arquitectónicos arraigados en preocupaciones psicológicas, más específicamente en su creencia de que la arquitectura tiene la capacidad de despertar sentimientos de sus habitantes. Carvalho exploraba el espacio, las costumbres, provocando el desconcierto mediante sus acciones tituladas “Experiencias” -una suerte de acciones de arte o happenings- que desarrolló entre 1931 y 1956 en las calles de Sao Paulo y que pretendían convertirse en exploraciones sobre la psicología de masas. Por ejemplo, en 1931 realiza la que titula “Experiencia N 2 – provocativamente” que consistía en ponerse a caminar en sentido contrario a una procesión de fieles católicos en Corpus Cristi quienes casi terminan linchándolo si no hubiera sido por la presencia de la policía que lo rescató. Esta acción queda plasmada posteriormente en un texto en el que interpreta estos hechos, reflexionando sobre las tensiones entre individuo y sociedad. Su “Experiencia N 3”, realizada en 1956, consistía en un desfile por las calles en el que exhibía una prenda

---

<sup>43</sup> Véase proyecto Recovery, organizado por el por el ICAA del Museum of Fine Arts Houston.

diseñada por él: una blusa y una falda. Carvahlo argumentaba que bajo el calor tropical los hombres deberían utilizar prendas más cómodas como esa (Moreira Leite, 2004), anticipando así una serie de debates post-estructuralistas en torno a la condición de género y sus determinaciones materiales en la sociedad.

De manera específica las primeras manifestaciones de expresiones que vincularan arte y tecnología se dieron vinculadas a lo que se conocía como arte cinético. A los manifiestos de las vanguardias literarias le seguirían una serie de manifiestos en las que se integraban distintas disciplinas, y desde ahí se construía un ideario político estético particular.

A partir de la fundación de la revista *Arturo* (1944), presentada como Revista de Artes Abstractas, se reunieron una serie de artistas y escritores que abogaban por un quehacer artístico que renovara los lenguajes artísticos acorde a los veloces cambios en las formas de vida. Aunque la revista sólo tuvo un número, dio pie al surgimiento de los grupos Madí, y Arte Concreto Invención. El grupo Madí formado por los uruguayos Carmelo Arden Quin, Rod Rothfuss y el checo vecindado en Buenos Aires, Gyula Kosice (1924), quien redacta el *Manifiesto Madí* cuya hoja de ruta estaba dictada por la intención de “ordenación dinámica móvil, el desarrollo del tema propio, la ludicidad y pluralidad como valores absolutos”(Kosice, 2000). El manifiesto incluía en su programa prácticas como la danza, la literatura y la plástica. Su cometido coincidía con los postulados enunciados con el *Manifiesto Invencionista* del grupo Arte Concreto Invención <sup>44</sup> que sentaba su posición en 1946 afirmando:

(...) la estética científica reemplazará a la milenaria estética especulativa e idealista. Las consideraciones en torno a la naturaleza de lo Bello ya no tienen razón de ser. La metafísica de lo Bello ha muerto por agotamiento. Se impone ahora la física de la belleza. (Teles & Müller-Bergh, 2000, p. 251).

Ese mismo año aparecería en Buenos Aires el *Manifiesto Blanco* firmado por los estudiantes de Lucio Fontana. Este criticaba también el sistema representativo designándolo como una farsa; pero también criticaba al racionalismo, planteando que las transformaciones materiales tiene una repercusión en las formas de crear humanas a un nivel subconsciente “la razón no crea. En la creación de formas, su función está subordinada a la del subconsciente”. La búsqueda se centraba en una concepción integral de las potencias humanas en su diálogo con la naturaleza:

---

<sup>44</sup> Publicado por primera vez en revista *Arte Concreto Invención* n°1, agosto de 1946, Buenos Aires.

Pasados varios milenios de desarrollo artístico analítico, llega el momento de la síntesis. Antes la separación fue necesaria. Hoy constituye una desintegración de la unidad concebida.

Concebimos la síntesis como una suma de elementos físicos: color, sonido, movimiento, tiempo, espacio, integrando una unidad físico psíquica. Color, el elemento del espacio, sonido el elemento del tiempo y el movimiento que se desarrolla en el tiempo y en el espacio, son las formas fundamentales del arte nuevo, que contiene las cuatro dimensiones de la existencia. Tiempo y espacio.

(Catálogo Lucio Fontana, 1999 p. 34).

Junto con la necesidad de renovación del lenguaje, y las influencias de artistas como Torres García, había una influencia directa de la Bauhaus en la pretensión de “transferir al arte los procedimientos del trabajo científico, su autosuficiencia, su exactitud”(Alcaide Guindo, 1997, p. 225). Ya en 1944, el artista Gyula Kosice (1924) creaba una escultura móvil semi-articulada que implicaba la participación activa del espectador. En 1948 es invitado a exponer obras del grupo Madí en el *Salon Realités Nouvelles* de París. Su interés experimental se concentra en el movimiento y en la utilización de nuevas materialidades como plexiglás, vidrio y tubos de gas de neón. Más adelante, a su interés por el movimiento y por las nuevas materialidades agrega el empleo del agua y comienza a realizar sus esculturas *Hidrocinéticas*, expuestas en la Galerie Denise René de París (1960).

En Brasil, Abraham Palatnik habría empezado a utilizar luz y movimiento desde 1949, exponiendo su primer “aparato cinecromático” *Azul e roxo em primeiro movimento* [Aul y rojo en primer movimiento] en la Primera Bienal Internacional de Sao Paulo en 1951 (Shanken, 2013); también brasileña, pero desarrollando posteriormente su trabajo en Suiza, Mary Vieira indaga en la realización de esculturas móviles *Formas Elétrico-Rolatórias, Espirálicas à Perfuração Virtual* (1948) estimulando la participación del espectador; también en Brasil, Glauber Rocha presenta su cortometraje abstracto *O Pátio* (1958) con fuertes referencias al constructivismo y al arte concreto (Machado, 2008); en Venezuela surge el grupo Los Disidentes quienes redactarán el *Manifiesto de los NO* (1950) abogando por una educación que rompiera los cánones conservadores y que planteara la incorporación de distintas disciplinas. En ese contexto se invita al arquitecto Carlos Raúl Villanueva a presentar un proyecto para la Ciudad Universitaria de Caracas (construido entre 1944 y 1960), donde desarrolla una integración y síntesis de la arquitectura con las artes con obras de artistas como Léger, Sophie Taeuber, Vasarely, entre otros, y la realización de las *Nubes acústicas* de Alexander Calder, creadas especialmente para

optimizar el sonido del aula magna universitaria. Desde entonces el cinetismo contó con un gran reconocimiento oficial catapultado por la exposición *Le Mouvement* [El movimiento] en la galería Denise René en París (1955) y se convirtió en la tendencia hegemónica durante un par de décadas (Sullivan, 1996), en la cual destacan los venezolanos Jesús Soto y Carlos Cruz Diez.

Durante la década del 60 el constructivismo y el cinetismo ganaban terreno en la representación del arte latinoamericano a nivel internacional. El cubano- rumano Sandú Darié realiza junto al cineasta Enrique Pineda el film "Cosmorama (1964), Poema espacial no 1"<sup>45</sup>, estudio experimental de formas y estructuras en movimiento considerada como un antecedente del video arte cubano; y también realiza su "Electropintura" en movimiento que es exhibida por primera vez en 1966, alcanzando notoriedad en Francia (Bernier & Bernier, 1966). En 1968 el peruano Francisco Mariotti <sup>46</sup> junto al alemán Klaus Geldmacher presentan en la IV Documenta de Kassel un gigantesco cubo de siete metros de altura, donde los espectadores podían introducirse y que tenía efectos luminosos y acústicos que eran activados desde un teclado.

Desde París, en 1958 el artista argentino Julio Le Parc formaba parte junto a Horacio García-Rossi, Julio Le Parc, Françoise Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein, y Jean Pierre Vasarely del Groupe de Recherche d'art visual, GRAV [Grupo de Investigación de Arte Visual], que a partir de las ideas de Vasarely comienzan a desarrollar lo que será el lenguaje y la estética del arte conocido como cinético. En 1961, en el contexto de una exhibición en la galería Denise René en París, mostraron sus trabajos e imprimieron el panfleto *Assez de mystifications* [Contra la mistificación], que se tomó como una suerte de manifiesto. Al año siguiente los organizadores de la Bienal de París los invitaron a ocupar el salón de la entrada, construyendo un laberinto en el que se invitaba a los espectadores a participar activamente. Según el mismo Le Parc recuerda:

Hicimos algunos penetrables, aunque no se les llamara eso. Construimos columnas en blanco y negro de madera clara, con una puerta para entrar por ellos. Llegaron desde el suelo hasta el techo. Las personas entraron y caminaron, corrieron, y soplaron humo a través de pequeños agujeros cuando alguien pasó por delante, se encendían luces, se movían objetos. (Le Parc, 2013).

---

<sup>45</sup> Ver en: <<https://www.youtube.com/watch?v=7hXLt7Tcg9Q>>

<sup>46</sup> < <http://www.mariotti.ch>>

El entusiasmo por las nuevas posibilidades que presentaba el cambio de actitud y la disponibilidad de trabajo técnico se hacía transversal socialmente. Al respecto, en 1966 Pablo Neruda comentaba la obra de Le Parc en los siguientes términos:

Soy un entusiasta del arte cinético, o como se llame; de esa pintura y escultura con movimiento, electricidad y luz, que han proliferado en los últimos años, y tienen ardientes seguidores entre nuestros latinoamericanos. La verdad es que nunca me entusiasmo la pintura o el arte por el arte. No habría sabido qué hacer con un Rembrandt en casa, mientras que un Le Parc me habría colmado de satisfacción. Admiro enormemente a Le Parc. Lo único que siento, es que no haya más obras suyas. Cuando me pongo a pensar en los grandes artistas, o en los objetos bellos, me gustaría que estuvieran esparcidos por toda América Latina, por mi país, mi país americano. Me gustaría que hubiera una Casa Le Parc, un Museo Le Parc y una Galería Le Parc. Una en Buenos Aires, otra en Chile, otra en Caracas, en Guayaquil, en México, en todas partes. (Pradel, 1995, p. 7).

Las palabras de Neruda reflejaban la inquietud de una generación para la cual la vanguardia estaba absolutamente vinculada a una necesidad de cambio social y político. Neruda, como testigo de una época hacía patente la urgencia de transformación cultural en distintas dimensiones. En las palabras del poeta, hay además una conciencia latinoamericana que tiene que ver con esta misma necesidad de transformación política, que se empezaba a fraguar desde distintos proyectos políticos: desde la Revolución Cubana a la Teología de la Liberación. Desde la periferia tecnológica la utilización de la tecnología presente iba a la par de un anhelo de reescribir las categorías estéticas que se asociaban directamente con la colonización hegemónica eurocéntrica.

### **2.3.3. Medios, materia, obra**

Junto con el carácter constructivista -en su sentido estético y político- que acompañaba a numerosos proyectos latinoamericanos, la indagación con otros formatos y fuentes de expresión y análisis estaría también marcada por el contexto internacional artístico. Desde los años sesenta el concepto de obra cambiaba con distintas modulaciones (efímero, conceptual, procesual), afectado a su vez por la emergencia cada vez más elocuente de los medios tecnológicos, lo que se manifestaba en la entrada hacia un proceso de lo que se llamó “desmaterialización” (Lippard, 1973; LeWitt, 1969; Marchán Fiz, 1986; Masotta, 1969).

A fines de los setenta se instala fuertemente el concepto de ‘desmaterialización’ de la obra de arte a través de distintas exposiciones que otorgan una lectura específica a la emergencia de prácticas artísticas de corte efímero y en donde se cuestiona el concepto tradicional de obra. Algunos de los textos fundamentales que dan soporte teórico a la presunción de un tipo de arte que se desprende aparentemente de su fisicidad fueron los del artista y teórico Sol LeWitt; de la crítica y curadora Lucy Lippard y, del menos conocido internacionalmente, Oscar Massotta, escritor e intelectual argentino, reconocido por introducir el psicoanálisis lacaniano en su país. Sería justamente este último quien acuñó por primera vez el concepto de “desmaterialización”, mucho antes que Lucy Lippard lo hiciera popular a través de su texto *Six Years: The Dematerialization of the Art Object 1966-1972*<sup>47</sup>. Masotta había leído públicamente en 1967 en el Instituto Torcuato di Tella una conferencia titulada *Después del Pop nosotros desmaterializamos* (Masotta, 1969), haciendo alusión a su vez al texto *El futuro del Libro* (1926)<sup>48</sup> del constructivista ruso El Lissitzky que planteaba, evaluando la presencia de la radio y el teléfono: “Hoy los consumidores son todo el mundo, las masas. La idea que actualmente mueve a las masas se llama materialismo: sin embargo, la desmaterialización es la característica de la época” (Lissitzky, 1967, p. 40). Masotta en su texto defendía y anunciaba una práctica artística que se iba desprendiendo radicalmente de los medios tradicionales, defendiendo “la idea de realizar obras con materiales y técnicas tomados de distintos géneros, la idea de un área de actividad estética donde es posible mezclar las tácticas y los “medios”; brevemente: la idea de arte como “híbrido” (Masotta, 1969, p. 220).

Masotta pudo ver desarrolladas sus ideas en el Centro de Artes Visuales (CAV) creado en 1963 bajo la dirección de Jorge Romero Brest (1905-1989). El CAV formaba parte del Instituto Torcuato di Tella, lugar donde Masotta dictaba conferencias. Este espacio, conocido posteriormente como “el Di Tella”, se convierte en un epicentro para la vanguardia Argentina y de otros países de América Latina. El autor es considerado el “principal impulsor del discurso modernizador en el campo de las artes” (Alonso, 2008, p. 14) pues significó un verdadero crisol para la discusión y desarrollo de prácticas artísticas que integraban los medios y experimentaciones conceptuales vinculadas a lo que después

---

<sup>47</sup> Según Claire Bishop, en una nota a pie de página en su libro *Artificial Hell: participatory art and the politics of spectatorship* advierte cómo Lucy Lippard habría visitado Argentina en 1968 y que sin embargo omite darle el crédito del concepto desmaterialización en su libro *Six Years: The Dematerialization of the Art Object 1966-1972* a Oscar Massotta. (Bishop, 2012, p. 312). El episodio también es referido por Eduardo Kac en su libro *Telepresence and Bio Art*.

<sup>48</sup> El Futuro del Libro fue publicado por primera vez en 1926 y posteriormente en 1967 en la revista inglesa *New Left Review*. Disponible en: <[http://monoskop.org/images/6/6a/Lissitzky\\_El\\_1926\\_1967\\_The\\_Future\\_of\\_the\\_Book.pdf](http://monoskop.org/images/6/6a/Lissitzky_El_1926_1967_The_Future_of_the_Book.pdf)>.



se reconocería como happening y arte de acción<sup>49</sup>, y que desembocaría en el mítico evento *Tucumán Arde* (1968). Por ahí pasaron importantes artistas como Roberto Jacoby, Oscar Bony, David Lamelas, Dalila Puzzovio, Rogelio Polesello, Eduardo Giusano, Jorge Schneider, Davite, César Ariel Fioravanti, Marta Minujín, entre otros, conocidos más tarde como la “Generación di Tella”, interesados en el vínculo entre arte de acción, conceptualismo y medios.

Roberto Jacoby, trabajaba en los bordes de las instituciones -incluso siendo letrista del afamado grupo de rock pop llamado Virus- y redactó junto a Eduardo Costa y Raúl Escari el manifiesto *Un arte de los medios de los medios de Comunicación* (1966), retomando las ideas de Masotta, e introduciendo los planteamientos de Marshall McLuhan. Desde entonces comenzará a realizar los *Anti-happening*: acciones que nunca tuvieron lugar pero que lograban circulación en los medios de prensa sólo gracias a operaciones de montaje: fotos trucadas, falsas notas de prensa, etc. En su trabajo utilizaba los medios como una manera de “experimentación del vacío”. En 1968 en el Instituto di Tella presenta *Experiencias 68* y presenta una instalación que consistía en la lectura del manifiesto en el que lee:

Todos los fenómenos de la vida social se han convertido en materia de comunicación de masas. El arte no tiene ninguna importancia: es la vida la que cuenta. Es la historia de estos años que vienen. Es la creación de la obra de arte colectiva más gigantesca de la historia: la conquista de la tierra, de la libertad, por el hombre. (Jacoby & Longoni, 2011).

En la instalación, además, figuraba la fotografía de un hombre de raza negra que llevaba un cartel con la inscripción: “También soy un hombre”, y un teletipo de la agencia France Press que transmitía cables de todas partes del mundo, entre ellos, de la guerra de Vietnam y el Mayo francés, haciendo eco de la orientación hacia la globalización diagnosticada por McLuhan.

También utilizando los medios contemporáneos: telefonía, radio, televisión, en 1966, la artista Marta Minujín realizaba junto a Allan Kaprow y Wolf Vostell el evento *Simultaneidad en Simultaneidad* a partir de un enlace satelital y el montaje de un circuito cerrado (Alonso, 2002), constituyendo con ello un hito en las artes telemáticas. Con ello se adelantó en varios lustros a los eventos *Terminal Art [Arte Terminal]* (1980) o *La Plissure*

---

<sup>49</sup> Un ejemplo elocuente es cuando en 1968, Oscar Bony presenta la instalación *Familia obrera*, que consistió en contratar a un obrero matricero, su esposa e hijos para que estuvieran durante 15 días sentados sobre una tarima durante algunas horas diarias.

*du Texte [El placer del texto]* (1983) de Roy Ascott y al célebre *Good Morning Mr. Orwell* (1984) realizado entre el WNET TV en Nueva York y el Centro Pompidou en París. En aquella ocasión, conmemorando el año citado en la novela de Orwell, se reunieron telemáticamente John Cage, Nam June Paik, Takeshi Kosugi, Sapho y Astor Piazzolla quienes estaban en distintos puntos del planeta, y alcanzaron través de emisoras de televisión en Estados Unidos, Alemania y Corea del sur, a más de 25 millones de personas. El trabajo de Minujín, en cambio, habría tenido escasa difusión, pero ya significaba una intención explícita por integrar las posibilidades tecnológicas de los medios en el trabajo artístico.

Así como las posibilidades de la televisión y satélite significaban una fuente a explorar artísticamente, asimismo los ordenadores y los lenguajes informáticos abrieron la puerta a una exploración creativa, asumiendo o intuyendo su radical influencia en la sociedad. La aparición de la computación establecerá un hito importante, pero debido a las condiciones materiales de los artistas no pudo desarrollarse siguiendo el mismo paso que en los países desarrollados. En 1969 en Buenos Aires se realizó la exposición *Arte y Cibernética* organizada por el recién creado CAyC (Centro de Arte y Comunicación) liderado por Jorge Glusberg, donde artistas internacionales y locales -como Antonio Berni y Rogelio Polesello-, realizaron obras visuales utilizando computadoras como instrumento de creación. El mismo año, Waldemar Cordeiro -quien desde los años cincuenta participaba de la escena de vanguardia brasileña como uno de los principales teóricos del arte concreto- desarrolla en plena dictadura junto al artista cinético Abraham Palatnik y Giorgio Moscati el proyecto *Las Derivas de una Imagen*, la primera pieza de *computer art* realizada en Brasil. En 1971 Cordeiro organiza la exposición internacional *Arteônica*, en cuyo catálogo describe la necesidad de que el campo artístico se expanda a través de la tecnología con un objetivo democratizador y de cambio social (Machado, 2007). En el mismo año, el pintor mexicano Manuel Felguérez, también reconocido por sus filiaciones constructivistas y cubistas e incursiones en performances y happenings, comienza una investigación sobre geometría, estadística y estética mediante el uso del ordenador. Sus investigaciones, que comenzaron de manera muy precaria usando el ordenador que le prestaban una hora a la semana en la UNAM, concluyeron en la Universidad de Harvard gracias a una beca Guggenheim que le permitió trabajar con el ingeniero de sistemas Mayer Sasson, y utilizar tecnología punta de la época para desarrollar un programa de creación artística, experiencia que plasmó en su libro *La máquina estética* (1974) (Manrique, 2006).

El sonido tampoco estuvo ausente de las nuevas indagaciones y experimentaciones que permitía la tecnología. Desde los años 50' se comienzan a desarrollar exploraciones en torno a la música electroacústica que sólo hace muy poco tiempo han sido puestas en valor gracias al trabajo de Ricardo del Farra quien junto a su equipo desarrolla el proyecto *Latin American Electroacoustic Music Collection* en el que investigan y digitalizan material sonoro realizado en Latinoamérica y al que se puede acceder desde los archivos de la Fundación Langlois<sup>50</sup>.

En general, hubo pocas instituciones que acogieran las experimentaciones de los artistas que integraban medios y estrategias no convencionales. El Instituto Di Tella se cerró en 1970 en el contexto de la dictadura militar argentina, cuestión que se convertirá en una tónica en el resto de América Latina. Entre la acción represiva por parte de gobiernos militares o la ignorancia de las instituciones, el trabajo de los artistas utilizando medios tecnológicos estuvo caracterizado por la incomprensión, desconfianza y resistencia.

Un ejemplo de ello lo encontramos con el trabajo del artista conceptual (o neologista) mexicano Felipe Ehrenberg. En 1974, la administración de la III Bienal del Grabado Latinoamericano de San Juan Puerto Rico le negó el acceso a su pabellón, tratándolo de "farsante". El jurado de la selección había rechazado el envío de una serie de 12 telegramas realizado por el mexicano. Ehrenberg defendía que habían sido producidos siguiendo métodos que regían la producción de estampas visuales múltiples. Su intención era provocar, y utilizar los medios de comunicación contemporáneos como un mecanismo para problematizar el quehacer artístico y sus herencias conservadoras<sup>51</sup>.

Lo que me preocupaba mucho por aquellos días aun 'modernos' pero tal vez ya 'pre conceptuales', eran los dogmas no escritos que regían las relaciones económicas en la cadena artista-galería-museo-coleccionista-público. Más aún, me preocupaba la manera en que estos dogmas repercutían en la propia producción del arte y su relación con el público general. (Ehrenberg, 2012).<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> <<http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=556>>

<sup>51</sup> Cuarenta años después a la fecha, una copia de esta misma obra fue vendida en Madrid por 12 mil dólares.

<sup>52</sup> Información de catálogo online de Galería Feijó: <<http://www.galeriafeijo.com/artista/felipe-ehrenberg>>

Después de este proyecto Ehrenberg realizará otras piezas telegráficas. En 1977, es invitado por el director del Museo de Arte Contemporáneo de São Paulo, dirigido por Walter Zanini (1925-2013) a hacer un envío para la exhibición *Poéticas Visuais* en la que participarán una red de artistas vinculados al arte postal.

Sería el mismo Zanini, curador del Museo de Arte Contemporáneo de Sao Paulo, quien daría cabida a desarrollos artísticos más experimentales, de carácter no-objetual. Desde 1967 a 1974 realiza siete ediciones de la exposición *Jovem Arte Contemporânea* y, apenas iniciado en Brasil el videoarte, otorga cabida institucional a esta manifestación artística. En 1977 organizará la primera muestra pública nacional de videos de artistas brasileños, práctica que habría comenzado en 1974. Anna Bella Geiger, Ivens Machado, Sônia Andrade, y el actual teórico Fernando Cocchiaralle, integraban un grupo de artistas que si bien utilizaban estéticas muy diferentes, la exploración de los medios tecnológicos significaba una motivación transversal. Al año siguiente se sumarán Leticia Parente, Miriam Danowski y Paulo Herkenhoff (hoy dedicado a la curaduría) explorando posibilidades poéticas y políticas a través de medios no convencionales (Cocchiarale, 2007, p. 62).

### 2.3.5. La imagen en movimiento

Como ya hemos revisado, contrariamente a una idea generalizada que se reproduce tanto en la academia como en distintos eventos curatoriales respecto a la escasa producción de arte de los medios creado en América Latina o por latinoamericanos, se pueden rastrear una serie de artistas que intentaban someter a prueba lenguajes y tecnologías para abordar cuestiones de carácter estético, técnico o social. Estos artistas, no obstante, aún actuaban desde los márgenes o en tensión con la institucionalidad cultural de su época y se presentaban de manera atomizada. Una de las tecnologías que vendría a unificar estéticas e inquietudes comunes será el video.

En los últimos años se han realizado una serie de intentos por construir una historia del videoarte en América Latina. En 1993, Graciela Taquini y Carlos Trilnick escriben *Una memoria del video en Argentina*<sup>53</sup>; y posteriormente Taquini y Rodrigo Alonso publican *Buenos Aires Video X, diez años de video en la Argentina* (1999); ese mismo año, Arlindo Machado publica *El arte del video en Brasil* (1999); en Colombia se realiza la investigación *Historia del video arte en Colombia*, liderada por Gilles Charalambos y que

---

<sup>53</sup> En Buenos Aires Video (catálogo), ICI, Centro Cultural de Buenos Aires, 1993.

cuenta además con un sitio web desde donde se pueden visionar numerosas piezas; en Perú Jorge Villacorta y José Carlos Mariátegui publican el catálogo *Videografías Invisibles* (2005), fruto de una investigación en el que reúnen más de 200 piezas de video latinoamericano que hacen itinerar en formato de exposiciones; posteriormente, en Argentina, se publica *Historia crítica del video argentino* (2008), compilada por Jorge Laferla; en 2008, Laura Baigorri como editora, invita a reconocidos historiadores, artistas y críticos latinoamericanos –muchos de los nombrados anteriormente- a hilvanar una historia común sobre la práctica del videoarte en América Latina a partir de ensayos históricos o reflexivos en torno a las particularidades de cada país. Probablemente *Vídeo en Latinoamérica. Una historia crítica*, sea el único documento que nos pueda entregar una idea más panorámica de la evolución y características de este lenguaje en el contexto latinoamericano contada desde sus protagonistas. Como extensión a este proyecto editorial se realizaron exposiciones itinerantes, coloquios, charlas y un sitio web<sup>54</sup>. También en 2008, Arlindo Machado muestra el proyecto *Visionarios* en el que intentaba cartografiar la producción de cine y video experimental en América Latina. Todos estos intentos de revisión historiográfica y crítica, aun llegando algo tarde, han sido vitales para recomponer las piezas perdidas de una historia fragmentada o silenciada desde la cual se podrían seguir las pistas y entender las genealogías de la producción medial contemporánea en América Latina.

Una de las complejidades para construir un relato histórico sobre el arte de los medios radica en la inestabilidad de su materialidad. La ausencia de políticas de conservación y archivo por parte de las instituciones y los propios artistas abre un momento bastante crítico para la historiografía (La Ferla, 2010; Hofman, 2011), pues sólo se podrán construir relatos a partir de fuentes secundarias y no de la observación de los objetos artísticos mismos. Condenados a desaparecer debido a la dificultad de su resguardo material, la obsolescencia de sus soportes o la fragilidad de sus piezas, los objetos de arte de los medios (proyectos, dispositivos, instalaciones) se convierten en fantasmas que deberán ser invocados sólo desde lo que su documentación atestigüe.

Si esto de por sí implica un serio problema y desafío a nivel internacional, se hace aún más crítico en la mayoría de los países de América Latina, donde la voluntad política y la destinación de recursos a la conservación ha sido tradicionalmente escasa ya sea por ignorancia, desconocimiento o por incapacidades económicas. El trabajo artístico realizado en formato cinematográfico o en video, que parece algo más estable, ha presentado grandes problemas. Dan cuenta de ello la desaparición de los primeros

---

<sup>54</sup> < <http://videoarde.net/> >

trabajos realizados por Felipe Ehrenberg que habrían sido las primeras piezas artísticas en este soporte realizadas en México, hoy perdidas (Llanos, 2008, p. 170); o los problemas de mantención de numerosas películas realizadas en 8mm o en formatos como el U-Matic o Betamax (Liñero & Montero, 2007).

Estos soportes presentan alta vulnerabilidad y sólo pueden ser reproducidos con un hardware específico que en el caso de U-matic al día de hoy es muy difícil de encontrar. De esta suerte es que muchas piezas máster se han deteriorado y sólo se cuentan con algunos traspasos realizados primero en VHS o en formato DVD. La desaparición de este patrimonio visual es una tarea que desde los últimos años se ha intentado revertir a fin de poder reconstruir las piezas de una historia que se ha ido perdiendo. Por lo mismo son notables los esfuerzos por compilar material a través de la web. En 2012 se lanzó el archivo *aanmecuador.com*<sup>55</sup>, dirigido por María Belén Moncayo. Se trata de un trabajo de investigación y sistematización que reúne a más de 300 videos y a 150 artistas que han trabajado alrededor del audiovisual experimental en el Ecuador durante los últimos 50 años. En 2006 en Chile, Germán Liñero comienza a realizar el proyecto *U-Matic*<sup>56</sup>, de recuperación de material en video; proyecto al que me sumé personalmente en 2007; en 2013 se realiza el proyecto *Arcavideo*<sup>57</sup> que digitaliza y archiva trabajos experimentales realizados en video en Argentina, dirigido por Mariela Cantú.

Junto con los esfuerzos orientados a la conservación de material audiovisual han sido determinantes la constitución de espacios que permitan no sólo exhibir obras sino también generar contextos de encuentro e intercambio. Un hito que permitirá visualizar el trabajo de numerosos artistas e investigadores en torno a la imagen en movimiento en América Latina lo constituirá la exposición *Interferences* (2000) en el CICV Pierre Schaeffer dirigido por Pierre Bongiovanni mencionado por varios artistas e investigadores (Baigorri; La Ferla, Alonso) pues se convirtió en un lugar de encuentro e intercambio entre realizadores. Si bien ya se habían realizado otros encuentros en América Latina a través de distintos festivales (Franco-Chilenos, primero y Franco-Latinos, después), la *Bienal de Video y Nuevos Medios* de Santiago de Chile, entre otros, el evento realizado en Francia habría permitido además la internacionalización del trabajo de los videastas y artistas fuera de la región americana y establecer redes que estuvieron vigentes mucho tiempo, incluso a través de la lista de correo *Iberoamerica-act*, que con los años ha incluido en su temática las prácticas mediales en general.

---

<sup>55</sup> <<http://www.aanmecuador.com>>

<sup>56</sup> <<http://www.umatic.cl>>

<sup>57</sup> <<http://www.arcavideoargentino.com.ar/>>

El escenario latinoamericano presenta una enorme heterogeneidad respecto a los procesos que llevaron a la aparición de un lenguaje audiovisual experimental. En la mayoría de los países de la región, las primeras generaciones de videoartistas o de cineastas experimentales se caracterizaron por la precariedad, y por no contar con una preparación profesional sobre el medio; en Venezuela, en cambio, los trabajos en cine y video experimental se vieron facilitados por el uso de equipos a disposición por las televisiones públicas (Machado, 2008) y por un apoyo financiero importante. Un hito paradigmático lo constituirá el evento *Imagen Caracas*, realizado para celebrar los 400 años de la fundación de la capital venezolana. El evento fue organizado por cineastas, arquitectos, historiadores, ingenieros, músicos, intelectuales (Hernández Sipala & Ramírez Lucena, 2009; Asuar, 1975) y tenía una infraestructura consistente en ocho pantallas móviles y ocho proyectos de 35 mm y 45 proyectos de diapositiva, a través de las cuales actores interactuaban con el público recreando la historia de la ciudad, anunciando de esta manera las posibilidades de la multimedia (Villares Presas, 2008, p. 231).

Uno de los profesionales que trabajaron en este ambicioso proyecto fue el chileno, ingeniero y compositor José Vicente Asuar, quien señala que el proyecto requería:

(...) la construcción de un teatro para aproximadamente 1200 personas, la filmación de la historia y geografía de Venezuela, y la utilización de elementos escénicos de todo tipo: cine, luz, actuación, danza, etc. La geometría del Teatro era variable y en algunos momentos ocurrían varias cosas al mismo tiempo, siendo el espectador dueño de elegir la que más le interesara o deambular entre ellas (...) El teatro no tenía butacas, sino era una gran Arena con rampas y pasillos laterales donde el público podía pasear a varios niveles. (Asuar, 1975, p.14).

A Asuar le habría correspondido implementar la parte sonora.

(...) labor nada desdeñable, ya que existían tres tipos de sonorización, las que con frecuencia se superponían: el sistema de 4 canales para difundir música a fin de dar movilidad al sonido, desplazándolo o rotándolo; el sistema de sonorización difusa, consistente en una malla de altoparlantes ubicados en el techo, y finalmente, el doblaje y efecto sonoros grabados en la banda de sonido de cada una de las ocho películas que se exhibían simultáneamente. (Asuar, 1975).

Otro momento significativo que permitirá darle un incentivo a la práctica del audiovisual experimental será la exposición *Arte en vídeo* (1975) organizada en Venezuela por Margarita D'Amico en la que figurarían artistas como Nam June Paik, Douglas David, Antoni Muntadas, entre otros, y que se convertiría en un referente importante para las futuras generaciones.

En Argentina, bajo el alero del citado Instituto di Tella, se realiza la primera experiencia artística que utiliza la imagen televisiva (Alonso, 2008). Fue una instalación colectiva liderada por Marta Minujin y Rubén Santantonin que llevó por título *La Menesunda* (1965). En la instalación los espectadores tenían que realizar un recorrido siendo sometidos a distintos estímulos inusuales: cruzar un pasillo de luces de neón, ser maquillados, entrar en una habitación donde volaba papel picado, y enfrentarse con su propia imagen reproducida a través de un sistema de circuito cerrado de televisión. *Menesunda* en lunfardo -lenguaje arrabalero argentino- significa enredo, embrollo y servía como una manera de vincular la práctica artística sacándola de la solemnidad al reunirla con elementos de la cultura popular argentina y las tecnologías del momento. En 1966 en el Instituto di Tella, Menujín lleva a cabo otro evento titulado *Simultaneidad* en el que varias personas eran filmadas, fotografiadas y entrevistadas y al día siguiente interactuaban con sus propias imágenes frente al televisor. El evento es registrado y por lo tanto se consigna como el primer videoarte argentino.

Más allá del entusiasmo de Minujín por las posibilidades lúdicas y expansivas de los medios, David Lamelas desde una mirada más crítica creaba la pieza *Situación de Tiempo* (1967), también en el Instituto Di Tella, reuniendo 17 monitores de televisión —los últimos modelos producidos por Di Tella Electronics— sintonizados a un canal que no transmitía imagen, generando con ello una pieza que:

(...) se sitúa a medio camino entre la explotación formal de los media y un conceptualismo orientado a la crítica institucional entre la voluntad por indagar las propiedades estéticas de la tecnología y un cierto escepticismo que se resiste a considerarlas sin la debida contextualización. (Alonso, 2008, p. 20).

En diálogo con lo que la televisión significaba para el escenario mediático, en México las primeras experimentaciones videográficas realizadas sistemáticamente, serán realizadas por Pola Weiss (1947-1990) con su video *Flor Cósmica* (1977), realizado desde su productora *ArTV*. Además, se le considera una de las primeras en incursionar en la videodanza. Las inquietudes feministas y experimentales de Pola Weiss se pueden



synthetizar en uno de sus primeros trabajos titulado *Autovideato* (1979) en el que ella enfrenta a su padre diciéndole “ahora mi lenguaje es diferente, vi de otro modo la vida, *videotro* modo la vida” (Weiss, Hernández, Murphy, & Torres, 2014, p. 7), lo que servía para comprender el entusiasmo que se tenía por este medio como una oportunidad de reescribir la propia identidad.

La relación que muchos artistas tendrán con la industria audiovisual y la cultura popular también será un factor de promoción de la experimentación con la imagen en movimiento. Así el primer video experimental realizado en Ecuador se trataba de un video clip musical, realizado por Hugo Idrovo y Andy Holst (1979); años después, en 1982 Paco Cuesta realiza la instalación *Adán y Eva en el Paraíso de Judith Gutiérrez*.

En Cuba, mientras el cine ofrecía un terreno para la experimentación con un film como el citado *Cosmorama* (1964) realizado por Enrique Pineda a partir de los trabajos cinéticos de Sandú Darie, la entrada del videoarte propiamente como tal será tardío. Se consigna como el primer videoarte cubano el trabajo de Enrique Álvarez, *Espectador* (1989), que recurre como *leit motiv* a una crítica en la relación entre televisión y espectador. También fue tardía la incursión en el videoarte en Bolivia donde la televisión misma llega recién en 1967, situación que contrasta con la producción cinematográfica del cineasta boliviano Jorge Sanjinés con su primer film *Revolución* (1963), que significó un enorme aliciente para la producción de cine latinoamericano.

Los años 80 se caracterizarán por un gran impulso de la imagen en movimiento a través del video. En el contexto de la represión política que tenía a buena parte de los países latinoamericanos (Chile, Argentina, Paraguay, Bolivia) bajo cruentas dictaduras se logró articular un vínculo entre producción artística, medios y política bastante estrecha, que encontraba en el video una manera de trascender las fronteras y eludir las barreras de la censura local.

Muchos de los canales que favorecieron la circulación de estas obras en el contexto de la represión y censura política contaban con el apoyo de los institutos binacionales- Instituto Goethe, Instituto Francés de Cultura, Instituto Cultural de España- que favorecieron la circulación de estas obras

Pero la represión política no era sólo monopolio de las dictaduras militares. Otros países de América Latina también resistían las transformaciones de los modelos económicos orientados hacia el sistema neoliberal que se traducían en profundizaciones

de las desigualdad económica, conservadurismo y persecución a los movimientos sociales y a las minorías. Por lo mismo, según observa Sarah Minter, si en los setenta los trabajos se caracterizaban por un acercamiento más formal en el juego y modificación de las posibilidades técnicas que el lenguaje videográfico otorgaba, en los ochenta habrá una orientación más política respecto al contenido mismo<sup>58</sup>. Como explica Minter: “La necesidad de dar cuenta –desde diferentes perspectivas- de este ambiente social y político contribuyó en cierta medida a que muchos artistas, cineastas y amateurs se apoderaran de la cámara de video”(Minter, 2008, p. 165). En ese contexto es que Minter realiza su trabajo *Nadie es inocente* (1986)<sup>59</sup>, pieza que rozaba el documental y la ficción con un claro corte de denuncia y con la intención de dar visibilidad a un sector de la juventud marginado de los relatos públicos; así mismo en Oaxaca los artistas zapotecas Martha Colmenares y Álvaro Vázquez comienzan a desarrollar una línea de audiovisuales y cine con temáticas indígenas, intentando encontrar un lenguaje que se alejara de los convencionalismos del documental televisivo o el cine *mainstream*.

Desde los años 90 se asiste a una proliferación del uso del video pero sin una distinción territorial específica en relación al soporte. El aura conceptual del cine y del video se ha ido modificando en ese paulatino cambio de las máquinas audiovisuales que, en su momento, se pensaron como cine y video expandidos y que otros denominan como postcine y postvideo, clasificaciones que se ocupan de estas variables en su dimensión material y conceptual.” (La Ferla, 2008). Muchos artistas, indistintamente utilizarán imágenes en movimiento –analógicas o digitales- ya sea persistiendo en el formato monocanal o bien como un recurso más en instalaciones más complejas. A diferencia de otros lenguajes o estrategias tecnológicas “al video le ha costado mucho menos que a otros medios vincularse al sistema del arte” (Taquini, 2008, p.30), por lo mismo su lenguaje desde finales de los años 90 es enseñado en las aulas académicas; y cada vez más artistas incluyen imágenes en movimiento en sus proyectos.

Desde finales de los 80, y con énfasis en los noventa, comenzarán a desarrollarse de manera más sistemática festivales y bienales que permitirán dar visibilidad a los artistas y ofrecer la oportunidad intercambio de saberes y visiones. En 1986 se realiza en México la *Primera Muestra de Videofilme* evento organizado por Rafael Corkidi; ya en 1990 se crea la *Primera Bienal de Video* en México; en 1993 la *Bienal de Video y Artes Electrónicas* de Santiago de Chile. Estos eventos posteriormente ampliarán o modificarán

---

<sup>58</sup> Entrevista realizada a Sarah Minter por Valentina Montero y Linda Valdés. Barcelona 2012.

<sup>59</sup> Y posteriormente “Alma Punk” (1991).

su carácter acogiendo justamente a la producción de arte electrónico y nuevas tecnologías que se encontraban huérfanas de un espacio en donde ser exhibidas y contextualizadas.

### 2.3.6. “Nuevos Medios”: nuevas utopías y nuevas brechas

Si en el ámbito del video la conservación e historia de su producción y práctica ha sido irregular, evidenciando una serie de omisiones y vacíos, lo fue aún más con el arte realizado en otros soportes, como sería el caso de la red internet. Aunque el trabajo en red ofreció la posibilidad de desterritorializar las piezas artísticas realizadas para este soporte, la situación de atención historiográfica muestra que la balanza sigue siendo desequilibrada. La forma más común por la que se ha reconocido el trabajo que ha utilizado las redes de Internet hasta hace muy poco tiempo era todavía la expresión *net.art*. Esta etiqueta sirvió a varios artistas para incluirse en un sub-campo específico del arte electrónico o de los medios, generando sus propias historias y mitologías. Según algunos agentes del campo, la sola inscripción de esta etiqueta habría servido como una “operación de validación” que dejaba fuera a otras producciones de tónica similar realizadas en el mismo período (Nieto, 2014; Mackern, 2004), pero cuyo lugar físico era periférico en relación a Europa y Estados Unidos.

Se ha extendido la historia que atribuye a Vuk Cosic la autoría del concepto *net.art*, el cual habría surgido a raíz de un error de transcodificación de un mensaje electrónico enviado por él en 1995. Un simple mail habría llegado a destino con una serie de errores que lo hacían ilegible, mostrando una serie de signos dispuestos de manera incoherente entre los que sólo se podía leer: “Net.art”.

I feel it's time now to give a light on the origin of the term— “net.art.” Actually, it's a readymade. In December 1995 [Slovenian artist] Vuk Cosic got a message, sent via anonymous mailer. Because of incompatibility of software, the opened text appeared to be practically unreadable ascii abracadabra. The only fragment of it that made any sense looked something like:

[...] J8~g#\;Net. Art{-^s1 [...]

—alexei shulgin, *Nettime*

(citado por Galloway, 2004, p. 208).

Esta anécdota fue publicada por Alexei Shulgin en la lista de correos *Nettime*. En ella apelaba directamente a los historiadores, intentando ofrecer con este relato –aún en

tono irónico- un momento cero, es decir, la fundación de una tendencia o movimiento. Esta historia disfrazada de revelación fue recogida por numerosos textos compilatorios o descriptivos del trabajo de prácticas en la red, siendo durante mucho tiempo la etiqueta net.art un estándar en numerosas publicaciones (Brea, 2001; Paul, 2003; Galloway, 2004, Argote, 2001). Pero, tal como señala Nieto (2014) sería el mismo Vuk Cosic quien aclarará más de una década después la falsedad de este episodio del mail errático<sup>60</sup>, confesando que la anécdota era en sí misma una pieza de net art realizada por Shulgin. A juicio de Nieto esto ejemplificaría el sesgo primermundista que se utiliza en la historia del arte. Si bien, como explicaba Baigorri “en la red ya no es posible continuar enfocando los discursos y la producción del *arte latino* -o de cualquier etnia, territorio o nación-” bajo ninguna bandera porque su “soporte de creación y difusión -internet- permite la construcción de una metacultura global (...) donde “las nociones de “tierra”, “nación” o “patria” resultan.”<sup>61</sup> (Baigorri, 2003), por muy global o *glocal* que pueda parecer la idea de la red, en las compilaciones históricas y teóricas, sigue existiendo una omisión de la producción considerada todavía como “periférica”. Con la anécdota de Shulgin se confirma “la continua exclusión de artistas latinos del canon de los new media” (Moarquench, 2009) que ha dejado fuera a numerosas prácticas de artistas que comenzaron a utilizar la red de manera sincrónica con los europeos.

Junto con el chileno Gonzalo Mezza (que revisaremos más adelante) uno de los primeros artistas latinoamericanos que comienza a utilizar la red es Antonio Mendoza<sup>62</sup> (Nieto, 2014). De origen cubano y radicado en Miami, crea su primer proyecto web *Putrid Afterthought* (1994)<sup>63</sup>, que funcionaba como una suerte de galería dinámica online la cual contenía una colección de collages digitales, ordenados en series, cuyas temáticas ironizaban sobre cuestiones relativas al erotismo y la industria (desde la industria pornográfica a Disney). La interacción era mínima pero permitía comprender la dinámica de una narrativa no lineal; introducía elementos sonoros y, junto al html, subprogramas realizados en Director y Java. Un segundo proyecto fue *Internet Crime Archives* (1995) que

---

<sup>60</sup> La historia fue contada por Vuk Cosic como parte de una charla realizada en el festival The Influencerse en Barcelona en 2006. Disponible el video en: <<http://theinfluencers.org/vuk-cosic/video/1>>.

<sup>61</sup> Disponible en: <[http://www.virose.pt/vector/b\\_05/laurab.html](http://www.virose.pt/vector/b_05/laurab.html)> y en <<http://netart.org.uy/almga/>> Texto revisado por la autora en junio de 2006. Originalmente publicado en el catálogo CD-ROM “Muestra de net.art y CD.art” de La Casa Encendida, Fundación Cultural Caja Madrid, diciembre de 2002.

<sup>62</sup> Su obra inicialmente estaba alojada en el servidor <<http://underground.net>> y posteriormente la compiló hasta hoy en <<http://subculture.com>> y en <<http://mayhem.net>>.

<sup>63</sup> <<http://www.mayhem.net/mendoza.html>>

operaba como una base de datos de asesinos en serie catalogados según la cantidad de víctimas. Anticipándose a una tendencia que se haría más popular en la última década, Mendoza veía en la red una oportunidad para trascender las limitaciones que se imponen a través de las políticas de derechos de autor. Contra el copyright en todos sus sitios web se puede leer: "Utilizad lo que queráis como queráis: el copyright es un ataque contra el pensamiento creativo".

Su trabajo ha sido reseñado en los siguientes términos:

Hay páginas epilépticas con datos enloquecidos y páginas que arrojan un collage surrealista de imágenes sexuales. Cada vez que el usuario vuelve al índice uno script aleatorio le hace encontrar algo nuevo. No hay instrucciones ni ayuda para facilitar la navegación, sólo un consejo: saltad en el ombligo de la bestia.<sup>64</sup>

Otro de los pioneros de estas prácticas es el argentino Gustavo Romano (1958) quien en 1995 construye *Microworldnetwork.net*, una página web que emula una compañía de software en cuyo portal se ofertan diferentes dispositivos o "utilitarios", ironizando con las cualidades de los productos; el mismo año junto a Belén Gaché, Jorge Haro y Carlos Trilnick funda el sitio web *Fin del Mundo* que se concibe como una plataforma de exhibición del net art argentino. Al año siguiente realiza en 1996 su proyecto *Mi deseo es tu deseo* (1996) que consistía en la generación de dos identidades ficticias cuyos rostros fueron generados por software a partir de fotografías tomadas de la red. Estos falsos personajes estaban disponibles en la web para interactuar con usuarios de internet que buscaban pareja o amistad. La obra actualmente es la recopilación de los e-mails recibidos <sup>65</sup>.

La ausencia de archivo, y por lo tanto también de narración que significará la práctica de net art por artistas latinoamericanos, fue reivindicada justamente por otro artista de las redes. Desde 1999 hasta 2004, el uruguayo Brian Mackern se dedicó a almacenar una serie de trabajos en red realizados por él mismo y por una serie de artistas que desarrollaron sus proyectos en lo que se ha conocido como el período "heroico del net art", anterior a la aparición de las redes sociales (Casares, 2010; Nieto, 2014). En 2004, Mackern decide subastar el *laptop* donde tenía almacenada su colección, denominándola

---

<sup>64</sup> En: <[http://www.elpais.com/comunes/2005/arco/netart/2001\\_3.html](http://www.elpais.com/comunes/2005/arco/netart/2001_3.html)>

<sup>65</sup> La obra comenzó en septiembre del 96, en ocasión de la apertura de la muestra En Tránsito/ Señales presentes, en la Fundación Banco Patricios, Buenos Aires y culminó en enero del 97 para la apertura de la misma muestra en el Museo del Chopo, México.

“la máquina podrida: aka, la desdentada”<sup>66</sup>. Aún considerando la ironía, el anuncio de la subasta (que tendría lugar en Italia), publicado en Eurobid y en su página web<sup>67</sup> puede ser considerado como una suerte de manifiesto que reflejaría el carácter que acompañaba a las producciones de la época realizadas desde América Latina, problematizando su posición geopolítica:

LeLE & casares aka \_los machín\_ aka \_latinolovers\_, con el consentimiento y aprobación del net.artista propietario de la *\*máquina podrida\** aka *\*la desdentada\**, inicia la subasta del ordenador de Brian Mackern, artista que ha contribuido al *net.art* desde el lejano 1994 cuando trabajaba en lo que él llamaba *\*ambientes en red\**.

Es un artista, en este sentido, fundacional, aunque como es ajeno a los ámbitos europeo y norteamericano, dada su nacionalidad uruguaya, no posee el lustre de los *siete magníficos*, a pesar de anticiparse en el uso de la herramienta Flash y los recursos sonoros.

(...) Completo de información e historia, además de todas las penalidades sufridas por la máquina de un artista que pertenece a un país no desarrollado, donde el low-tech no es un recurso estético sino la única salida para continuar trabajando.

Mackern y Casares, quienes convocan a la subasta, resaltan irónicamente la condición periférica de los artistas latinoamericanos aún cuando uno de los supuestos del arte en la red, según comentaba Baigorri, habría radicado justamente en la posibilidad de trascender las limitaciones espaciales y por tanto geopolíticas.

Anticipándose al desprecio o ignorancia de las publicaciones especializadas que venían desde Europa y Estados Unidos respecto a las producciones en red realizadas en América Latina, y asumiéndose como un “historiador o un arqueólogo” de objetos cuya data para entonces no superaba los diez años, Mackern ya había creado en 1997 un directorio de proyectos y piezas realizadas por artistas latinoamericanos. El Netart Latino Database, cuya interfaz de navegación (aún en línea<sup>68</sup>) presentaba con caracteres ASCII el dibujo de América Latina invertido, en alusión al mapa del también uruguayo Joaquín Torres-García antes aludido. El tiempo vendría a confirmar la inestabilidad que Mackern

---

<sup>66</sup> Para sorpresa de Mackern el ordenador fue comprado por una cifra simbólica por el MEIAC Museo Extremeño Iberoamericano de Arte Contemporáneo en Badajoz donde fue expuesto a partir de la curaduría de Nilo Casares y el propio artista.

<sup>67</sup> <<http://netart.org.uy/subasta/>>

<sup>68</sup> <<http://netart.org.uy/latino/index.html#cl>>

ya intuía para los trabajos que documentaba. Muchos de los links de su directorio llevan a páginas “no encontradas”.

Volviendo a mirar ese directorio al día de hoy se comprueba cómo han sido muy pocos los desarrolladores que han dado continuidad a su trabajo con los medios y específicamente en la red. El mismo Mackern es uno de los pocos. Su trabajo que se podría catalogar como de -arqueólogo medial- sigue utilizando la red como una fuente de recursos. Desde sus primeros ejercicios que podrían considerarse *ready made* digitales que consistían en compilaciones de objetos encontrados: gif animados, íconos, señaléticas, fotografías, collages) los que anunciaba en su web bajo el título “Galería de objetos encontrados en diferentes directorios temporales de mi ordenador”<sup>69</sup>; hasta trabajos performáticos sonoros como *Living Stereo* o *Temporal Santa Rosa*.

Según Nieto, habría que diferenciar el trabajo realizado por artistas latinos que trabajaban desde su país de origen de aquellos que desarrollaron sus primeras indagaciones en la red estudiando o trabajando en países donde sí existían infraestructuras tecnológicas que permitieran experimentar con los medios de manera más fluida. Artistas como Rafael Lozano Hemmer quien después de realizar estudios en Canadá aborda su primera pieza utilizando redes de datos en 1995 con su obra *Trace*, presentada en Arco Madrid; el brasileño Eduardo Kac que se traslada a estudiar a Chicago en la década del ochenta y desde ahí configura su primera experiencia artística telemática realizada a través de Internet titulada *Ornitorrinco in Edén* (1984) marcan un importante contraste que además caracteriza a sus trabajos por estar pensados para ser expuestos en circuitos tradicionales dentro del sistema del arte; por contrapartida, muchos artistas veían la red como un espacio autónomo de las determinaciones del arte más convencional.

Paulatinamente se irán incorporando nuevos actores dentro del trabajo en red como Arcangel Constantini (México); Lucas Bambozzi (Sao Paulo), Juan José Díaz Infante (México), o Giselle Beiguelman (Sao Paulo), entre muchos otros.

### 2.3.7. Tendencias actuales

Actualmente la producción en el terreno de los aún llamados “nuevos medios” o artes mediales es tan rica y variada, que muchas de las categorías tradicionales que antes servían para describir las prácticas han quedado obsoletas debido a la complejidad y

---

<sup>69</sup> <[http://www.internet.com.uy/vibri/artefactos/objetos/objeto\\_74.htm](http://www.internet.com.uy/vibri/artefactos/objetos/objeto_74.htm)>

simultaneidad de lenguajes y soportes que se solapan. Existen todavía un buen número de artistas que realizan piezas cercanas a lo que entonces fue el videoarte propiamente dicho, hoy trasladado al audiovisual digital; pero es cada vez más frecuente que estos trabajos sean concebidos y exhibidos como parte de proyectos de instalación o cine expandido, ya sea en galerías o museos o como intervenciones en el espacio público.

Ya son muchos los artistas latinoamericanos que, viviendo o habiendo estudiado en el extranjero, han alcanzando un nombre internacional. Marcello Mercado, Iván Marino, Joaquín Fargas (Argentina); Rafael Lozano Hemmer, Yoshua Okón, Fernando Llanos, Ximena Cuevas, Amor Muñoz (México); Alexander Apóstol (Venezuela); Martín Sastre (Uruguay), Maya Watanabe, Angie Bonino (Perú); Eduardo Kac, Lucas Bambozzi, Rejane Cantoni (Brasil) Alfredo Jaar, Enrique Ramírez, Carolina Saquel, (Chile) por nombrar sólo algunos, nos permiten comprobar la consolidación de una práctica artística basada en los medios. Pero junto al surgimiento de estos artistas que han logrado realizar su trabajo en estas áreas de manera sistemática y que han conseguido proyectarlo internacionalmente, siguen existiendo una serie de brechas y problemáticas concretas internas que han permitido dibujar algunas zonas comunes.

En el terreno de la imagen en movimiento la tradición del video también se ha desplazado a contextos que tradicionalmente no eran considerados dentro del sistema de las artes y que por lo mismo no cabían en el relato historiográfico o académico tradicional, como las fiestas, las *rave*, las manifestaciones callejeras; o a través de las redes sociales (Youtube, Facebook, Twitter). Vemos aquí un gran espectro de Vjs o animadores digitales que crean y encuentran sus propios espacios (festivales Videobrasil, FlashAttack, Puntoyraya, etc.) dialogando y filtrando sus particulares estéticas y propuestas creativas experimentales en espacios de entretenimiento.

Si bien, según decíamos más arriba, establecer una identidad fija a la cultura y el desarrollo de las artes en latinoamericana es una tarea imposible, entre los rasgos generales de la práctica del arte de los medios en América Latina se pueden mencionar ciertas constantes que nos permitirán establecer un panorama común. Una de las problemáticas que implica el desarrollo de un arte de los medios en América Latina radica en el acceso a los recursos tecnológicos y conocimientos profesionales de las distintas plataformas de desarrollo digital. Desde una perspectiva básica –y aunque parezca un tema ya superado- las competencias lingüísticas de los usuarios también juegan un rol a la hora de enfrentar el conocimiento de determinadas tecnologías. Como destacaba Raúl Moarquech:



Tan sólo en los últimos años hemos visto un esfuerzo para traducir software a otros idiomas con el objetivo de cubrir un mercado mayor. Sin embargo, los lenguajes de programa tales como HTML, Java Script y Action Script continúan usando los parámetros del idioma inglés; por lo tanto, los artistas y audiencias de otro origen cultura y étnico que no conocen esa lengua son colocados fuera de la “zona digital privilegiada. (Moarquench Ferrera-Balanquet, 2009a, p. 86).

En términos generales, la pobreza ha disminuido en la región, pero esto ha ido a la par de una agudización de las desigualdad interna (CEPAL, 2013). Si bien la mayoría de los artistas que trabajan en el área de las artes de los medios tienen una formación educacional elevada, la utilización de la tecnología punta y el acceso al aprendizaje, ya sea tutelado en centros de estudios o realizado de manera autodidacta a través de las redes en América Latina, es un privilegio de pocos o sólo para quienes viven en el extranjero. Por la misma razón, la apropiación de las tecnologías mediante el Hacking, circuit bending y reciclaje; la liberación de los código-fuente de programación, la promoción y uso del software libre y la posibilidad de generar proyectos de bajo costo a partir de la utilización de tecnología obsoleta o mediante la recuperación de saberes tradicionales pre-hispánicos o folclóricos, utilizando recursos orgánicos, se ha convertido en una interesante alternativa de desarrollo artístico. El artista Augusto Zanela acuñó una suerte de slogan que serviría para caracterizar la manera en la que el arte de los medios se ha desarrollado en América Latina: “Hi Fi Low Tech” que implica una muy buena calidad conceptual y técnica resuelta con muy bajo presupuesto” (Taquini, 2008, p.33). Estas tendencias se han visto reflejada en la aparición de una nueva generación de artistas y desarrolladores que están construyendo sus propios espacios de encuentro y aprendizaje, muchas veces fuera del circuito artístico e institucional tradicional, como por ejemplo: Labsurlab; Asimtria, Nuvem, Minka Lab, entre otros.

Así es como en América Latina se va configurando un “paisaje mediático” (Machado, 2000) que va dando cuenta de una praxis creativa de relaciones de intercambio entre tecnología e imaginarios diversos, la cual se despliega con distintos tenores abordando diferentes temáticas y estrategias. Es a través del trabajo de curadores especializados, críticos, documentalistas, historiadores quienes por medio de la actividad docente, conferencias, escritos y exhibiciones y publicaciones van articulando “un gran hipertexto comparado de las artes tecnológicas en el continente” (La Ferla, 2010, p. 61), pero sobre todo a partir de estos espacios autogestionados o ubicados en el margen, entendiendo con el concepto de “margen” la señalización de un espacio de de-construcción crítica a nivel tecnológico, simbólico y epistemológico.

La heterogeneidad de prácticas y de actores involucrados en esa perspectiva excede las pretensiones de estas páginas pero nos servirán de contexto para comprender en qué lugar se inscribirá el arte de los medios en Chile.

2.4.

ARTISTAS QUE ANTICIPARON PRÁCTICAS  
MEDIALES EN CHILE

Para poder contextualizar el arte de los medios en Chile es necesario realizar una operación de re-constitución de sus genealogías y de las condiciones que han llevado a que el sistema de las artes chilenas esté marcado por cierto complejo de desfase o retraso que ha repercutido en la tardía formación de un campo especializado en torno a la unión entre arte, ciencia y tecnología.

En los textos que siguen intentaremos comprender desde una revisión histórica a sus protagonistas las características sintomáticas que han perfilado el campo artístico general en tensión con las propuestas de vanguardia, repetidamente marginadas del sistema artístico, para posteriormente revisar a algunos artistas que de manera individual podríamos considerar como referentes del desarrollo de las artes mediales actuales.

#### **2.4.1. La enseñanza artística: entre vanguardia y tradición**

La introducción de la modernidad en las artes visuales chilenas fue lenta e interrumpida. Desde la instauración del modelo académico en 1849, el sistema de enseñanza ha intentado seguir las pautas de lo que acontecía básicamente en Europa y posteriormente en Estados Unidos. Pero la distancia y la resistencia por parte de los sectores más conservadores chilenos han provocado que los procesos de transferencia de las tendencias artísticas europeas a las locales estuvieran caracterizados por el desfase o retraso, y que las posibilidades de pensar alternativas artísticas locales se despreciaran sistemáticamente.

A lo largo del siglo XX hubo interrumpidos intentos de que esta situación cambiara. El trabajo historiográfico reciente (Palmarola, 2003, 2007; Medina, 2007; Lizama, 1994; Castillo Espinoza, 2008; Maulén, 2012) ha permitido constatar distintas iniciativas concretas que buscaban introducir en la academia y en las instituciones reformas que permitieran la interdisciplinariedad y el trabajo experimental con tecnologías, en diálogo con cuestiones sociales. A continuación haremos un repaso de algunos de esos momentos.

En la década de los 20, se sucedieron una serie de movilizaciones orientadas a modernizar la enseñanza y la práctica de las artes en Chile, las que a juicio de los propios

estudiantes iba en sentido opuesto a las transformaciones sociales y políticas que vivía el país y el mundo. Como señala Lizama (1994):

(...) los estudiantes sostenían una abierta resistencia al Consejo de Bellas Artes y al Consejo de Instrucción Pública, organismo que regía la totalidad e la actividad universitaria, por su falta de representatividad, la edad de sus miembros y porque restaba autonomía a las decisiones y actividades estudiantiles. ( p. 947).

La agitación que se vivió en los años 20 muestra las profundas tensiones que se vivían entre los artistas con ideas de vanguardia, la rigidez de la academia, las contradicciones que significaba su ingreso dentro del quehacer universitario y las pautas estéticas que el Museo Nacional de Bellas Artes iba marcando a través de la colección que construye (caracterizada por un criterio anacrónico en relación a las tendencias que se comenzaban a imponer en Europa). Curiosamente, este período no fue abordado con profundidad por la crítica y la historia del arte. Como apunta David Maulén (2012b):

Recién se empieza a rescatar qué pasó, por el lado de los músicos, sobre todo, hacia los años sesenta, y por el lado de las artes plásticas recién en los ochenta se empieza a hablar tímidamente de lo que había pasado el 28, el 29 cuando el arte entra en la universidad.<sup>70</sup>

Esta ausencia de relato ha significado que muchas generaciones de artistas desconocieran el trabajo y las ideas de sus predecesores y que generara un clima de continua refundación (Maulén, 2012b).

El sistema artístico afín a las primeras rupturas plásticas, como el cubismo y abstracción, tiene eco y visibilidad en Chile recién en la década de los 20. Primero en 1923, cuando se realiza la exposición de los artistas chilenos que integran el Grupo Montparnasse -integrado por Luis Vargas Rosas, Henriette Petit, Manuel y Julio Ortiz de Zárate, y José Perotti-, quienes regresaban al país después de una temporada en Europa donde fueron influenciados por el trabajo de Cézanne; y, posteriormente, en 1925, con otra exposición reconocida más tarde como el Salón de Junio, realizada por el Diario La Nación y donde se exponen los trabajos de Pablo Picasso (reproducciones de Sara Malvar), Susanne Valadon y Fernand Leger, Juan Gris, Louis Marcoussis y Jacques Lipchitz, junto a obras de chilenos integrantes del grupo Montparnasse como Camilo Mori, Isaías Cabezón y poemas pintados del poeta Vicente Huidobro. Estas iniciativas independientes estaban

---

<sup>70</sup> Las citas a David Maulen son extractos de una entrevista realizada en enero de 2012.

respaldadas por Juan Emar, quien además apoyará a los nuevos movimientos a través de la publicación de sus “Notas de Arte” en el diario La Nación donde critica la indiferencia, rechazo e ignorancia manifestada por sus colegas críticos de otros medios que no aceptaban las nuevas propuestas. Emar criticaba duramente los sistemas de enseñanza conservadores, entregando claves de interpretación para las nuevas propuestas plásticas (Lizama, 1994).

La movilización de una masa crítica de docentes logró que se concretara la Reforma Educacional en 1928<sup>71</sup>. Esta se presentaba como un proyecto legislativo que por primera vez otorgaba protagonismo a los estudiantes y que consideraba a los profesores y a la comunidad trabajando en la programación de sus bases (Reyes Jedlicki, 2010). Para el campo artístico, uno de los más importantes cambios orientados en esa perspectiva fue convertir la Academia de Bellas Artes en la Escuela de Artes Aplicadas en 1927. Su director, el músico y pintor Carlos Isamitt (1887-1975) destacaba como sus objetivos:

Difundir los conceptos estéticos que inspiran al mundo moderno; contribuir al mejor conocimiento de las grandes culturas pretéritas y estimular la formación de un arte nacional basado en elementos propios.” -Para ello- “hemos desterrado desde el primer momento la copia servil de los modelos históricos que antes constituía la base fundamental de la enseñanza. (citado en Castillo Espinoza, 2008, p. 74).

Las intenciones de la Escuela de Artes Aplicadas coincidían con los principios estético políticos proclamados por la Bauhaus en Alemania, o el *Vhuktemas* en Rusia, en el sentido de “llevar hasta la vida diaria de nuestro pueblo la idea estética que contribuiría a refinar su sensibilidad” y “ser la piedra angular en que han de cimentarse numerosas industrias” (Ibid). Estos procesos se dan en un escenario de gran inestabilidad política, enmarcado por la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo y donde se podía percibir una creciente necesidad de cambios sociales. Tal como describe Maulén:

Se produce una revolución de todo el sistema educativo. [El presidente] Ibáñez, por ejemplo, quería poner cines en todos los colegios. Y las diapositivas y el material audiovisual para las clases de biología, sociología, etc. deberían ser preparadas por la Escuela de Arte. En vez de traer los profesores de Alemania, Inglaterra o España, traen profesores de países chicos de Europa central que estaban rondando las mismas preguntas que acá; pero luego se tienen que ir el 29. (Maulén, 2012).

---

<sup>71</sup> La Reforma tenía sus bases en la Asamblea Constituyente Popular de 1925. Paradojalmente la reforma se llevaría a cabo con el apoyo del militar Carlos Ibáñez del Campo.

Así, el proyecto de renovación duró muy poco y la Escuela de Artes Aplicadas se cierra a fines de 1928, declarándose en reestructuración y destinándose su presupuesto anual de 1929 a costear cursos de perfeccionamiento en Europa para profesores y alumnos de Bellas Artes quienes tendrían que volver al cabo de tres años para ejercer la docencia a su regreso. Pero los problemas políticos internos, sumados a la grave crisis económica internacional de la que Chile se hacía eco, frustró las intenciones más progresistas impulsadas por los artistas. Los estudiantes becados tuvieron que volver antes de lo estipulado y en 1930 la Escuela de Bellas Artes reabre sus puertas pero bajo los signos de un academicismo “rancio” (Castillo Espinoza, 2008). En 1932, las movilizaciones de los estudiantes empujan nuevas reformas que llevaron a la fundación de la Facultad de Bellas Artes, pero hacia 1936 la Escuela de Artes Plásticas “vuelve a ser una escuela de pintores, escultores, etc.” (Maulén, 2012).

Mientras, la Escuela de Artes se mantenía en una burbuja en relación a los procesos que se estaban llevando a cabo en otros campos de conocimiento en la misma época, arrastrando así una tradición principalmente figurativa. Hasta mediados de los años 50 se hace evidente un estancamiento sustentado por la institucionalidad que tutelaba la práctica artística convencional. Por un lado, la enseñanza del arte en la Universidad seguía patrones muy conservadores y rígidos, tomados de aquellos antiguos jóvenes que en su paso errático por Europa tomaron de referencia una tendencia muy sesgada de la producción de la época; y por otro, el Museo Nacional de Bellas Artes favorecía un programa curatorial marcado por tendencias plásticas que no estaban ofreciendo nuevos referentes estéticos ni conceptuales.

Estos cambios se desarrollaron en un período conocido como modelo de crecimiento “hacia adentro” (caracterizado como veíamos en el capítulo 2.2., por la sustitución de importaciones, creación de CORFO) que culminará de manera traumática con el golpe de Estado de 1973. A pesar de la diversidad política de los gobiernos que Chile tuvo en ese período -1930 a 1973-, sus políticas compartían algunos horizontes comunes, como el fortalecimiento del Estado y el fomento de la Industria local<sup>72</sup>, para lo cual se veía la necesidad de mejorar la capacitación técnica y fortalecer la educación e integrar el área artística, pero la Escuela de Artes aplicadas mantenía fricciones con la directiva de la Facultad de Bellas Artes que en general se mostraba indiferente a construir lazos de comunicación con el ámbito productivo y en la vida cotidiana.

---

<sup>72</sup> En la década de los 30 se popularizarán expresiones como “hecho en Chile” o “producto chileno” como formas de fomentar el consumo de la industria local

Es así como las apuestas más transgresoras en el vínculo arte, ciencia, tecnología y sociedad se desarrollan por canales paralelos a lo que estaba sucediendo en los territorios consagrados institucionalmente al sistema artístico convencional. En 1933, se presentaba la exposición del Grupo “Decembristas”, precursores del arte concreto/cinético/constructivo en Chile (Maulén, 2012a); pero que venían desde la arquitectura y el diseño. En 1935 y 1936, Waldo Párraguez publica el manifiesto “Plástica Moderna” en la revista ARQUITECTURA, cuestión que servirá como un hito para la formación del Grupo Plástico de Arquitectura de la Universidad de Chile en 1947. En 1953 surge el Grupo de los Cinco, integrado por Ximena Cristi, Aida Poblete, Sergio Montecino, Ramón Vergara-Grez y Matilde Pérez, quienes interesados por la abstracción intentarán renovar el lenguaje de la pintura. De ellos destacará el trabajo de Matilde Pérez por introducir, además, dispositivos electrónicos para realizar esculturas móviles bajo los principios del arte cinético; Alejandro Siña y su trabajo con la luz eléctrica y Carlos Navarrete quien exploraba con nuevos materiales y emplazamientos para sus obras en diálogo con la arquitectura de su tiempo.

Un aspecto importante que ha servido para revitalizar el campo de las artes de los medios en Chile ha sido el rescate de figuras que habían quedado sin un relato ni en el campo de las artes, ni de la ciencia o de la tecnología en Chile. Algunos de los personajes que han contribuido a esto han sido recuperados por los propios artistas o historiadores, intentando reposicionar los nombres olvidados de artistas y desarrolladores que abarcaban campos como la música, las tecnologías o las artes visuales y sus hibridaciones.

De los pocos artistas chilenos que trabajan tempranamente con nuevas tecnologías se debe distinguir entre quienes lo hicieron desde Chile y aquéllos que vivieron en el extranjero, en países donde los recursos tecnológicos estaban disponibles con mayor facilidad y donde, sobre todo, existía una red de artistas trabajando con intereses, inquietudes y conciencia de la necesidad de introducir las tecnologías en sus creaciones.

Desde la década del 60 y 70 varios artistas consiguen salir del país (Matilde Pérez, Juan Downey, Alejandro Siña, Gonzalo Mezza), becados por distintas instituciones, lo que les permite experimentar con nuevas tecnologías y materialidades en el extranjero para volver a Chile y generar un cuerpo de obras que recién desde la última década se presenta a las nuevas generaciones de artistas como referentes de un arte de los medios.



## 2.4.2. Arte cinético y lumínico

En octubre de 2014 y con 97 años de edad, moría Matilde Pérez, reconocida como una de las más importante artista cinética chilena y pionera de la corriente modernista. Durante mucho tiempo, su obra no fue considerada en Chile y transitaba sólo por algunos círculos, infravalorada. En los últimos años, rescatada por artistas vinculados al arte de los medios (Carolina Pino, Daniel Cruz, Arturo Cariceo) e historiadores (Ramón Castillo, David Maulén), logró convertirse en un referente ineludible del campo artístico nacional, y específicamente para quienes se interesaban por la experimentación de carácter científica y técnica. Como señala Francisco Brugnoli, director del Museo de Arte Contemporáneo:

(...) ella se integra a una corriente de arte que Chile no reconoció en su tiempo. Matilde Pérez no obtuvo el Premio Nacional ni tampoco otros colegas que compartieron con ella la tendencia, como Ramón Vergara Grez y Gustavo Poblete. Hubo una generación de profesores que asumió el compromiso del trabajo riguroso con la abstracción y eso pasó desapercibido en Chile. En los últimos años hay un resurgimiento, pero es muy tardío. Con Matilde Pérez, muere el último de ellos y es lamentable que el país no haya reconocido su gran aporte. (Alarcón, 2014).

Hacia 1997, la exposición *Ojo Móvil* realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes permite valorar su figura y trabajo que por mucho tiempo estuvieron al borde de la invisibilidad. Posteriormente participó en *Lo(s) cinético(s)* en el Museo Reina Sofía en Madrid (2007); *Cinética*, en Casa de las Américas de La Habana (2009). En 2010 se presenta en París su exposición *Matilde Pérez; Paris Retrouvé* en Galerie Espace Meyer Zafra, en 2012 en la exposición *Open Cube*, en Londres, donde es homenajeada. Todas estas exposiciones la sitúan dentro de la historia de un movimiento. Pero su primera y última retrospectiva de mayor envergadura en Chile será recién en 2013 con la exposición *Matilde por Matilde, Espacio móvil*, comisariada por Ramón Castillo. En ella se pudo apreciar el cuerpo de obra de sus trabajos junto a recursos inéditos como bocetos, textos y materiales de trabajo.

Desde los años 50, comienza a interesarse por la abstracción geométrica. Se integra al grupo Rectángulo (1955) desde donde experimenta con las posibilidades del plano de color, alejándose radicalmente de la pintura figurativa y representacional. Este interés crece y se consolida cuando viaja a París en 1960 y conoce al artista húngaro Victor Vasarely, quien la introduce al arte cinético y le presenta a los artistas del Grupo de Recherches Visuelles (GRAV), formado por un grupo de artistas entre los que se

encontraba el argentino Julio Le Parc. Empapada del entusiasmo de sus pares, decide descartar la utilización de pinceles y óleo sustituyéndolos por el papel, madera y formalita, y por técnica del collage como estrategia plástica. Pérez vuelve a Chile en 1961 trayendo consigo el *Manifiesto Amarillo*, que contenía los principios inspiradores del movimiento cinético que se pueden sintetizar en algunos conceptos como: “no a la pieza única, multiplicación, desmitificación, tecnología, movimiento, percepción y espacio” (en Castillo, 2013). Desde 1964 experimentará con materiales industriales: metal, acrílicos, espejos apuntando a “la superación de la dualidad bi y tridimensional del cuadro, mediante el estudio de la dinámica virtual y real del movimiento”(Cariceo, 2005, p. 5).



**Imagen 5.** *Túnel Cinético* (1970) de Matilde Pérez

Como Duchamp con sus rotorrelieves en el 39, Matilde Pérez utiliza motores y circuitos electrónicos para darle movimiento real a sus composiciones cromáticas. En 1964 realiza el primer disco giratorio, que expone en el Museo de Arte Contemporáneo en la exposición del Grupo Forma y Espacio en 1965, y que será reeditado con algunas variaciones en 1996. A su juicio, ella forma parte de una escena de artistas que re-instala la modernidad artística en Chile (Castillo, 2013), aquella que había quedado truncada en los años 30. En 1997, al recibir el premio Amanda Labarca declarará:

Si nos adecuamos a los tiempos que corren, tenemos que realizar obras multiplicables y dinámicas, empleando toda clase de materiales y mecanismos de producción: la electrónica, la computación, los videos, que son los soportes para la intervención del espacio y del tiempo. Con esto lograremos una dinámica activa, como el universo en continuo movimiento y expansión. (Pérez, citada en Castillo, 2013, p. 16).

El interés de Pérez no era sólo la experimentación en sí con los materiales, sino también el poder involucrar al público, trascendiendo de esta manera el espacio museístico tradicional. Su obra más emblemática fue la que desarrolló en 1970: *Túnel Cinético*, en el Instituto Chileno Norteamericano, que permitía a los espectadores transitar por él entre efectos producidos por espejos, luces y figuras geométricas. En esa exposición también se presentaron trabajos de otros artistas que seguían una línea parecida a la de Pérez, pero sólo continuaron en ello Carlos Ortúzar e Iván Vial.

En la década del 60 la única oportunidad que tenían los artistas cinéticos o experimentales de profundizar su trabajo era estudiando en el extranjero. En 1964 Carlos Ortúzar obtiene una Beca Fullbright que le permitió ampliar su trabajo en el Pratt Institute y en The New School for Social Research en la ciudad de Nueva York. En 1970 vuelve a ser becado es becado en el Center for Advanced Visual Studie del M.I.T. en la ciudad de Boston. Gracias a ello comienza a experimentar en sus esculturas con materiales diversos, complementando su trabajo con las influencias de sus estudios de teatro, filosofía, cibernética y física. Con su obra realiza una integración con el espacio que habita el hombre, de ahí nacieron sus esculturas cívicas y murales que llevó a cabo en diferentes centros urbanos del país.

Otro de los artistas que destaca en esta línea es Alejandro Siña, quien comenzó estudiando economía y administración de empresas en la Universidad de Chile. Retomando algunos trucos que su padre ingeniero eléctrico le había enseñado en su infancia, ya de adulto, en sus ratos libres experimentaba con motores, generando imágenes a partir de artefactos en rotación. En 1971 es invitado a mostrar sus experimentos en la exposición *Arte Cinético en Chile* realizada en el Instituto Chileno Norteamericano donde conoce a Matilde Pérez y Carlos Ortuzar. A raíz de ese encuentro, éste último lo invita a trabajar como asistente en un taller de Tecnología en la Escuela de Bellas Artes. Desde entonces decide dedicarse por completo a la actividad artística experimental, primero realizando trabajos electromecánicos y posteriormente, tras recibir

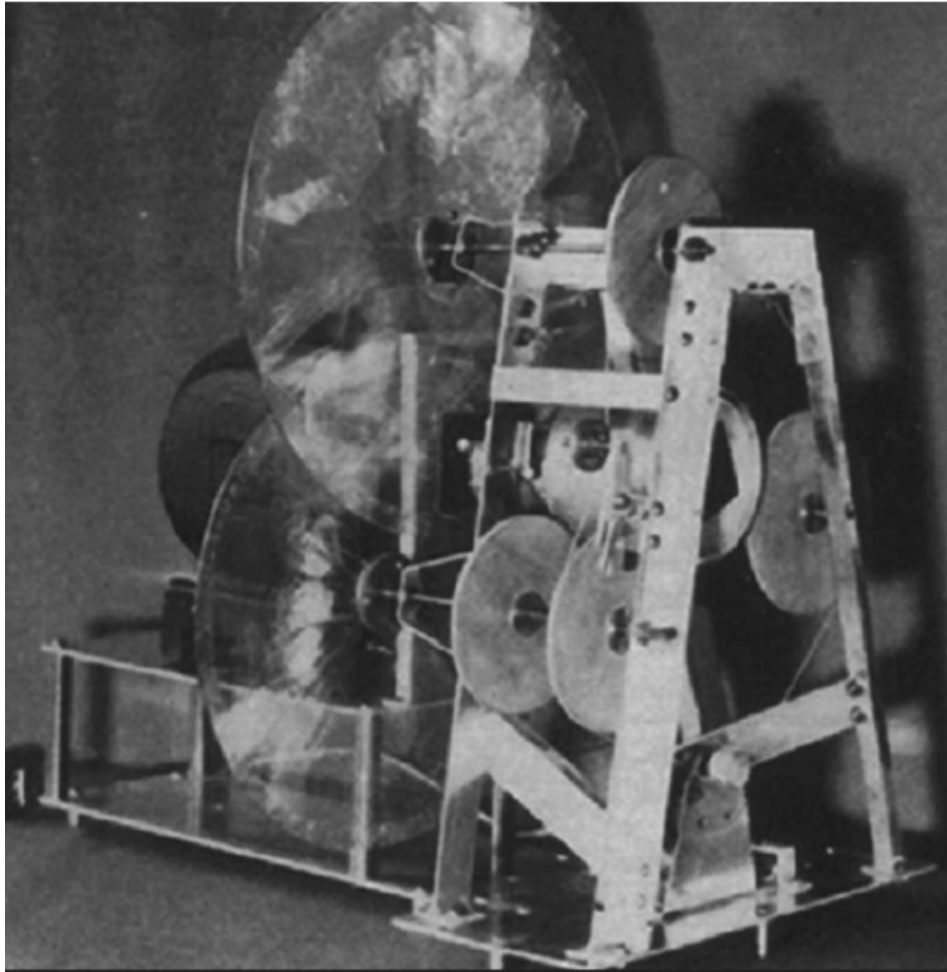
una beca Fullbright que lo lleva a estudiar en el CAVS, Center for Advanced Visual Studies del MIT (Boston, EEUU) -invitado por Gyorgy Kepesh y posteriormente por Otto Piene-, empieza a trabajar con segmentos de luz en base al neón, experimentando en la fabricación de los mismos e incluso construyendo o adaptando las fuentes de poder (Figueroa, 2012). En su residencia en Boston realizó trabajos con Kepesh y en 1978 compartirá su trabajo con su esposa. Su trabajo recién es presentado en Chile en 1998.

### **2.4.3. La Interdisciplina: El abstractoscopio cromático de Juan Carlos Martinoya y Nahum Joël**

“Un Robot de pintura abstracta. Gran atracción en Feria del parque” Así titulaba el Diario La Nación el 1 de diciembre de 1960 un artículo en el que se describía la propuesta artística desarrollada por dos jóvenes participantes de la Feria Anual de Artes Plásticas que tenía lugar cada verano a orillas del Río Mapocho. El robot al que aludía el artículo del periódico se trataba del *Abstractoscopio Cromático* realizado por Carlos Martinoya y Nahum Joël. Carlos Martinoya era ingeniero civil y científico y había trabajado junto al cristalógrafo Nahum Joël desarrollando una máquina cinética que generara cuadros abstractos. Su invención consistía en un objeto que tenía dos brazos que se activaban mediante un motor eléctrico para que en su lento movimiento, a partir de cristales y trozos de papel celofán y luz polarizada, permitiera obtener una amplia variedad de composiciones, como si se tratara de cuadros abstractos de distintos colores y texturas, los que para ser mejor observados eran proyectados en una pantalla a través de un proyector de diapositivas de 500 wats. Las velocidades angulares estaban ajustadas de tal manera que no se repitiera nunca la misma composición. Tal como ellos explicaron posteriormente en un artículo publicado en la Revista Leonardo en 1968:

Aun cuando sabíamos que podíamos obtener de la máquina, nos quedamos atónitos por la belleza y riqueza de los diseños que se sucedían en la pantalla, en permanente movimiento. (Martinoya & Joël, 1968, p. 171).

Junto con la exhibición del aparato y de los cuadros que éstos iban generando, realizaron una serie de diapositivas pedagógicas que explicaban científicamente el proceso. El público, además, era invitado a manipular el objeto, generando así sus propios resultados. Para Joël y Martinoya, el objetivo de compartir este trabajo en una feria de arte era el de “constituir un lazo entre la ciencia y alerte, entre los fenómenos naturales y las emociones estéticas” (op.cit, p.172).



**Imagen 6.** *Abstractoscopio Cromático* (1968) de Carlos Martinoya y Nahum Joël

Contrastando con el entusiasmo que esto generó en el público -interesado tanto por las explicaciones científicas como por la potencialidad estética y creativa del aparato generando sus propias “abstractoscopías”-, el ámbito artístico fue más suspicaz. Algunos pintores “pensaron que ésta era una intrusión indeseable de la ciencia en la vida humana”(op.cit.), demostrando los resabios conservadores que persistían en la academia.

El abstractoscopio cromático se presentaba como un objeto fronterizo entre arte, ciencia y tecnología. Así como el propio Duchamp presentó sus rotorrelieves por primera vez en una feria de inventores, marcando la cualidad híbrida de su obra que compartía pasaporte entre el mundo de las artes y de la ciencia, Martinoya y Joël se referían a su creación como “arte, deporte o juguete (el nombre depende de la actitud con que se le considere)”.

El trabajo interdisciplinar seguirá siendo una constante en el trabajo de Martinoya. Ya como ingeniero civil, se había dedicado a la vivienda social, trabajando en el

Ministerio de Obras Públicas; también trabajaba en temas de física nuclear, involucrado en un proyecto de construcción del primer acelerador de partículas en 1954, y después se convierte en director del Instituto de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile.

A finales de los 60, Martinoya expone en la Galería Central de Arte Carmen Waugh la pieza el *Alucinoscopio* y, anticipándose al mapping, realiza proyecciones sobre la fachada del Museo Nacional de Bellas Artes durante la exposición de la artista argentina Lea Lublin. Posteriormente incursiona en investigaciones sobre percepción visual realizando investigaciones en torno a la visión y el color, con trabajos como “Percepción del color en el hombre y en la paloma” (1971), realizado junto a Susana Bloch. Y junto a Bloch, Gui Santibáñez y Pedro Orthus exploran lo que denominaron “técnicas psicofisiológicas para el entrenamiento de actores”, que venían a ofrecer una alternativa al método Stanislavsky.

Este trabajo transversal chocaba con una academia bastante rígida que cerraba la posibilidad de generación de conocimiento que no fuera el de las bellas artes en su concepción más clásica. Como puntualiza Maulén, “Mientras Martinoya y sus colegas mezclan teatro, medicina, antropología, sociología, también con artes visuales, cuando van a llevar eso a Bellas Artes no lo aceptan” (2012b).

En 1973 abandona el país exiliándose en París donde continuará trabajando con Susana Bloch y Francisco Varela hasta su retorno a Chile en los noventa. Su abstractoscopio cromático fue mostrado nuevamente en la Bienal de Artes Mediales de 2013, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes, permitiendo contribuir historiográficamente al mito y sentando con ello un posible referente.

#### **2.4.4. Ordenadores y música electrónica**

Otra de las aportaciones importantes en el terreno de la experimentación tecnológica y artística vendrá de la mano de la música y las posibilidades que la electrónica ofrecía en su aplicación en el sonido. Las primeras experiencias musicales experimentales se dieron desde muy temprano en Chile. Ya desde 1953, Juan Amenábar comenzaba a realizar experiencias sonoras con cintas magnéticas. La visita a Chile de Pierre Boulez en 1954, uno de los principales promotores de la música concreta y dos años después Werner Meyer-Eppler, técnico y científico belga-alemán, quien ya en 1949 había

publicado un libro en el que promovía la idea de producir música mediante medios electrónicos, significaron una importante influencia para los pocos músicos e ingenieros chilenos interesados en estas exploraciones.

En 1956 se presentaba *Nacimiento*, considerada la primera obra de música concreta realizada en Chile, compuesta por León Schidlowsky (1931) para acompañar una obra de la Compañía de Teatro Mimos de Noisvander (Estrada, 2010). *Nacimiento* considerada la primera obra de música concreta realizada en Chile, fue realizada de manera muy precaria y por mucho tiempo estuvo fuera de los relatos y registros históricos. En ese mismo período, Juan Amenábar (1922-1999) y José Vicente Asuar (1933), ambos compositores e ingenieros, realizaban en la Radio Chilena experimentaciones electroacústicas y, en 1957, crean el Taller Experimental de Sonido en la Universidad Católica (Dal Farra, 2004). En septiembre de ese mismo año, Amenábar crea la pieza “Los Peces” como encargo del director de teatro Enrique Durán, la cual ha sido descrita como “la primera pieza de música experimental en América Latina (Bethell, 1998, p. 351).

La pieza la hizo Juan Amenábar en la radio Chilena, con la ayuda del radiocontrolador. Cuando terminaban las transmisiones de la radio, como a la una de la mañana, llegábamos a trabajar con sus equipos. Amenábar, que programaba música clásica en esa radio, tocaba el piano, lo grabábamos y a medida que el sonido decaía, lo compensábamos con el potenciómetro (control del volumen) para dejar el sonido estable en cuanto a intensidad, y luego le cortábamos el ataque (inicio del sonido). Entonces descabezábamos el sonido y uníamos la cola con el tronco descabezado y creábamos así una cinta sin fin (loop). Eso pasaba por los cabezales de la reproductora y entonces lo grabábamos en otra cinta. Obteníamos así tonos de duración indefinida y el sonido no parecía de piano. La parte rítmica la trabajó íntegramente Amenábar. (Asuar, 2002).

En 1958, en la Universidad Católica de Chile, Amenábar y Asuar crean el primer Estudio de Música Electrónica de Latinoamérica, trabajando con compositores como Schidlowsky, Rivera, Quinteros y García. Ese mismo año, Asuar presenta su trabajo “Variaciones Espectrales” (1959), su primera obra electrónica.

En 1967, Asuar participa en el evento antes referido *Imagen Caracas* realizado en Venezuela. Junto con hacerse cargo de la complejidad de la implementación del sonido crea varias piezas inspiradas en aspectos de la psicología humana y en teorías cósmicas

sobre el universo, intentando vincular conocimientos astronómicos y musicales, pues para él:

(...) la forma musical es una analogía subjetiva de la expansión del espacio, que musicalmente se interpreta como una dilatación del tiempo dentro del cual se mueve el material sonoro en distintas trayectorias, colisiones y explosiones que reflejan la creación infinita y eterna del universo. (Asuar, 1975, p. 16).

Para ese mismo evento habría propuesto también la apertura *Guararia Repano (1967)*, pieza musical electroacústica basada en grabaciones de cantos instrumentales de los indígenas guajiros, la cual finalmente fue rechazada de ese evento pero que luego se convertirá en un referente ineludible para músicos y artistas electroacústicos y electrónicos contemporáneos, interesados en rescatar mediante los medios tecnológicos las sonoridades de los pueblos originarios y de la naturaleza.

En 1968, después de una temporada en el extranjero, Asuar vuelve a Chile, donde empezará la carrera de Tecnología en Sonido en la Universidad de Chile. Desde entonces comienza a desarrollar la idea de construir un ordenador para generar música. Junto a estudiantes y profesores de su departamento realizan una obra para orquesta cuya partitura era realizada por el ordenador IBM 360 PDP-8. Más adelante, también trabajando en conjunto con estudiantes de Tecnología en Sonido y con el Departamento de Física de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, utilizará el ordenador como un intérprete. Esta vez los estudiantes realizaron artefactos electrónicos que eran controlados por el ordenador y un sintetizador. De este proyecto se editó el disco vinilo *El Computador Virtuoso (1973)* que constituye una de las primeras realizaciones comerciales, a nivel mundial, de música interpretada por un computador.”(Asuar, 1975, p. 20). Pero la idea de un ordenador diseñado específicamente para la tarea de generar música era algo que obsesionaba a Asuar. El proyecto de construirlo comenzó a tomar forma en el momento en que llegan a Chile los primeros microprocesadores INTEL 8080 y MOTOROLA. Según él mismo explica, para entonces los sintetizadores musicales eran de tecnología analógica mientras el COMDASUAR utilizaría una tecnología híbrida: una parte analógica y otra digital que funcionaría mediante un microprocesador. Así, el COMDASUAR también estaba relacionado con la cibernética, ya que existía la posibilidad de que fuera la máquina la que tomara determinadas decisiones. Según su propia descripción:

Este instrumento, llamado Computador Musical Digital Analógico Asuar o COMDASUAR, está basado en el microprocesador INTEL 8080. Y tiene como



principales rasgos musicales, el que puede reproducir cualquier partitura musical en forma automática, sin necesidad de una ejecución humana. También es polifónico (6 voces), absolutamente afinado y sincronizado, con elección libre de colores o timbre para cada voz. Además, el instrumento puede desarrollar programas heurísticos y proponer ideas musicales, basadas en probabilidades sonoras o en juegos musicales. Los datos musicales (partitura) se introducen en la memoria del computador por medio de un teclado similar al de una máquina de escribir y se proyectan en la pantalla de un televisor corriente para poder hacer los cambios y correcciones que se deseen. (Asuar, 1980).

Su invención, que mezclaba el lenguaje análogo y digital, fue catalogada como el primer dispositivo “pensante” dedicado a la música. A pesar de su novedad en el contexto latinoamericano y de su cercanía con el mundo académico, fue un trabajo desarrollado de manera independiente: “no tuve apoyo para desarrollarlo en alguna institución de docencia o investigación como me habría gustado” (Asuar, 2012).

Asuar tardó tres años en construir y programar su máquina que con tan sólo 7 kilobytes de memoria bastaron para hacer música y grabar el vinilo *Así habló el Computador* (1979), en referencia al texto de Friederich Nietzsche *Así habló Zaratustra*.

Su trabajo se puede relacionar con la obra de Walter Carlos, quien interpretaba la obra de Bach electrónicamente en piezas como *Switched on Bach* (1968) o *The Well-Tempered Synthesizer* (1969), utilizando los sintetizadores modulares fabricados por Robert Moog en los años sesenta. Pero sobre todo, por considerar la relación estrecha entre matemática, tecnología y música como algo inherente al lenguaje musical mismo. La obra de Asuar ha sido valorada, gracias al lanzamiento en 2010 de *Obra Electroacústica*, un disco en el que se recoge su trayectoria. Posteriormente, en la Bienal de Artes Mediales de Chile de 2013, en la que se exhibió el COMDASUAR por primera vez después de haber estado abandonado y en el olvido durante décadas en una casa de campo.

#### **2.4.5. Escultura y cibernética**

Mientras en Chile los integrantes del Grupo Rectángulo presentaban sus primeros proyectos óptico-cinéticos utilizando motores y circuitos eléctricos, en Estados Unidos, el chileno Enrique Castro Cid (1937-1992) realiza una serie de investigaciones ópticas a partir del ordenador, intentando transgredir las nociones convencionales del espacio

euclidiano en la representación pictórica. Castro-Cid nació en la pequeña ciudad de Machalí, pasó por la Escuela de Bellas Artes en la Universidad de Chile y luego, tras recibir una beca para estudiar en Estados Unidos, se radica definitivamente ahí. El escritor Claudio Giacconi, quien compartió amistad con él mientras vivían en Nueva York -y que convertirá su figura en el personaje de su novela *F-*, afirma que la vida de Castro Cid en Nueva York se caracterizaba por la excentricidad. Había logrado alcanzar cierto reconocimiento exponiendo en el Soho, pero sobre todo lo recordará por las “míticas noches de juerga”, “compartiendo con la bohemia artística de esos años”. Después de ser abandonado por su esposa millonaria vendría la caída:

Del vértigo pasa a la decadencia más penosa. Pierde progresivamente la razón. Sueña y, en un acto instintivo de salvación, pide que ensillen un burro para regresar a Machalí. Giacconi, su amigo de correrías, lo apacigua, le sigue la corriente y lo interna en una clínica psiquiátrica. (Contreras, 2010).

Estos aspectos de su vida personal podrían explicar en parte el desconocimiento que sufrió su trabajo en Chile durante mucho tiempo. Sus primeros proyectos artísticos reproducían diagramas pseudocientíficos inspirados en la ilustración anatómica médica, creando ficciones orgánicas que denominó “*Jabberwocky*”, -como el poema de Lewis Carroll incluido en *Alicia a través del espejo* (1874)- las que formaron parte de su exposición *Ideas para una zoología fantástica* que presentó en el Museo Americano de Historia Natural.

Continuó su trabajo utilizando las matemáticas y las técnicas de planimetría (ideada para el diseño de aviones) para representar teorías de la física. “Castro-Cid está convencido de que el arte debe trascender las preocupaciones “modernas” con la bidimensionalidad radical, y propone modelos espaciales alternos para que los artistas los trabajen” (Pau-Llosa, 1985, p. 11). Posteriormente desarrollará piezas como *Robot With Flying Number*, presentado en 1965 en la galería Richard Feigen, trabajos que, mientras eran ignorados en Chile, en el extranjero eran descritos como un intento por “graficar la realidad tri y tetradimensional” (Pau-Llosa, 1985, p.12) y “anunciar el futuro” (Bethell, 1995, p. 431).

Según Jack Burnham describía en su afamado libro *Beyond modern sculpture: the effects of science and technology on the sculpture of this century* (1968):

Un artista como Castro-Cid construye simulacros de sistemas cibernéticos, no con la esperanza de producir otro temblor estético, sino porque representan la voluntad técnica y espiritual de nuestra civilización. (p. 348).

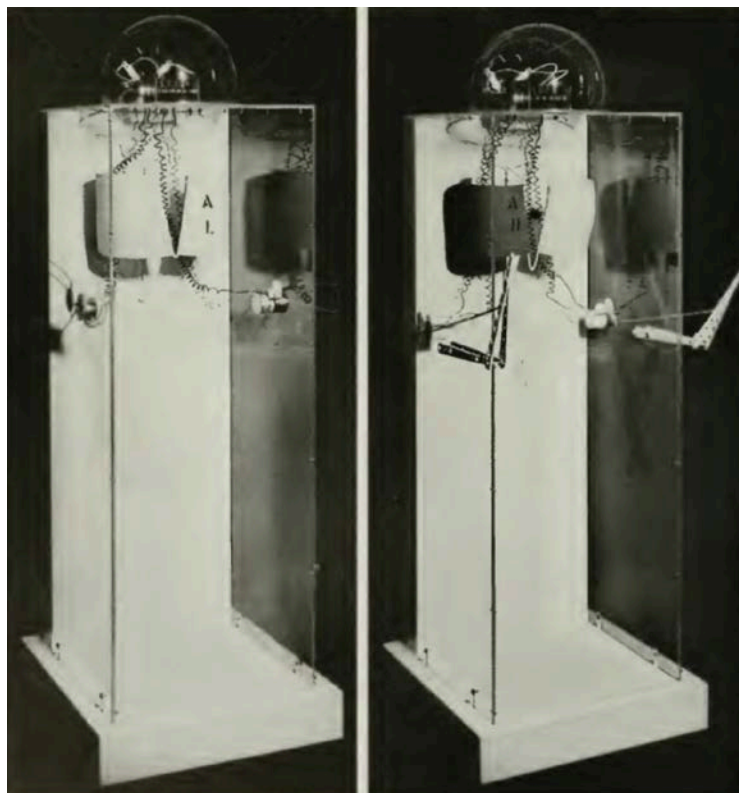


Imagen 6. *Anthropomorphicals I and II* (1964/1965) de Enrique Castro Cid

En sus proyectos utilizaba piezas de desecho industrial, compresores de aire, electro-magnetos, dispositivos electrónicos, proyectores de cine, motores, plexiglás, piezas que ensamblaba simulaban engranajes que constituían la obra. El diseño antropomórfico que imprimía a sus primeras máquinas y robots intentaba demostrar la complejidad que emparenta a las máquinas y a la mente humana (Weinstein, 1965). Estos primeros robots guardaban, según Burnham una apariencia de “esterilidad dolorosa”. Los robots de Castro-Cid

Ya no se trataban de ruidosas bestias metálicas como las de la década de 1920, estos robots son más parecidos a los humanos, despojados de su forma corpórea, meros cerebros colocadas en frascos con electrodos incorporados, enviando instrucciones a sus miembros mecánicos. Este humano electrónico contemporáneo está encerrado antisépticamente en una caja de plástico transparente; el dibujo de una anatomía en

el fondo insinúa débilmente el vestigio de una vida que una vez fue biológica. Cableado y pequeños componentes toman el lugar de tendones y sangre. (Burnham, 1968, pp. 349–350).<sup>73</sup>

Estas máquinas eran ensamblajes de relés mecánicos y bombillas eléctricas, sincronizadas con motores de temporización sincrónica, pero que a diferencia de los robots tradicionales -y la función que desde su propia definición etimológica los define (robot=sirviente en polaco)-, las máquinas de Castro Cid no buscan la realización de metas específicas, sino sólo emular procesos de auto estabilización automática que caracterizan a los organismos vivos. Posteriormente siguió desarrollado lo que Burnham denominó “juegos cibernéticos” que consistían en cajas en las que esferas de plástico se movían con un definido ciclo de posiciones impulsadas por chorros de aire, como si se tratase del resultado de un sistema informático complejo en el que se simulaban operaciones de precisión automatizada y tensiones entre azar y orden, ilustrando algunas “complejidades de la vida moderna” (Weinstein, 1965).

A pesar de haber tenido reconocimiento en Estados Unidos y de contar con numerosas exposiciones en Nueva York, Washington, Miami, Tokyo y Caracas, en Chile no hay estudios que analicen su obra. Sólo en los últimos años ha sido mencionado por algunos testimonios de otros chilenos que lo conocieron en Estados Unidos, y también hace escaso tiempo se han valorado sus indagaciones en torno a la cibernética.

#### **2.4.6. Juan Downey y la energía invisible**

Otro de los artistas que hoy en día constituye un referente obligado para el ámbito del arte de los medios en Chile es Juan Downey (1940-1993). Por mucho tiempo se le identificó como uno de los pioneros del videoarte a nivel mundial junto a Nam June Paik. Pero así como su colega coreano, también exploró con los recursos que ofrecían otras tecnologías contemporáneas y con el cruce de disciplinas y saberes.

Downey estudió arquitectura en Chile y desde los sesenta vivió varios años en Francia donde se relacionó con Julio Le Parc. Desde entonces se interesó por las

---

<sup>73</sup> Traducción mía, el texto original dice: “no longer the clanking metallic beasts of the 1920’s, these are more akin to humans divested of their corporeal form, mere brains placed in bells jars with appropriate electrodes inserted, sending commands to mechanical limbs. This contemporary electronic man is encased antiseptically in a clear plastic enclosure; a vestigial anatomy drawn on the background hints faintly at a once biological life. Wiring and small components take the place of tendons and blood

propuestas que el arte cinético ofrecía a la participación de los espectadores desarrolladas por el Groupe de Recherche d'Art Visuel (G.R.A.V.), el grupo Zero y la revista Rohbo. A su llegada a Nueva York, a finales de la década, comenzó a incursionar con sus esculturas y máquinas electrónicas y se vinculó a la revista *Radical Software*<sup>74</sup>, investigando sobre arquitectura, robótica, informática. Integró estas disciplinas con la performance, grabado, ilustración, instalación y abordó temáticas cuyo espectro abarcaban cuestiones relacionadas con la percepción, el diálogo humano-máquina, cultura y naturaleza. También desarrolló ideas sobre la “energía invisible” (radiación, vibraciones sísmicas, ondas de radio y radar), la telemática y sus posibilidades discursivas y epistemológicas, buscando establecer relaciones entre sociedad, historia, cibernética, medio ambiente e identidad.

Hacia 1968 realiza esculturas audio-cinéticas que le permiten reflexionar y señalar una serie de aspectos que posteriormente serán transversales a todo su trabajo y que también se pueden considerar como características básicas al trabajo con medios hasta el día de hoy. En un artículo publicado en la Revista Leonardo en 1968, describe sus esculturas audio-cinéticas reconociéndolas como parte de un nuevo estadio en la historia del arte dado su carácter efímero:

(...) son obras que no se supone que duren mucho tiempo [y por lo mismo] plantean un problema para el coleccionista de objetos de arte ... Su existencia o destrucción es irrelevante para la vida de ellas. (Downey, 1969).

También resaltaré las posibilidades lúdicas que estas piezas ofrecen al público, destacando la “ilusión” de participación que representan para los espectadores pero, al mismo tiempo, valorando la oportunidad que ellas ofrecen de “hacer que la gente sea consciente de la gran cantidad de diferentes tipos de energía en el universo” (op.cit).

En 1971 Juan Downey participa en *The Kitchen*, espacio creado por Woody y Steina Vasulka -artistas que experimentaron con medios analógicos y digitales-. *The Kitchen* se concebía como un espacio abierto para el trabajo de artistas provenientes de distintas disciplinas. Su vinculación a la vanguardia artística norteamericana le permitiría desarrollar proyectos como *Plato Now*. Este evento, desarrollado en 1973 en el Everson Museum of Art in Syracuse, tenía como protagonistas a nueve participantes (entre quienes se encontraba el artista Bill Viola y el curador David Ross) los cuales estaban en actitud de

---

<sup>74</sup> Radical Software fue una revista de video fundada por Beryl Korot, Ira Schneider y Phllis Gershuny en 1970

meditación, de espaldas a la audiencia, pero cuyos rostros se podían observar en unas pantallas conectadas por circuito cerrado de televisión mientras las sombras del público se proyectaban en las paredes. Cada participante estaba provisto de sensores que permitían monitorear las ondas alfa generadas por su actividad cerebral. Cuando se lograba testear un cierto nivel de energía neuronal, los sensores activaban audios pregrabados con citas de *Los Diálogos*, de Platón, escuchados a través de los auriculares usados por cada intérprete, generando así una experiencia “neuropsíquica, histórica y sensorial” (Kim, 2012)

Es importante destacar su preocupación por denunciar la persecución política que significaba en Chile la instauración de una dictadura militar. En Nueva York en 1973, en un espacio facilitado por Amnistía Internacional, Juan Downey convoca a Carmen Beuchat y a Francisco Copello para realizar distintas performances que giraban en torno al golpe de Estado. En el video, Downey incluye imágenes de archivo del incendio de la casa de Gobierno que se mezclan con la coreografía y performance de Francisco Copello (Muñoz Zárate & Ivelic, 2009). En 1975 presenta la película “In the Beginning”, filmada en Santiago, considerada la primera pieza de videoarte chilena, que produce junto a la compañía de teatro “El Aleph”, cuyo director Oscar Castro y actores para entonces eran prisioneros políticos.

Uno de los proyectos más emblemáticos realizado por Downey será la serie “Trans América”. De agosto a septiembre de 1976, Downey y su familia se instalan con las comunidades yanomami de Tayeri y Bishassi a orillas del río Orinoco, donde permanecieron durante siete meses, entre noviembre de 1976 y mayo de 1977. *Trans América*, consistía en imágenes sobre la vida cotidiana de shabonos - moradas comunitarias del pueblo yanomami- con quien Downey convivió por el período de seis meses entre 1976 y 1977, las que edita posteriormente combinándolas con material filmado en Nueva York. En su último trabajo de esta serie llamado *The Laughing Alligator* (1978) mezcla la estructura narrativa de la televisión comercial con el tiempo y narrativa usados en los documentales etnográficos. Una de las escenas del video nos deja ver a dos cazadores yanomami enfrentando con sus armas al propio Downey que está cámara en mano; la situación se muestra como una metáfora de “la violencia del encuentro colonial con la violencia de la representación cinematográfica” (Fusco, 1998). Pero los indígenas se ríen, y el peligro y la ferocidad de los cazadores se repliega ante la curiosidad y la perplejidad mutua de reconocerse diferentes. En el cuadro siguiente a la escena del encuentro sólo aparece un texto: “the foreigner was afraid”, acompañado de risas. En otra

secuencia un indígena toma la cámara e intenta registrar a Downey. El artista es consciente de que la cámara es también “un arma peligrosa” y se pregunta:

¿Cómo vivir en una sociedad primitiva cuando aquellos con quienes viniste a compartir un estilo de vida arraigado en la selva y sus espíritus, se te acercan llenos de ternura pero también con constantes exigencias cuya satisfacción engendraría la destrucción de esa misma vida que admiras. (Downey, 1976/1998).

Downey, más que un etnógrafo o documentalista al uso que intente describir y registrar a una de las etnias más antiguas de América Latina, construye a través de estos videos un lazo en el que envuelve a los integrantes de la comunidad indígena y también a su propia subjetividad, que se ve modificada por el encuentro con una cosmovisión alterna. Como señala Fusco (1998):

Vemos como la experiencia en el seno de los Yanomami afectó su conciencia, al tiempo que, como artista, confiesa su propia sensación de fracaso como viajero y se burla de su deseo de travestismo cultural. Por consiguiente, lo que se nos presenta es un documental sobre las dificultades y las motivaciones psicosociales del proyecto etnográfico occidental de conocimiento del yo, a través de la objetivación y la posesión del otro. (p. 308).

En las instalaciones que recrea a partir de su registro de los rituales yanomami y de la naturaleza en la que habitan, no hay una descripción o representación. Y por lo mismo parece intencional la dificultad que tenemos de acceder a descifrar sus códigos.

Así como Downey se asoma al universo indígena, también lo hace al universo de las representaciones culturales occidentales. En 1979 concibe su proyecto *El ojo Pensante*, cuyo epígrafe era “*la cultura como instrumento del pensamiento activo*”. El proyecto consistía en una serie de investigaciones, piezas, traducidas en 13 cintas de video cuyo objetivo era construir una proyección autobiográfica sobre la cultura occidental, desde las pirámides, pasando por las Meninas de Velázquez, hasta los rascacielos en Manhattan. En la serie interroga a los iconos de las artes de la tradición europea con el mismo extrañamiento con que se adentra en el mundo indígena. Consciente de que “somos una cultura de citas”, según afirmaba, intentaba como Aby Warburg -el coleccionista alemán- acoplar imágenes de la cultura universal para, indagando en ellas, encontrar respuestas para su propia subjetividad. De una manera similar a cómo Godard ejercitaría años más tarde una historia del arte antojadiza, cuyo eje sería el cine con sus *Histoire(s) du*

*cinéma* (1988-1998), Downey nos propone una historia del arte donde la pregunta apunta al sí mismo.

Downey también será uno de los primeros en apropiarse de los recursos de las nuevas tecnologías de su época para experimentar otras posibilidades narrativas. Hacia finales de los ochenta, toma la última fuga del segundo libro de *El Clavecín bien temperado* de Juan Sebastian Bach, utilizando como soporte el láser disc, con lo que crea una pieza interactiva. *J.S Bach "Fugue #24 in B Minor"* (1988) es considerada una de las primeras piezas interactivas en la historia de las artes y la tecnología realizadas en el continente (La Ferla, 2010). La obra, traspasada posteriormente a video, ofrecía diversos recorridos por la obra de Bach a partir de imágenes acompañadas por un relato de Downey. El soporte en Láser disc ofrecía una interface programada que permitía interpretar variaciones de la pieza. La obra aún funciona para quién tenga un lector de láser disc. Como explica Laferla (2010), esta pieza fundamental dentro de la historia del arte y la tecnología en Latinoamérica, sirve de ejemplo de los problemas estructurales a los que se enfrenta la historiografía al no contar con los dispositivos necesarios para su conservación y exhibición, cuestión que explicará además la ausencia de documentación a explorar para las siguientes generaciones formadas en los años noventa, quienes tuvieron acceso sólo al visionado de algunas piezas de video que se encontraban en el Museo de Arte Precolombino de Santiago. Como nos cuenta Ignacio Nieto:

Yo vi algunas cosas de Juan Downey cuando uno podía pedirlo en el museo precolombino y llevárselo para la casa. Actualmente no se puede (risas) Era tremendo eso. Nunca hice una copia! ¡Ahora me pego una puñalada en la espalda! (Nieto, 2013).

Downey afirmará que su obsesión por explorar sus raíces étnicas continentales a través de su serie *Video Trans Américas*, o sus intentos por descifrar el vínculo con la cultura occidental en trabajos como los que realizó sobre la música de Juan Sebastián Bach, han fracasado permanentemente.

(...) la gente me pregunta con frecuencia si últimamente he ido a algún lugar. Quieren decir, a otras tierras, a otras culturas, porque saben bien que mi trabajo es una ocupación constante con "el irse". Mi mamá indígena lo llamaba: 'el *irís* y no *volverís*'. Mi arte se trata de un renovado *shock* cultural en la articulación de un diálogo. Pero de hecho, en realidad no voy a ninguna parte intentando establecer un puente a esa lejana metáfora que manifestará la raíz interna. (Downey, 1987, p. 10).



Quizás por lo mismo, desde esa imposibilidad de irse a otro lugar, otra de las líneas de exploración de Downey estaría dada por su interés por las posibilidades de comunicación a distancia. Intuyendo o anticipándose al desarrollo de las redes y de Internet en particular. Su interés por la neurociencia y por las ideas de Bateson encontraran en las posibilidades satelitales una vía de exploración y trabajo. Emulando esas potencialidades, realizó junto a Eugenio Dittborn y Carlos Flores el video *Satelitenis*, realizado entre 1982 y 1984, que consistía en un envío de videos entre los tres artistas, como en un juego de tenis desequilibrado. Este partido de tenis de piezas videográficas dejaba ver la precariedad de la producción chilena. Los jugadores locales se identificaban como “videístas de domingo”, compitiendo contra un Juan Downey que contaba con los recursos tecnológicos pero sobre todo con un contexto que para los chilenos era distante e inalcanzable.

#### **2.4.7. Gonzalo Mezza: Información Liberada**

Él mismo se describe como “pionero de los nuevos medios”<sup>75</sup>. Desde la década de los 70 comienza a trabajar con fotografía, video e instalación y es de los primeros en Chile en explorar las posibilidades de la informática y de la red. En 1974 comienza a realizar su *Museo Virtual* que consistía en sonidos, videos, piezas interactivas realizadas para su interacción a través del ordenador. En 1983 presenta una retrospectiva en Santiago de Chile en Galería Sur, llamada *Santiago punto cero*, en la que se presenta por primera vez en una exposición de arte en Chile una pieza audiovisual producida íntegramente por un ordenador (Vidal, 2012). En 1995 su museo es puesto en línea a través de Internet. Según comenta, “la idea de un museo virtual, hoy día es algo común, pero como artista latinoamericano yo fui el primero que puso *online* un museo virtual. Además sirvió tanto como museo como proyecto net art”.

Revisando su obra en perspectiva, Mezza reflexiona señalando que sus intenciones consistían en ampliar los límites de los espacios públicos, museísticos y de la propia práctica artística. Este interés comenzó a fraguarse en 1967, cuando el artista visita Nueva York:

---

<sup>75</sup> Las sucesivas citas Gonzalo Mezza corresponden a extractos de entrevista por Valentina Montero, septiembre de 2014.

Ahí yo vi la distancia que había entre un mundo desarrollado en comparación a lo local. Entonces supe que teníamos que hacer un gran esfuerzo para poder alcanzar esos estándares y ofrecer una mirada particular en el vínculo arte y tecnología, y ciencia! Siempre pensé que había que ampliar los límites del arte y quería contestar a la pregunta ¿qué significa ser un artista del siglo XXI? y ¿que puedo yo aportar como artista contemporáneo?

Posteriormente realiza estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile para luego emigrar a Europa, donde logra compartir trabajos con artistas que se encontraban a la vanguardia de la experimentación. En Barcelona conoce a Muntadas, con quien coincide en la motivación de explorar lenguajes artísticos que intenten alejarse de los formatos tradicionales. Mezza participa junto a él en realización de la instalación *Vacuflex-3* (1971) realizada en Ibiza<sup>76</sup>, y que consistía en una escultura móvil compuesta por un tubo industrial de plástico verde de 150 metros de largo en torno a la cual se realizaron una serie de happenings y, posteriormente, una película en 16mm. Asimismo, interesado por la idea de trabajar con las posibilidades concretas y poéticas de la materia, realiza en Chile la pieza los *Deshielos de Venus 1 2 3* (1972-1979), que en alusión a la escultura *La Venus de Milo* consistía en tres bloques de hielo cuya agua había sido sacada del Río Mapocho y congelada en la industria de helados Savory, teñidos con los colores azul y rojo más el blanco del hielo en alusión a la bandera chilena. El proceso de deshielo debería ser registrado en video mientras durara la muestra. Esta Venus tricolor funcionaría además como metáfora de la “disolución de la democracia y de los cambios de estado de la materia: del mármol al hielo, del hielo a la electrónica, retención de imagen, congelación, el video” (Mezza, 2014). Pero las matrices de este proyecto fueron destruidas antes de que se inaugurara la muestra. Las razones de este atentado no están claras para el artista, pero se sospecha que tendría que ver con el rechazo que este tipo de trabajos no figurativos y conceptuales presentaba para los propios artistas locales (Vidal, 2012, p. 78). La pieza finalmente logrará ser expuesta en 1979 en la Galería del Instituto Cultural de Las Condes.

En 1974 Mezza tiene la oportunidad de participar en una performance con Nam June Paik y Charlotte Moorman en la Galería Van Dress y ese mismo año el Museo Picasso de Barcelona le encarga una instalación que consistió en la proyección de imágenes junto a una puesta en escena con actores aficionados. “Para esa instalación me interesaba liberar la pintura de su formato sacro. Filmé las pinturas y representamos la época de Picasso, e

---

<sup>76</sup> Vacuflex - 3, de Antoni Muntadas y Gonzalo Mezza se desarrolló en el VII Congreso del International Council of Societies of Industrial Design (ICSID) (Augaitis, 2011, p. 28).

incluso incorporamos el famoso Guernica, y eso que aún no regresaba a España” (Mezza, 2014). Desde este mismo impulso por sacar las imágenes artísticas de sus soportes tradicionales surgirá su interés por la utilización de cámaras Polaroid, que veía como un recurso para la liberación de información. Más tarde, gracias a un auspicio de Xerox, realiza en Ecuador un trabajo con fotocopias color, denominando a su uso artístico como “xerografías”. Según nos cuenta, en torno a estos temas giraban sus discusiones con Juan Downey “A Juan [Downey] le interesaba la información retenida, yo quería liberarla” (Mezza, 2014).

En 1979 regresa a Chile y muestra trabajos que incluyen proyectos analógicos y multimedia. La muestra, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes se tituló *N.S.E.O-Chile*. (La sigla hacía referencia a los cuatro puntos cardinales: Norte, Sur, Este, Oeste) y en ella incluía las cien fotocopias a color impresas en Ecuador puestas en un muro del museo junto a un televisor en el que se mostraba una performance realizada sobre la línea del Ecuador y una fotocopidora Xerox que simulaba su funcionamiento.

Su primera obra realizada en Chile utilizando un ordenador data de 1981 y llevaba por título *N.S.E.O=Instalación de Información Liberada*. Mezza realiza un evento en las oficinas de IBM Chile que consistía en una performance donde adoptaba una pose con su cuerpo en forma de cruz, registrando esto en video y fotografías. La obra utilizaba un ordenador IBM, iluminación de neón y sonido. Desde las oficinas de la IBM se emitía información sobre el evento a partir de un computador, anticipando así las futuras comunicaciones por Internet.

En 1983 realiza en Galería Sur *Exposición retrospectiva Santiago punto cero* en la que pasa lista a sus proyectos realizados desde 1972 a esa fecha. Para esta exposición, junto a la documentación de sus trabajos anteriores, decide presentar una imagen desarrollada en ordenador a partir de un Atari 800 programado por ingenieros de Coelsa Chile S.A, constituyendo así, según apunta Vidal (2012) , el primer trabajo del sistema de las artes visuales realizado mediante una computadora. La imagen era el dibujo de un mapa de América del Sur que se transformaba en un avión atacando la Isla de Pascua, en referencia a las bombas nucleares que por entonces tenían sensibilizadas a la población ante posibilidad de una tercera guerra. Debido a los costos que implicaba poner el ordenador en la sala, la imagen computacional fue traspasada a formato U-Matic. Junto al *diskette* que contenía la animación, Mezza puso en una pared el testimonio impreso de Izumi Izuhira, una sobreviviente de Hiroshima: “En esta instalación yo uso fragmentos. Al Este del sol Rapa Nui, al Oeste Hiroshima cuerpos quemados.”

A pesar de su esfuerzo por actualizar sus prácticas artísticas dentro del sistema de las artes, el trabajo de Mezza no es apreciado por la crítica oficial ni por la crítica contra-cultural, ya entonces condicionada por lo la impronta de la Escena de Avanzada<sup>77</sup>, quien si bien lo incluye entre sus nombres, no dedica suficiente atención a su trabajo. Tal marginación probablemente obedecía a que su trabajo no abordaba la realidad coyuntural chilena y conceptualmente se diluía en una crítica política global que en su momento era observada como ingenua. Tal como afirma Justo Pastor Mellado:

(...) sus condiciones de producción inicial, en parte, no sólo han sido omitidas, sino que sus singularidades han tenido que esperar algunos años para ser reconocidas, a raíz del peso irrefutable de una documentación que recientemente ha sido puesta en valor. (Mellado, 2010, p. 8).

En resumen, observamos cómo la gran mayoría de los artistas que podrían convertirse en referentes para el arte de los medios contemporáneos en Chile tuvieron que desarrollar sus primeras indagaciones experimentales y hacer circular su trabajo en el extranjero. La ausencia de canales de distribución de la información actualizados y los constantes retrocesos y desfases que sufrió la academia de bellas artes impedirían que estas primeras indagaciones interdisciplinarias y experimentales alcanzaran a llegar a las generaciones más jóvenes.

---

<sup>77</sup> “Escena de Avanzada”, concepto acuñado por la teórica Nelly Richard para describir la generación de artistas que desde los setenta comenzarán a utilizar medios y estrategias conceptuales distintas.



# CAPÍTULO 3

ARTE DE LOS MEDIOS EN TRANSICIÓN  
(1990-2014)

**Imagen 7.** *¿Es Usted Feliz?* (1981) de Alfredo Jaar



**Bevanda**  
la cerveza  
liviana  
que lo deja

**¿ ES USTED FELIZ ?**







En este capítulo describiremos tres aspectos fundamentales para poder comprender la forma en que arte y política convergen en las prácticas artístico mediales en el período señalado en esta investigación. Primero, es necesario conocer e identificar cuáles son los principales rasgos del contexto socio económico del país; cuáles fueron las condiciones estructurales que fundan y subyacen a la Transición política y las repercusiones que ello ha acarreado a nivel objetivo y subjetivo en la sociedad chilena; segundo, hemos considerado necesario describir las prácticas artísticas anteriores a 1990 las cuales, por su lenguaje, herramientas y objetivos programáticos, debemos comprender como antecedentes y referentes directos para un arte crítico y alerta a denunciar y observar lo que acontece en el ámbito político social. En tercer lugar, y a fin de llenar un vacío historiográfico importante nos hemos dado a la tarea de construir un relato histórico sobre las artes de los medios en el Chile de los 90 hasta ahora, a partir de los testimonios de sus propios agentes.

3.1.  
POR LA RAZÓN O LA FUERZA.  
ANÁLISIS DEL CONTEXTO CULTURAL Y  
SOCIO-POLÍTICO EN CHILE

Lo que sucede en Europa hoy en día -recortes a la seguridad social, privatización de la salud y la educación, sobre-endeudamiento, reducción progresiva del Estado, colusión de la banca y los gobiernos- constituyen elementos de un proceso que comenzó hace 40 años en un delgado y sísmico país al fin del mundo (como se acostumbra a mirar Chile). Visto en perspectiva el proceso Chileno pareciera parte del guión de una película futurista. En este texto intentaremos explicar cómo Chile se convirtió en un país futurista, anticipándose en varias décadas a los cambios que hoy se empiezan a radicalizar en Europa. Intentaremos hilvanar una crónica que describa cómo el capitalismo financiero sembró sus primeras semillas en nuestro largo y fragmentado país hace medio siglo, ocasionando severas fracturas y mutaciones en el cuerpo social, las que se reflejan de forma más sensible en el sistema educativo y en la cultura en general. Destacaremos cómo los profundos cambios económicos y políticos desplegados durante la post-dictadura o Transición, han logrado modificar los valores de una gran parte de la ciudadanía movidos bajo el imperativo "Por la razón o la fuerza"

"Por la razón o la fuerza" es el lema que reza bajo el escudo nacional vigente desde 1812, establecido a sólo dos años de la declaración de Chile como república independiente. La insignia está compuesta además por dos animales: un huemul (un tipo de venado) y un cóndor (un ave de rapiña). Curiosamente se trata de dos animales que en la actualidad se encuentran en peligro de extinción. Sin embargo, el lema se mantiene. La ruda sentencia surgió aludiendo de manera literal a las luchas independentistas y, luego sirvió para afirmar la soberanía territorial bajo gobiernos de impronta militar. Pero hoy su vigencia en la democracia actual inquieta. La frase nos es útil como epígrafe a la historia nacional de los últimos 40 años, a lo largo de los cuales podemos constatar cómo la manera en que se ha construido el país desde sus bases institucionales hasta su estructura económica e ideológica ha estado marcada por el ejercicio de la violencia tanto física como simbólica entre chilenos, promovida en estas últimas décadas por la implantación de un modelo económico que hoy quiere pasar por el único posible a escala mundial.

### **3.1.1. Antecedentes: implementación del modelo neoliberal en dictadura**

Las raíces del modelo neoliberal chileno se pueden rastrear desde muchísimo tiempo atrás. Ya va más de medio siglo desde que se introdujeran las primeras semillas de un proyecto económico-político que modificaría sustancialmente al país. Estas modificaciones no operarían sólo en un sentido técnico económico, sino que además

afectarían la manera en que nos relacionamos, la forma en que conjugamos nuestros valores y cómo construimos nuestro *ethos* cultural. El paradigma que se instala en Chile en tiempos de la dictadura, y que es reforzado durante la llamada “transición política” hasta nuestros días, pudo hacerse sostenible justamente debido a la manera en que logró instalarse y reproducirse, alterando la subjetividad de una sociedad a un nivel macro y micro-político (Moulian, 1997; Jocelyn-Holt, 1998; Lechner, 2002; Mayol, 2013).

Todo comenzó con la intervención e influencia de los llamados *Chicago boys*. No hablamos de un grupo musical, por supuesto, sino del nombre que se les dio al centenar de estudiantes de economía de la Universidad Católica de Chile que desde 1956 fueron a complementar sus estudios a la Universidad de Chicago bajo el alero de los postulados de Milton Friedman<sup>78</sup> y Friedrich Hayek<sup>79</sup>. Este proyecto educativo-ideológico surgía en 1955 cuando cuatro economistas de la Universidad de Chicago visitaron la Universidad Católica de Chile para implementar un convenio de "cooperación técnica" que consistía en realizar clases en la Universidad Católica de Chile y permitir al año siguiente que un grupo de becarios chilenos estudiara en la Chicago School of Economics. El programa de intercambios se implementó desde 1956 a 1964, período durante el cual aproximadamente unos 150 jóvenes recibieron becas completas para estudiar en la ciudad norteamericana. Esta iniciativa, que surgía de un plan estratégico por parte del gobierno de Estados Unidos y de los directivos de la Escuela de Ciencias Económicas de la Universidad Católica, obedecía al intento de influenciar ideológica y económicamente en la región en el contexto de la guerra fría y activismo macartista (cacería de intelectuales de izquierda en Estados Unidos). Más adelante, gran parte de los *Chicago boys* fueron contratados por la Universidad Católica de Chile donde permanecieron durante casi dos décadas, ejerciendo la docencia y publicando sus investigaciones en los *Cuadernos de Economía* de la universidad. El año 1969, *ad portas* de las elecciones presidenciales, el grupo ofreció al candidato de la derecha Jorge Alessandri, un programa económico que incluía medidas como la liberalización del mercado y flexibilidad laboral. El equipo de Alessandri consideró que esta nueva política económica, de ser implementada, debería ejecutarse de manera gradual.

Nuestro pensamiento era que la gradualidad llevaría al fracaso del programa y al desistimiento de su aplicación. Presentadas las discrepancias al propio candidato, éste declaró que ellas eran más bien semánticas y que era indispensable que todos

---

<sup>78</sup> Economista norteamericano. Uno de los principales defensores y promotores del libre mercado.

<sup>79</sup> Economista y jurista austríaco, considerado el padre del liberalismo moderno.

siguiéramos colaborando con su campaña. Cuánto del programa fue aceptado por el señor Alessandri no lo podríamos precisar con claridad. (De Castro, 1994).

Como explica Sergio de Castro, uno de los realizadores del programa y activo integrante de los *Chicago boys*, un paquete de medidas como esas tenían que llevarse a cabo en conjunto y de manera rápida, por lo que el documento, conocido años después como El Ladrillo, tendría que quedar dormido un par de años.

Ante un agitado panorama político nacional y en el contexto de la guerra fría, Estados Unidos, liderado por Nixon y con Kissinger como estrategia, tenían los ojos muy atentos en Chile. Apenas anunciado el triunfo de Salvador Allende en las elecciones de 1970 se desplegó una feroz estrategia de *boicot* en su contra –que ya había comenzado cuando Allende era candidato-, pues el gobierno de la Unidad Popular se situaba a nivel internacional como único proyecto político de izquierda elegido democráticamente, situación que ponía en peligro el equilibrio del cono sur latinoamericano. El propio Kissinger habría afirmado al periódico *The Guardian*, en 1970, sus resquemores ante el cambio político en la región:

Creo que no deberíamos dejarnos arrullar por la ilusión de que la toma del poder por parte de Allende en Chile no nos planteará graves problemas a nosotros mismos, a las fuerzas pro-estadounidenses en América Latina y, en realidad, a todo el hemisferio occidental. (en Verdugo, 2008, p. 60).

El 17 de septiembre de 1970 se comienza a llevar a cabo el plan de acción *Fubelt*, nombre secreto que le daría la Agencia Central de Inteligencia de Estados Unidos, CIA, a las operaciones realizadas para acabar con el gobierno de Allende. La CIA se implicaba en el asesinato del general René Schneider, comandante en Jefe del Ejército que respaldaba el respeto a la constitución y al nombramiento de Allende como presidente. Ese mismo año, y conspirando con grupos extremistas de derecha involucrados en otros asesinatos como el del general Carlos Prats<sup>80</sup> y de Edmundo Pérez Zujovic<sup>81</sup>, la CIA estaba autorizada a gastar más de diez millones de dólares para derrocar al gobierno socialista<sup>82</sup>. Incluso a partir de

---

<sup>80</sup> Comandante en jefe sucesor de Schneider. Durante el gobierno de Allende fue nombrado ministro del Interior, Defensa y Vicepresidente de la República. Fue asesinado junto a su esposa en 1974.

<sup>81</sup> Empresario y político demócrata cristiano; fue ministro del Interior y Trabajo bajo el gobierno del presidente Eduardo Frei Montalba. Su asesinato en 1971 se atribuye a grupos de extrema izquierda, pero que según archivos desclasificados de la CIA habrían sido infiltrados para crear un clima hostil.

<sup>82</sup> Datos como éste fueron arrojados a la luz pública en 2000, cuando el gobierno norteamericano autorizó la desclasificación de más de 1500 documentos que dan cuenta del trabajo de la

material desclasificado más recientemente, no se descarta su apoyo a grupos de extrema izquierda a fin de polarizar al país: "fue el propio Kissinger quien propuso apoyar a la extrema Izquierda para agudizar el conflicto y destruir la imagen moderada de Allende" (Verdugo, 2008, p. 122). En los años siguientes, a nivel diplomático el gobierno de Estados Unidos usó sus influencias para obstruir préstamos a Chile por parte del Banco Mundial y del Banco Interamericano de Desarrollo; bloquear las exportaciones de cobre a Europa y generar el descontento a través de campañas mediáticas internas y el caos económico mediante el financiamiento del sabotaje al comercio y transporte interno para "hacer aullar de dolor a la economía (chilena)" según las palabras de Nixon al director de la CIA (Verdugo, 2008). Las estrategias desestabilizadoras promovidas por una derecha financiada por los aparatos de inteligencia norteamericanos lograron su cometido: desequilibrar y fracturar al país conduciéndolo al ya conocido golpe de Estado, e instalando un *kit* del terror que ya se hacía habitual en América Latina. Represión, terrorismo de Estado, tortura y exilio fueron las prácticas que durarían más de veinte años, dejando una marca difícil de borrar en el cuerpo físico y psíquico de la sociedad chilena.

### 3.1.1.1. "El Ladrillo y el Shock"

A los pocos meses de que la junta militar encabezada por Augusto Pinochet tomara las riendas del país, llegaba a las oficinas de los militares golpistas El Ladrillo ampliado. El documento, que contenía el programa económico fruto del trabajo de los *chicago boys*, no esperaba su estreno sólo durmiendo, sino que había estado creciendo y radicalizándose silenciosamente, esperando el momento justo hacerse público. Durante los años del gobierno de Allende se habían sumado otros economistas para terminar de dar forma a un programa económico revolucionario, inédito en el mundo. Este programa "modernizador" tenía como ejes fundamentales la liberalización de la economía, reducción del Estado y la transformación del sistema previsional, entre otras medidas. Pero, sobre todo, significaba un importante cambio estructural en el seno de la sociedad chilena, que lograría modificar fuertemente su conformación ética y valórica aprovechándose del contexto antidemocrático y represor que permitiría que las medidas radicales de transformación económica se instalaran en el país sin mayor resistencia. La poderosa influencia norteamericana, la ausencia de un Estado de derecho, y la feroz represión a las libertades individuales y de cualquier forma de asociación ciudadana permitieron que Chile se transformara en un auténtico laboratorio donde poner a prueba este nuevo

---

participación de la CIA (Central Intelligence Agency) en el derrocamiento de Salvador Allende. <<https://www.cia.gov/library/reports/general-reports-1/chile/index.html>>

modelo a través de severas medidas. "El discurso neoliberal se aplicó verticalmente, como todo discurso de 'carácter totalizante y extremista'; forma 'civil' de implante 'militar' que recibió el nombre de *shock treatment* -versión econométrica del shock eléctrico aplicado a los prisioneros políticos-"(Salazar & Pinto, 1999, p. 171). Este espeluznante concepto de "shock"<sup>83</sup>- es acuñado por el propio Milton Friedman en las recomendaciones directas que le hiciera al mundo económico chileno en plena dictadura en una visita a nuestro país realizada en 1975: "Sería muy provechoso que Chile examinara algunos ejemplos en los que se ha aplicado este tratamiento de shock al problema de la inflación y de la desorganización", diría en uno de sus discursos posteriormente publicado por la Universidad Técnica Metropolitana (Op. cit. p. 12). El economista es invitado a Chile por la Fundación Banco Hipotecario (BHC) en la cual participaba Rolf Lüders y otros ex alumnos de Chicago. Además de dictar una serie de conferencias públicas, Friedman se reúne durante 45 minutos con el propio Pinochet y otros académicos en el edificio Diego Portales (Soto, 2012), que en esa fecha se ocupaba como casa de gobierno de la Junta Militar, realizando una exposición denominada "Gradualismo y tratamiento de shock" en la que en resumidas palabras explicaba que la mejor manera de superar la inflación era reducir de manera drástica el gasto fiscal.

Si bien la influencia directa para los *chicago boys* vendría de parte del economista estadounidense Arnold Harberger -director del Programa Chicago-Chile, casado con una chilena y considerado "padre adoptivo" de los *chicago boys* (Soto, 2012, p. 10)-, la figura personal del propio Milton Friedman calará profundamente en la élite económico-política y militar chilena, y también será convertido en ícono y flanco de las críticas de sectores anti-dictatoriales y de izquierda. Su presencia en Chile tendrá un gran eco a nivel mediático, posicionándose como una suerte de gurú gracias a sus presentaciones en las dos cadenas de televisión más importantes del país: Televisión Nacional y Canal Trece, donde le realizaron extensas entrevistas. El 26 de marzo de 1975, en el Edificio Diego Portales de Santiago, Milton Friedman dicta la conferencia titulada "Chile y su despegue económico", cuyo contenido constituye un hito decisivo que gatillará el desarrollo del modelo económico chileno a nivel concreto y simbólico. Uno de los principales puntos de su discurso, se refiere al "ajuste cultural" que precedería el enunciado de "tratamiento de shock" antes aludido. En palabras de Friedman:

---

<sup>83</sup> Sobre el concepto Naomi Klein escribió el libro "La Doctrina del Shock: El auge del capitalismo del desastre" Editorial Paidós, 2007 (en inglés *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*) donde explica la aplicación del experimento neoliberal en distintos países, popularizando el concepto.



Una economía de mercado es aquella que elimina las barreras aduaneras y las restricciones y permite que cualquier ciudadano del país compre donde crea que puede comprar más barato y que produzca bienes que pueda vender en el exterior al precio más conveniente; en síntesis, lo que se necesita para un desarrollo vigoroso en Chile es el fortalecimiento del sector privado mediante la eliminación de los obstáculos y de los subsidios. (Friedman, 1975, p. 15).

Estos mismos consejos serán explicados de manera más detallada y paciente al propio Augusto Pinochet, en una cariñosa carta fechada el 21 de abril de 1975, que Friedman le escribirá al dictador como respuesta al breve encuentro que sostuvieron en su visita a Chile, rematando con las siguientes palabras "Hace unos cuarenta años atrás, Chile, como otros muchos países, incluyendo el mío se encausó en la ruta equivocada [...] El mayor error, en mi opinión, fue concebir al Estado como el solucionador de todos los problemas" (Friedman en Soto, 2012, p. 71). La retórica en torno a la configuración de un "libre mercado" y la demonización del Estado se instala sellando de paso el fin del modelo industrializador, eliminando del imaginario deseable de la clase económica iniciativas como el programa de sustitución de importaciones y la concepción de un Estado Benefactor. Chile inauguraba un camino neoliberal que sería continuado con el triunfo de Margaret Thatcher en Inglaterra en 1979 y con Ronald Reagan en Estados Unidos en 1980.

La hoja de ruta recomendada por Milton Friedman a economistas, empresarios y militares abogaba por un Estado que cede su lugar al mercado como regulador de todos los procesos sociales y económicos, omitiendo por completo la situación de atropello a los derechos humanos y el retorno a una institucionalidad democrática, la cual, según Friedman llegaría sola por obra y gracia del mercado. Entre 1974 y 1978 se privatizaron alrededor de 600 empresas, a lo que seguiría una ola de despidos masivos, reducción del gasto público, transformación del sistema previsional, eliminación de los sindicatos. Con estas medidas de cirugía mayor, los efectos inmediatos fueron devastadores: altísima inflación, aumento significativo en la tasa de desempleo, baja del PGB. Recién en 1977, las cifras se comenzarán a revertir. Gracias a la apertura a los mercados internacionales viene el *boom* de la economía chilena, mejorando los índices macro-económicos, pero a expensas de la aniquilación de la industria nacional y de una profundización de las brechas sociales. A nivel internacional se habló entonces del "milagro chileno".

### **3.1.1.2. Bases Ideológicas subyacentes al modelo económico**

Tras estas medidas de índole tecnocráticas se encontraba, además, el pensamiento de Jaime Guzmán, que vendría a intentar otorgar legitimidad conceptual al proyecto de la dictadura. Jaime Guzmán -un hombre bajito, de calvicie precoz, gruesas gafas y aspecto débil- era un jurista perteneciente al gremialismo y se le reconocerá como el ideólogo del régimen de Pinochet y fundador del actual partido de extrema derecha Unión Demócrata Independiente, UDI. Guzmán fue uno de los colaboradores más influyentes de Pinochet, asumiendo, entre otras tareas, la redacción de la polémica Constitución Política de 1980, que comenzaría con un estudio sobre los aspectos constitucionales de la Carta fundamental de 1925; este estudio le es encargado el día 13 de septiembre de 1973, a dos días del golpe de Estado. Guzmán insistirá en la necesidad de anular la antigua constitución y redactar una nueva que refleje y construya una institucionalidad acorde a los principios económico liberales y permita a la vez asegurar la continuidad de tales principios aún con un cambio de gobierno. Dicha Constitución, aprobada en un referéndum ciudadano por una dudosa mayoría absoluta<sup>84</sup> sentaría las bases jurídicas para perpetuar el poder de la derecha y de las minorías más ricas del país.

Antes de entrar en detalle acerca de este giro constitucional, es interesante revisar los postulados ideológicos de Guzmán para comprender los cambios de mentalidad que contagiarían a un gran porcentaje de la clase alta chilena en los años que vendrán. Las ideas político-ideológicas de Jaime Guzmán se asientan en el concepto de “prioridad ontológica del individuo”, es decir, un tipo de doctrina derivada de los escritos de Juan XXIII, para la cual la sociedad y el Estado no son más que un accidente, ya que el único ser trascendente es el hombre que reafirma su autonomía a través de la propiedad privada.

Para Guzmán, los individuos se definen por su autonomía y tanto el Estado como la sociedad tienen un sentido meramente instrumental. En el caso de la libre iniciativa en el campo económico, Guzmán también determina la contingencia de lo social, que simplemente supliría instrumentalmente la “impotencia de los individuos para realizar sus fines. (Cristi, 1999, p. 63).

Desde sus primeros escritos –en la revista *Fiducia* en 1964-, Guzmán vincula la noción de propiedad privada con la noción de libertad, deduciendo que el derecho de propiedad sería la aplicación y realización de la libertad personal. Guzmán cita las

---

<sup>84</sup> La Constitución de 1980 ha sido permanentemente objetada pues el referéndum que dio lugar a su aprobación se llevó a cabo sin respetar las normas electorales mínimas, en un contexto donde no había partidos políticos ni libertad de prensa para informar a la ciudadanía.

enseñanzas pontificias impartidas por Pio XI, Pío XII y Juan XXIII, según las cuales “resulta moralmente imposible la existencia de personas sin la existencia de la propiedad privada” (op.cit. p. 65), pero al citar los edictos papales omite lo que Pío XII señala respecto a la necesidad de subordinar el derecho de propiedad al bien común. Para Guzmán la función de la propiedad sería sólo de carácter individual, cuestión que caracteriza a los *derechos reales*, apartándose de la concepción católica que concibe a la propiedad como un *derecho personal*, pues esto significaría relativizarla. El pensamiento de Guzmán y sus seguidores vino a dar una base jurídico-filosófica a un modelo económico liberal, individualista, influenciando a una no menor cantidad de intelectuales, tecnócratas y economistas pertenecientes a la elite política y social. Pero cabe destacar que estas ideas de Guzmán se desarrollan en el contexto de la Reforma Agraria a la que él y su sector se oponían férreamente. Una canción como “A desalambrar” del folclorista y artista Víctor Jara vendría a representar, bajo los gruesos cristales de las gafas de Guzmán, una negación ontológica, más que una simple reacción o demanda del bajo pueblo.

### **3.1.1.3. La Universidad como territorio peligroso**

En 1970, Jaime Guzmán presenta su tesis titulada "Teoría sobre la Universidad", aprobada con distinción máxima. Esta tesis venía a responder al movimiento estudiantil del '67. Ese año es especialmente importante ya que se produce la Reforma Universitaria que comenzará en la Universidad Católica liderada por estudiantes de Izquierda y Centro. La Reforma Universitaria planteaba la necesidad de democratización y autonomía universitaria expresada en la libertad de cátedra, la interdisciplinariedad, el cogobierno, es decir, que los directivos fueran escogidos por docentes, funcionarios y profesores; y sobre todo en responder a la demanda de que la comunidad universitaria tuviera un compromiso social más estrecho con la realidad del país. Todas estas reformas se enmarcaban en un contexto de agitación social internacional: Revolución cubana, Concilio Vaticano II, la Teología de la Liberación, la teoría de la dependencia y un clima de inquietud juvenil que cristalizaría y se hermanaría con los movimientos contra-culturales de mayo del 68.<sup>85</sup>

El movimiento estudiantil que propiciaba la reforma, consciente de la manipulación mediática que los medios de prensa hegemónicos operaban en la opinión pública, desplegaron un lienzo que rezaba: "Chileno, El Mercurio miente". El Mercurio, uno

---

<sup>85</sup> Las movilizaciones se originaron en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso y posteriormente siguieron en la Universidad Católica de Chile con sede en Santiago y de manera más radical en la Universidad de Concepción, desde donde se formó el MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionario).

de los periódicos con mayor influencia social situaba a los reformistas como "marxistas", cuando en los hechos se trataban de estudiantes en su mayoría demócrata-cristianos (que posteriormente formarían otros partidos políticos como el MAPU (Movimiento de Acción Popular Unitaria) y la Izquierda Cristiana. La frase "El Mercurio miente" se transformó en un slogan que ha acompañado desde entonces a los movimientos estudiantiles y sociales en general que constatan el cerco comunicacional que ejerce la elite política en el país, controlando de manera total los medios de comunicación.

Guzmán, entonces estudiante de Derecho de esa casa de estudios, lideró la resistencia a la ocupación de la universidad por los reformistas e intentó ocupar, a su vez, la universidad para detener la reforma. Aunque no tuvo éxito, estos hechos gatillarían el nacimiento del "Gremialismo" y el Movimiento Gremial de la Universidad Católica de Chile. El gremialismo se caracterizaba por tener una fuente filosófica aristotélico-tomista, que basaba su identidad en la crítica a la democracia liberal, y por sostener la independencia de los grupos intermedios de la sociedad de las influencias partidistas e ideológicas ajenas a los fines propios de cada gremio en particular.

A ojos de las oligarquías, la universidad se había convertido en un foco peligroso para los sectores más conservadores del país. Las sedes de estudio eran vistas como enclaves del marxismo y la anarquía. Es por ello que una de las estrategias de la dictadura militar será revertir los avances conquistados por la Reforma Universitaria, a través de los principios básicos de la Doctrina de Seguridad Nacional, aplicando la coacción a sus estudiantes, docentes y funcionarios. Pinochet varias veces afirmó "estamos en una guerra, señores". Pero el campo de batalla donde se libraba esta guerra era la propia universidad, interviniendo bajo la persecución, secuestro, asesinato y opresión de la comunidad estudiantil a fin de eliminar un epicentro de discusión y práctica política. En una operación de "saneamiento" se extirpará de las universidades cualquier funcionario, académico o estudiante sospechoso de difundir ideas marxistas; al mismo tiempo, se cerraban departamentos y centros de estudios e investigación que pudieran ser vulnerables al influjo izquierdista. Todo esto se lleva a la práctica imponiendo en el cargo de rector-delegado a un militar que representaba a la Junta de Gobierno, quien contaría con atribuciones excepcionales pudiendo "crear o suprimir cargos, fijar o modificar sus atribuciones y deberes; designar, remover, destituir, crear o suprimir autoridades unipersonales, cualquiera sea su naturaleza. Crear, modificar, refundir o suprimir unidades académicas, departamentos, programas, carreras y títulos y demás formas de trabajo de la respectiva Universidad" (Diario Oficial, el 21 de noviembre de 1973 citado por Baeza C., 2004). Gracias a las reformas que se realizaron, se intentaba dejar a los

estudiantes sin tiempo como para involucrarse en actividades no académicas a fin de despolitizar la vida universitaria.

Después de un breve período de mayor apertura a la organización estudiantil, durante la década de los 80, las medidas restrictivas se vuelven a endurecer, pero se dicta el decreto de ley N° 370 de 1980 que establece una nueva política de financiamiento de la educación universitaria que obligará a que los estudiantes sean quienes costeen su educación. El diario El Mercurio señalará: "Las Universidades son, en el fondo, empresas productoras de algo fundamental. Son nada menos que centros generadores de 'capital humano'". (Diario El Mercurio, 1980, 23 de febrero, Temas Económicos; citado por Baeza, 2004). Pero también se implementaban estas exigencias bajo el supuesto de que el pago por la educación permitiría desactivar políticamente a los estudiantes, quienes estarían obligados a valorizar mejor su inversión o a intentar mejorar sus calificaciones para no perder las becas que se otorgarían a los más pobres.

Uno de los factores que se encuentran en la raíz de los problemas que la educación ha padecido en Chile arranca de la propia carta constitucional -herencia directa de la dictadura- y tiene que ver con la transformación de la concepción de un "Estado Docente" a un "Estado Subsidiario". Esta transformación, no fue fruto de un proceso paulatino o de discusión ciudadana, sino que se impuso de manera autoritaria en plena dictadura, suplantando un modelo jurídico y social por otro. Mientras entre 1950 y 1972 el gasto público creció a una tasa anual de 10,4%; después del golpe militar el gasto en educación se redujo a la mitad (Riesco, 2006), ejemplificando el cambio drástico que significaría la reducción progresiva del Estado como garante de derechos ciudadanos.

Si bien el Estado reconoce que "la educación básica es obligatoria, debiendo el Estado financiar un sistema gratuito con tal objeto"<sup>86</sup>, es enfático en establecer la libertad de enseñanza "incluye el derecho a abrir, organizar y mantener establecimientos educacionales" no teniendo "otras limitaciones que las impuestas por la moral, las buenas costumbres, el orden público y la seguridad nacional", de lo que se deprendería además la incompatibilidad con la disidencia al régimen de turno y subrayando que "los padres tienen el derecho a escoger el establecimiento de enseñanza para sus hijos"<sup>87</sup> De esta manera, vemos cómo el Estado se transforma en un Estado subsidiario. El Principio de Subsidiariedad sostiene que el Estado debe asegurar la iniciativa privada y la libre

---

<sup>86</sup> Constitución Política de la República de Chile, Capítulo III Derechos y deberes constitucionales, Art.19º, N° 10.

<sup>87</sup> Op. Cit Art.19º, N° 11.

competencia del mercado, por lo que no debe intervenir, salvo en caso de ausencia o insuficiencia de la actividad privada. Este giro conceptual se convierte en un punto determinante de todas las esferas del funcionamiento del país. Para la educación esto significaría la piedra inaugural de la privatización del sistema educativo.

La educación gratuita y universal desaparece como proyecto país. El Estado, cambia su rol histórico. Para incentivar la participación de privados en la educación escolar se permite que exista “fines de lucro” como en cualquier negocio y, por otro lado, las escuelas públicas son traspasadas a administraciones municipales. Los municipios, a su vez, presentan serias diferencias sociales, lo que redundaba en una educación mayoritariamente precaria a nivel estructural y docente, que obliga a las familias a optar por establecimientos privados o de co-pago (subvencionados) para asegurar un futuro mejor a sus hijos. Los sostenedores de estos establecimientos subvencionados reciben dinero del Estado, por alumno matriculado, y además fijan sus propios aranceles. Todos estos cambios no eran simplemente frutos de la coyuntura, obedecían a una política racional que veía en el modelo neoliberal el único paradigma de desarrollo. Llama la atención cómo Gerardo Jofré, asesor del Ministerio de Educación de entonces, reafirma estas decisiones de manera tan transparente, resaltando los beneficios de un sistema de educación que favorezca el lucro. En su informe de 1988 publicado en la Revista de Estudios Públicos N°32 escribe lo siguiente:

- a) “Un sistema basado en establecimientos particulares con fines de lucro, tiende no sólo a financiarse, sino a obtener el máximo aprovechamiento de los recursos”
  
- b) “Para evitar, entonces, la entrega de subsidios con perjuicio neto para la sociedad, deben seleccionarse los beneficiarios de los subsidios”.
  
- c) “Debe admitirse que la educación subvencionada será de calidad inferior que la pagada. Esta idea suena chocante, pero no es sino la realidad que existe en cualquier parte del mundo.”
  
- d) “Deben existir los incentivos para que los beneficiarios se autclasifiquen, en cuanto a su situación socioeconómica para evitar la entrega de subsidios en exceso, por los graves daños que ésta provoca a la economía y a la sociedad. Para ello debe aceptarse que existirán diferencias de calidad asociadas al esfuerzo que acepte efectuar cada familia.” (Jofré, 1988).

Quedando muy poco para interpretar, se concluye que la educación es considerada un bien de consumo y que por tanto se elimina la educación gratuita universal. Este modelo educacional es un reflejo ejemplar de una manera de entender el desarrollo. Sus efectos a mediano y largo plazo provocarán una segmentación social muy aguda que se hacía eco de otras prácticas discriminatorias<sup>88</sup>.

Con la crisis económica de 1982, el “milagro económico” pareció transformarse en maldición. Debido a la crisis internacional, Chile sufre uno de sus peores momentos económicos desde 1930 por su excesiva dependencia a los mercados externos y por una crisis de la banca interna. Ante ello, el economista Hernán Büchi, entonces ministro de Hacienda, implementa una serie de medidas de carácter más radicales aún: reducción del gasto en seguridad social, afectando directamente a los jubilados, al sector salud y educación; privatización de las empresas estatales que quedaban (minería, transporte, farmacéuticas); aumento del precio del dólar, para favorecer la exportación de materias primas, y descenso de los aranceles, impulsando así la importación de productos manufacturados. Con esto consigue lograr el llamado “segundo milagro”. Pero los buenos resultados a nivel macroeconómicos iban acompañados de fuertes desigualdades económicas, favoreciendo nuevamente sólo a un pequeño grupo heredero de las oligarquías latifundistas. La educación fue una de las áreas más afectadas con los recortes fiscales. El año '82 el gasto público en educación fue reducido a un 28%; en 1986, cuando se suponía que la economía se saneaba, se mantiene igual de bajo; el aporte estatal a las universidades se reduce de 7% del PIB a un 2,4%. En paralelo, la educación comienza a objetivarse como un negocio más y se abre la puerta a la proliferación de instituciones privadas, sin un control que fiscalice o que garantice la calidad de la enseñanza que imparten y las condiciones a nivel de infraestructura que permitan acoger a un gran contingente de estudiantes.

#### ***3.1.1.4. “Chile limita al centro de la injusticia”. El trazado estamental de la ciudad***

En Chile, como en otros países de América Latina, hay una distinción muy evidente entre las clases sociales, no sólo por aspectos económicos, sino también por características raciales y culturales. Santiago, la capital, está trazada geo-económicamente, dibujando y estableciendo un orden jerárquico que separa de manera tajante a las personas de acuerdo a los distintos estratos sociales a los que pertenezcan. Tras la

---

<sup>88</sup> Situación similar fue lo que ocurrió en Inglaterra bajo la administración Thatcher. (En ese sentido cobra pleno sentido un dicho popular chileno que afirmaba que “somos los ingleses de América”)

inocente pregunta “¿dónde vives?” subyace la demanda por conocer “a qué clase social perteneces”, cuestión que si bien se da así en muchos países, en Chile se ha convertido en algo muy común, drástico y determinante.

La localización geográfica se convierte en una localización estamental sobre todo en la capital del país donde se concentra casi el 50% de la población. Hace ya muchos años, la cantante y artista Violeta Parra decía en una de sus canciones “Al medio de la Alameda de las delicias, Chile limita al centro de la injusticia”, refiriéndose a un sector dentro de la ciudad, “la Plaza Italia” que sirve como punto neurálgico que divide la capital en dos grandes sectores: el barrio ‘alto’, denotando con esta denominación su cercanía cordillerana y connotando además su posición económica; y el resto, donde se incluyen la zona centro y los sectores periféricos y marginales. El “barrio alto” es además identificado como el barrio de “gente linda”, es decir, de rasgos europeo-caucásicos. El barrio alto, además, está favorecido con muchas áreas verdes, infraestructura moderna y suficiencia en servicios. Más alejado aún de este “centro de la injusticia” se encuentran las comunas que han quedado subsumidas bajo el estigma de la marginalidad, zonas de excepción manejadas por el narcotráfico, la violencia callejera; verdaderos bolsones de miseria, carentes de espacios recreativos, infraestructura adecuada y servicios públicos eficientes y dignos. Este ordenamiento espacial también fue producto del plan modernizador del régimen pinochetista.

Durante la dictadura se erradicaron los “campamentos”, conjunto de viviendas precarias cuyos pobladores habían conseguido organizarse políticamente, tras años de lucha en las “tomadas” (ocupaciones) de terreno. Estos campamentos estaban ubicados en distintas zonas, incluyendo los barrios altos de Santiago y constituían de manera creciente la base del Movimiento de Pobladores que tomaba cada vez más protagonismo a nivel político “A principios del año 1971, en el gran Santiago, según un censo provisorio, se encuentran viviendo en 312 campamentos alrededor de 55.000 familias, o sea el 10% de su población” (Salas, 1999). En Mayo de 1972, se dan a conocer cifras superiores: según el Ministerio de la Vivienda y Urbanismo 83.000 familias (456.000 personas) residían en esa época en los campamentos, lo cual representa un 16.3% de la población del Gran Santiago”. La característica fundamental de los campamentos radicaba en las formas de organización interna que generaban. Tras el golpe de Estado de 1973, y ante los severos ajustes que llevaron a la población a endurecer sus condiciones ya precarias de subsistencia, surge una respuesta organizada de los pobladores para el enfrentamiento de sus problemas, “frente a la represión se organizan los Grupos de Derechos Humanos; frente al hambre, los Comedores Infantiles y luego las *Ollas Comunes*; frente a la cesantía,



los *Talleres de Subsistencia* y luego las *Bolsas de Cesantes*; frente al control de la información, los boletines, panfletos, volantes y toda clase de impresos; frente a los problemas de salud, los Botiquines populares; frente a los problemas de abastecimiento, los *Comprando Juntos*, frente a la dominación cultural, los grupos culturales y talleres de diversas expresiones artísticas..." (Op.cit.).

Entre 1978 y 1984 comienzan las erradicaciones constantes de los campamentos donde se llegan a contabilizar más de 600 mil personas (Labbé & Llévanes, 1986). Las relocalizaciones a los pobladores se realizaron en la periferia de la ciudad, pero de manera disgregada. Los pobladores de una determinada localidad eran repartidos en distintas poblaciones alejadas la una de la otra, de tal manera que se desarticulaban las organizaciones populares y por tanto quedaban imposibilitadas de continuar su organización política<sup>89</sup>. En los 'barrios altos' al oriente de la capital, en las comunas de La Florida, Las Condes, y Ñuñoa fue desde donde se erradicaron mayor número de campamentos. Las erradicaciones cumplían un triple propósito: político, al desarticular las organizaciones de base popular; económico, permitiendo que familias de mayores ingresos habitaran los barrios altos estimulando así el negocio inmobiliario; y social, homogeneizando a los habitantes de los sectores altos, que en su mayoría pertenecían a una élite que se diferenciaba de la mayoría de la población por su apellido (origen noreuropeo, británico, vasco) y por sus características raciales (blanco, caucásico). Hasta el día de hoy, las posibilidades de que un joven de clase media-alta tenga una relación de amistad con un joven de clase media-baja en Santiago son prácticamente nulas, a menos de que se hayan conocido en un contexto de servidumbre.

Las reformas al sistema educacional vinieron a agudizar tal segmentación social. La mala calidad de la educación pública perseguía su desaparición gradual y la consecuente preferencia de la mayoría de los chilenos a privilegiar una educación privada. Los que no pueden pagar por ella, entonces se endeudan. Las esperanzas de que esta situación se revirtiera al término de la dictadura se esfumaron rápidamente.

---

<sup>89</sup>A excepción de algunas poblaciones que se formaron a partir de las tomas de terreno décadas antes, como la población La Victoria, formada en 1957 cuando cerca de 1.200 familias provenientes del llamado "Cordón de la Miseria" del Zanjón de la Aguada.

### 3.1.2. “La alegría ya viene” (y se va): Gobiernos de la Concertación como consolidación del modelo neoliberal

Después de casi 18 años de violencia de Estado, de incesante represión de las libertades por parte de los militares y aparatos represores; después de casi dos décadas de creciente precarización de las condiciones laborales de los sectores medios y más empobrecidos, la dictadura llegaba a su fin en 1989. Pero este final llegaba de una manera muy particular. Un año antes, el propio Pinochet era quien convocaba a un plebiscito mediante el cual la ciudadanía podría elegir si el dictador seguía o no en el poder por otros ocho años más.

En un país donde la tradición democrática se había aniquilado brutalmente, una gran mayoría de los más jóvenes desconocían lo que era una votación, un sistema democrático y más aun lo que podría significar una campaña política. Para poder informar a la población acerca de las implicancias del plebiscito se establecieron franjas de propaganda política que serían transmitidas a través de la televisión y las radios. La “campaña televisiva” se convirtió en el momento del día en que todo el país se polarizaba entre la franja del Sí o del No. “La alegría ya viene” era el estribillo del himno, o mejor dicho “jingle”<sup>90</sup> de la campaña política que permitió sensibilizar a la ciudadanía a votar “No” a la continuidad de Pinochet en el poder. Personalmente, recuerdo esos años con gran emoción. Adolescentes entonces, muchos de nosotros intentamos implicarnos en el proceso, aun sospechando de que todo podría ser un timo más o que si el No triunfaba volverían los tanques a las calles, pero sentíamos que valía la pena salir a la calle y sensibilizar a quienes todavía negaban o justificaban los atropellos a los derechos humanos. El impacto de ver por primera vez por televisión a artistas, intelectuales y hasta deportistas que manifestaban abiertamente su rechazo a la continuidad de los militares en el poder, era inédito. Mientras, la campaña de la derecha exudaba una estética propia del fascismo más *kitsch*, apelando a la vieja receta del terror y mostrando escenas de un Chile sombrío; el conjunto de partidos de centro e izquierda, unidos con el nombre de La Concertación apelaban al optimismo, al humor y a la alegría que ya vendría. Actores, escritores, músicos colaboraron activamente en la creación de una campaña política que logró seducir incluso a los indecisos o temerosos.

Pero una vez que el No triunfa, el estribillo de la canción comenzó a desafinar y la euforia del triunfo ciudadano se iría desinflando paulatinamente. Quienes celebramos el triunfo del No como una victoria propia; al habernos implicado a través de las campañas

---

<sup>90</sup>La “Campaña del No” fue conducida en 1988 por connotados publicistas chilenos quienes posteriormente exportaron su estrategia de marketing político a otros países latinoamericanos.

“puerta a puerta”, repartiendo panfletos, pintando murales; y quienes sacrificaron su vida en la clandestinidad, o sufriendo la pérdida de familiares y amigos, mirábamos con perplejidad la obsecuente complacencia con la que el nuevo gobierno electo democráticamente negociaba con la derecha. Temeroso de cualquier gesto marcial, y al mismo tiempo obnubilado por los índices de éxito macroeconómico heredados por la dictadura. El gobierno de Patricio Aylwin, y los que le seguirían, suspendían en un futuro que nunca llegaría los cambios radicales por los que muchos habían luchado. La Transición ‘a la chilena’ ofrecía un escenario que en la superficie parecía democrático (libertad de expresión, de asociación, elecciones, etc.), pero que en los hechos significaba la continuidad de un mismo modelo económico a través de una serie de medidas de amarre y enclaves autoritarios diseñadas en el régimen pinochetista. En 1990, justo un día antes de que se acabara la dictadura militar, es promulgada la Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza (LOCE) que establece la libertad de Enseñanza. Con ello se permitía la creación indiscriminada de universidades privadas y se otorgaba a los particulares la posibilidad de crear escuelas. La Constitución política diseñada por Jaime Guzmán se mantiene; y el mismo Pinochet, ante el estupor y perplejidad del país y del mundo, asume como senador vitalicio. Estos hechos marcarán la pauta de cuál sería el tipo de transición a la democracia, una transición o transacción “consensuada” con las fuerzas armadas y con los poderes empresariales (Mayol, 2013).

Los gobiernos de la Concertación justificaron la continuidad de las medidas neoliberales diseñadas en dictadura, amparados en los éxitos macroeconómicos, pero que demoraban demasiado en reflejarse en beneficios a la comunidad y que por el contrario sólo permitieron la agudización de las diferencias sociales. Se apelaba a la “tercera vía” y continuar e intensificar las medidas neoliberales, pero en la perspectiva de un “crecimiento con equidad” más conocido como la política del “chorreo”. Ahora bien, el “chorreo” se filtraba en otros cauces. Entre 1990 y 2006, el crecimiento promedio de Chile alcanzaba un 5,6%, situándose entre los 15 países con mejores índices a nivel internacional, aunque al mismo tiempo, nuestro país se ubicaba entre las 15 naciones con peor distribución del ingreso en el mundo. Según el Índice de Desarrollo Humano desarrollado por el Programa de las Naciones Unidas (PNUD) del año 2003, la diferencia entre el segmento más rico en Chile y el más pobre era equivalente a la diferencia entre Estados Unidos y Zaire.

Desde el triunfo de Patricio Aylwin como presidente de la República, la alegría que venía, se transformó en resignación; el desacato a la autoridad militar en desencanto. La nueva clase política, tanto de izquierda como de derecha, comenzaba a mirarse con

sospecha. Resultaba inaudito ver a los aliados de la dictadura teniendo una tribuna política en el Parlamento y en el Senado. Por otro lado, los nuevos líderes electos de la Concertación se identificaban como el "Red-Set criollo". Socialistas renovados, vestidos de Armani, con doctorados en universidades europeas, imponían una cirugía semiótica al país. Se estetizaba el discurso. Palabras como "pueblo" o "compañero" se excluían de su habla. Palabras como "consenso", "acuerdo" marcarían el estado de habla social. Como respuesta, en la juventud chilena se instala la curiosa y heideggeriana expresión "no estoy ni ahí": no estar ni aún siquiera en un lugar señalado ambiguamente. El nihilismo se instala como estado de ánimo. La lucha por las reivindicaciones sociales se convierte en una impostura. No vale la pena inscribiré en los registros electorales (Jocelyn-Holt, 1998). "Soy apolítico" dirán muchos, no entendiendo que en esa afirmación resonaba el éxito hegemónico de la dictadura.

### ***3.1.2.1. Sobre una transición inconclusa***

"La transición" se inscribe como el concepto protésico que permitiría poner un puente entre el traumático pasado dictatorial hacia un territorio democrático nuevo, deseado por mucha gente que luchó y resistió en dictadura, pero también deseado por un sector de la derecha económica chilena a la cual no le convenía un escenario dictatorial en el concierto económico internacional. Se hablaba de ella en la opinión pública y en el mundo político como un proceso de adaptación y cambios graduales, que evitarían alzamientos sociales y apaciguarían los ánimos de la derecha más dura y los militares, mientras se restituía un nuevo orden. La transición abarcaría un espacio y tiempos determinados entre el triunfo del plebiscito de 1988 por los Partidos de Concertación por la Democracia y el inicio del primer gobierno elegido democráticamente en 1990. Pero el proceso de democratización precisaba de mayor tiempo y esfuerzos, y entonces el fin de la "transición" como vocablo vio aplazado su descarte, señalándose que el nuevo gobierno elegido por el pueblo sería un "Gobierno de 'Transición' que duraría cuatro años y cuya misión sería 'completar' la transición e 'iniciar' la 'consolidación' de la democracia." (Garretón, 1989, pp. 113-114). Pero esta transición, definida desde el régimen militar en su trazos gruesos, mostraba su apariencia "transgénica" y de larga duración desde el comienzo. Haciendo una analogía con la industria agrícola, las bondades aparentes de los productos transgénicos -modificados genéticamente para potenciar su productividad, duración y supuestamente su calidad- disimulan en su aséptica apariencia los riesgos que implica jugar en laboratorio.

Como la fruta transgénica la Transición comenzó a tener para todos un sabor raro. Pero peor aún, comenzaba a provocar modificaciones en el cuerpo social; desde ciertas comezons tanto en la derecha como la izquierda, hasta síntomas de descontento creciente en la población general que deberían acallarse en favor de facilitar el proceso de consolidación de la democracia. Mientras, por un lado, esta Transición transgénica permitía una hipertrofia del poder económico de un sector de la sociedad, por otro lado desnutría la conciencia cívica ciudadana, que al constatar la debilidad del proceso de restitución de la democracia en todos sus niveles, perdía la buena fe en el mundo político. Este "gobierno de transición", iniciado el 11 de marzo de 1990 con Patricio Aylwin como presidente, debía llegar a su fin en 1994, tiempo durante el cual se debería asegurar la restitución de la democracia vigente hasta antes del golpe. Pero, persistieron llamados "enclaves autoritarios" (Garretón, 1989), jamás se recuperaron las empresas privatizadas, algunas de las cuales quedaron en manos de la familia de Pinochet por precios irrisorios; y las investigaciones en torno a los derechos humanos fueron lentas y sin la voluntad política real de hacer justicia, pasando a la historia la frase "justicia en la medida de lo posible" pronunciada por el el presidente Aylwin.

La figura de Pinochet como senador vitalicio, la existencia de senadores designados, la poderosa injerencia de la derecha más dura en las decisiones de gobierno, la vigencia de la Constitución de 1980, sumada a las declaraciones de ministros de hacienda y economía como Alejandro Foxley que defendían los "logros" económicos alcanzados por la dictadura militar sin considerar sus perjuicios para los más pobres, preparaban un terreno donde las posibilidades de que creciera una real democracia eran muy débiles.

Durante el gobierno de Eduardo Frei Ruiz-Tagle, ingeniero comercial por formación, sin pasado político más que el ser hijo de un ex presidente -Eduardo Frei Montalba-, opera el recambio de la figura carismática conciliadora de tono clerical de Patricio Aylwin, por la del tecnócrata. Durante su gobierno se radicalizarían las políticas económicas mediante la privatización de lo que quedaba de público en el país. En palabras del sociólogo Tomás Moulián, "El Chile actual es la culminación del 'transformismo[...]' Llamo "transformismo" a las operaciones que en el Chile actual se realizan para asegurar la reproducción de la "infraestructura" creada durante la dictadura, despojada de las molestas formas, de las brutales y de las desnudas "superestructuras" de entonces" (Moulian, 1997).

Un punto de inflexión interesante que nos hizo pensar en un aceleramiento de los procesos, podría haber ocurrido cuando Pinochet es arrestado en Londres en 1998 por

orden del Juez español Baltasar Garzón. La imagen del ex dictador siendo sentenciado simbólicamente por la comunidad internacional a través de su reclusión, reavivó las esperanzas de reparación y justicia en la sociedad, pero fueron anestesiadas nuevamente. Como dato que podría interpretarse como anecdótico, en ese entonces surge en Chile un medio periodístico que se bautiza haciendo alusión al lugar en donde el ex dictador es retenido: *The Clinic*. El pasquín, haciendo uso de un ácido sentido del humor logra situarse como uno de los pocos periódicos de centro-izquierda que ha logrado sobrevivir al duopolio comunicacional (Mercurio-Copesa) hasta el día de hoy. Según el sociólogo Alberto Mayol en su libro *No al Lucro* declara que "*The Clinic* es simplemente un eufemismo para decir que hubo un día en que Pinochet murió políticamente. Decir *The Clinic* es un homenaje a la muerte de Pinochet" (Mayol, 2012). Contrariamente a esta afirmación, creemos que lo que quedó claro en la detención de Pinochet en Londres es que su figura estaba más viva que nunca. Fue sorprendente ver la cantidad de personas que respaldaron al ex general. Se hicieron colectas para financiar a los abogados internacionales, caravanas de personas se trasladaron hasta Londres para apoyar al ex-dictador.

En algún momento se pensó que la transición llegaba a su fin durante el gobierno del socialista Ricardo Lagos y la realización de una serie de reformas a la Constitución. En 2005, el entonces presidente declaraba: "hoy es un día muy importante para Chile. Ahora podemos decir que la transición de Chile ha concluido, ha sido un gran triunfo para Chile, para su democracia y debemos alegrarnos profundamente. Chile tiene una Constitución acorde con su tradición histórica y, lo más importante, un cuerpo constitucional que fue aceptado por la unanimidad en el Congreso Nacional"<sup>91</sup>. Lagos, haciendo uso de sus cualidades de orador, quería sellar a través de su persona la re-fundación de un Chile democrático. Pero la firma de Ricardo Lagos en la Constitución no lograba borrar de la carta constitucional su origen anti-democrático al haberse firmado en un Estado de excepción, sin las mínimas garantías que exigía un referéndum ciudadano. Hasta el día de hoy, la Constitución Chilena sigue siendo un elemento determinante de las desigualdades sociales y debilitador de la democracia. El propio Lagos, por su parte, se nos presenta como un producto "trans", un híbrido entre socialista preocupado del pueblo y político soberbio vinculado a las capas de poder chilenas. Su discurso travestido acorde a la audiencia que le toque, lo muestra frente a las universidades norteamericanas y europeas como un moderado mesías socialista, criticando la globalización, recogiendo el espíritu americanista y social de Salvador Allende... Mientras en casa, a puertas cerradas, favorecía los intereses de los grupos económicos chilenos a través de múltiples licitaciones en

---

<sup>91</sup> "Lagos y el fin de la transición", Diario El Mercurio, 14 de Julio de 2005

transporte y sellando acuerdos con la banca que permitieron diseñar un modelo de financiamiento de la política, y de la educación que hoy tiene asfixiados a miles de estudiantes y sus familias. No por nada Hernán Somerville, presidente de la Confederación de la Producción y el Comercio, poderoso gremio empresarial, afirmaba en el Foro de Cooperación Económico del Asia Pacífico (APEC): "mis empresarios todos lo aman (refiriéndose al presidente Lagos), tanto en APEC como acá (Chile)." Frase a la cual el mismo Ricardo Lagos en una cena anual de la Sociedad de Fomento Fabril (2005), responde amorosamente diciendo "me voy teniendo más amigos de los que tenía cuando llegue hace seis años" (Diario La Nación, 28 de octubre de 2005). Asimismo, Cesar Barros, economista de derecha se refería a Lagos como "el mejor Presidente de derecha de todos los tiempos", comparándolo con el hijo pródigo de la parábola bíblica que después de ser socialista vuelve al redil neoliberal, redimido." (Diario La Tercera; 11-3-2006).

Pinochet también parece resucitar una vez ocurrida su muerte biológica en 2006. Cuando Daniel López y el resto de sus identidades falsas fallecen con él, resucita al mismo tiempo el fanatismo de ultra derecha que parecía haber escondido la cabeza abochornada tras las investigaciones sobre sus cuentas bancarias secretas. Cuando Pinochet muere, la mitad del "barrio alto" de Santiago se inunda de imágenes del ex-general levantadas como estampitas divinas y pancartas que rezaban "gracias general, misión cumplida". En el otro lado de Santiago y del país mucha gente salió a las calles a celebrar la muerte del dictador, pero era una fiesta extraña, considerando que el dictador muere tranquilo, a los 91 años, rodeado de sus nietos sin haber pagado más que simbólicamente, retenido en una habitación de lujo en Londres, su deplorable y en apariencia irreversible influencia en el país. La muerte de Pinochet dejaba a un país encorsetado a nivel constitucional y económico.

Así, aunque suene redundante decirlo: la transición no terminó de terminar. Quedó como una mancha borrosa sobre la tradición democrática de un país que se jactaba de su civismo. El fin de la transición tendría que haber significado la restitución de esa tradición democrática interrumpida por los militares y los poderes fácticos en 1973. Una verdadera consolidación democrática implicaba trabajar de manera real en la superación de las desigualdades sociales, integrando a los sectores marginados, generando las condiciones para fomentar la participación de la sociedad en la toma de decisiones ciudadanas; facilitar la restitución de los movimientos sociales, vecinales y sindicales anulados por los aparatos represores en tiempos de dictadura; modificar el sistema electoral binominal que ha impedido el ejercicio democrático en pleno, y una nueva Constitución.

### **3.1.2.2. Implicaciones del modelo neoliberal. Daños colaterales o daños de estructura**

En un reciente libro, Zygmunt Bauman, conocido filósofo y sociólogo polaco que acuñara el término de "modernidad líquida", desarrolla el concepto de "daños colaterales" en un libro que lleva ese mismo nombre (2011) para referirse a las desigualdades sociales que el modelo neoliberal y el capitalismo financiero han acarreado al mundo global. Bauman critica que el incremento de la desigualdad es visto sólo como un problema económico y que cuando se aborda, es para alertar sobre las amenazas a la ley y el orden, y no por los daños reales para el bienestar físico y mental de la sociedad. El concepto de daño colateral es tomado de la jerga militar que sitúa como accidentales las bajas de población civil en ataques puntuales. Es curiosa la validación que se ha hecho de estos términos en la opinión pública sin oponer resistencia a la crueldad intrínseca que estas expresiones encierran. Bajo la misma lógica, los países en donde el modelo neoliberal se ha implantado se ha filtrado una retórica que justifica las desigualdades e incluso los crímenes en pos de su mantenimiento e instauración.

Para el caso chileno esta lógica que articula un discurso la podemos rastrear en las palabras del anteriormente citado Milton Friedman, cuando desde una posición casi higienista afirmaba: "Chile es un país muy enfermo y un enfermo no puede esperar recuperarse sin costo" (Friedman, 1975, p. 19) Este "costo" al que se refería Friedman se deja sentir hasta el día de hoy. En un primer momento fueron vidas humanas, tortura, restricción de libertades, exilio, y desde el fin de la dictadura hasta hoy ha significado para la gran mayoría de los chilenos resistir a las enormes desigualdades económicas que generan un perjuicio mental constante, exclusión, explotación laboral, criminalidad y descontento generalizado.

Pinochet, desde una lectura de un maquiavelismo de bolsillo, afirmaba que para "hacer tortillas hay que quebrar huevos", frase que si bien no nos consta que la hubiera dicho, sí que se escucha frecuentemente de parte de quienes justifican, incluso hoy día los atropellos y crímenes. Según el último informe de la Comisión Valech -presentando en agosto de 2011- que investiga las violaciones a los derechos humanos cometidos en dictadura, el número de víctimas superó las 40.000 personas; de ellas 3.065 están muertas o desaparecidas entre septiembre de 1973 y marzo de 1990. El número se triplica si consideramos a los familiares de ellos y de quienes sin ser ejecutados sufrieron tortura y fueron víctima de secuestros. Pero todas estas cifras son insignificantes para muchos; equivalían al "costo" del que hablaba Friedman, o los huevos que había que quebrar para



poder construir un país libre del comunismo y que creciera económicamente bajo el alero de las potencias económicas. En la presentación del informe Valech<sup>92</sup> se puede leer un resumen del expediente de cada caso. Horroriza consignar cómo un gran número de ellos describe el asesinato impune de personas civiles que ni siquiera estaban involucradas en movimientos políticos. Muchos de ellos eran personas a quienes el "toque de queda" los había sorprendido desprevenidos en la calle.

Juan Antonio Avendaño Meneses, de 18 de años, falleció el 7 de septiembre de 1975 en Santa Mónica con Ovalle, en el sector de El Salto, Región Metropolitana. Aproximadamente a las 20:00 horas de ese día, el afectado volvía a su casa cuando recibió un impacto de bala por la espalda. El disparo, que fue un tiro de larga distancia efectuado por carabineros que vigilaban el sector, causó su muerte en forma instantánea.

Lina del Carmen Barahona Collío, de 27 años, falleció el 2 de octubre de 1973 en el Hospital Félix Bulnes, Región Metropolitana, producto de una peritonitis localizada y un shock séptico, producido por una herida a bala. El 12 de septiembre de 1973, la afectada había salido a buscar agua al patio de su casa en la comuna de Pudahuel, cuando un carabinero le disparó durante el toque de queda decretado ese día. Sus familiares solicitaron permiso a Carabineros para llevarla al hospital, sin embargo, éste fue denegado. Al día siguiente, fue internada en el Hospital Félix Bulnes, donde falleció luego de tres intervenciones quirúrgicas.

Miguel José Cruz Mejías, de 17 años, murió el 16 de septiembre de 1973 a las 21:30 horas a causa de una herida a bala. Vivía en la población Santa Adriana, en la comuna de Lo Espejo, Región Metropolitana. Esa tarde había toque de queda en Santiago. Miguel Cruz salió de su casa para devolverle unas zapatillas de fútbol a su primo que vivía a pocas cuadras, en la misma población. Cuando se encontraba en el antejardín de la casa de su tío, una bala le impactó mortalmente. Inmediatamente, los vecinos avisaron a su madre, quien lo llevó al Hospital Barros Luco. Sin embargo, el joven murió desangrado pocas horas más tarde.

(Comisión Valech, Nómina de Detenidos Desaparecidos y Ejecutados Políticos Reconocidos por esta Comisión, 2012).

---

<sup>92</sup> Disponible en <[www.indh.cl/informacion-comision-valech](http://www.indh.cl/informacion-comision-valech)>

Estos extractos son sólo algunos casos consignados en la lista que entrega la comisión. Si siguiéramos haciendo metáforas tomadas desde el mundo militar, podríamos hablar de la validación del "fuego amigo", expresión que se utiliza en argot marcial para referirse a las bajas que se dan cuando un militar por equivocación dispara contra un camarada de su mismo bando. Este accidente, previsible al menos estadísticamente dentro de las tropas, se naturaliza como otra modulación del daño colateral.

En *La Dialéctica de la Ilustración* (1942) de Horckheimer y Adorno, los filósofos de la Escuela de Frankfurt, dan cuenta de cómo los procesos de racionalización producen una imagen de dominio y control sobre el mundo que indefectiblemente conducirá a la autodestrucción. Ya lo había dicho Goya en su famoso grabado *Los sueños de la razón engendran monstruos* (grabado Nº 43 de la serie Los Caprichos, de 1799) o Goethe con su obra *Fausto* en la que representa la ambición de poder intelectual como el principio de un desarrollo cuyo devenir engendra la propia condena, destruyendo todo lo que se interponga al imperativo del progreso y la lógica racional. Esta pretendida racionalidad adquiere formas retorcidas en donde las metas u objetivos estarían disociados de los medios, y donde el daño físico, moral, cultural fueran moneda de cambio para adquirir un bienestar supuesto. Pasando por alto el imperativo categórico kantiano, que afirmaba que el respeto a los otros es un principio inherente a la razón humana más allá de todo sistema de poder religioso o político, el capitalismo y sus pretensiones hegemónicas, propias de casi todos los sistemas económico ideológicos, parecen disfrazar sus ansias devoradoras sin límite que favorecen a muy pocos, con los ropajes de la razón. Entonces, ya no podemos seguir hablando simplemente de daños colaterales; ya que estos daños, estos pretendidos "accidentes" fracturan medularmente a la sociedad. Las manifestaciones mundiales que se han propagado por el mundo globalizado y que se han etiquetado como "indignación" o "antisistema" dan cuenta de que hay algo que está fallando gravemente y dibujan la idea de que esto constituye un punto sin retorno.

Los daños estructurales también se reflejan en el descentramiento del eje valórico de una nación. Los cambios político-económicos sucedidos en Chile en las últimas tres décadas han permitido desplazar al Mercado, como entelequia en el centro articulador del país. El Mercado, como ente regulador de las relaciones sociales, de la educación, del trabajo, de la política, se convierte en la matriz valórica de la sociedad chilena. Desde el poder económico y su funcionamiento se orquestan los asuntos de orden moral, ético y valórico, que condicionan también la esfera cultural, intelectual y del quehacer cotidiano en el país. Para ejemplificar esto podemos mencionar lo que significó la elección del ex presidente de Sebastián Piñera y el juicio ético a Pinochet.

Una gran mayoría de quienes votaron por Sebastián Piñera como presidente en las últimas elecciones lo hicieron convencidos de que era un hombre inteligente. Esta afirmación no se desprendía de observar cómo Piñera se movía en el ámbito político, ni por sus dotes discursivas, ni por algún tipo de producción intelectual que se le atribuyera. Concluían ello por reconocer en Sebastián Piñera a un empresario exitoso, capaz de construir una fortuna manteniendo y engrandeciendo sus empresas. A los meses de ser elegido, Piñera ocupaba el puesto #438 del Ranking Forbes de las personas más ricas del mundo. Este dato era suficiente para concluir que la inteligencia del actual mandatario estaba respaldada por el volumen de su patrimonio, (presunción que a poco andar de su gobierno se fue desmoronando no sólo por su gestión errática en el terreno de lo político, sino también por sus innumerables lapsus, que otro político de derecha diagnosticó como “incontinencia verbal”). Junto con el desencanto que la Concertación provocó en la sociedad chilena, los factores que permitieron el triunfo de Piñera en las urnas fue su discurso político revestido de un tono empresarial exitoso y mesiánico; una prédica -como la de Milton Friedman- que tomaba prestada cierta oratoria de pastoral propia del partido político al cual tradicionalmente había pertenecido su familia, la Democracia Cristiana, pero actualizada con una retórica característica de la mercadotecnia, de los cursos de emprendimiento empresarial, de los “MBA” (Master of Business and Management). Obnubilados por la figura del “patrón” que sería capaz de convertir a Chile en una empresa productiva eficiente y exitosa, el electorado le dio su voto. Pero a este electorado pareció no importarle, o hizo oídos sordos ante los antecedentes judiciales que se hicieron *vox populi* en plena candidatura, los cuales daban cuenta de sus turbias prácticas comerciales que incluían estafa, uso de información privilegiada, presión política. El electorado que votó por él, además, hizo la vista gorda a algunos de los escándalos que ensombrecían su carrera política. Se hizo caso omiso del evento de cuando fue desenmascarado en un programa de televisión en donde otro empresario – Ricardo Claro, conocido por sus técnicas de espionaje-, y a modo de *vendetta* personal, hacía pública en una *radio-cassette*<sup>93</sup> una grabación en la que se escuchaba cómo Piñera le daba indicaciones a un amigo para que pauteara la entrevista que un periodista le haría a Evelyn Matthei, hija de un ex integrante de la junta militar de gobierno y su contendora en las primarias de derecha. Las palabras de Piñera eran suficientemente explícitas y poco finas, sugiriendo que el periodista debería encargarse de dejar “como tonta” y contradictoria a la candidata. Posteriormente se sabría que a esa fecha los militares todavía realizaban espionaje telefónico a toda la clase política y que la propia Matthei (actual ministra del Trabajo) habría sido la responsable de filtrar esta conversación en su partido y de hacerla llegar a

---

<sup>93</sup> Conocido como el caso Kyoto (marca de la radio-cassetera)

manos de Claro. Finalmente, tanto Evelyn Mathei como Piñera dimiten a su candidatura. Pero bastaron pocos años para que posteriormente ambos fueran elegidos senadores. En Chile la memoria es delgada como el territorio o más bien, la memoria parece no importar.

La moral económica, basada en el dinero opaca paulatinamente a la moral y ética humanista. Otro caso paradigmático que sirve para ejemplificar este punto lo podemos consignar con los juicios a Pinochet. A pesar de la enorme cantidad de información en torno a los atropellos a los derechos humanos cometidos bajo su mandato, un gran y poderoso sector de la derecha chilena seguía siendo fiel al dictador. Aun cuando la comunidad internacional juzgaba simbólicamente los crímenes cometidos bajo su régimen, sobre todo luego de ser retenido en Londres por el juez Baltasar Garzón, tanto la derecha más extrema como la de centro le otorgaron un ferviente respaldo. Esto se vio resquebrajado sólo en 2004, cuando estalla el "escándalo Riggs" que dejaba en evidencia las cuentas corrientes que Pinochet mantenía en el extranjero bajo nombres falsos desde 1994. En la investigación preliminar se detectaron 125 cuentas bancarias, equivalentes a unos 26 millones de dólares. Daniel López era una de sus 27 identidades falsas, mediante las cuales mantenía cuentas en el banco de Riggs con sede en Washington y en otros bancos en El Caribe. Algunos de los más cercanos partidarios de Pinochet, como el varias veces candidato presidencial Joaquín Lavín, sólo recién cuando estalla el escándalo manifestaron públicamente una "desafección" con el ex general<sup>94</sup>. El episodio significó una gran ruptura dentro de la derecha, relegando el pinochetismo más duro a un grupo al que rápidamente se le intentó marginar de la discusión pública.

Desde los años noventa asistimos a una transformación socio-cultural importante en la sociedad chilena, cuyos cambios también podemos entender desde el uso del lenguaje. El lenguaje verbal operó a un nivel táctico, actuando en el habla de los chilenos y chilenas, dibujando nuevos símbolos y recomponiendo a un nivel semántico viejas palabras de acuerdo a los cambios estructurales que ya se habían instalado en la dictadura. Un ejemplo claro lo tenemos con la palabra "pueblo", devaluada progresivamente desde finales de los años noventa hasta la actualidad. La palabra "pueblo" fue reemplazada, desde la campaña presidencial de 1989, por la expresión "la gente". Esta sustitución se llevó a cabo como una manera de sustraer una carga simbólica incómoda para una sociedad que necesitaba pasar de un contexto dictatorial a uno democrático, pero sin molestar a una derecha militarizada aún. El concepto "pueblo" se asociaba

---

<sup>94</sup> Uno de ellos fue el abanderado de la Unión Demócrata Independiente, UDI, Joaquín Lavín. Ver "Lavín toma distancia de Pinochet", El Mercurio, 8 de mayo de 2005. Fuente: Emol.com - <<http://www.emol.com/noticias/nacional/2005/05/08/181556/lavin-toma-distancia-de-pinochet.html>>

connotativamente a una clase social que poseía una historia política determinada, marcada por las luchas y reivindicación de derechos en el terreno de los movimientos sociales. La anulación de la palabra pueblo borraba esa historia, anesthesiaba el dolor que provocaban y siguen provocando las desigualdades económicas y lo que ello conlleva: exclusión, descontento, crítica; y por tanto despolitizaba a un sector mayoritario de la comunidad. Desde los noventa, todos éramos "la gente", signado así desde una perspectiva publicitaria o propagandística, remedada y repetida por los medios de comunicación masivos. Al mismo tiempo, desde el campo académico e institucional y en el seno de la discusión política se utilizará el concepto "sociedad civil" para referirse a una ciudadanía neutral a nivel político.

A partir del siglo XIX, el concepto "pueblo" pasa a tomar un lugar gravitante en la teoría política, asociándose inicialmente con el concepto "plebs", plebe. Posteriormente, con la teoría marxista el concepto es utilizado para designar a un actor importante que podría tener injerencia en las decisiones políticas. En Chile, desde los gobiernos de Eduardo Frei Montalva y Salvador Allende, los discursos públicos apelaban al "pueblo" de manera recurrente. De la "chusma inconsciente" (Chusma: manera despectiva de referirse al sector de la sociedad no instruido y de más bajos recursos) con que se refería a las masas el presidente Arturo Alessandri se pasaría a una valoración estratégica del concepto y lo que éste interesaba representar. Los discursos políticos de los años sesenta y setenta, siguiendo al contexto ideológico latinoamericano (teología de la liberación, teoría de la dependencia, movimientos campesinos y de trabajadores) apelarán directamente al 'pueblo' como eje programático de sus políticas, esta vez no con el tono despectivo de Jorge Alessandri, sino valorándolo como interlocutor directo y activo. Como analiza Leda Berardi, durante los gobiernos de la Concertación, y en particular durante el mandato presidencial de Eduardo Frei Ruiz Tagle, en entrevistas y discursos éste ya no se refiere al "pueblo", sino a "la gente" (metacolectivo singular), lo que indicaría "un cambio en la configuración político-ideológica del país y en la consiguiente consideración de los actores sociales" (Berardi Drudi, 1996). El término "gente" comienza a utilizarse conscientemente en la campaña presidencial chilena de 1989, donde competían Patricio Aylwin Azócar y Hernán Büchi. El slogan de la Concertación era "gana la gente". Curiosa síntesis, si tomamos en cuenta que el lema propagandístico de la campaña del Sí, que pretendía consolidar a Augusto Pinochet en el poder a través del plebiscito ciudadano, era "Chile, un país ganador".

Era claro que la transición como período político pretendiera suavizar el cambio que una gran mayoría en el país esperaba, pero sin molestar demasiado a quienes estaban

en contra. En una entrevista realizada a José Auth, sociólogo vinculado a la campaña electoral de Eduardo Frei Ruiz Tagle, señalaba Berardi que el "pueblo era una palabra guerrera, conflictiva, y la gente pedía consenso, paz". Al omitir el concepto "pueblo" se neutralizaba la asociación a las implicaciones políticas que habían marcado el discurso anterior de Salvador Allende e incluso del anterior mandatario Eduardo Frei Montalba. El concepto pueblo había servido para generar mecanismos de identificación social, y sobre todo, para constituir un ideario de sujeto político activo para aquellos grupos desfavorecidos del sistema económico. El concepto de "gente", utilizado durante la Concertación catalizaba la fuerza reactiva de las clases más pobres. El concepto "pueblo" era considerado añejo, y teñido de un ideario político-filosófico que habría que borrar, por lo mismo es mantenido sólo por los grupos políticos de izquierda, que no tardarán en ser marginados del espacio público. (Berardi, op.cit).

La palabra "gente", o la "sociedad civil", ofrecía la posibilidad de homogeneizar a las personas, opacando las diferencias de clases bajo el manto del mercado. La lógica del sistema neoliberal se desplegaba en la sociedad chilena de manera transversal como la única alternativa que daría forma concreta al tipo de democracia que se instalaba. La definición de que el capitalismo era el sistema donde cualquiera podría ser rico, pero no todos, suponía que los esfuerzos en el trabajo, la astucia y sobre todo la perseverancia podría generar una recompensa para cualquiera, pero que ello implicaba la competencia como regla del juego, existiendo, eso sí, los "premios de consuelo" para quienes no fueran tan rápido o tan astutos o tan perseverantes. Desde principios de los noventa los chilenos y chilenas comenzamos a sublimar nuestras demandas comunes o insatisfacciones subjetivas a través de los objetos. La compra de bienes ya no era privativa de un sector elitista. Todos podríamos acceder al automóvil, teléfono, televisión, lavadora, etc... En palabras del sociólogo Tomás Moulián, pasamos de ser ciudadanos a ser consumidores.

Otra de las tendencias que vemos es la expresión "invertir en la gente", que según José Auth, sociólogo vinculado a la candidatura de Eduardo Frei Ruiz Tagle, se trataba de un concepto surgido desde los grupos focales (Focus Group) "donde se veía cuáles eran las palabras que tenían más resonancia, más impacto, más significación para la gente. La palabra 'invertir' tenía un significado más amplio, más integral y profundo que el puramente económico. Tenía relación con las expectativas y necesidades de la gente de pasar a una fase de desarrollo en la que, a diferencia del gobierno militar, ahora se invertía en la gente y no en cosas (tales como caminos). La gente quería continuidad con respecto al desarrollo, pero humanizado" (Citado por Berardi Drudi, 1996).

El campo económico actúa como foco de refracción y modulador social, haciendo extensivo al lenguaje coloquial el glosario que sustenta su operatividad económica. En Chile hablamos de ganancia, utilidad, rentabilidad, costo alternativo, ventajas comparativas, naturalizando las metáforas filtradas del lenguaje de los tecnócratas. Por ejemplo, en la formación académica en Chile no se estudia economía, sino “ingeniería comercial”. Esta diferencia de denominación, lejos de ser sutil, articula una visión de mundo en donde la economía, entendido como una disciplina que orquesta distintos factores: sociales, educacionales, necesidades colectivas, individuales, producción de bienes, intercambio, etc. son reducidos a la optimización de recursos y búsqueda de ganancia para quienes estén en los círculos donde se toman las decisiones empresariales. Así mismo, vemos como la palabra “trabajadores” es sustituida progresivamente por el concepto “recursos humanos”, cosificando a las personas y además restando fuerza simbólica a sus actores, alejándose así de las connotaciones izquierdistas que implicaba el concepto trabajadores como actores políticos. Si bien es cierto que el concepto clase, o pueblo, también podría caer bajo la crítica de una concepción esencialista, la intención explícita del cambio semántico tenía como objetivos una determinada intención despolitizadora, acorde también a la estructura económica que giraba progresivamente a un régimen económico financiero antes que productivo. Del mismo modo, la expresión “pobres”, en los últimos años fue reemplazada por personas “vulnerables”, haciendo patente que la condición de pobreza es una suerte de estado temporal, de debilidad potencial, contra una condición de marginación específica que se reproduce no sólo en términos económicamente cuantificables, sino también en cuestiones de índole social y cultural.

Junto con la eliminación de ciertas categorías de clase, se comienza a repetir la idea de pertenencia de un amplio sector del país a la llamada “clase media”. El problema es que en esta categoría se ha dejado entrar un abanico tan contrastante que el concepto ha terminado perdiendo significado. A partir de 1973, se generó un proceso de extrema división en la estructura social: la desprotección que significaba la anulación de los sindicatos, la ausencia de protección colectiva, y las desregulaciones laborales, precarizaban progresivamente el trabajo de los asalariados al mismo tiempo que se consolidaba una élite caracterizada por la hiperacumulación de capital. La clase media, caracterizada hasta 1973 como una minoría representada por el sector profesional cambió su aspecto. Actualmente en Chile el 1% de la población acumula el 30,5% de la riqueza y en contraste; según la encuesta CASEN (Encuesta de Caracterización Socioeconómica Nacional realizada por Ministerio de Desarrollo Social) se ha incluido en la categoría “clase

media”, a las personas que ganan mensualmente entre \$90.553 (US\$ 148) y \$243.535 (US\$ 395), representando al 50% de la población.

-¿Por qué no se subleva la gente?- Me preguntaba un amigo mexicano después de que mal intencionadamente lo convidé a visitar las poblaciones marginales de Santiago de Chile para que pudiera conocer la precariedad y abandono en el que vivían (y viven) los más pobres, -¿qué es lo que impide que en Chile surja un Chiapas?- insistía. -“Esto”-, le decía yo, mientras le mostraba una tarjeta plástica, una tarjeta de crédito. La tarjeta de crédito se convirtió en la carta mágica que haría sostener en el tiempo la ilusión de bonanza.

El sistema crediticio fue instalado desde hace décadas en nuestro país, lubricando una máquina que de seguir las diferencias económicas estaba condenada a colapsar; y humectando las heridas psíquicas y corporales de una población fracturada, sometida al nuevo orden económico, pero que encuentra en el consumo una manera de olvido y sublimación. Hoy, más de la mitad de los trabajadores está endeudada en más de 9 veces su sueldo bruto. Según el Informe de Estabilidad Financiera del Banco Central<sup>95</sup>, en 2012, el endeudamiento de los hogares llegaba al 60% sobre el ingreso disponible y cercano al 100% de la masa salarial. Lo que quería decir que para un gran porcentaje de las familias la totalidad de sus salarios era absorbido por deuda, de tipo bancaria, automotriz, hipotecaria o comercial. Esto, estimulado por una ideología basada en el consumo y por el desincentivo del ahorro. El propio Banco del Estado, desde el gobierno del socialista Ricardo Lagos aplicó altas comisiones a las cuentas de ahorro; al mismo tiempo que cambiaba su imagen corporativa por la marca ‘BancoEstado’, comenzando una fuerte campaña publicitaria orientada a la contratación de créditos hipotecarios y de consumo, a tasas “competitivas”. El endeudamiento se ha hecho extensivo al ámbito de la educación. Después del golpe del 73, ante el progresivo desmantelamiento del Estado, las universidades estatales debieron cobrar aranceles a los estudiantes para su financiación. El coste fue creciendo exponencialmente.

### **3.1.2.3. Educación y Lucro**

Hoy en día, el arancel universitario de cualquiera de las 22 universidades estatales no es menor a 3.000 euros anuales, en circunstancias que el salario mínimo no alcanza la misma cifra. Por otro lado, las universidades privadas, creadas bajo el régimen de Pinochet, seguían en aumento y venían a equilibrar el exceso de demanda por

---

<sup>95</sup> <[http://www.bcentral.cl/publicaciones/politicas/pdf/ief2012\\_1.pdf](http://www.bcentral.cl/publicaciones/politicas/pdf/ief2012_1.pdf)>



educación profesional. Sólo quienes han tenido una buena formación en la enseñanza secundaria pueden acceder a las universidades tradicionales y, por lo tanto, no es difícil adivinar que los favorecidos provienen en su mayoría de los sectores más acomodados. Es por ello que en 2005 el gobierno de Ricardo Lagos crea el sistema de “Créditos con Aval del Estado” cuya sigla parece una broma: “CAE”. Este sistema pretendía facilitar el acceso de las clases medias a las universidades, institutos profesionales y centros de formación técnica privados. La operación consistiría en que los estudiantes de bajos ingresos, avalados por el Estado, podrían solicitar préstamos con instituciones financieras a una tasa del 5,6% cifra superior al del Fondo Solidario de Crédito Universitario -2%-, el cual sólo favorecía a los estudiantes de universidades tradicionales. Esta medida significó el aumento significativo de estudiantes en las universidades privadas.

Aun cuando en la ley se estipula que las universidades privadas no pueden tener fines de lucro, en la práctica se pudo observar cómo la universidad se transformaba en un negocio muy rentable, al desviar las utilidades en corporaciones inmobiliarias propietarias de los recintos de educación universitaria. Los centros de estudios, institutos y universidades privadas operan como cualquier empresa, bajo el control de accionistas que pueden cosechar utilidades en cualquier momento. El enriquecimiento de estas corporaciones ha sido impresionante, gracias a que no ha habido entidades que fiscalicen el cumplimiento de la ley que prohíbe el lucro, y a que no existe una regulación en los aranceles. Además, muchas de estas universidades e institutos, comenzaron ofreciendo carreras principalmente en las áreas de economía y humanidades para evitar tener que invertir en infraestructura más especializada. Así, nuestro país, en un absurdo surrealista, se llenó y sigue llenando de ingenieros comerciales, contables, diseñadores, psicólogos, periodistas y licenciados en artes visuales. Profesiones que no encontrarán un lugar en el mundo profesional muy fácilmente, y que han contribuido a la disminución de los salarios en estas áreas. De una manera insospechada, hoy en el país existen más de 17 licenciaturas universitarias en “artes visuales” o “bellas artes”, y una cantidad creciente de programas de postgrado relacionados.

Estas empresas educacionales sustentaron su actividad a costa de la precarización del profesorado. Muchos de sus docentes trabajan sin un contrato estable, por horas; sin garantías de seguridad social, lo que ocasiona una autoexplotación, ausencia de tiempo y espacio para la investigación y actualización de conocimientos, en suma, una menor calidad docente. Para precaverse de cualquier reacción estudiantil ante esta situación, muchas de estas universidades obligan a sus estudiantes a firmar declaraciones en las que renuncien al derecho de asociación.

La “oportunidad” de financiar la educación a través de la banca privada sólo empeoró aún más la situación. Sin exagerar, un estudiante promedio, que ha debido estudiar a través de un crédito con los bancos, saldrá al mercado profesional como deudor de una suma superior a los 50.000 euros. Los estudiantes beneficiarios del CAE (triste sigla) habrán adquirido una deuda casi 180% mayor a las proyecciones salariales. Esto, además, repercute en un pésimo negocio para el Estado debido a las proyecciones de morosidad, que ya alcanzan un 50%, según un informe del Banco Mundial<sup>96</sup>.

#### **3.1.2.4. Terremoto político y geológico**

Por un tiempo se pensó que el fin de la Transición comienza a desarrollarse con la asunción democrática de un nuevo gobierno de derecha después de más de 40 años.<sup>97</sup> El mega empresario Sebastián Piñera llegaba al poder con un 51,6% de los votos contra 48,3% del antiguo mandatario demócrata cristiano Eduardo Frei Ruiz Tagle. Hasta entonces el triunfo de la Concertación había ganado en las elecciones por representar a la democracia, mientras los partidos de derecha, reunidos en la Alianza seguían representando para la mayoría de los chilenos la dictadura. La figura de Sebastián Piñera, en cambio, quien de manera explícita había declarado que en el plebiscito de 1989 había votado “no”, ofrecía la oportunidad para algunos de pensar que las reglas del juego cambiarían y el esquema dictadura/democracia podría ser superado para así resituar el rol del empresariado chileno en un contexto democrático moderno y transparente. Buena parte de la población chilena desestimó el poder que la derecha podría llegar a tener asumiendo de manera directa el control político. Se pensaba que nada cambiaría en comparación a los anteriores gobiernos de la concertación que, negociando permanentemente con el empresariado, mantenían a raya cualquier cambio en la estructura económica en perjuicio de la clase trabajadora. La pérdida del gobierno significó para la Concertación un terremoto político que fue seguido de un terremoto geológico, grado 8.8, uno de los más altos registrados en Chile y acompañado de un tsunami que acabó con cientos de vidas y dejó varias ciudades de Chile completamente destruidas. Esto sirvió para generar una cortina de humo, que permitió al gobierno de Sebastián Piñera focalizar los primeros meses de mandato en la reconstrucción de país. Pero lejos de significar un cambio concreto con los gobiernos anteriores, Piñera fue

---

<sup>96</sup> Ver Artículo “Duras críticas del Banco Mundial al crédito con aval del Estado para estudios terciarios” Diario La Tercera, Domingo 3 de julio de 2011.

<sup>97</sup> La derecha chilena no llegaba a la presidencia de manera democrática desde 1958 cuando Jorge Alessandri, primer presidente la confederación de la Producción y el Comercio (CPC), asumía como presidente de la nación.

enfático en la idea de “reeditar la política de los acuerdos”, a fin de asegurar la estabilidad del país. Se realizaron reformas tributarias orientadas justamente a la reconstrucción post terremoto; pero que fueron insuficientes para otras áreas; se profundizaron los tratados de libre comercio; se mantuvieron las políticas laborales favoreciendo al empresariado; en el ámbito de la educación se aumentaron las becas, pero a las políticas de gobierno las seguía sosteniendo un espíritu subsidiario.

No hay que evaluar en términos de cuántas iniciativas han mandado y si han sido efectivos en su aprobación, sino en el espíritu de las iniciativas. Son todas políticas inspiradas en el principio de subsidiariedad que instauró por la fuerza de la dictadura y que perfeccionaron los gobiernos de la Concertación y que ha demostrado tener como consecuencia la creación de un sistema segregado, de muy mala calidad, que va a seguir segregándose inspirado en este principio, Francisco Figueroa, ex vicepresidente de la FECH. (Federación de estudiantes de Chile).

De los distintos movimientos sociales que empezaron a hacer sentir sus críticas en el espacio público quienes tuvieron un mayor protagonismo e injerencia fueron los estudiantes. En abril de 2011 en Chile comenzaron las manifestaciones estudiantiles que tendrían mayor repercusión no sólo en el país, sino también a nivel mundial. El rostro de una de sus líderes se convertiría en portada de periódicos y revistas internacionales, llegando a ser elegida persona del año por medios informativos internacionales; las imágenes de las performances de los jóvenes chilenos se repartirían por televisión y periódicos y sobre todo por las redes sociales, avalando su protagonismo. Mientras en el Medio Oriente se hablaba de la *Primavera árabe*, en Chile, entrando el otoño, los jóvenes se preparaban para canalizar unas demandas que estuvieron durante mucho tiempo zumbando como en sordina en la sociedad chilena y que ese año se manifestarían en cantos y consignas que resonarían fuera de las fronteras del país. El invierno chileno se cubría de manifestaciones que lograron entusiasmar a amplios sectores sociales que acompañaron las demandas estudiantiles con *cacerolazos* que se escuchaban casi en todos los barrios. Las primeras movilizaciones se desencadenaron producto de cuestiones puntuales que provocaron el descontento de los estudiantes, pero enmarcadas en un contexto de hastío general.

2011 significaba un momento de ruptura político social. Las instituciones comienzan a fracturarse progresivamente, generando una crisis de legitimidad transversal a distintas áreas: la Iglesia, debido a los escándalos de abusos sexuales dejó de servir como mediadora de conflictos sociales; las fuerzas armadas –a las cuales sólo se les demanda

que respondan en caso de catástrofes naturales o accidentes- se comportaron de manera errática durante y después del terremoto de 2010; se destaparon escándalos financieros protagonizados por multi-tiendas y empresas farmacéuticas que se coludían para subir sus precios; el parlamento perdía representatividad social y la vieja Concertación se mostraba fragmentada y cuestionada por casi toda la ciudadanía. Por otro lado, la promesa de un gobierno de derecha moderno, de excelencia, nunca llegó. Los técnicos especializados con doctorados y *MBA* en universidades norteamericanas que Sebastián Piñera colocaba en la administración pública, se jactaron de un discurso tecnocrático que permitiría por fin modernizar y ordenar al país pero, al poco andar, no lograron ofrecer garantías de eficiencia. Las casacas rojas con las que Piñera vistió a su equipo, para connotar un espíritu joven y entusiasta, se convirtieron en otro motivo de burla y bochorno para el gobierno.

En marzo de 2011 se empiezan a producir una serie de irregularidades en la entrega de becas y pases de transporte público para los estudiantes. Esto genera la salida a la calle de los estudiantes, quienes al poco tiempo se dan cuenta de la necesidad de ampliar sus demandas, recuperando los espacios públicos como forma de resignificación del hacer política. Pero el descontento estudiantil es algo que ya se había empezado a sentir tiempo atrás. La cantidad de estudiantes que comenzaron a salir a la calle a manifestarse y la solidez de sus demandas no habría sido posible sin centros de alumnos, federaciones y asambleas de estudiantes funcionando y sin el apoyo de miembros del colegio de profesores y del consejo de trabajadores. Es así que el movimiento estudiantil no surge de manera espontánea en 2011; tenía un antecedente inmediato en la llamada *Revolución Pingüina*, sucedida en 2006, llamados así por el uniforme escolar de los estudiantes secundarios de combinación de colores similar al ave. Las primeras demandas del movimiento perseguían cuestiones muy puntuales como rebaja del pase escolar de transporte público, modificación de la LOCE (Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza, aprobada cuatro días antes de que la dictadura terminara.) y la des-municipalización de los colegios y anunciando desde ese entonces al lucro como concepto crítico.

La imagen inédita, después de años de apatía aparente, de una juventud que tomaba la palabra de manera enérgica y comprometida, que se plantaba en el espacio público con propuestas concretas logró conmover a la ciudadanía y asustar al entonces gobierno de Michelle Bachelet. Se comenzaron a realizar mesas de diálogo, comisiones en las que se invitaba a estudiantes y funcionarios de gobierno y del colegio de profesores a discutir posibles cambios a la ley. Pero las mesas de diálogo cojearon y las conversaciones no fueron más que un diálogo de sordos en las que se intentó descalificar

sistemáticamente a los estudiantes. Para apaciguar los ánimos se logró modificar la LOCE por LGE (Ley General de Educación) que vendría a ofrecer sólo algunos cambios parche en la legislación sobre enseñanza, pero las razones estructurales que son las que generan el endeudamiento excesivo, la baja calidad de la educación y la desigualdad seguían intactas. En paralelo, los medios de prensa prestaron cada vez menor cobertura a las manifestaciones estudiantiles y la imagen de los voceros estudiantiles fue paulatinamente sustituida en la prensa masiva por la caricatura de la juventud. Los noticieros en sus reportajes dejaron de dar tribuna a los jóvenes dirigentes y en su lugar las pantallas se llenaban de representantes de las emergentes tribus urbanas como *pokemones*, *góticos*, *otakus*; intentando más que reflejar una realidad o fenómeno social, construirlo.

Junto a la falta de real voluntad política demostrada por los partidos políticos y el propio gobierno de Bachelet con sus promesas rotas, el movimiento pareció disiparse, hasta mostrar su rearticulación en abril de 2011. Pero esta vez las demandas fueron más contundentes y los cambios estructurales que se pedían impugnaban al funcionamiento del sistema económico social en su conjunto.

Haciendo una paráfrasis de la conocida frase "Lo esencial es invisible a los ojos", extraída del libro "El principito" de Antoine de Saint-Exupéry, una de las pancartas realizadas por los estudiantes para las manifestaciones rezaba "Lo esencial es invisible a los políticos". Podríamos afirmar que, en efecto, las demandas sociales, las situaciones de injusticia vinculadas a las reparaciones por los abusos a los derechos humanos y sobre todo los abusos ejercidos desde la microfísica de las esferas de poder, y en el terreno de lo cotidiano se han hecho invisibles a pesar de la insistencia con la que ciertos movimientos sociales han persistido obstinadamente en sus movilizaciones (deudores habitacionales, pueblo mapuche, trabajadores temporeros, etc.). Pero a esta ceguera o miopía extrema de un sector importante del espectro político chileno hay que sumar otro diagnóstico esta vez no oftalmológico, sino que psiquiátrico. La centro-izquierda chilena que estuvo en el gobierno por casi veinte años parecía olvidar permanentemente las razones por las cuales el pueblo los había votado. Durante cada elección presidencial o parlamentaria se reciclaban los discursos que ofrecían igualdad, distribución de la riqueza, reparación política, etc. Pero una vez en el poder, el discurso se convertía no más que en un eco fantasmagórico que esperaba su lugar para la siguiente campaña electoral. Esta suerte de esquizofrenia de la izquierda y centro concertacionista parecía un síntoma más de la lógica panóptica con la que el modelo económico chileno desplegaba su influjo. De alguna manera, la figura emblemática que Pinochet y los militares jugaban, perfilándose como los enemigos visibles del pueblo, se diluyó, no para desaparecer, sino para empapar cada una

de las esferas de sentido de la sociedad. La razón económica se impondría a la fuerza coercitiva utilizada para modificar las reglas del juego. Los profundos cambios estructurales que se realizaron en dictadura se esparcieron en todos los ámbitos. Era más fácil gritar en las calles "y va a caer" aludiendo directamente a la tiranía militar, que exigir que el funcionamiento económico-jurídico y social chileno cambiara. La figura de Pinochet y su comitiva funcionaban a la perfección como una caricatura del poder. El uniforme militar, la gorra, la capa, las gafas oscuras se convirtieron fácilmente en íconos inexcusables de la maldad, la crueldad y el terror. Pero ¿qué hacer en contra de un gobierno democrático, civil, que decide respetar ese rayado de la cancha pintado por un soldado? Darle tiempo, quizás. El gobierno de Patricio Aylwin convenció a la ciudadanía de la necesidad de moverse con moderación, con cautela, para no despertar al lobo. Pero mientras tanto, el programa neo-liberal se ejecutaba en todos los estamentos, y esta vez con el permiso de la sociedad entera, haciéndose más efectivo y fuerte, y convirtiendo en lobos a todos quienes quisieran y pudieran. Era lógico en este contexto cerrar los ojos, taparse los oídos y la boca y cuidar el nicho de poder; esconder la tajada de la torta, y esperar que las demandas sociales de las primeras víctimas del sistema gritaran sin ser escuchadas ni por los políticos, ni por la ciudadanía, adormecida con el canto de sirenas de los jingles comerciales transmitidos a través de la televisión y anestesiada por el sobreconsumo de ansiolíticos y anti-depresivos.

En marzo de 2010 Chile se convertía en el primer país sudamericano en integrar la OCDE, Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico. La entrada de Chile en la OCDE significaba una suerte de reconocimiento de que Chile ya estaba en condiciones de salir de la categoría de país tercermundista. Pero al poco andar, la OCDE se ha encargado de advertir las graves falencias del sistema económico chileno que se traduce fundamentalmente en fuertes desigualdades socioeconómicas y en la explotación de sus trabajadores. Según la Organización para la Cooperación Económica y el Desarrollo ("OCDE"), "Chile es el país de la OCDE con la mayor diferencia entre ricos y pobres", así como el cuarto país más pobre de los 34 Estados miembros." En Chile, la desigualdad sigue siendo una de las más altas del mundo. Según el coeficiente Gini, instrumento que mide la inequidad dentro de los países usando como escalas 0 y 1, donde 0 es la igualdad completa y 1 la desigualdad completa, Chile arrojaba un coeficiente de 0,521, ubicándose por debajo de otros países no pertenecientes a la OCDE como Nicaragua, Egipto, Angola o Marruecos.

La llegada al gobierno de Michelle Bachelet en 2014 sólo se explica por haber recogido las demandas ciudadanas y haberlas llevado a su programa de gobierno, demandas que exigían un cambio en el sistema de recaudación tributaria, de tal modo que

permitiera financiar un cambio radical en el sistema educacional, un cambio en la ley laboral, favoreciendo a los empleados y permitiendo la generación de más empleo, y probablemente la más importante la redacción de una nueva constitución, que como ya vimos es la que entre otros factores, ha sostenido el sistema económico y social del país implementado y reforzado desde la dictadura.





3.2.

ANTECEDENTES SOBRE ARTE,  
POLÍTICA Y MEDIOS EN CHILE

A continuación expondremos algunas de las prácticas artísticas realizadas durante el siglo XX enfatizando las que responde al escenario que la dictadura levantaba y que, puestas en común, nos permiten construir un relato histórico sobre la relación arte, política y medios en Chile. Las características que resaltan son la ocupación del espacio público, el cuerpo y el uso de medios a través de enfoques poéticos.

Curiosamente para reconstruir una genealogía sobre estas manifestaciones en Chile es preciso buscar en la literatura y particularmente en la poesía antes que en las artes visuales. Por otro lado, llama la atención que los experimentos más innovadores que conectaban creatividad, medios y espacio público, no se han generado entre quienes salían de las aulas académicas de las bellas artes, sino entre arquitectos, diseñadores y poetas.

Según Alejandro Jodorowsky en su libro *Psicomagia*, hacia 1950 Chile era un país donde la poesía formaba parte medular de su cultura. La poesía no sólo se expresaba en textos o declamaciones, sino también en una forma de ser que se manifestaba incluso en la vida cotidiana.

La poesía impregnaba todo: la enseñanza, la política, la vida cultura... El propio país vivió inmerso en la poesía. Esto era debido al temperamento de los chilenos y, en particular, la influencia de cinco de nuestros poetas, que se transformaron para mí en arquetipos. (Jodorowsky, 2004, p. 17).

A principios de los 50 años, antes de que Richard Long realizara sus *Walking Lines* -series de acciones que consistían en caminar-, y a la par de los situacionistas, los poetas Alejandro Jodorowsky y Enrique Lihn, inspirados por el Manifiesto Futurista que rezaba que el arte debería ser una “acción poética”, decidieron poner en práctica ese llamado. Según explica Jodorowsky:

Lihn y yo decidimos un día caminar en línea recta, sin desviarnos nunca. Caminábamos por una avenida y llegábamos frente a un árbol. En vez de rodearlo, nos subíamos al árbol para proseguir nuestra conversación; si un coche se cruzaba en nuestro camino, nos subíamos encima, caminábamos sobre su techo. Frente a una casa, tocábamos el timbre, entrábamos por la puerta y salíamos por donde pudiéramos, a veces por una ventana. Lo importante era mantener la línea recta y

prestar ninguna atención al obstáculo, hacer como si no existiera. (Jodorowsky, 2004, p. 20).

En ese contexto poético, una de las primeras intervenciones en el espacio público que vinculaban una crítica política con una puesta en común visual y textual utilizando los medios, fue *El Quebrantahuesos*, diario mural a modo de “collage” desarrollado por Nicanor Parra, Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky, basado en la vieja *Lira Popular* vigente desde 1860 hasta 1920 aproximadamente. La *Lira popular* consistía en pliegos de papel que contenían poesías en décimas (un tipo especial de estructura métrica). La lira popular además contenía grabados que ilustraban los textos, los cuales comentaban el quehacer cotidiano y político. Estos se vendían por las calles colgados de cuerdas. *El Quebrantahuesos* de Parra y su grupo consistía en collages hechos a partir de periódicos de la época. Se exhibían en la esquina de un punto estratégico del centro de Santiago –entre la calle Bandera y Ahumada– y tenían una alta dosis de humor absurdo y sátira social. Para Parra no poseían un mensaje ideológico explícito, pero

(...) sí, en cambio se producía un desprendimiento de grandes cantidades de energía, y en ese sentido se conecta con la física. Ahí ocurría algo muy misterioso, que no es ironía ni nada establecido anteriormente. Lográbamos poner en tela de juicio las leyes del funcionamiento del lenguaje y del espíritu. Era una burla de la argumentación. (Parra en Lizama & Piña, 1990, pp. 34–35).

Años después y en plena dictadura, el teórico Ronald Kay rescató de la oscuridad de un baúl algunos ejemplares de estos experimentos visuales. Analizando su contenido, no dudó en darles una lectura que los haría dialogar con el surgimiento de distintas prácticas que se empezaban a desarrollar en el contexto de la dictadura. En la revista *Manuscritos* (1975), destaca el *Quebrantahuesos* en la perspectiva histórica contingente, es decir, desde la necesidad de recuperación del espacio público secuestrado por la dictadura. Kay ofrece una serie de claves para interpretar los *Quebrantahuesos* a partir de un análisis que a su vez es experimental en el modo de escritura crítica que emprende. Para ello, se distancia del género ensayístico tradicional y de la crítica estructuralista dominante. Escribe fragmentos poéticos, insertando tiras de negativos fotográficos, diagramas, mapas. Mezcla descripciones y conceptos propios del léxico de la práctica artística, como por ejemplo “impresión”, “inscripción”, inaugurando así una forma de escritura que en los años venideros se transformará en un estilo característico de la crítica chilena.

Tal como habíamos visto anunciado por Benjamin en su texto *El autor como productor*, escrito en 1936, lo propiamente político en el arte tiene más que ver con las interferencias, quiebres y rupturas que el artista realice en el dispositivo estético o retórico, que en sus contenidos explícitos. Desde una óptica “benjaminiana”, es que las estrategias estéticas rupturistas, que venían más bien del espectro literario o poético, se potenciarán en los años 70 y 80 como una manera de lucha político ideológica. Esta batalla se realizará desde las artes visuales y en relación con otras disciplinas y prácticas como la sociología, el periodismo, diseño gráfico, teatro etc. a partir de creadores que de manera colectiva y también individualmente exploran una veta neo-vanguardista que intenta actualizar el llamado a fusionar arte y vida y que se distingue por el “desplazamiento de soportes y borradura de las fronteras entre los géneros” (Richard, 1986, p. 145)

### 3.2.1. El cuerpo como un signo de resistencia

Como ya sabemos, el Golpe militar producido en septiembre de 1973 no sólo interrumpía un proyecto socialista, sino que aprovechaba la coyuntura para instaurar un modelo económico “revolucionario” (Lavín, 1988; Moulian, 1997). En este esquema, la tortura, la desaparición de personas y anulación de las libertades individuales fueron los métodos “persuasivos” para imponer ese modelo con una ferocidad que hasta entonces no se había visto en el país. Enfrentados a un Estado de excepción que reprimía las expresiones de disidencia política, clausurando los instrumentos democráticos tradicionales: marchas, huelgas, elecciones, partidos políticos, negociaciones sindicales, etc., distintos actores sociales, artistas, escritores, poetas e intelectuales se vieron obligados a experimentar con nuevas formas de circulación para manifestarse.

El 8 de marzo de 1978, para conmemorar el día de la mujer trabajadora, la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (A.F.D.D.) realizó un acto público, estrenando su grupo folclórico. Era, además, la primera vez que se interpretaría el baile de *La Cueca Sola*. La “cueca” es una danza típica chilena que se baila en pareja dando giros y agitando un pañuelo, representando un juego de seducción entre el “huaso” y la “china” (nombres que reciben los campesinos). La “Cueca Sola” fue, primero, un canto. Era el título de una canción de Gala Torres, quien introdujo el lamento y la denuncia en este tipo de composiciones. Ella le cantaba al amado desaparecido.

*En un tiempo fui dichosa  
apacibles eran mis días,*

*mas llegó la desventura  
perdí lo que más quería.*

*Me pregunto constante ¿dónde te tienen?*

*Y nadie me responde, y tú no vienes.*

*Y tú no vienes, mi alma*

*larga es la ausencia,*

*y por toda la tierra pido conciencia.*

*Sin ti, prenda querida, triste es la vida.*

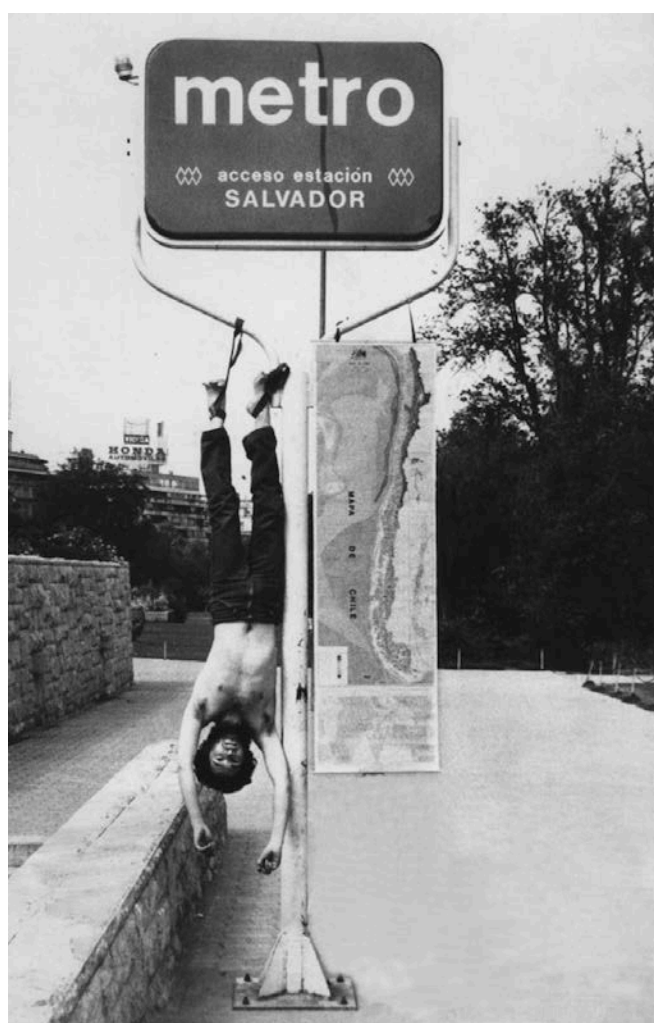
—“Cueca sola”, Gala Torres. (Rojas-Sotoconil, 2009, p. 9)

Su canto exigía un cambio crucial en la manera de interpretar esta danza. Por ello, ese día en el Teatro Caupolicán, la A.F.D.D. puso al frente a una de sus integrantes, Gabriela Bravo a bailar la cueca sin acompañante pues su marido había sido detenido por los militares. Su danza en solitario desarmaba cada uno de los elementos de la estructura tradicional del baile. Su cuerpo y movimientos escenificaban la ausencia de manera dramática y ritual. El pañuelo que antes fuera elemento de coquetería y fiesta se transformaba en símbolo de tristeza -pañuelo de lágrimas-. El baile en solitario se extendía en el *continuum* de un tiempo de espera que no termina, el de un duelo que no llega nunca mientras no se encuentren los cuerpos de los desaparecidos. *La Cueca Sola* se convertía en una protesta que, eludiendo la censura, lograba trascender a otros espacios, sensibilizando a la ciudadanía e informando poéticamente al mundo acerca de lo que estaba sucediendo en Chile.

Así como pasaría en Argentina, la figura de las mujeres con la fotografía de sus desaparecidos en el pecho se convertía en un símbolo de las demandas de justicia. El cuerpo se había hecho soporte y marco de una ausencia.

En 1979, el artista Elías Adasme (1955) se enteró del fusilamiento y desaparición de dos de sus amigos. La noticia fue un gran shock para él. Hasta entonces su labor artística era dentro de los cánones tradicionales; en adelante decide hacer arte contestatario "Quería transmitir la rabia, que mi arte fuera una respuesta a lo que vivía. También quería que ese arte trascendiera la contingencia política y tuviera un lenguaje universal" (Adasme & MAC, 2002). Fue entonces cuando salió a la calle. Tomó un mapa de Chile, lo amarró fuera de la estación del metro Salvador y luego, vestido sólo con pantalones, se colgó de cabeza al lado del mapa. Su acción concentraba una serie de micro-estrategias de representación que desobedecían la normalidad que se intentaba

imponer mediante el silenciamiento y represión y, a la vez, se refería directamente a la coyuntura nacional. La elección de la estación de Metro Salvador, se aludía al nombre de pila de Allende "Salvador". El cuerpo del artista invertido y semidesnudo representaba la vejación a la que eran sometidos cientos de personas. "Ocupé mi cuerpo como metáfora del cuerpo de Chile, un cuerpo reprimido, desprotegido". Según el artista se trataba de "un proyecto que aspiraba en su momento a documentar desde el arte, las instancias propias de una época y de una realidad, pero sin abandonar un lenguaje metafórico universal" (Ibid.). Para concretar su acción debió enfrentar su propio miedo. La foto de registro tenía que ser rápida para no llamar la atención.



**Imagen 8.** *A Chile* (1979-1980) de Elías Adasme

Colgaba yo de manera invertida del poste del Metro con el mapa de Chile a mi izquierda, cuando vi salir desde las escalinatas de la estación, un puñado de cadetes de la Escuela Militar. Todo el equipo que me acompañaba y el poco público presente,

se quedaron “congelados” por la tensión del momento. Yo pensé que iba preso una vez más. Los cadetes miraban y se miraban perplejos, preguntándose ‘qué era aquello’. Hasta que uno rompió el silencio y riéndose a carcajadas, le dijo a los otros: ‘compadre, esta *huevía* es un spot publicitario de jeans’; y se fueron. Claro, lo único que yo vestía eran unos viejos jeans. ( Adasme en Reyes, 2013)

Esta anécdota demostraba la incapacidad de la dictadura para leer las propuestas menos convencionales del arte político que unía lo conceptual y contextual. La utilización de recursos poéticos de orden más hermético no sólo favorecía la renovación del lenguaje artístico chileno sino que además permitía su supervivencia. El cuerpo interviniendo en el espacio público y utilizando los medios de comunicación de manera subrepticia se convertía en un signo político que era usado por los artistas como posibilidad de insubordinación. La tortura, la detención, el asesinato por parte del Estado tomaban la forma de una amenaza silente. Eran realidades aterradoras que algunos negaban, que los medios omitían, pero que convivían con el susurro clandestino de la denuncia.

Este susurro clandestino tomaba formas diversas y complejas. Durante el mismo período, el artista Carlos Leppe (1952) comenzó a desarrollar performances en espacios más convencionales; concretamente en galerías alternativas que reunían a toda una generación de intelectuales y artistas críticos. En su videoperformance *Las Cantatrices* (1980), exhibida en su exposición *Sala de Espera*, nos ofrece su cuerpo travestido y enyesado mientras canta ópera. En un momento que para los medios masivos de comunicación “la cultura” consistía en un maquillaje foráneo que ignoraba la realidad del país y que dejaba en el olvido las tradiciones populares campesinas y urbanas que no se adaptaran al canon de lo políticamente correcto, Leppe interpreta un aria de ópera, símbolo de las pretensiones aspiracionales o esnobistas de la clase alta chilena. Pero su rostro es tensionado por una prótesis que le impedía cerrar la boca, aludiendo con ello a los dispositivos de tortura orientados a la delación. Leppe trabajaba un tipo de arte conceptual, pero desde una perspectiva *situada*, es decir, alejándose del solipsismo o formalismo de muchos conceptualistas europeos y anclando sus estrategias estéticas en la realidad política nacional y en nuestra propia idiosincrasia. Este vínculo con el contexto local, que problematiza críticamente la dependencia al arte europeo y norteamericano, se puede graficar con una de las acciones realizadas por Carlos Leppe. En 1978, el artista realizó la acción *Edición de un signo cutáneo* que consistía en tonsurarse en el cuero cabelludo una estrella idéntica a la realizada por George Zayas a Marcel Duchamp en 1919. Leppe realizó esta acción vestido de blanco detrás de la bandera chilena cuya estrella

sustituyó por su tonsura<sup>98</sup>. Así el artista chileno se apropiaba del gesto duchampiano de índole lingüístico-conceptual para inscribirlo en un ámbito local. Por un lado, aludiendo a la instrumentalización que hacía la dictadura de los símbolos patrios; y por otro, remarcando los vínculos y distancias entre el campo del arte validado hegemónicamente desde los países europeos y Estados Unidos, en contraste con los países del tercer mundo o “periferia”.

Unos años antes, también utilizando la bandera nacional como signo crítico, el artista chileno Francisco Copello realizaba desde Italia la acción *El mimo y la bandera* (1975) en el que expresaba sus propios temores superpuestos con los anhelos de un colectivo a propósito del Golpe de Estado de 1973. La acción era una suerte de continuación a la acción *La Bandera* realizado en Nueva York en 1973 junto a Carmen Beuchat y Juan Downey, basado en los sucesos ocurridos tras el golpe.

Así como los accionistas vieneses se autoflagelaban como respuesta desesperada ante el conservadurismo de su época, o Vito Acconci convertía el visor de la cámara de video en testigo de sus autolaceraciones y humillaciones de corte intimista, el poeta Raúl Zurita acompañaba la lectura de sus textos arrojando amoníaco en sus ojos. Para la portada de su libro “Purgatorio” de 1979 se quemó la mejilla izquierda en señal de protesta ante los abusos y atropellos de la dictadura militar. En el mismo año se masturbó en público, en la Galería Cal, titulado ese acto como *No puedo más*. La insubordinación a las restricciones sociales se ejercía desde el cuerpo como entidad total; desde sus secretos y secreciones, desde el dolor y el descontrol libidinal. Tanto Zurita como Eltit –ambos provenientes de la literatura- “ponen en escena el cuerpo como lo otro (o reverso) indominado del lenguaje: la materialidad somática y pulsional que ese lenguaje reprime obligando al sujeto a renunciar a su inconsciente en cuanto flujo de energías capturables” (Richard, 1986, p. 143)

Bajo una misma lógica que conectaba el sexo y la muerte, pocos años más tarde, la escritora Diamela Eltit limpió las calles de un prostíbulo de rodillas, en medio de la noche. Luego, dentro del lugar, se auto infligió cortes de navaja y provocó quemaduras de cigarro en sus brazos y piernas mientras leía fragmentos de su novela *Por la Patria* (1986), registrado en vídeo por Gloria Camiruaga. A la acción acudieron vecinos, artistas y las prostitutas del local “su cuerpo se hizo efectivamente cuerpo expiatorio y sacrificial al quemar conscientemente sus brazos y realizar sus acciones con los brazos lacerados”

---

<sup>98</sup> Posteriormente en una publicación incluiré la fotografía de la estrella de Duchamp y una fotografía idéntica con su propia tonsura.



(Galaz & Ivelic, 2004, p. 217). De esta manera, la artista encarnaba en sí misma la flagelación que por entonces sufrían muchos chilenos y chilenas reprimidos en centros de tortura. Pero, a la vez, su presencia en el prostíbulo trazaba una línea simbólica con las zonas de exclusión social. El trabajo literario de Eltit ha intentado acceder al imaginario de los territorios marginados. Esta vez su compromiso con ese mundo periférico y abyecto lo realizaba en su propia piel, intentando marginarse del campo artístico tradicional (galerías y museos) y desplazando, por tanto, una concepción de arte representativo hacia una experiencia viva.



**Imagen 9.** *Trabajo de amor con un asilado de la hospedería Santiago* (C.A.D.A. 1982)

En la misma línea, su acción *Trabajo de amor con un asilado de la hospedería Santiago* (C.A.D.A. 1982) consistió en besar largamente a un vagabundo. Esta acción quedaría registrada en el video *El Beso*, realizado por Lotty Rosenfeld, medio que para entonces cumplía un rol básicamente de documentación de este tipo de acciones. Según la misma Diamela Eltit cuenta “había un vagabundo, un lisiado que conocí en esos espacios (...) Entonces lo que hice fue una escena de cinematografía del beso, un beso cinematográfico”. (Morales T., 1998, p. 167). La proximidad al otro, su implicancia podrían interpretarse como la subversión no sólo en el terreno de la separación entre cliente y prostituta, sino también respecto a la segmentación de clases que Chile padece de manera

creciente desde el Golpe militar. Para Diamela Eltit “los marginales son una resistencia al sistema, son una fuerza que puede hacer reventar al sistema” (Juan Andrés Piña, en revista APSI en 1983, Galaz & Ivelic, 2009). Su práctica artística, fundida con su propia experiencia se articula desde la configuración de la cotidianidad entendida como una práctica feminista, en el sentido de intentar desmontar los discursos naturalizados sobre género, raza, clase social.

En una publicación del CADA escribirá:

Erizada de sexualidad, en la misma disolución yo poso de otro modo entre hombres y mujeres que posan más allá de las galerías, en una práctica que nadie me podrá desmentir por cuanto es mi forma de articulación, mi manera de vida. (Colectivo Acciones de Arte, 1982, p. 6)

### 3.2.2. ¿Es Usted Feliz? Subjetividad y espacio público

La dictadura dejaba huellas dolorosas en el cuerpo físico y social de la sociedad. Quienes no sufrieron el dolor directo de la tortura o desaparición, o el emocional al perder a familiares, debían soportar en silencio atemorizado o cómplice, (porque había muchos que apoyaban a la dictadura) la constante violación a sus derechos ciudadanos. Además, como revisamos en el capítulo 3.1., junto a la represión, la sociedad experimentaba un acelerado proceso de privatización de las instituciones que tradicionalmente garantizaban la salud, vivienda, educación. No existían mecanismos para la participación pública en la toma de decisiones y las calles se habían convertido en un lugar peligroso.

En ese contexto, Alfredo Jaar, que tenía entonces 23 años y acababa de abandonar la carrera de arquitectura, realiza una de sus primeras intervenciones en el espacio público denominada *Estudios sobre la felicidad* (1979-1981). Su trabajo consistía en la intervención de paneles publicitarios con un solo texto que rezaba *¿Es Usted Feliz?* Esta intervención se inscribía en un proyecto mayor, que integraba encuestas, entrevistas personales, retratos y video-instalaciones. Su intención era: “atraer a la calle, el espacio público cruzado entonces por el temor; era hacer aparecer en pantalla (una novedad en ese tiempo) el rostro del espectador, y hacerlo hablar, sacarlo de su tradicional mudez contemplativa” (Jaar & Valdés, 1999, p. 5). La frase, emplazada en lugares públicos, plazas y autopistas, más que una pregunta podría entenderse como un

mensaje cifrado hacia los intersticios subjetivos de la ciudadanía caracterizada por el miedo, el conformismo o la indolencia.

Al mismo tiempo, se comenzaba a formar el C.A.D.A. Colectivo de Acciones de Arte, grupo multidisciplinar compuesto por la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita, los artistas Juan Castillo y Lotty Rosenfeld; y el sociólogo Fernando Balcells. Su trabajo consistió en producir una serie de acciones e intervenciones poético-políticas a contracorriente de la vigilancia de la dictadura. Sus estrategias de trabajo se orientaban a reflotar los principios y objetivos de las vanguardias históricas, articulando el arte con la vida, promoviendo la disolución de las fronteras disciplinares y operando desde la apropiación y recuperación del espacio público (calles y medios de comunicación).

En 1982 Zurita presentaba su poema *La vida nueva* escrito sobre los cielos de Nueva York a través de humo arrojado por una avioneta. Su poema aéreo consistía en quince versos de ocho kilómetros de largo cada uno, que fueron registrados por Juan Downey quien realizó una pieza autónoma a partir de esa acción. Zurita comentará que esta idea surgió del impacto que le causó de niño ver escrito en el cielo las palabras “Perline” y “Radioline” realizados por una avioneta para promocionar unas marcas comerciales. En el contexto de la represión política, escribir en el cielo cobraba mayor sentido para él por las metáforas asociadas a ese gesto. Según explica inicialmente quiso hacer este trabajo apoyado por la Fuerza Aérea Chilena (FACH)

(...) porque yo pensaba que si los mismos aviones que habían bombardeado La Moneda lograban escribir un poema en el cielo, entonces pareciera que el arte alguna esperanza tiene, al menos emblemáticamente, de transformar el mundo. Pero fue imposible lograrlo aquí. (Piña, 1993, p. 217).

Algunos de los versos decían: “Mi dios es hambre/ mi dios es cáncer/ mi dios es no.”

Los trabajos de esta época fueron leídos y articulados teóricamente por la crítica Nelly Richard. En 1982, Richard es invitada a participar del Seminario Teórico del Centro de Arte y Comunicación, CAyC, dirigido por Jorge Glusberg en Argentina. En esa oportunidad, la teórica presentaba un texto sobre distintas prácticas artísticas chilenas que posteriormente se conocerían como “Escena de Avanzada” y que constituirían su libro *Márgenes e Instituciones* (1986) el cual terminaría de dar forma a una clave de lectura crítica de la producción artística chilena. Entre los artistas citados se contaban a Catalina

Parra, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Lotty Rosenfeld, el C.A.D.A, Carlos Altamirano, Víctor Codocedo, Mario Soro, Arturo Duclós, Alfredo Jaar y Gonzalo Mezza. Richard intentaba poner de manifiesto que el arte contestatario que se desarrollaba en Chile en tiempos de dictadura no obedecía solamente a la estética característica de la izquierda militante que replicaba en sus estandartes consignas recicladas de las izquierdas latinoamericanas o del bloque real socialista soviético. En el seminario de la CAyC se encontraba presente el comisario de la 12 Bienal de París, George Boudaille, quien invitó a Nelly Richard a presentar a una curaduría alternativa, considerando que ya la muestra oficial estaba cerrada y que las condiciones políticas entre Chile y Francia no eran las mejores en el contexto de la dictadura. Según Richards, la exposición se armó velozmente a partir de reuniones con artistas en el Taller de Artes Visuales (TAV), espacio mantenido por Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz. A juicio de la autora el evento tuvo mayor gravitación como cuestionamiento a las propias prácticas que se realizaban en Chile en la ocupación del espacio público y a partir de intervenciones, acciones y performances<sup>99</sup>. A juicio de Nelly Richard, el evento despertó una polémica, pues los propios artistas comenzaron a preguntarse cómo la marginalidad resistente de una micro-escena chilena bajo dictadura debía hacerse presente en un escenario internacional como la Bienal de París.

¿Cómo hacer para que las obras fueran legibles no como un simple testimonio de la tragedia dictatorial, sino como operadoras de una completa remodelación de los códigos artísticos y sociales, sin que este neo-experimentalismo vanguardista sacrificara nada de lo surgido de las condiciones de emergencia histórica, política y social que las determinaban? La aguda confrontación de puntos de vista entre nosotros mismos sobre estos problemas y dilemas fue mucho más importante que lo que ocurrió allá. (Richard en Quezada, 2014).

Mientras, las repercusiones de la muestra chilena en la Bienal de Paris se hicieron sentir en el análisis y crítica aparecida en la revista *Art Press*, que describía el envío de arte chileno en clave eurocéntrica, etiquetando las distintas estrategias plásticas de los artistas nacionales como contestando a movimientos ya consagrados en el escenario internacional una década antes; cuando lo que se revelaba como esencial era esa correspondencia entre una necesidad de articular un discurso poético en torno a la disidencia y su conexión con la realidad del país, sesgada y censurada en los medios.

---

<sup>99</sup> Por una cuestión económica, el envío a la Bienal privilegió un soporte de bajo costo, por lo cual fueron enviadas fotografías de obra del C.A.D.A., Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, junto a una serie de performance intervención realizadas por Carlos Leppe que fueron realizadas el baño del museo.

La primera acción del CADA se denominó *Para no morir de hambre en el arte* (1979). La acción se componía de distintas etapas y soportes. El primer día se distribuyeron cien bolsas de medio litro de leche a los pobladores del barrio de La Granja (sector de clase baja). Las bolsas vacías, con el letrero "1/2 litro de leche", junto con otras en estado de descomposición se guardaron en una caja sellada y fueron expuestas junto a los registros de la acción en la galería Centro Imagen. La leche hacía referencia a la promesa del Gobierno de Allende de que cada niño tendría medio litro de leche al día. Al día siguiente a la acción se introdujo en una página de la revista *Hoy* con el siguiente manifiesto:

Imaginar esta página completamente blanca.  
Imaginar esta página blanca accediendo a los rincones de Chile  
como al leche diaria a consumir  
imaginar cada rincón de Chile  
privado del consumo diario de leche

Complementando esta acción dos semanas después, realizan *Inversión de Escena* que consistió en el desfile de ocho camionetas pertenecientes a la empresa lechera SOPROLE que desfilaron por las calles de Santiago y se estacionaron frente al Museo Nacional de Bellas Artes cuya entrada fue clausurada con una manta blanca de 100 metros cuadrados.<sup>100</sup> La utilización de un elemento de consumo, una marca comercial y hacer circular su trabajo en espacios no tradicionales significaba un ejercicio de transgresión en cuyo fondo se podría interpretar la necesidad de recuperación de los nexos sociales, fragmentados por el régimen, de reconstruir un ámbito de sociabilidad negada. Muchos de los trabajos realizados implicaban tareas de estrategia extra-artísticas. Al momento de gestionar permisos, buscar patrocinadores, los artistas debían conocer la jerga burocrática para poder conseguir sus objetivos, camuflando sus verdaderos intereses.

Otra de las acciones del C.A.D.A fue el *No+*, realizada en 1983, a diez años del inicio de la dictadura. Esta acción consistía en un llamado a artistas y creadores a utilizar este símbolo. En uno de los panfletos escribían lo siguiente:

Hemos construido una consigna que se ha canalizado en rayados murales, en exposiciones, acciones de arte, teatro, música etc. Dicha consigna es *No+*. La

---

<sup>100</sup> Poco después la empresa, para demostrar su desacuerdo con la acción, cambió el logotipo de sus camiones

invitación es a que los artistas internacionales la activen en sus propios países de la manera que la consideren pertinente (...) Este trabajo de arte inició a partir del décimo año de la Dictadura Militar y lo mantendremos hasta que ésta cese. (C.A.D.A , 1983 -Volante).

El “+” remitía a otra acción realizada por Lotty Rosenfeld llamada *Una milla de Cruces sobre el pavimento* (1979) que consistió en intervenir las líneas del tránsito pintadas en las calles, desplegando una cinta adhesiva que cruzaba cada una, generando así una trama de cruces blancas. Cuando surgió su idea las cruces representaban las tumbas ausentes de los desaparecidos, pero también el gesto de la marca del voto, interdicto entonces para la ciudadanía chilena.<sup>101</sup>

La articulación que se lograría entre artistas y sociedad civil fue uno de los puntos fuertes de lo que significó la renovación de los códigos artísticos, más allá de su pertinencia o no en una corriente internacional. La formación de colectivos políticos conformados por profesionales y trabajadores generó formas de manifestación donde el trabajo poético y plástico era una manera de circular eludiendo las fronteras restrictivas del régimen dictatorial. El 11 de noviembre de 1983, el obrero comunista Sebastián Acevedo se quemaba a lo bonzo como un acto sacrificial para exigir que se libere a sus hijos María Candelaria y Galo quienes habían sido detenidos por la CNI. A los dos días de la muerte de Acevedo sus hijos fueron liberados. Su acción permitió mostrar la dimensión del poder que ejercían los organismos represivos en el país. El acto radical y terrible de Acevedo despertó la necesidad de buscar mecanismos de organización social que contribuyeran a hacer un frente común a la violencia de Estado. Así se forman, por un lado, el Movimiento contra la tortura Sebastián Acevedo (MCTSA) y la agrupación Mujeres por la Vida (MPV) integrado por las periodistas Mónica González, Patricia Verdugo, María Olivia Monckeberg y Marcela Otero. Esta agrupación articularía a una multitud de mujeres fotógrafas, políticas, feministas a lo largo del territorio chileno. Sus participaciones las denominaban “actos relámpago” que consistían en acciones de desobediencia simbólica en las calles. Si bien, no tenía pretensiones artísticas en sí mismas, se caracterizaban por un alto contenido poético y ritual. Tanto el MCTSA como MPV realizaban actos de señalización de lugares donde se realizaban torturas. Esto se puede tomar como un antecedente a las “funas” o “escraches” argentinos, hoy recuperados por movimientos como el 15M.

---

<sup>101</sup> Esta acción será recuperada por la artista en los años 90 y hasta la actualidad, otorgándole distintos matices y significaciones que analizaremos en el capítulo 4.

MPV realizaron acciones como *La Cueca sola* y produjeron lemas y consignas utilizando distintos soportes. Uno de los más famosos es el *No+*; que años más tarde fuera convertido en símbolo de la campaña para votar que No en el plebiscito convocado por Pinochet en 1988. Otro de los primeros proyectos que desarrollan se titulaba *VIUDA* (1985) realizado en conjunto Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, Gonzalo Muñoz y Paz Errázuriz. *VIUDA* consistió en la inserción de la fotografía de una mujer que había sufrido el asesinato de su marido por “mirar lo que estaba pasando en su barrio” mientras a pocas cuadras se desarrollaba una protesta contra la dictadura. (Neustadt & Colectivo Acciones de Arte, 2001). Bajo la fotografía de las mujeres se rotuló la palabra VIUDA en letras capitales, acompañando la imagen con el siguiente texto:

Mirar su gesto extremo y popular  
Prestar atención a su viudez y sobrevivencia  
Entender a un pueblo

Lo que se pretendía, según explica Lotty Rosenfeld , era “referirnos a esas víctimas, pero a través del que sobrevive” (op.cit; p. 54). La utilización de distintos soportes masivos de comunicación permitía la circulación de la información vedada en ese entonces por los aparatos represivos de la dictadura, pero también desplazaba el foco de atención del acontecimiento. Las consecuencias de la dictadura no acababan en los asesinados, se perpetuaban como un lamento silencioso en quienes quedaban vivos, localizados además en el extremo nunca visible de las clases populares.

### **3.2.3. El galope de las yeguas del apocalipsis hacia el arcoíris de la Transición**

Tal y como describimos en el capítulo anterior, el fin de la dictadura fue en extremo particular. Surgió de un acuerdo, de un pacto entre el mundo militar, la derecha y los partidos políticos. El propio Pinochet llamaría en 1988 a un plebiscito que dirimiría si seguía o no en el poder por otros ocho años. Con el fin de la dictadura se recuperaban algunas libertades fundamentales, se acababan los centros de detención, se restituía la democracia, pero a costa de mantener los enclaves autoritarios (Constitución política realizada en dictadura, instauración de senadores designados y sistema eleccionario antidemocrático) y de posponer (en una espera que aún no termina) las reivindicaciones básicas que exigía el pueblo. No sólo se mantuvieron los servicios y recursos del país en manos privadas, sino que las privatizaciones aumentarían. Se liberó el mercado permitiendo la proliferación de colegios y universidades y sistemas de salud privada,

mientras las instituciones públicas mejorarán pero demasiado lentamente, debiendo resistir una precariedad que aumentaba en la medida que la sociedad se hacía más desigual. La brecha entre pobres y ricos se agudizó dramáticamente. Como explicábamos antes, a este período se le denominó Transición palabra que sirvió durante mucho tiempo como anestésico para no abordar los cambios radicales que el país necesitaba. Bajo los colores del arcoíris que simbolizaba al conglomerado de partidos políticos de la izquierda y el centro se inauguraba una nueva etapa política, no menos compleja que la anterior.

Ya poco antes de que finalizara la dictadura algunos sectores comenzaron a sentirse incómodos con los arreglos políticos que la propia izquierda comenzaba a pactar con la derecha y los militares. En ese contexto surgirá el trabajo transgresor de quienes habían quedado marginados de los círculos políticos oficialistas, y que miraban con suspicacia estos cambios. En 1988, se forma el colectivo Las Yeguas del Apocalipsis, formado por el escritor Pedro Mardones Lemebel y el poeta Francisco Casas, ambos homosexuales. La denominación del llamado colectivo, que en realidad sólo logró convocar de manera permanente a sus dos iniciadores, aludía a los jinetes del apocalipsis representando el flagelo que el SIDA estaba ocasionando, pero también guarda relación con el fin de un ciclo, el de la dictadura. Su trabajo se orientaba básicamente a interrumpir con acciones que tematizaban la homosexualidad, la pobreza, el travestismo, en aquellos escenarios que parecían indemnes a la crítica, escudados por el manto protector de los sectores políticos anti-pinochetistas que pronto se harían con el poder bajo la alianza llamada Concertación.

En 1988 realizaron la acción titulada *Refundación de la Universidad de Chile*, realizada en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. La acción consistió en irrumpir a caballo en el lugar “una yegua de dos pisos”, acompañados por las poetas Carmen Bergenger, quien guiaba al caballo y Nadia Prado tocando la flauta. Según recuerda Francisco Casas:

Se nos ocurrió ir a caballo, como Pedro de Valdivia [conquistador español, fundador de Santiago] y desnudas, como lady Godiva. Nos conseguimos una yegua en Peñalolén. La bajamos en Macul con las Encinas. Allí nos sacamos la ropa y nos subimos al animal. Se veía muy bonito, como una escultura en movimiento. Más que morbosa, era una imagen tremendamente erótica, con una gran carga de homosexualidad. Vamos pasando frente a un colegio y justo coincide con la salida de los alumnos. Los cabros se quedaron plop! viendo el espectáculo. La inspectora cerró las puertas para que los niños no vieran eso. Los cabros se desarmaron, se



encaramaron a la muralla y nosotros, tranco a tranco. Pensamos: aquí se nos acabó la performance, nos sacan la vida y se transforma en un escándalo. Pero se produjo un silencio impresionante. Los jóvenes nos vieron pasar y después escuchamos un aplauso cerrado (Las Yeguas del Apocalipsis<sup>102</sup>)



Imagen 9. *Refundación de la Universidad de Chile* (1988) de Las Yeguas del Apocalipsis

La imagen de los dos “maricas” -como ellos mismos se denominaban-, desnudos, montando un yegua, lograba perturbar a la izquierda más conservadora que prefería aplazar las reivindicaciones de género, excluyendo la existencia de las diversidades sexuales. Como parte de una crítica que anticipaba las concesiones políticas que también en el plano cultural se dieron en el país, ese mismo año realizan la acción titulada *Coronación de Espinas* (1988), que consistía en interrumpir la ceremonia de premiación del poeta Raúl Zurita -el mismo que se arrojó amoníaco a los ojos y que escribía su poema en el cielo neoyorkino-, quien en aquel entonces ya se perfilaba como el poeta oficial del próximo gobierno. En ese momento estaba siendo galardonado por el “Premio Pablo

---

<sup>102</sup> <<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/>>

Neruda”, que consistía en tres mil dólares y una medalla. A la ceremonia habían asistido representantes del mundo político anti-pinochetista, miembros de la diplomacia, los poetas becados por la Fundación Neruda que entregaba el premio y destacados escritores nacionales.

En 1989, mientras se desarrollaba una ceremonia oficial en la que los artistas nacionales daban su respaldo a Patricio Aylwin como candidato presidencial representando a la Concertación, Lemebel y Casas despliegan un lienzo que rezaba “Homosexuales por el cambio”, generando irritación entre muchos de los asistentes, y al propio Patricio Aylwin quien, según cuenta Francisco Casas, hizo las gestiones para evitar que el episodio apareciera en la prensa (Robles, 2008). El planteamiento de Las Yeguas del Apocalipsis alegaba por una crítica al capitalismo y su vínculo con la hetero-normatividad social y el patriarcado de una sociedad aún temerosa del militarismo, donde los Derechos Humanos seguían en suspenso.

Nosotros cruzábamos los Derechos Humanos con la homosexualidad, porque en ese momento primaba toda la carnicería humana que estaba viviendo nuestro país, lo homosexual venía después, primero estaba el compromiso social con los que estaban más desamparados, y después el compromiso con los homosexuales, aclara Francisco Casas. (Robles, 2008, p. 28).

Una de sus performances más impactantes fue realizada el 12 de octubre, fecha que se celebra en Chile el llamado “día de la raza” para conmemorar la llegada de Cristóbal Colón a América. En la sede de la Comisión Chilena de Derechos Humanos se realizaba un acto al que Las Yeguas fueron invitadas por los estudiantes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. A la acción la titularon *Conquista de América* (1989); en ella aparecían los artistas vestidos como Frida Kahlo; instalaron un mapa de Latinoamérica cubierto de trozos de vidrios quebrados de botellas de Coca Cola. Utilizaron *walkmans* fijados en el pecho con cintas adhesivas y realizaron una interpretación de *La cueca sola* bailando descalzos sobre ese mapa de América Latina. La prensa describiría esta acción en los siguientes términos:

Alzaron el pañuelo blanco y empezaron a bailar una cueca sobre el mapa y sobre los vidrios. Una cueca con todas las figuras -el ocho, los semicírculos, las vueltas- que fue tomando vigor paso a paso y el mapa de América se va poniendo cada vez más rojo. El baile nacional termina con Pedro Mardones [Lemebel] hincado ante su

compañero de cueca. Luego, ambos desaparecen. (17 de octubre, Diario La época, Maura Brescia).

La sangre inundando el mapa de América Latina funcionaba como metonimia del horror que se vivía en los centros de tortura esparcidos por el sub-continente, pero también como alerta de contagio del virus VIH. La imagen de dos hombres asumiendo el baile de la cueca sola, tradicionalmente ejecutada por mujeres, actuaba como ejercicio de extrañamiento, vindicando la condición femenina, en este caso feminizada, en relación al duelo.

Otra importante aparición de Las Yeguas fue con la exhibición *Lo que el SIDA se llevó* (1989), realizada también a partir de una invitación realizada por el Instituto Chileno-Francés de Cultura dentro del programa “Intervenciones Plásticas en el Paisaje Urbano”. Esta vez se trataba de una exhibición que consistía en numerosas fotografías escenificadas realizadas por Mario Vivado que mostraban a Las Yeguas en poses que evocaban el glamour de las películas hollywoodenses de los años cincuenta. Casas y Lemebel aparecían travestidos con ropas usadas femeninas, algunas compradas en el mercado persa (mercadillo callejero) o que pertenecían a amigos travestis de los cuales algunos padecían SIDA. Para entonces el SIDA, estigmatizada como una enfermedad que sólo afectaba a los homosexuales, comenzaba a cobrar muchas vidas, mientras tanto el mundo político y la sociedad parecían negarlo. La participación en la exhibición se extendía al espacio público, con la intervención llamada “Estrellada”, que consistía en la proyección de diapositivas de las fotografías de la exposición desde una ventana de un prostíbulo ubicado en la calle San Camilo y de Las Yeguas del Apocalipsis, desnudos, pintados de blanco, trazando estrellas fosforescentes sobre la calzada, emulando el paseo de la fama de Hollywood. Ese mismo día era el cumpleaños de Augusto Pinochet, por lo que el comando guerrillero Frente Patriótico Manuel Rodríguez realizó un atentado que dejó a la capital sin luz eléctrica, con lo cual la oscuridad “le otorgó aún más brillo y glamour a las fosforescentes estrellas” (D21, 2013).

En esa misma línea, realizaron otras acciones en que escenificaban el mundo travesti, asociado a una condición social rezagada que quedaba fuera del relato artístico. Una de ellas fue *La última Cena de San Camilo* que se desarrolló en un prostíbulo de la calle que lleva ese nombre. Junto a los travestis del lugar parodiaron el cuadro *La Última Cena* de Leonardo Da Vinci. La regenta del prostíbulo interpretaba a Jesús, comenzando con la frase “Esta es la última cena, la última cena de este gobierno. Este es mi cuerpo, esta es mi sangre”; luego seguían una serie de pequeños números de canto y una celebración con

vino. Como parte de las visitas a este lugar, Las Yeguas del Apocalipsis, junto a la videasta Gloria Camiruaga (1941-2006)<sup>103</sup>, realizan la pieza de video *Casa Particular* (1989) en la que incluyen material de la acción *Ultima Cena de San Camilo* y registros en los que se mostraban las distintas visitas al prostíbulo de la calle San Camilo. El video contenía los testimonios de personajes del ambiente, como el caso de “La Madona”, quien desde el baño del prostíbulo confesaba a la cámara su técnica para disimular sus genitales, descrito por Pedro Lemebel en su libro *Loco Afán* (1996) como “el candado chino del mundo travesti, que simula una vagina echándose el racimo (pene y testículos) para atrás. Una cirugía artesanal que a simple vista convence, que pasa por la timidez femenina de los muslos apretados” (p. 34). A la par de dar visibilidad al segmento de la prostitución homosexual y transexual, Lemebel y Casas intentaban incomodar la aparente neutralidad con la que el proceso hacia la democracia pretendía desarrollarse.

La dictadura agonizaba en pos de un futuro democrático. Vientos de augurio nos alzaban las polleras travestis esa noche cuando las yeguas entramos al cinemascopio descalzas y con una pluma gorriona en el escote. La pies dorados, como el personaje de la novela, me repetía la Pancha envolviéndome el torso destetado en celofán metálico, hasta hacerme perder el aliento y desfallecer en el ahogo sidático para la cámara. Total no estamos contagiadas aun, y podemos augurar que nunca lo estaremos, decía escupiendo al cielo la yegua azufrosa. El set era pálido cuando salió la luna y pusimos cara de nomeolvides para el click fotogénico. Pero no era la luna, solo un foco más del escenario penitencial donde se trizaban espejos y copas mientras afuera, en la calle de ese Santiago milico, el sida arreciaba en los suburbios del travestismo callejero. (Lemebel, 2011, p. 9).

Por otra parte, también había una intención paródica de inscripción en el escenario cultural chileno y latinoamericano, modulando la misma voz que la Escena de avanzada impostaba y que posteriormente se haría con la hegemonía del discurso académico e intelectual del país.

Casi se podría decir que la película no terminó muy bien, pero las yeguas salieron glamorosas del cine abanicándose con un carnet de baile en el arte latinoamericano. (Ibid.).

---

<sup>103</sup> Gloria Camiruaga, sensible a abordar desde el documental temáticas de género ya había realizado en 1983 el video *Mujeres de Campamento*, mostrando el rol de las mujeres en las tomas de terreno de los campamentos Cardenal Silva Enríquez y Juan Francisco Fresno.

Todas estas acciones, prácticas y propuestas artísticas reseñadas anteriormente pueden considerarse un precedente ineludible a la hora de analizar críticamente la relación entre arte de los medios y política durante la Transición. La fuerte impronta conceptual marcará a toda una generación de artistas más jóvenes que intentarán actualizar los métodos de denuncia, pero siempre intentando evitar la alusión explícita, el formato ilustrativo obvio. La utilización del cuerpo, de los medios, del espacio público se vuelven agentes significativos sin los cuales la profundidad y rentabilidad simbólica de las acciones no habría tenido el mismo peso político, estético ni conceptual que tuvieron.

### 3.3. Artes mediales en Transición

La bullada Transición política del país, acoge también otra transición, la cual está representada por los desplazamientos y transformaciones en las prácticas artístico-tecnológicas y su incorporación más o menos fluida en el campo artístico general. A continuación describiremos cuáles fueron los principales cambios y quiebres que experimentaron los artistas que hasta los años 90 utilizaron el video como ícono de los “nuevos medios” y cómo fue el proceso de configuración de un campo de las artes mediales. Para ello describiremos el rol que ha jugado la Bienal de Artes Mediales, como única instancia sistemática que ha acompañado a los artistas a lo largo de estos últimos años; también, el rol que ha jugado la academia y la configuración creciente de colectivos y espacios de encuentro.

#### 3.3.1. Del video arte a los medios expandidos

Entre las prácticas mediales iniciadas antes de los años 90, la única que ha contado con una cierta continuidad en el tiempo ha sido el videoarte. Aun así, no hay una “historia”<sup>104</sup> que permita comprender de manera panorámica la evolución de este lenguaje y los contextos específicos en que se desarrolló. Recién desde estos últimos años se han realizado esfuerzos por sistematizar la dispersión de nombres, obras, catálogos<sup>105</sup> y por

---

<sup>104</sup> Lo más cercano en esta línea es el texto “Breve reseña de la historia del *videoarte* en Chile” escrita en 2008 por Néstor Olhagaray para la compilación de ensayos reunidos en *Vídeo en Latinoamérica: una historia crítica*

<sup>105</sup> El Centro de Documentación de las Artes se abre en 2006 a cargo de Isabel García –videoartista-, quien comienza a realizar un trabajo sistemático de recuperación de catálogos, obras y textos en torno a las artes. Desde 2012 disponen de un archivo digital en línea.

rescatar piezas cuya integridad peligra por la caducidad de su formato<sup>106</sup>. Así, la práctica del videoarte en Chile conforma un corpus de contornos imprecisos. Los antecedentes que predeterminan la historia del videoarte en Chile constituyen la prolongación de un pequeño mito (Vidal, 2012) fundado en los ochenta, período en el que se comienza a modular un nuevo lenguaje para el arte contemporáneo chileno, condicionado por la incorporación de nuevos dispositivos de representación (fotografía y video) y motivado por el contexto político.

El golpe militar había ejercido una operación de corte con las prácticas artísticas. “*La producción artística* –señala Pablo Oyarzún- no responde de primeras al golpe, éste la paraliza, la silencia. La recuperación de la palabra y de la imagen, de espacios de resonancia y movilización es paulatina, difícil” (Oyarzún, 2000, p. 214). Una de las zonas más afectadas por esta parálisis y bisturización de la cultura bajo un modelo represor fue el área audiovisual. Sólo cinco largometrajes se estrenan entre 1974 y 1989) (Muesca, 1992), debido al inexistente financiamiento para la producción y distribución -dos artículos de incentivos en la ley de presupuestos fueron derogados-; y a la fuerte censura sancionada por decreto oficial<sup>107</sup>; de las 400 pantallas cinematográficas que tenía el país hacia 1973, no más de 70 logran mantenerse hacia 1989 en condiciones de precariedad que afectarían sobre todo a los filmes en español (Aliaga, 2006). El resultado de estas políticas se verá reflejado en un éxodo de realizadores cinematográficos. Por otro lado, comenzará una creciente importación de cámaras de video que permitirán a los realizadores utilizar este nuevo soporte más libremente, abarcando distintos géneros. Las posibilidades de experimentación artística a partir del video abrirían la puerta al desarrollo de un lenguaje expresivo capaz de rehuir las condiciones de vigilancia impuestas por los aparatos de represión estatal militar no habituados a una sofisticación semántica más compleja.

---

<sup>106</sup> Veáse el proyecto Umatic. <<http://www.umatic.cl>> que consistió en un catastro sobre videos en este formato realizado por Germán Liñero, con la colaboración de Valentina Montero (2006 – 2007).

<sup>107</sup> El decreto ley N° 679, de 1974, que establece normas sobre calificación cinematográfica, no sólo prohibió expresamente la exhibición de películas que “atenten contra la moral, las buenas costumbres y la seguridad nacional”... “o que promuevan el odio de clases, el marxismo, el leninismo o cualquier otra ideología antipatriota”, sino que, además, extendió la aplicación de tales normas a todo tipo de imágenes en movimiento, registradas en cualquier tipo de soporte (cine, videos, discos magnéticos, etcétera). Junto con ello, se dictó una serie de normas para que el Servicio Nacional de Aduanas requisara todo tipo de material audiovisual que ingresaba al país, a fin de que sea visto antes por el Consejo de Calificación Cinematográfica; organismo integrado por cuatro representantes de las Fuerzas Armadas y de Orden, uno de la Iglesia Católica y dos del Poder Judicial designados por la Corte Suprema.

Como habíamos adelantado, el primer gran referente del video arte chileno -aun cuando produce su obra fuera del ámbito nacional- es el artista Juan Downey (1940-1993). Asimismo, Gonzalo Mezza en España también comienza a utilizar el vídeo como herramienta artística. Según se consigna (Olhagaray, 2008; Vidal, 2012) primer trabajo de videoarte realizado en Chile por Downey fue en 1974 con el grupo de teatro Aleph y la obra *In the begining*. Mientras, en Chile los artistas utilizan el vídeo como una manera de registrar sus performances y acciones. En un breve lapso de tiempo, la práctica de video se hace progresivamente masiva, contribuyen a ello el mayor acceso a tecnología y la visita de artistas internacionales, como es el caso de la visita a Chile del artista alemán Wolf Vostell en 1977. Vostell era, junto a Joseph Beuys, uno de los precursores de las corrientes neo-vanguardistas europeas. Al amparo de las gestiones del Grupo V.I.S.U.A.L, formado por Eugenio Dittborn, Catalina Parra y Roland Kay, se realiza la exposición y catálogo El Huevo de Vostell (V.I.S.U.A.L, 1977), que consistía en una selección de películas y proyecciones de las acciones realizadas por el artista en Europa, nunca antes vistas en nuestro país y que provocarían un gran revuelo en las élites universitarias.

### **3.3.1.1. Los Encuentros Franco Chilenos de videoarte**

La mayoría de los artistas entrevistados en esta investigación coinciden en que uno de los factores clave que permitieron dar forma a un campo videartístico en Chile fue la creación del Festival Franco Chileno de Video Arte (Olhagaray 2006; 2012; Cifuentes, 2006; Aravena 2012; Dittborn, 2013; Tapia-Urzúa, 2014<sup>108</sup>). En 1981 se realiza lo que en principio se llamó el *Encuentro Franco Chileno de Video-Arte*, convirtiéndose en una instancia crucial en el panorama cultural de la época, después de casi ocho años sin un espacio masivo de expresión artística. Estaba organizado por el Servicio Cultural de la Embajada de Francia y respaldada desde un comienzo por Pascall Emmanuel Gallet, personaje que trascendió a lo largo de todos los Festivales de Videoarte en Chile hasta 1994. Gallet, encargado de la Oficina de Multimedia del Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia, fue una pieza fundamental en el establecimiento del espacio cultural en Chile. El Primer Encuentro fue promovido por Jean Michel Solente, quien era el agregado cultural de la Embajada de Francia en Chile a través del Instituto Chileno Francés de Cultura<sup>109</sup>. Él se dio cuenta de que había una producción ligada al arte y también vio el potencial de traer obras francesas dentro del sistema de cooperación cultural del Instituto.

---

<sup>108</sup> Las citas corresponden a entrevistas realizadas por Valentina Montero a los artistas.

<sup>109</sup> Este encuentro duró diez días y permitió conocer las obras de videastas franceses y chilenos.

En el primer Encuentro se puso en evidencia que la orientación de franceses y chilenos era muy diferente. Los primeros mostraron una orientación basada en la búsqueda formal, donde el juego de luces, colores y sonido era el producto de una manipulación electrónica en la mesa de edición. (Galaz & Ivelić, 2004).

El video chileno, en cambio, aún se apegaba al contenido político vigente, optando por vincularse al espacio de la resistencia<sup>110</sup>. Según Mellado,

El video arte como escena de producción artística de marcada deuda plástica –tanto pictórica como conceptual– se realiza en un espacio amenazado por el reduccionismo de una ideología ‘sesentezca’ (sic) de la representación social.(Mellado, 1990).

Pero, a la vez, se podía observar una ausencia de criterio estricto respecto a la selección de los trabajos que se presentaban al festival. Según explica Néstor Olhagaray: “se incluían casi todas las obras enviadas al programa. Finalmente era el público el que decidía qué le gustaba” (Olhagaray, 2006). Revisando los programas de cada encuentro es posible observar el video utilizado como registro de acciones y performances de carácter conceptual; videos de denuncia política realizados por documentalistas, trabajos más experimentales realizados por profesionales que venían del mundo del cine y la publicidad y otros menos específicos enviados por videoaficionados.

Después de Solente, asume la organización del encuentro Michele Goldstein, quien tomó un compromiso político más activo con la actividad nacional y le imprime al evento el carácter de “Festival”. Ello permite la promoción de muchos artistas, quienes gracias al apoyo y solidaridad del gobierno francés participan de un programa de intercambio. Visitaba Chile un artista francés y viajaba a Francia un videasta realizando lo que se llamó “diarios de viaje”. Esta dinámica se configuraba como un sistema de promoción de artistas chilenos; se trata a la vez de un gesto de resistencia cultural que inaugura un espacio teórico de discusión que tenía lugar en los debates y en los catálogos de cada edición.

---

<sup>110</sup> Lotty Rosenfeld con Una milla de cruces sobre el pavimento; Diamela Eltit con Zonas de Dolor; Carlos Leppe, a través de su performance SaLa de Espera y El día que me quieras; Eugenio Dittborn con Las Cumbres del Corona; Alfredo Jaar con Viva La Patria; Carlos Flores con El Estado soy Yo, Claudio Di Girolamo quien en representación del ICTUS, presentó las obras Toda una Vida y Música y Palabras



En el catálogo de 1986, correspondiente al VI Festival Franco Chileno de Videoarte, se puede observar una evolución en la calidad del material que éste contenía. A diferencia de las ediciones pasadas, se cuenta con un equipo organizador del concurso, cuya comisión organizadora estaba conformada por: Ignacio Aliaga; Michele Goldstein; René Naranjo (Periodista); Néstor Olhagaray (videoartista y futuro director de la Bienal de Video y Nuevos Medios); Justo Pastor Mellado (crítico de arte y curador); Magali Meneses (videoartista); Jaime Muñoz (Director del Instituto Audiovisual ARCOS); Nelly Richard (crítica de arte) y Yéssica Ulloa (realizadora e investigadora).

Asimismo, para entonces, y a instancias del Instituto Chileno Francés de Cultura, se crea de la primera Asociación de Video, el 15 de julio de 1986. Dentro de los propósitos principales de este cuerpo administrativo estaban: la promoción de las obras de sus socios (videoartistas), el desarrollo a la investigación de los aspectos mediales, estéticos y técnicos del video; el derecho de autor de los miembros del grupo; la difusión de las actividades referidas al video que se realicen en Chile y en el extranjero; y el establecimiento de acuerdos con entidades internacionales y locales que permitan la producción de video a diferentes autores nacionales y el intercambio de sus obras (VI Catálogo del Festival Franco Chileno de Video Arte). A instancias del Festival, a finales de los ochenta se agrupan algunos artistas en torno al grupo interdisciplinario “La Conexión”, espacio en el que se reunían semanalmente a ver videos, comentarlos, comer y generar una producción textual que posteriormente se leía en la sesión siguiente que tomaba forma en una publicación mensual. Entre los participantes se podían encontrar artistas, escritores y críticos como Eugenio Dittborn, Pablo Lavín, Juan Forch, Magali Meneses, Francisco Fábrega, Néstor Olhagaray, Eugenia Brito, Justo Pastor Mellado, Soledad Cortés, Guadalupe Santa Cruz, Corina Valle, René Naranjo, Pablo Martínez, Juan Andrés Salfate. Realizaron el Primer Festival de Video 4+1 minuto, en la que intercalaban el visionado de videos con un texto de carácter teórico o poético.

Considerando el momento por el que pasaba la industria cinematográfica y la censura generalizada para todas las esferas culturales en nuestro país, el Festival Franco Chileno de Video Arte era la única posibilidad de que un realizador o artista plástico mostrara su obra. “Muchos de ellos se sintieron obligados a participar en los festivales, por un lado, porque no había otro espacio de difusión y por lo tanto adecuaron su lenguaje a esta modalidad o una pretendida modalidad de videoarte”(Olhagaray, 2006). Por lo que, a juicio de Néstor Olhagaray, no será casualidad que en los años siguientes –en los noventa– algunos participantes de los festivales fueran más reconocidos en el campo

cinematográfico. Asimismo, en el contexto democrático los artistas plásticos abandonarán el vídeo para volver a sus interés disciplinares.

Junto a los trabajos del grupo C.A.D.A destaca también el nombre Eugenio Dittborn, artista gráfico que realiza sus primeros trabajos en 1981, justamente motivado por la oportunidad de poder exponer en el Festival.

¡La aparición de un festival de videoarte donde no había vidoartistas! ¡Eso fue lo que provocó que yo hiciera mis primeros videos! Ese festival que duró ocho o nueve años fue decisivo, no porque formara videastas solamente, sino porque era una gran odisea hacerlo... Yo era muy amigo de Carlos Flores, él trabajaba en publicidad y era cineasta. Él tenía toda la tecnología de aquel entonces ligada a la publicidad. Entonces él tenía un camarógrafo. Y yo dije yo tengo que hacer algo. (Entrevista a Eugenio Dittborn, 2013).

De esa alianza surgió *Lo que Vimos en la Cumbre del Corona* (1981), posteriormente le seguirían *La Historia de la Física* (1982), *Cuatro Bocetos Preliminares para la Historia de la Música* (1986), *Pieta* (1986), *La Física de la Historia* (1989), *El Crusoe* (1990), son parte de su videografía.

El impulso por la creación artística en vídeo intenta llegar a la televisión, con el programa de televisión: "En torno al video", producido por TV CINE, para Canal 5 UCV Televisión, descrito como un

(...) intento por 'Cambiar el gusto del público' Sintonizar la televisión y encontrarse con estas obras de asombro y paradoja, de tedio, de ironía y novedad y quedarse allí es una opción: enfrentar la pereza del ojo (...) El programa seduce la mirada que se dirige a los puntos que la televisión ha enseñado a buscar y propone otro ejercicio posible: La alquimia de la imagen contra la abulia del ojo. (Flores Delpino, 1987).

El Festival Franco-Chileno dura hasta 1993; en el transcurso de ese tiempo recibe como invitados extranjeros a Thierry Kunstzel, Michel Jaffrennou, Jean Paul Fargier -quien tendrá una influencia decisiva en el desarrollo del video arte en Chile a nivel teórico-, Hervé Nisic, Jean Lous Le Tacon, Robert Cahen y Michel Gaumnitz, entre otros.

Posteriormente, basados en algunos de los postulados de Jean Paul Fargier "Los artistas plásticos abandonaron muy pronto la videocreación, pues en realidad sólo se

habían servido de él instrumentalmente. Se abrió entonces una segunda etapa, la del video de audiovisualistas” (Olhagaray, 2006). Según Jaime Muñoz, se produce un quiebre teórico en el momento en que un grupo de audiovisualistas desde el Instituto Arcos provocan a los artistas plásticos a hacerse cargo de las especificidades del lenguaje audiovisual, lo que habría provocado “su consecuente retirada en términos ‘militantes’ del campo artístico del video de autor o videoarte” (Muñoz, 2006). Al mismo tiempo, muchos documentalistas terminan marginándose de estos encuentros ya que comienzan a hacer sus propias realizaciones de forma independiente, agrupados en colectivos como “Cámara en mano”, “Teleanálisis”, “Batalla”, entre otras, “...hay una pelea formal más o menos importante, y que es ganada por los artistas visuales. De manera que los militantes, los que querían usar el video como arma de propaganda, de denuncia, de documentalismo gráfico más periodístico arman sus propias productoras” (Mellado, 2006). Es entonces que se pone énfasis en una producción más centrada en los códigos específicos de la imagen en movimiento. Paulatinamente, se empieza a configurar una generación de creadores que viene de los centros de estudios audiovisuales o del cine que ve en el video un medio para experimentar y poner en jaque los paradigmas tradicionales de representación pauteados por la televisión o el cine comercial. Desde los años noventa entonces, y coincidiendo con la llegada del gobierno democrático que el campo del videoarte, se reconfigura y adquiere nuevos matices que se verán conducidos por los cambios político sociales y además por las nuevas tecnologías disponibles. En concordancia al espíritu de resistencia que animó el nacimiento de los Festivales Franco Chilenos, con el fin de la dictadura, este espacio debería desaparecer. En 1990 son convocados muchos de los artistas que habían sido partícipes de este evento

(...) se trataba de cerrar un período y un proyecto, pero porfiadamente, gracias a la tenacidad de un funcionario del ministerio de RREE de Francia, los festivales continúan ampliados y pasarán a denominarse Festivales Franco Latinos y más tarde los Europeo Latinos. (Olhagaray, 2008).

Con el término de la dictadura y la apertura democrática el entusiasmo en los espacios alternativos de encuentro, reflexión y difusión del video parecieron disolver su impulso disruptivo y desplazarse a las expectativas inauguradas por la nueva institucionalidad. Muchos de los realizadores que aparecían como protagonistas de un movimiento artístico simplemente se alejaron, volviendo a prácticas artísticas como el grabado, la instalación. Según Cifuentes, “no tenían interés, por ejemplo, en entender las complejidades técnicas del lenguaje del vídeo: las complejidades de la edición, o del

procesamiento de imágenes” <sup>111</sup>(Cifuentes, 2006). Otros se fueron a sus nichos profesionales más rentables como la publicidad y la televisión que por mucho tiempo estuvieron vedados para quienes tuvieran una ideología disidente al régimen militar (Olhagaray, 2012). Francisco Vargas, Juan Forch, Magali Meneses, Francisco Fábrega dejaron de realizar videoarte para entrar a la Televisión Nacional; y otros, como Pablo Basulto, migraron a constituir productoras independientes.

### **3.3.1.2. Institucionalización del videoarte y creación de una Bienal**

En 1990 se consagra institucionalmente la práctica del videoarte en los circuitos tradicionales.

Hace un año exactamente, con la plena y reciente vigencia del gobierno democrático chileno, el Ministerio de Educación, decidió asumir al menos, una pequeña parte de la responsabilidad en esta historia: reconocer la vigencia de diez años de indagación de un lenguaje creativo, y dar el patrocinio al Festival Franco-Chileno de Video Arte... (Ulibarri, 1991).

A juicio de Mellado, el videoarte es reconocido entonces como un espacio de inversión social y, por tanto, se espera de él “un cierto número de logros institucionales” (Mellado, 1990).

En 1991 se constituye la Corporación Chilena de Video básicamente para dar continuidad al Festival Franco Chileno y desarrollar un evento propio que tomaría la forma de una bienal, la cual, cambiando de nombres y giros curatoriales, se convertiría hasta el día de hoy en la única instancia sistemática de exhibición de obras en formato medial. La primera Bienal se realiza en 1993 bajo el nombre de Bienal de Video y Artes Electrónicas. La integración de la expresión “artes electrónicas” obedecía a la necesidad de ponerse al día con la evolución de los lenguajes artísticos a nivel internacional. Según Olhagaray (2012)<sup>112</sup> de manera incipiente se apreciaba una inquietud por parte de algunos artistas quienes presentaban gráficos animados electrónicamente o CD rom interactivos, aunque aún muy tímidamente. Según consta en las actas de la época

---

<sup>111</sup> Extracto de entrevista a Guillermo Cifuentes, realizada por Valentina Montero en noviembre de 2006.

<sup>112</sup> Extracto de entrevista a Néstor Olhagaray, realizada en enero de 2012

Su Objetivo general es: Fomentar la unión entre arte, ciencia y tecnología, a través de una muestra de video y nuevos medios, basada en un intercambio cultural entre Chile y otros países.

Objetivos Específicos:

Difundir a nivel nacional el Arte Mediático como parte del Arte Contemporáneo. Favorecer el desarrollo de artistas jóvenes emergentes del rubro y su inscripción internacional, como también elevar las exigencias del nivel de la producción nacional.

Conformar una Muestra de Video y Artes Digitales que represente al país.

Difundir las actividades de la Bienal en distintas ciudades del país convocando a artistas locales.

(Documento, archivo Bienal)

A lo largo de su ininterrumpida trayectoria, la Bienal se convirtió en el espacio que acogía, no sólo a las expresiones videoartísticas, sino también a una serie de experimentaciones mediales que no encontraban lugar en espacios más tradicionales. Los artistas participantes provenían de las artes visuales, y también de ingeniería electrónica, diseño, y comunicación. Según Olhagaray, la creación de las escuelas de comunicación audiovisual, y en particular del instituto ARCOS, fueron clave en la formación de nuevos actores del medio. ARCOS fue el primer centro educativo en crear una mención en videoarte, la que fue dirigida por el mismo Olhagaray. De ese centro de estudios egresaron Guillermo Cifuentes, Claudia Aravena, Andrés Tapia-Urzúa, Edgard Endress, y, posteriormente, Enrique Ramírez, quienes se han dedicado a la exploración artística de la imagen en movimiento en contextos artísticos, pudiendo internacionalizar su trabajo.

Desde una perspectiva más híbrida y experimental, muchos artistas comienzan a indagar en nuevos lenguajes, pero siempre fuera del ámbito académico o circuito artístico institucional. Es el caso de Enrique Rivera, quién –a fines de los noventa- todavía como estudiante de cine, comienza de manera paralela a experimentar con proyecciones de collages realizados en 16mm en conciertos o fiestas privadas. Representativo de una nueva generación de jóvenes realizadores, admite que sentían cierta distancia por los espacios institucionales. “Nosotros estábamos más en lo lúdico. Nos interesaba más la música, estábamos metidos en el rollo de la percepción, de emocionarnos y vibrar, y el estremecimiento a través de la música y las imágenes...” <sup>113</sup>(Rivera, 2012). Por lo mismo,

---

<sup>113</sup> A continuación todas las citas a Enrique Rivera referirán a una entrevista realizada por Valentina Montero en enero de 2012.

junto a otros jóvenes, crean en 2002 la Galería Persona, en la que junto a ingenieros industriales y diseñadores intentan sostener un espacio en el que confluían artistas de distintas disciplinas y desde el cual intentaban generar una suerte de observatorio urbano:

Trabajábamos con visualización de datos ¡antes de que se pusiera de moda! Y sin que entonces tuviera ese nombre. Nos interesaba mucho lo que pasaba en el espacio urbano, y trabajamos mucho con el Basco, Sebastián Cuevas, Asko, con la idea de *graffiti* viral. La idea era mapear lo que sucedía en ese sentido, cómo la ciudad se representaba a partir de este nuevo elemento que era distinto a la de otros grupos anteriores como el de Brigada Ramona Parra. Pero a través de este lenguaje del *graffiti* que fue apropiado de los gringos o europeos, pero que aquí localmente eran traducidos.

### 3.3.2. La retórica de los “nuevos medios”

Si tomamos en cuenta el panorama internacional y los contextos específicos donde la mayoría de los principales festivales de artes mediales se han constituido, vemos cómo la instauración de las economías neoliberales y la retórica de la globalización son factores indispensables para contextualizar el incentivo de la incorporación de tecnología en el campo artístico<sup>114</sup> (Jasso, 2006). Desde los años 60, las artes mediales en Latinoamérica estuvieron patrocinadas por universidades y sus respectivos laboratorios de tecnología, cine, ingeniería, matemática, entre otros. En estos espacios se contaba con equipamiento para la experimentación y aprendizaje de nuevos lenguajes de creación<sup>115</sup>. En Chile y bajo la dictadura, como ya hemos revisado, esta línea fue interrumpida. A partir de los años 90, antes que las universidades, fueron las empresas transnacionales

---

<sup>114</sup> A modo de ejemplo, en 1983 surge Videobrasil impulsada por la empresa privada Fotóptica y el apoyo de la Secretaría de Estado de la Cultura del gobierno de Brasil (aún bajo dictadura militar); Durante los 90 nace Fundación Telefónica dedicando fondos para el incentivo de muestras y concursos de arte y tecnología<sup>114</sup>; también la empresa Itaú, constituye una fundación desde la cual realizan una bienal de arte y tecnología llamada Emoción Artificial y el centro Cultural Telemar en Rio de Janeiro, gracias a una larga lista de empresas privadas de telecomunicación dedicadas incentiaba la producción, distribución y exhibición del arte y la tecnología.

<sup>115</sup> Es el caso del Escola de Comunicações e Artes da Universidade –ECA/USP; la Fundação Armando Alvares Penteado - FAAP en Sao Paulo, la Facultad de Ingeniería y el Centro Cultural Rojas de la UBA en Argentina, el Centro de Teleducación de la Universidad Católica -CETUC de la PUC en Perú; la Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica -PUC en Chile, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y otras facultades de la UNAM en México.

dedicadas a la tecnología y comunicación las que promovieron el desarrollo de instancias públicas de encuentro para creadores.

En 1994, la fundación Lampadia -que incluía a las fundaciones Antorcha (Argentina), Andes (Chile) y Vitae (Brasil)- organiza con apoyo de la Fundación Rockefeller, seminarios de perfeccionamiento en medios audiovisuales y multimedia. Aprovechando esta instancia, el argentino Jorge Laferla organiza en 1997, en la ciudad de Bariloche, un encuentro entre teóricos y realizadores especializados en artes mediales provenientes de Chile, Argentina, Brasil y México. De Chile participó Christian Oyarzún, Ricardo Fábregas y Christian Soto. Según recuerda Oyarzún <sup>116</sup>:

Ese encuentro fue muy importante. [Pude conocer a] un argentino hablándote de copyleft; una chica brasileña que trabajaba con el *glitch* -con los errores de Netscape-; un mexicano que trabajaba una reflexión conceptual de su propia muerte en una representación 3D de una bala y un estudio forense... De Chile fueron Fábregas, quien se dedicaba más al audiovisual, y Christian Soto. Su proyecto tenía que ver con el "jpg" y la pérdida de memoria al grabar en ese formato. Y ahí ya te podías sentir con pares.

Hacia el 2000 se produce un despertar de experimentación artística con medios digitales caracterizada por una frontera porosa entre arte y diseño y experimentación técnica. Contribuyeron a ello el mayor acceso a Internet, que por esos años bajaba sus costos, y también la aparición de programas de diseño dedicados a artistas e ilustradores: Photoshop y Flash, fundamentalmente. Según Oyarzún

Se generó como la fiebre del Flash... son varias cosas, se da medialmente que flash empieza a ser más conocido, que esas piezas se pueden distribuir en internet, que hay más gente interesada, que hay más gente saliendo de la escuela, poca, pero que están metidas en el cuento y eso fue súper atractivo y para las marcas fue súper atractivo poder financiar arte tecnológico en ese momento.

Yto Aranda, por su parte, cuenta que, hacia mediados de los noventa, su vínculo con el arte correo y sus conexiones con artistas internacionales, como Clemente Padín, significaron una apertura a considerar el trabajo en red como una posibilidad expresiva que tomaba una continuidad lógica a través de Internet. Ese mismo año crea la revista en

---

<sup>116</sup> A continuación todas las citas a Christian Oyarzún referirán a una entrevista realizada por Valentina Montero en enero de 2012.

línea Escáner Cultural en la que intentará difundir estas nuevas tendencias que aún no eran del conocimiento masivo en Chile. Según recuerda, el trabajo del uruguayo Brian Mackern significó una puerta de entrada para comprender en qué consistía el net art y la cultura digital.

Él era una persona muy comunicativa. Uno le escribía y él lo publicaba en su boletín. Brian Mackern es un hito en mi vida, de verdad... El día que yo me metí a Internet y vi su obra, que era como ver una pintura en movimiento en la pantalla con sonidos me pareció increíble... No sólo por su trabajo, sino por la forma cómo la comunicaba. Creaba redes y además te educaba. De las cosas que él hacía ponía manuales. Entonces para mí fue la primera etapa de comprender que existía este mundo y que había otra forma de hacer las cosas. <sup>117</sup>(Aranda, 2013).

El fin del milenio traerá consigo la etiqueta “nuevos medios” como una manera de describir la incidencia creciente que tendrán los lenguajes y soportes tecnológicos en el ámbito de las comunicaciones, la vida cotidiana y la creación artística. “Todo se digitaliza, la telefonía, la fotografía, nuestros datos y los artistas estaban retomando eso pero sin una crítica muy alerta” (Oyarzún, 2012). Coincidentemente con este giro digital, la Bienal en su 4 versión, realizada en 1999, pasa a llamarse Bienal de Video y “Nuevos Medios”, distanciándose de la tendencia documental y política que había tenido en versiones anteriores para empezar a preguntarse de manera más específica por los problemas relativos al soporte y el condicionamiento del artista a ellos.

A principios del 2000 el gobierno chileno, dentro de su concurso anual de fondos para la creación artística -FONDART- crea una sección especial dedicada a los Nuevos Medios. Asimismo, en abril de 2001, la empresa holandesa de productos electrónicos Philips y la de cigarrillos Kent, organizan concursos de arte digital. En el caso de la empresa Phillips, éste consistía en agregar la categoría de “arte digital” a sus convocatorias tradicionales. La empresa Kent, por su parte organizaba dos concursos. El primero, presidido por Félix Lazo, llevaba por nombre *Kent Explora Arte Digital Impreso* y convocó a treinta artistas “emergentes”, entre 21 y 40 años de edad. Ya en esa oportunidad se hacía notar la precariedad del medio, reflejada en la escasa participación en comparación a otras convocatorias de Kent realizadas en las áreas de escultura y diseño. Asimismo, en septiembre del mismo año se realiza el concurso *Kent Explora Web Art* (2001) que, además de la “baja calidad” de los trabajos (Oyarzún, 2012), delataba una dependencia muy estrecha a herramientas de creación ofrecidas por el mercado. Según uno de los jurados

---

<sup>117</sup> A continuación, las citas a Yto Aranda, referirán a entrevista realizada en enero de 2012.



internaciones del concurso, el brasileño Lucas Bambozzi, “la mayoría de los artistas se dejan llevar por las corrientes principales y muchos usan las mismas herramientas, como los software Flash o Macromedia”. Esta situación reflejaba una falta de espesor crítico o autorreflexivo del medio. Según Bambozzi, “es malo que los fabricantes de programas dicten el curso del arte. La idea es que el arte subvierta estos nuevos formatos” (Bambozzi en El Mercurio, 2001). De esta manera, el arte digital entraba al país con bastante atraso y poca autocrítica. Es sintomático de ese atraso el que “la categoría de net art, la invente el gobierno con un concurso, o una marca de cigarrillos” (Oyarzún, 2012).

Para entonces, el referente de artista digital chileno era Gonzalo Mezza. Pero para muchos artistas (Aravena, 2013; Aranda, 2012, Oyarzún, 2012), su trabajo no era considerado atractivo, justamente por una ausencia de problematización de las herramientas usadas

Esto de diseñar en Photoshop e imprimir lo encontraba, no sé si decir, ‘fome’ [chilenismo usado para decir soso, aburrido]. Pero yo sabía que la cuestión daba para mucho más. Usar lo digital sólo para imprimir era desaprovechar la herramienta. Igual después vi otras cosas más interesantes de él. Varios computadores que hacían una sola obra... Yo lo respeto mucho, porque fue muy pionero. Fue la persona que empezó a hablar del tema acá, pero no era la tendencia que me motivara. (Aranda, 2012).

### **3.3.2.1. El estancamiento académico**

Según Rivera, la ausencia de una masa crítica y de una escena de artistas digitales se debía fundamentalmente a la poca actualización curricular de la academia

La labor que se hace en la universidad es muy precaria... Cómo vas a sacar a buenos artistas multimedia, si ni siquiera en la universidad tiene un buen contexto donde te puedas formar bien, tener la información correcta, las herramientas correctas de producción. La mayoría de la gente que produce en Chile es porque lo ha logrado autogestionándose, investigando por su cuenta... (Rivera, 2013).

Carolina Pino, reclama que cuando entra a estudiar escultura en la Universidad de Chile, en 1993, “no había ningún tipo de acercamiento, ni siquiera algo parecido a trabajar con computadores y menos a debatir sobre los nuevos medios”. Será recién en 1998 cuando Julio Espinoza comienza a ofrecer talleres de diseño web (usando el

dreamweaver) y de edición digital (Premiere y Final Cut). La introducción de estos cursos fue resultado de una iniciativa individual entre Espinoza y Alberto Pérez, quienes habían realizado su tesis sobre arte y “cibercultura”. En un principio estos estudiantes del departamento de Teoría e Historia del Arte, fueron apoyados por la teórica Margarita Schulz y Jaime Cordero. El espacio en el que se desarrollan los talleres se convertirá posteriormente en la sala Multimedia Alberto Pérez en la sede Las Encinas. A este espacio llegan “por casualidad” algunos artistas como Daniel Cruz, quien buscando alguna fórmula que le permitiera “sincronizar tres VHS para realizar una instalación”<sup>118</sup>, visita la sala del Departamento de Teoría, lugar donde existía un ordenador Machintosh.

Era un objeto que todos mirábamos con cierta inquietud y que nadie que yo supiera usaba... Lo miramos mucho tiempo, yo creo que unos cuatro meses, hasta que un profesor me dice que existen unas tutorías online. Me meto doy cuenta de que puedo aprender rápido y empezar a desarrollar algunos proyectos. (Cruz, 2012).

Así, la incorporación de nuevas tecnologías en los artistas de la Universidad de Chile estuvo motivada gracias a “la intuición de algunos profesores que creían que había que instalar ciertos mecanismos para ver qué es lo que ocurría...” (Cruz, 2012), antes que a un programa académico específico. Oyarzun comenta que, si bien en la Universidad Católica contaba con una sala de ordenadores, fue sólo gracias a otros compañeros de cursos superiores (Catalina Purdy, Daniel Pliscoff y Rick Miranda) con quienes comenzó a instruirse en el uso de softwares como Director y Photoshop. También recuerda que, a fines de los 90, los llevaron “a conocer el trabajo de Mezza, que consistió en ir a un “cibercafé” en Providencia con computadores ICER negros, mientras nos servían nachos con guacamole...” (Oyarzún, 2012). En la ocasión, según el relato de Oyarzún

Había que rayarle en photoshop un dibujito a Mezza. Pero por muy naif que fuera todo, uno podía decir esto ‘es una mierda’ y empezar a ver que a nivel de discurso se estaba utilizando esto de los lenguajes nuevos a nivel de poder. Y que mientras más ignorante era el resto, más poder se anclaba en algunos.

Así, la retórica de los “nuevos medios” se iba instalando en el espectro nacional sin un soporte teórico o académico que lo sustentara. Incluso en la década del 2000, la artista Alejandra Pérez –quien comenzó a desarrollar su carrera en Europa vinculada a artistas como Pedro Soler, Eugenio Tiselli, Bureau d'études, entre otros- advertía un alto

---

<sup>118</sup> Entrevista a Daniel Cruz, realizada por Valentina Montero en enero de 2012.

grado de desconocimiento de los lenguajes artísticos más contemporáneos que permitieran difundir su trabajo.

Yo no sé qué les pasa a los académicos porque parece que han estudiado hasta la Bauhaus y de ahí nada más... No conocen música concreta, no conocen las vanguardias rusas, la música microtonal... son cosas que aquí yo puedo hablar con muy poca gente... Entonces es difícil porque uno presenta una cosa como el ruidismo, y piensan que uno está chamullando en el sentido de que uno no responde a una tradición o a una historia. Se conoce poco diría yo... (Pérez, 2012).

Más aún, el trabajo de las y los artistas chilenos que habían sido pioneros en la utilización de materialidades no tradicionales y lenguajes experimentales a nivel tecnológico no eran mencionados para las nuevas generaciones. Nombres como Enrique Castro-Cid o Juan Carlos Martinoya eran absolutamente desconocidos y artistas más reconocidos como Matilde Pérez, Pablo Ortúzar, o el mismo Juan Downey eran escasamente mencionados.

Si bien Juan Downey mostraba sus trabajos en los festivales Franco-Chilenos de Video Arte organizados por el Instituto Chileno Francés -y posteriormente en la Bienal de Video y Artes Electrónicas-, eran pocas las instancias para observar sus trabajos acompañados de una reflexión crítica que les permitiera a las jóvenes generaciones contextualizar su producción. Guillermo Cifuentes recordaba que la primera vez que logró ver un video de Downey fue recién en el extranjero, cuando viajó a estudiar en la Universidad de Syracuse a mediados de los años noventa "Yo sabía que existía Juan Downey, todos nosotros sabíamos que existía Juan Downey (...) pero jamás vi una obra suya hasta que me fui a estudiar a Estados Unidos" (Cifuentes, 2006). Ignacio Nieto, comenta que vio algunos videos de Juan Downey "cuando uno podía pedirlo en el museo precolombino y llevárselo para la casa" (Nieto, 2012). Este desconocimiento y ausencia de referentes venía a reproducir un sistema de desfase que ya se había hecho notar en décadas anteriores (según revisamos en el capítulo 2.4.) Por otro lado, este descampado teórico se veía refrendado además por los vacíos en la gestión material de las obras. Las características inestables de las piezas; la ausencia de circuitos de exposición permanente y la inexistencia de colecciones para las artes mediales eran las razones de un vacío de referentes.

En 1999, bajo la dirección de Néstor Olhagaray se lanza la primera versión del Postítulo en Artes y Nuevas Tecnologías impartido en la Universidad de Chile, desde el

cual, a pesar de sus problemas curriculares e inexperiencia, permite el encuentro entre artistas, diseñadores e ingenieros interesados en profundizar en herramientas técnicas y conceptuales en torno a las artes mediales. Según recuerda Oyarzún, “el primer año fue *bacán* [chilenismo: muy bueno]. Había como doce inscritos. Había gente de la Católica, de la Chile, y todos súper artistas [irónico] ¡Daba gusto...! Pero luego no pasó mucho”.

Del Postítulo muchos artistas recuerdan la llegada de Guillermo Cifuentes pues “él llegó con mucha información teórica. Llegó hablando de conceptos como narrativa no-lineal. El logró imponer algunos términos que acá todavía no se manejaban” (Oyarzún, 2012).

Al mismo tiempo, la Bienal va desatendiendo el protagonismo del video y orientando su línea curatorial hacia una reflexión más contemporánea sobre los soportes tecnológicos. La Bienal se convertía en un lugar excepcional donde no sólo poder observar obras –nacionales e internacionales- sino, además, donde encontrarse. En ese sentido, Rivera la definía como un “espacio post-académico de desarrollo profesional” (Rivera, 2013).

Por lo mismo, la bienal podría servirnos de guía para comprender gráficamente la evolución que ha tenido el arte de los medios en Chile durante estos 25 años. Mientras en las tres primeras versiones de la bienal el acento estaba puesto en el video en sus variantes poética y documental e incluyendo la animación análoga; desde la cuarta, deberá ampliar su convocatoria a obras en soportes digitales no necesariamente vinculados a la imagen en movimiento –CD rom, videojuegos, instalaciones interactivas, páginas web-. Para su séptima versión en 2005, la participación activa de colectivos artísticos permitirá complejizar aún más su carácter, debido a la hibridez de lenguajes y materialidades de trabajo. Ya en su octava versión en 2008, desplazará el acento a una temática específica antes que a un soporte determinado. Bajo el llamado “Ciudad, ciudadanía, ciudadanos”<sup>119</sup> se da cabida a una serie de proyectos y obras que, desde la performance, la instalación, las intervenciones urbanas, los *site-specifics*, los trabajos en red y los conciertos, desplegarán una serie lenguajes diversos que abarcan el uso más tradicional del video, pasando por la programación hasta la experimentación sonora. Desde ese año, además, y contando por primera vez con el financiamiento directo del Consejo Audiovisual del gobierno, se incentiva la formación de nuevas audiencias a través de visitas guiadas de grupos universitarios, escolares y centros sociales, y se realizan una

---

<sup>119</sup> En su 8 versión fue la primera vez que la bienal contaba con una temática específica. La decisión fue tomada en conjunto con Néstor Olhagaray, Guillermo Cifuentes y Valentina Montero.

serie de talleres que buscan dar a conocer nuevas herramientas de creación y adiestrar a los artistas en el uso creativo de distintas plataformas, lenguajes y dispositivos aún no asimilados transversalmente –processing, MAX Sp, Arduino- gracias al aporte de artistas y desarrolladores chilenos y extranjeros. Esta apertura llevará a sus organizadores a cambiar nuevamente el nombre del evento en 2009, eliminando la palabra video y sustituyendo la expresión “nuevos medios” por el de “artes mediales”. Este giro no sólo intentaba actualizar un concepto, sino también problematizar el rol que las tecnologías juegan en la sociedad, recuperando una vertiente más crítica del uso de la tecnología. Así, la novena versión de la “Bienal de Artes Mediales”, bajo el lema “Resistencia Crítica”, también puso énfasis en los talleres a cuyo cargo estuvieron varios de los artistas internacionales invitados entre los que se encontraban Brian Mackern (Uruguay), Nerea Calvillo (España) Emiliano Causa (Argentina) y Santiago Ortiz (Colombia); y en un coloquio desde el cual se invitó a personalidades como Arlindo Machado (Brasil), Alejandra Pérez (Chile), Fran Illich (México) y Rodrigo Alonso (Argentina). El llamado de la bienal explicitaba así su línea curatorial:

Las obras y artistas convocados a esta bienal respondieron a la inquietud por revisar el concepto de “resistencia” como estrategia metodológica, propuesta estética y como opción ideológico-política, desde la relación entre arte y tecnología en el contexto de las prácticas culturales contemporáneas surgidas en el ámbito latinoamericano, en donde el concepto Resistencia es necesario repensar. Nos propusimos revisar este concepto en un sentido político, no sólo asociado a “soportar” o “subvertir” un modelo hegemónico por otro, sino a hacer visible proposiciones diversas que convergen al constituirse como acciones que van contra la abdicación o entrega a un modelo de sociedad tardocapitalista que ha intentado imponerse como camino único, pero que hoy en día comienza a mostrar sus fisuras a nivel global. (Montero, 2009).

En sus siguientes versiones, la Bienal siguió creciendo apoyada por una generación para quienes los medios forman parte de su vida cotidiana y por una comunidad que se abre a nuevas formas de convergencias disciplinares. En su 10 versión, se aprovechó la instancia para hacer una recapitulación histórica de su trayectoria y, en su última versión de 2014, el concepto curatorial fue la “autonomía”, continuando así una toma de posición crítica y emprendiendo una importante revisión histórica de aquellos personajes que habían quedado a la sombra del discurso histórico en las academias de arte –Juan Vicente Asuar, Juan Carlos Martinoya, entre otros-. Junto con ello, se invitó a los artistas a abordar la astronomía como una disciplina inspiradora y una fuente de

conocimientos científicos cercanos para los artistas chilenos, dada la gran cantidad de observatorios astronómicos internacionales instalados en el norte del país.

### 3.3.3. El surgimiento de los colectivos

Entrados en el nuevo milenio se puede observar la formación paulatina de una escena artística interesada en la experimentación con los nuevos medios. Si bien el video seguía teniendo un papel relevante en este campo, su incorporación en los circuitos de exhibición de arte más tradicional se hacía cada vez menos extraño. El video adquiría pasaporte de entrada en galerías, museos y bienales. El montaje de videoinstalaciones se hacía más común y estandarizado. Quienes seguían quedando en un lugar marginado eran aquellos artistas que estaban trabajando con las tecnologías desde una perspectiva más experimental e híbrida. La utilización de los ordenadores como herramienta y la red como espacio de acción obedeció a un proceso lento que requería un trabajo solitario y muchas veces frustrante, debido a la ausencia de medios y referentes teóricos que guiaran su desarrollo (Oyarzún, 2012; Nieto, 2012, Aranda, 2012; Orellana, 2013). Por lo mismo, una vez que varios artistas que estaban acostumbrados a trabajar en solitario lograron encontrarse en distintos eventos e instancias fuera del ámbito académico convencional, empezó a surgir la necesidad de aunar esfuerzos y configurar agrupaciones orientadas a dar mayor presencia a sus propuestas en el circuito artístico, pero también por la necesidad de establecer nuevas formas de trabajos, ensayando metodologías de creación y donde la noción de autor se diluyera momentáneamente.

Creo que trabajar con más gente de forma horizontal siempre es increíblemente complejo y a la vez productivo. Es conflictivo porque hay egos; cierta violencia (entendiendo bien la violencia... pasión), pero tiene una potencia indudable que te saca del trabajo común. (Spencer).

Es así como desde 2003 surgen una serie de agrupaciones cuyo período de vida en algunos casos no será muy extenso, pero que permitieron renovar el panorama de las artes mediales en Chile. Muchos de ellos fueron invitados en la 7 Bienal de Arte y Nuevos Medios en 2005, lo que significó un hito importante que permitiría abrir el espacio de la bienal hacia formatos y lenguajes que se desvinculaban del video y daban cabida de manera más abierta a experimentaciones híbridas.

Como un antecedente a la formación de estos colectivos se debe mencionar también el surgimiento de la Señal 3 de la Victoria, primera experiencia de televisión comunitaria realizada en Chile. En 1997, los vecinos de la población La Victoria, ubicada en la periferia de Santiago y reconocida por haber sido un foco de resistencia a la dictadura, deciden ocupar una señal televisiva para ensayar un modelo alternativo de comunicación. La Señal 3 de la Victoria alcanza un radio de 9 kilómetros, logrando ser vista en 5 barrios a su alrededor por más de 800 mil telespectadores. El canal “surge por la necesidad de crear espacios para los pobladores y las organizaciones que desean expresar sus necesidades e intereses; espacios que en los canales tradicionales no se les otorgan al pueblo: mujeres, niños, jóvenes y trabajadores” <sup>120</sup>

En 2000 la artista Lucía Egaña, recién egresada de la Escuela de Arte de la Universidad de Católica “harta del espacio académico y de la práctica artística” decide colaborar con el canal, realizando programas en colaboración con Laurence Maxwell. El primero se llamaba *Olla común* y se trataba de un programa de cocina en tiempo real. Egaña y Maxwell pactaban con algún negocio del barrio que les otorgara productos de un valor de 3.500 pesos (5,5 euros) a cambio de una pequeña publicidad de su local. Los productos eran los que solicitaban los vecinos y vecinas invitados. El programa se grababa en la casa de ellos, utilizando un plano secuencia de una hora (la duración de una cinta miniDV). “Durante esa hora hacíamos cámara, pero no interactuábamos con la persona; era un forma de ponerla en problemas, porque los ritmos de la cocina no son los que salen en los programas de televisión” (Egaña, 2012). Durante esa hora, mientras la comida se cocía al fuego, la gente optaba por presentar a su familia, mostrar su casa, invitar a vecinas, hablar de su historia.

Mirándolo retrospectivamente creo que había algo un poco desagradable de este ojo externo que se entrometía en la vida de alguien sin exponerse, cosa típica de los etnógrafos. Pero, por otro lado, era la manera que encontramos de desmontar las lógicas de la representación de la cocina de la televisión, en el sentido de la temporalidad y que fuera la propia persona la que decidía que decir, que mostrar, cuando hablar, etc. (Egaña, 2012).

Si bien en ese momento Egaña no estaba considerando su colaboración en el Canal 3 desde la perspectiva artística, el propio espacio se abría a la posibilidad de exploración de otros lenguajes; centrados en la experimentación y el trabajo colaborativo.

---

<sup>120</sup> <<http://canal3lavictoria.cl/>>

Desde el campo artístico específicamente, uno de los primeros colectivos en estructurarse fueron los “Incas of Emergency” en 2003, un grupo integrado por Felipe Zilleruelo, Carlos Acuña, Pablo Selín y Rodrigo Uriví que casi siempre prefirió mantenerse anónimo. Sus motivaciones y trabajo estaban marcados por una actitud iconoclasta y sentían curiosidad por la innovación en el uso de las tecnologías y de las propuestas visuales. “Queríamos solucionar desafíos técnicos y en general hacer cosas que no hubieran existido antes. También nos unía un cierto desapego por el mundo del arte contemporáneo” (Zilleruelo, F., 2014). Por lo mismo, sus referentes provenían antes de la literatura y de “las subculturas musicales más underground” que del campo artístico. Trabajaban desde la parodia, el reciclaje, la experimentación y el error. “El glitch que ahora está súper de moda nosotros lo inventamos”<sup>121</sup>, ironiza Pablo Selín. Su propio nombre surgía como el resultado de un lapsus. Tomaron la expresión inglesa “in case of emergency” [en caso de emergencia], sustrayendo la letra “e” y contrayendo las primeras palabras para que surgiera “por error” el vocablo “incas”, referido al imperio que dominó buena parte de Perú y Chile antes de la invasión española. Con ello aludían cínicamente a la hibridación cultural propia de los contextos de los artistas mediales latinoamericanos. Este juego onomástico anticipaba el carácter de sus obras, concebidas como proyectos abiertos, colaborativos, en los que mezclaban distintos lenguajes y soportes que configuraban un espacio disperso y en constante cambio. Desde sus primeras presentaciones intentaron quebrar el espacio pulcro de las salas que acogen exhibiciones de arte tecnológico –en su versión blanca o negra-, ofreciendo una estética de la deconstrucción, el pastiche y la precariedad. En 2005 se presentaban en la Galería Metropolitana, donde realizaron el proyecto *Desde el borde de la galaxia*, título con el que aludían, nuevamente, al carácter periférico tanto de su trabajo como de la propia galería<sup>122</sup>. En la exposición dispusieron de una serie de objetos que antes fueron recolectados en el barrio, intentando impregnarlos de una estética distópica: pantallas de televisores; un reloj de velador adelantado en una hora y una pirámide hecha de tubos de PVC -en alusión a las pirámides de los templos incaicos- en cuyo interior dejaron “como ofrenda” una serie de electrodomésticos defectuosos que en el transcurso de la exposición manipulaban. En la estética de sus instalaciones se encontraban referencias directas al cine de ciencia ficción y, concretamente, a películas como *Blade Runner* (Ridley Scott) o

---

<sup>121</sup> Conversación realizada entre Pablo Selín y Felipe Zilleruelo, vía chat, enero 2015.

<sup>122</sup> La Galería Metropolitana está ubicada en el barrio Pedro Aguirre Cerca, sector residencial de clase media baja, alejado de los lugares que tradicionalmente acogen a las exhibiciones de arte en la capital. El nombre de la galería también opera como gesto de resistencia cultural: “la operación crítica que Galería Metropolitana realiza al llamarse así, consiste en un intento por autoconstruirse como centro y, de esta manera, dislocar los ordenamientos espaciales que obligan a la periferia a mantener su confinamiento” reza en sus catálogos.



*Solaris* (Andrei Tarkowsky). La marginalidad y el aparente descuido estaban muy presentes en sus trabajos, junto a una dimensión arquitectónica que los llevaba a generar espacios en los que se mezclaba una imagen cinematográfica. “Éramos un poco como Mario Merz chatarriento” (Selín, 2015). Para el colectivo, la sala de exposición se convertía en un lugar donde explorar y aprender.

En ese sentido nuestros proyectos eran experienciales para nosotros y para el público. El set inicial de ideas crecía como con vida propia, y lo que más apreciábamos era cuando la obra podía ser disfrutada por gente de fuera de los círculos del arte: abuelas, cabros chicos, los guardias de los museos... (Ibid.).

Desde una perspectiva más reflexiva, aparece Troyano (2004) formado por Ignacio Nieto, Italo Tello y Ricardo Vega. Su objetivo era activar la escena de los medios en Chile en el que, según la opinión del grupo, “no pasaba nada”. Cada uno de los integrantes había realizado un trabajo de investigación individual generando contactos con artistas y teóricos extranjeros. Es por ello que deciden aprovechar ese capital y comienzan a realizar charlas, conferencias y talleres con el objetivo de “instalar algunos temas que no estaban teniendo cabida en el campo chileno” (Nieto, 2012). En 2005, se presentaron en la 7 Bial de Video y Nuevos Medios donde deciden intentar recuperar líneas históricas en torno a arte, ciencia y tecnología que no eran visibles en el mundo académico ni artístico. La operación curatorial llevaba de nombre *Elena*; a través de ella emprendieron una línea de investigación sobre música electrónica -que en Chile lleva más de cincuenta años de tradición (Schumacher Ratti, 2007)- e intentaron realizar una línea histórica sobre arte y ordenador hasta el año 2000. Para ello convocaron a una serie de artistas, diseñadores y teóricos que desde una perspectiva histórica y a través de trabajos prácticos daban visibilidad y contextualizaban una serie de trabajos que databan de 25 años. Según el colectivo, la invisibilidad que estos padecían radicaba en la “burocratización de la institución del arte en estos 15 años” -haciendo referencia al inicio de la Transición- “que ha limitado el campo de acción productivo abortando cualquier forma ajena a las hegemonías de poder” (Nieto, Tello, & Vega, 2005, p. 41). Posteriormente realizaron el libro *Troyano 03 : instalando = installing : arte y cultura digital = art and digital culture* (2007), que consistió en la recopilación y selección del material teórico y visual recolectado 2005 y 2006, que incluía entre sus autores a Fernando Llanos, Rodrigo Alonso, Lila Pagola, Marina Zerbarini, entre otros. El nombre del colectivo rescataba la denominación de una tipología de ataque informático. Un “troyano”, en jerga informática y en alusión al caballo de Troya descrito en La Odisea, se refiere a un programa que se infiltra en el sistema con una apariencia inocua, pero que permite la modificación de sus

protocolos de seguridad. A diferencia de un virus, no tiene un objetivo destructivo, pero sí permite acceder al control de la máquina. Esta metáfora grafica muy bien los objetivos del colectivo. Una de sus principales contribuciones fue haber introducido desde el campo artístico espacios para el debate del uso de software libre, las licencias Creative Commons, y ofrecer información sobre bioarte, hacktivismo, remix, visualización de información, etc. Según Ricardo Vega, “en ese entonces, el tema no era el acceso a la información - considerando que ya había mucha información disponible e Internet-, sino el “cómo accedemos al contenido y cómo lo hacemos circular a nivel local”. Por otro lado, estas temáticas intersectaban diseño, arte, ingeniería, informática; áreas que tradicionalmente no eran consideradas en su convergencia con la academia o con el campo artístico. “La idea era salirse del cuadro, salirse de esos paradigmas, de esos espacios protegidos. Sentíamos que este tipo de temas nuevos desbordaba completamente estas disciplinas...” (Vega, 2012).

La necesidad de traspasar esas fronteras disciplinares es lo que explica el surgimiento de otros colectivos como “Conmoción” (2005 a la fecha), formado inicialmente por Jorge Carrillo, Gonzalo Flores, Daniela Gallardo, Andrés Grillo, Salvador Troncoso, Alejandro Pizarro, Rodrigo Ubilla y Miguel Zamora. Su trabajo consistía en tomar elementos del videoarte, la pintura, la performance, creando piezas colectivas que, a su vez, son diseminadas en contextos no institucionales, intentando vincular a distintos actores sociales en un ejercicio artístico donde también se borran las fronteras entre artista y espectador.

Asimismo nacía en 2003 el Colectivo “Kintún” que reunía los licenciados de arte de la Universidad de Chile, Rodrigo Gómez Mura, Francisco Huichaqueo y Julio Espinoza, de Teoría e Historia. Comenzaron trabajando con una cámara digital, intentando alejarse de la estética que caracterizaba al videoarte producido en los ochenta y noventa “porque lo considerábamos demasiado conceptual, y de poca factura matérica”<sup>123</sup>, según cuenta Rodrigo Gómez-Mura. “Kintún” es un vocablo mapudungun –lengua mapuche- que significa “buscar o mirar con detención”, a través del cual se explicita el carácter y las intenciones del trabajo de sus integrantes. Los videos realizados por el colectivo exploraban los procesos de postproducción, enfatizando el uso de filtros, “footage”, rotoscopía y animación digital. Como colectivo se identificaban más con la idea de banda de rock que de artistas. Por ello, uno de sus proyectos lleva por título *Álbum doble* (2005). “Pensamos como un disco de rock de pinturas, compuesto como tracks o suites bajo influencia impresionista”. Posteriormente, también incursionarán en el uso de música y

---

<sup>123</sup> Entrevista a Rodrigo Gómez-Mura realizada por Valentina Montero en junio de 2014

sonido experimental, para lo cual incluyeron al sonidista Alejandro Oñate y a Leonardo Olivares, teórico del arte, periodista y músico. A nivel temático intentarán dar cuenta de zonas de la ciudad infrarrepresentadas, con proyectos como *Visión de los personajes urbanos* (2004), *Mapocho videopintura* (2006) y *Santiago 13 cuadrantes* (2008) que trataba sobre los hitos invisibles de Santiago y su fundación delictual. Junto con el trabajo de creación en 2006 y 2007 realizan el "Taller digital de video experimental y animación. Nuevos lenguajes y registro audiovisual" en la localidad de Curaco de Vélez.

Con un tiempo de vida mucho más corto surge también en 2004 "Suicidio Colectivo", conformado por los artistas y literatos Rocío Cano, Freddy Ibarra y Víctor Manuel León, quienes se conocen en el Centro Cultural Balmaceda 1215. En ese espacio comienzan a experimentar con dispositivos y objetos no habituales, mezclando discursos poéticos y críticos a los que daban un formato lúdico y directo. Uno de sus proyectos hacía uso de una máquina expendedora de juguetes que contenía muñecas de plástico. La máquina estaba intervenida con una cámara de video que registraba lo que el brazo mecánico capturara en su interior. Su obra era un guiño a la interactividad exigida a los dispositivos multimedia tradicionales y, a su vez, ironizaba con una recuperación posible del carácter objetual que ha desaparecido en muchas de las piezas que utilizan medios electrónicos. La muñeca de plástico que los participantes del juego lograban conseguir tras ingresar una moneda, actualizaba la noción de fetiche en su dimensión económica y aurática, aludiendo también al carácter consumista de la sociedad chilena y proponiendo una indeterminación entre la figura del espectador, del participante y del cliente.

En el ámbito del arte sonoro surge el colectivo Radio Ruido, RR, integrando artistas emergentes como Cristián Sotomayor, Mónica Bate, Ariel Bustamante, Daniel Cruz, Alejandro Quiroga, y los más consagrados Enrique Zamudio y el artista alemán radicado en Chile, Rainer Krause. El colectivo concebía su unión como un "work in progress" en el que artistas visuales y músicos pudieran trabajar juntos en el cruce de lenguajes, soportes y materiales heterogéneos. El gesto de hacerse colectivo tenía un sentido de "auto-inscripción" (Catálogo 7 Bienal de Video y Nuevos Medios, 2005, p.56). A través de sus acciones pretendían situar un espacio de acción que, en ese entonces, no era reconocido en el campo artístico tradicional de manera masiva. Muchos de sus integrantes se conocen y encuentran en la exposición Reverberancias, que consistía en la primera muestra antológica de arte sonoro chileno. Como colectivo, intentaron fallidamente realizar un programa radial (Krause, 2013) en el que se presentarían sus experimentaciones sonoras y composiciones acústicas de manera paralela a sus exposiciones en formato instalación.

En el extremo sur de Chile surge en 2004 el Colectivo Ultima Esperanza, formado por Sandra Ulloa, Nataniel Álvarez y Christian Soto, quienes comienzan a explorar a través de medios tecnológicos, las particularidades del territorio y paisaje sureño y su relación con la identidad y la memoria local.

Compuesto por artistas que provenían también del sur de Chile, Leonardo Medel forma el colectivo SURE (2006) junto a Estefanía Vergara, Daniel Ferreira, Andrés Gilles, Juan Pablo Fernández y Felipe Valenzuela. El nombre también obedecía a un juego de significaciones entre “sure” expresión del habla campesina para decir “sur”, debido a la procedencia de sus integrantes -Angol, Osorno y la austral Punta Arenas-, y su significado en inglés “seguro”. Inicialmente realizan video clips para bandas chilenas, y como proyecto de tesis en la Escuela de Cine Chile, Medel realiza la película *Papá o 36 mil juicios de un mismo suceso* (2006) concebida para DVD, la cual podía generar millones de versiones diferentes. Al colectivo, más que convertirse en expertos técnicos en hardware o en programación, les interesaba explotar al máximo las posibilidades de los medios disponibles. El proyecto empezó a tomar forma en 2004, en pleno boom de los DVD. “hasta los bancos regalaban DVDs con los préstamos que tú pedías”, recuerda Medel. Los referentes del grupo provenían del cine y de la industria de la entretenición.

En esa época circulaba el DVD *EL Planeta de los Simios*, que tenía cinco finales. Entonces a partir de eso, empezamos a preguntarnos qué tal si tiene 5 inicios, 5 escenas, etc. Ya en el ruedo, en el proceso de generar la película nos empezamos a preguntar qué de esto había en el mundo. Hay un experimento muy bonito de Lars Von Trier –aunque nunca supimos si era verdad- en el que se supone había grabado una celebración del año nuevo para que se transmitiera el 2000. Y se transmitía por cuatro canales y uno podía hacer zapping y cambiar la perspectiva. También estaba el *Cremaster* (1994-2002), de Mathiew Barney que tenía un grado de experimentación altísimo.

SURE, a diferencia de las otras agrupaciones mencionadas, utilizaba como canales de difusión espacios más populares como blogs o redes sociales como MySpace. La película, adaptada, se presentó en los cines Hoyts, en el Museo de Arte Contemporáneo y en festivales internacionales en Perú, Argentina, Bolivia, España y Corea. Pero la mejor experiencia fue, según Medel, en su propio piso

En el mismo lugar donde se hizo la película. Vinieron una serie de medios electrónicos, artistas visuales, cineastas. Súper cruzado, súper heterogéneo el

público. El evento duró 12 horas y trajimos a los padres del post-productor, mis tíos de Mininco, que cocinaron durante 12 horas. Se creaba un evento como bien “relacional”, en la línea de Tiravanija. Había una instalación como de 30 ‘teles’ que daban la película “random”; había un video juego de la película. Y esa circunstancia pareció ser como el espacio natural en que la película se tenía que desenvolver, en una gran kermesse.

La rápida obsolescencia de los formatos, en este caso el DVD, era una cuestión presente en los artistas. “A nosotros no nos alcanzó el tiempo para desarrollar más el DVD” (Medel, 2012), por lo mismo privilegiaban las posibilidades relacionales de los medios antes que sus lenguajes y características técnicas específicas.

Empezamos a pensar en redes, en flujos de la obra, circunscrita a una fluctuación y no como una obra objeto terminada en un punto... Y esa forma de pensar, creo yo, es una forma de pensar “medial”, que está pensando en el medio, en eso que transmite o lleva algo de un punto a otro.

Posteriormente siguieron desarrollando videos clip, videos virales; entregaron la película “Papá...” a diferentes actores y directores para que la remezclaran; realizaron cortometrajes que luego convirtieron a videojuego y aplicaciones de realidad aumentada y, como último proyecto antes de disolverse, crearon un gabinete de obras para teatros de un espectador en donde la pieza a mostrar *Loop* (2010) no duraba más de 4 minutos, atendiendo a lo que ellos identificaban como nuevas formas que los usuarios de Internet tienen de relacionarse con la información. “El público que iba a ver este tipo de obra era un público mucho más vinculado a los medios, a los blogs, al Twitter: a experiencias pequeñas, pero intensas”.

Desde una perspectiva más crítica surge en 2006 el Colectivo 3M. Conformado por Nicolás Briceño, Gonzalo Aspee, Oscar Cornejo, Alberto Cofre, el colectivo toma ese nombre en alusión directa a la marca comercial de productos adhesivos. Cada uno de los integrantes adoptaba como pseudónimo subproductos de la marca: “Gonzalo es Tartan Tape; Beto es Safety Walk, Oscar es Super 77 y yo ScotchBrite” (Briceño, 2014). Su trabajo como colectivo había comenzado antes de configurarse como 3M, cuando aún estudiaban en la Universidad d Chile y entre conversaciones redactaron el manifiesto del “Arbolismo”, cuyo texto graficaba lo que serían las intenciones del grupo 3M hasta su disolución en 2008.

ARBOLISMO

BUSCAMOS LA CONCENTRACION

DEL ENTE ARTISTICO EN EL ARTE

EL PLACER EXRESADO EN ARTE

ARBOLISMO ES ARTE POR EL GUSTO,

DESEO Y SER

ARBOLISMO NO ES ARTE POR ARTE

FAMA O PODER

ARBOLISMO ES EL ARTE PARA LA SOBREVIVENCIA

DICHO EN SU LENGUAJE, SEÑOR BURGES,

ARBOLISMO ES ARTE POR PLATA

NO ES ARTE POBRE

NO ODIAMOS A LOS BURGEESES

QUE CONSUMEN ARBOLISMO

ARBOLISMO NO SE PROSTITUYE

NO NECESITA LIMOSNAS NI DONACIONES

ARBOLISMO ES AUTOSUFICIENTE

NO SOMOS ANTI O PRO ALGO

SOMOS ANTI Y PRO TODO

LA LINEA NO ES DE APOLO

ARBOLISMO NO TIENE DIOS

NO TIENE DEMONIO

TIENE:

ARBOL

OTRO ARBOL

OTRO MÁS

ARBOLES

BOSQUES?

NO!!!

ARBOLISMO NO ES GRUPAL

COLECTIVO

INTELECTUAL

FILOSOFICO

LAS RAMAS DEL ARBOLISMO

SE DESVIAN  
ANTES DE APUNTAR HACIA ARRIBA

SUS RAICES ESTAN ENTERRADAS  
BAJO SU  
PRINCIPIO-COMIENZO-ARBOL  
ARBOLISMO NO BUSCA OFENDER  
ARBOLISMO NO BUSCA DENUNCIA  
ARBOLISMO NO BUSCA DISCURSO  
ARBOLISMO NO BUSCA VIDA  
ARBOLISMO NO BUSCA ARTE  
ARBOLISMO NO BUSCA PENSADORES  
ARBOLISMO NO BUSCA PERFECCION  
ARBOLISMO SOLO BUSCA  
LO QUE ALGUIEN PERDIO  
NO BUSCAMOS EN NUESTROS BOLSILLOS.

Como colectivo, 3M estaban interesados en provocar un contacto dinámico entre usuarios de la red y una pieza expuesta físicamente en una exhibición. “Nos interesaba trabajar con la premisa de gente en Internet haciendo que pasaran cosas en una sala” (Briceño, 2014). El primer proyecto que realizaron en esta línea se llamaba *Terrario* (2006) y consistía en una instalación interactiva a la que se invitaba a los espectadores a cargar de contenido la pieza. En la sala de exposición había 12 pantallas que mostraban distintas vistas de un paisaje realizado en 3D, en el que se podían ver animales generados por un motor gráfico. Cada animal podía ser controlado vía Internet por un espectador, quien debería “cuidar” de su avatar “como si se tratara de un Tamagotchi, juguete que estaba causando furor en esa época”. Después siguieron otros proyectos como *TAGS* (2007), en el que usuarios de internet podrían hacer sus “tags”-signos utilizados por el grafiti- desde una interfaz específica, los cuales se imprimirían en la sala de exhibiciones en formato de adhesivos, de tal manera que los espectadores pudieran utilizarlos en el espacio público.

En adelante surgirán una serie de colectivos y espacios de laboratorio que siguen explorando las posibilidades que ofrece el trabajo colaborativo y, a la vez, la mezcla de las propiedades materiales, estéticas y conceptuales de distintos dispositivos tecnológicos y análogos. Muchos de los colectivos anteriormente descritos surgen desde la necesidad de contestar a la imagen estandarizada que la etiqueta “nuevos medios” trataba de imponer

desde el comercio y la industria. La mayoría de las piezas o proyectos emprendidos por estos colectivos buscaban poner a prueba las posibilidades de las tecnologías que tenían a la mano, subvirtiéndolas o cuestionándolas. En los últimos años la tendencia a reunirse ha reflotado, abordando distintas temáticas e intereses, y también bajo el deseo de llevar el trabajo artístico tecnológico a zonas alejadas de la capital. En 2010, surge en la localidad de Petorca, el Colectivo Chaski, que significa “mensajero” en quechua, cuyo trabajo se centra en la realización de performances audiovisuales que rescatan imaginarios indígenas, intentando proponer espacios inmersivos centrados en la experiencia de las personas. En 2011, en la ciudad de Concepción surge el colectivo Biotronik 2.0 conformado por Mónica Barros, Nury Gaviola, Matías Hermosilla, Roberto Larraguibel, Félix Lazo y Claudio Rivera-Seguel; estos artistas se agrupan para organizar exposiciones y encuentros desde la performance, arte sonoro, y su cruce con la ciencia y la tecnología.

#### 3.3.4. “Medialabs a la chilena”

*“quiero luchar por una doctrina y una práctica de la objetividad que favorezca la contestación, la reconstrucción, la construcción apasionada, las conexiones entrelazadas y que trate de transformar los sistemas del conocimiento y las maneras de mirar”*

(Haraway, 1995, p. 329)

Junto con la conformación de colectivos, comenzó a tomar forma el deseo soterrado de muchos artistas digitales y experimentales por contar con un espacio autónomo para la realización de sus proyectos. Desde la imposibilidad de concretar este anhelo desde la institucionalidad, se empezaron conformar improvisados *medialabs* y talleres autogestionados que se han ido constituyendo como pequeños espacios donde dar curso a procesos abiertos de autoaprendizaje y creación colectiva, los cuales se nos presentan como micro esferas de resistencia y subversión.

El lugar del laboratorio o taller autogestionado nos sirve como campo de estudio específico donde observar en un espacio-tiempo acotado, la intersección entre las esferas tecnológica, política, artística y social, en la que se participa de un modelo de enseñanza que rescata muchos de los fundamentos de la pedagogía popular, y que en el contexto local se puede comprender bajo el paradigma de una pedagogía decolonial, como apuntamos en el capítulo 1.5.5.5. De la observación de lo que allí ocurre: de los procesos de trabajo, del perfil de sus participantes; relato de sus experiencias y de algunos de los resultados de sus acciones, se puede ir configurando un panorama que describa de qué manera las



transformaciones político y sociales se reflejan en la práctica del arte de los medios en Chile.

El concepto de *MediaLab* acrónimo de Media Laboratory fue acuñado en la Escuela de Arquitectura y Planificación del Instituto de Tecnología de Massachusetts (MIT) en 1985, a partir de la generación de un espacio para la creación de productos orientada al campo de las redes inalámbricas, web y telecomunicaciones. Esta iniciativa proponía “inventar el futuro” (Brand, 1989) incorporando el campo experimental artístico como terreno de prueba de productos y como caja de resonancia al desarrollo tecnológico y su correlato en la industria y consumo comercial. Si bien desde los 2000 se abre también al desarrollo de proyectos sociales, desde una mirada suspicaz “las evidencias genealógicas del *MediaLab* muestran parentesco con la burocracia, la jerarquización y aparecen ligadas a la empresa y la venta de prototipos, denunciando una escasa presencia de proyectos artísticos” (Villar & Ortega, 2014, p. 163). Como respuesta a esta tendencia que se traduce en la aparición de Fab Labs –vinculados al diseño industrial-, desde los 2000 en Europa y Estados Unidos comienzan a multiplicarse los “hacklabs”. En estos espacios se intentan generar instancias educativas no formales cuyo objetivo es fortalecer la autonomía de las comunidades desde la comprensión de que muchas tecnologías son accesibles.

En Chile será recién desde 2003-4 que empiezan a surgir algunas instancias de autoaprendizaje y experimentación, pero sin contar con respaldo financiero de ninguna institución. Para Alejandra Pérez, durante mucho tiempo, rondó la idea de un medialab, pero muchos imaginaban “un medialab, con las Mac blancas, todo muy limpio, gente que aprenda flash y todo eso” (Pérez, 2012).

El hackeo de artefactos, el reciclaje y la recuperación de saberes técnicos básicos (soldar, hacer circuitos, etc.) se convertirá paulatinamente en una metodología de trabajo que permitirá ir reuniendo a una serie de investigadores, hackers, artistas, músicos, performers, ecologistas que encontrarán en el ámbito de los “nuevos medios” la etiqueta para catalogar su trabajo ; y en eventos realizados en la Bienal de Video y artes Mediales y en otros espacios independientes el lugar donde conocerse y mostrar sus propuestas a un público interesado en prácticas aún no cooptadas por los espacios más tradicionales.

Chimbalab, LaMe, Duplo, Hackería (Santiago); Espacio G (Valparaíso), Singularity Sur (Concepción), Linquen Lab (Puerto Natales) son algunas de esos espacios de encuentro que junto con la experimentación constante, han intentado difundir sus experiencias organizando exhibiciones, charlas y talleres. Su impacto se nota en el

crecimiento y formación paulatina de un campo de artistas mediales que empiezan a desarrollarse a un costado de la universidad y centros de formación profesional.

A continuación nos detendremos en la descripción de algunos de estos improvisados espacios de laboratorio representativos de una tendencia creciente que ha permitido la divulgación de las artes mediales de manera alternativa a los espacios institucionales.

Para Manuel Orellana, de formación pedagogo en artes, y con un Postítulo en arte y nuevas tecnologías impartido por la Universidad de Chile, el aprendizaje del *circuit bending* y de las posibilidades creativas del *hackeo* de aparatos tecnológicos no vino de la academia sino del encuentro espontáneo con otros realizadores. Si bien en el posgrado de la Universidad de Chile adquiere conocimientos de MAX SP y de video es desde antes que comienza a vislumbrar la posibilidad de manipulación y decontextualización de artefactos para crear con ellos dispositivos sonoros.

Después de hechos estos aparatos supe que eso tenía un nombre: el 'circuit bending'. Todo esto no lo aprendí dentro de un contexto de universidad, sino de haber conocido a través de "Mercado libre" – sitio de venta online- , a un personaje que vendía cierto tipo de artefactos sonoros. Nicolás Lehuéde me enseñó la técnica. Empezamos a trabajar juntos un par de meses. Y luego de eso empiezo a ser mi propia creación.

En 2007 Orellana realiza su sitio web *Laboratorio del profesor Moresane*<sup>124</sup> en la que pone a disposición pública sus aparatos, grabar cómo sonaban y se interpretaban. Paulatinamente empieza a complejizar su trabajo añadiendo pequeñas películas interactivas mediante Director. El resultado eran pequeñas piezas con una estética *glitch*, y sonidos granulados que Orellana compartía a través de su web. "Estos *patch* estaban para todas las personas que accedieran a la página. Estaban hechos algunos para microcontroladores midi. Entonces yo seteaba un mapa completo de controladores, para que el usuario tuviera esta cara hecha en MAX" (Orellana)

Durante el postítulo Orellana reúne esfuerzos junto a Nicolás Spencer, de formación ingeniero, con quien compartía afinidades estéticas y políticas, y crean en la buhardilla de una de las sedes de la Universidad de Chile<sup>125</sup>, *LaMe*, "Laboratorio Medial".

---

<sup>124</sup> Que toma de las siglas de "MOdel REconstruction by Synthesis-ANalysis Estimators".

<sup>125</sup> El taller se realizó en el atilillo de la Sala 16 de la Facultad de Artes en Las Encinas

El nombre también hacía alusión a una manera despectiva con que se denomina a los néofitos o perezosos en el área informática y al mismo tiempo jugaba con el verbo “lamer”. El taller consistía en una instancia donde Orellana y Spencer podían intercambiar conocimientos, experimentar y llevar su materiales, la mayoría fruto del reciclaje, y herramientas de trabajo. “Cada uno tenía como un especie de ‘mal de Diógenes’. Necesitábamos de un lugar donde se pudiera ‘maestrear’<sup>126</sup>, generar música, ruido, imagen, artefacto y llevar nuestras cosas. (Orellana, 2012).

Para Spencer:

(...) es mas eficiente, creativo, productivo, interesante, etc. trabajar de a varios...y además que se pierde la tontería de ser autor... Algo pasa con el ego de artista, que se arregla a combos [puñetes] dentro del "laboratorio", dejando espacio a una creación que no viene de uno ni del otro , si no de los dos. (2014).

Por LaMe pasaron artistas Christian Oyarzún, Ignacio Nieto, Alejandra Pérez, Mirko Pétrovic, Héctor Llanquín, con quienes empezaron a realizar artefactos; acciones performáticas, conciertos que transmitieron a través de internet. Así, lograron participar vía streaming en ISEA 2008 y montar exposiciones y talleres en Fundación Telefónica y en la Bienal de Video y Artes Mediales en 2009. Su participación en la Bienal de Video y Artes Mediales consistió justamente en trasladar el espacio del taller a una sala subterránea del Museo de Arte Contemporáneo ubicado en el Parque Quinta Normal. Por diferencias de criterio Orellana decidió marginarse de esa instancia y entonces se sumó Nicolás Gravel.

También remedando el concepto “medialab” que afiebraba los deseos insatisfechos de la escena de las artes electrónicas en Chile, las artistas Constanza Piña y Claudia González Godoy deciden crear el Laboratorio de Proyectos Chimbalab, un espacio de encuentro desde donde querían generar una práctica que vinculara arte, ciencia y tecnología acorde a las realidades locales, precarias e híbridas, que caracterizan a la mayoría de la sociedad chilena y en específico al lugar donde se instalaron: el barrio de Independencia, antiguamente conocido como La Chimba. El barrio conocido como La Chimba está ubicado en la ribera norte del río Mapocho, afluente de aguas contaminadas que corta a la ciudad en dos segmentos y por cuyas aguas flotaron varios cuerpos recién asesinados por los militares después del golpe de Estado de 1973. Ya desde la fundación de Santiago esta parte de la ciudad fue lugar de exclusión social no sólo de carácter

---

<sup>126</sup> Maestrear: chilenismo que se utiliza para referirse al trabajo manual *amateur*

económico sino también étnico. Junto a la población indígena del territorio chileno, ya por entonces existía un considerable contingente de personas provenientes del exterior las cuales comenzaron a asentarse lentamente en este sector. Como señala Márquez (2012), si bien los españoles ocupaban algunas tierras para el cultivo y sus residencias un gran porcentaje de indígenas, negros, mulatos y criollos pobres se iban a vivir a este sector. “Muestra de esta heterogeneidad son los bautizos que la Iglesia Católica realizara en La Chimba durante el siglo XVII, siendo un 45% de bautizados de origen español, frente a un 55% de mestizos, indios y africanos” (Márquez, 2012, p. 6). En la actualidad este sector forma parte de la comuna de Independencia, caracterizado por una población de estrato económico social medio-bajo. Cerca de la rivera del Mapocho se encuentran La Vega Central (Centro de abastos de fruta, verdura y carnes); el hospital Psiquiátrico de la Universidad de Chile; y el Cementerio General: importantes sitios que le han otorgado una particular identidad al sector.

El proyecto Chimbab se organizó como lugar de encuentro orientado a la producción e intercambio de conocimiento tecnológico en el que confluían distintos agentes y objetos. Las artistas tenían la necesidad de tener un espacio para hacer sus proyectos y conocer a otras personas que estuvieran explorando caminos similares. Partieron haciendo una convocatoria en la que invitaban a gente que hubiese desarrollado algún proyecto u objeto con artes electrónicas, lo llevara y compartiera. El encuentro superó con creces sus expectativas.

Cuando enviamos el primer correo invitando gente, al otro día teníamos un montón de mails con gente que quería participar y que estaba haciendo cosas. Entonces fue como ya, ‘esto va en serio’; hicimos la primera actividad que yo encontré que tuvo mucho éxito, y fue mucha gente y se logró lo que queríamos que era conocernos y saber con quién podíamos trabajar y entablar redes. (Piña, 2012).

Convivían ahí prácticas propias de laboratorios científicos, taller de bricolaje, y centro social auto-gestionado.

(...) se trabajó colaborativamente, no había un profesor, todos aprendíamos los trabajos de los demás y también los demás aprendían de los nuestros, entonces así un año y hacíamos actividades bajo ese perfil ‘encuentros de intercambio’. (Ibid).

Los proyectos de Chimalab pasaban siempre por un proceso de investigación material y social del entorno. Más que producir nuevos imaginarios, lo que les interesaba era

(...) activar los imaginarios que están un poco olvidados. Como los ejercicios de escuela de ciencia que construyen una batería con papas o limones, o hacer fuentes de energía a través de movimientos mecánicos; que son ejercicios de los ramos de física, de tecnología del colegio, pero que están súper olvidados y que desde el punto de vista artístico activan el pensar de una manera descentrada.<sup>127</sup>

El rol del oficio cumplía una función protagónica en sus determinaciones. En su quehacer defendían el valor de la artesanía entendiendo que, como diría Sennet que el artesano pertenece a una comunidad, mientras que el artista pretende salirse de ella (2009).

Ven a destruir, desoldar y recomponer, trae tus placas, radios, teles, impresoras, tu caudín, 'chupasoldadura' y tester, tus 'miguelitos', tu pasamontañas y tus boleadoras.

Trabajaremos toda la mañana reciclando componentes electrónicos de artefactos en desuso, estudiaremos sus funciones y compondremos colectivamente un nuevo dispositivo a partir de los materiales que se reúnan.

Todos están invitados a participar!!!

(texto de volante de promoción de uno de los talleres de Chimalab).

Desde una perspectiva similar, pero con respaldo institucional<sup>128</sup>, surgirán en forma paralela el Colectivo Duplo, formado por Carolina Pino y Daniel Cruz. A diferencia de Piña y González, ellos venían llegando de sus estudios de Master en Nueva York, donde se conocieron y pudieron comprobar la enorme distancia que existía entre la escena chilena y la internacional. A su vuelta a Chile decidieron activar la escena capitalina

---

<sup>127</sup> Entrevista a Constanza Piña, realizada por Valentina Montero en agosto de 2012

<sup>128</sup> El colectivo logró financiar parte de sus actividades gracias al Fondo de Fomento de las Artes del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (Fondart); contó con el respaldo de la Fundación Telefónica y el patrocinio del Interactive Telecommunications Program, de la Tish School of the Arts, de la Universidad de Nueva York NYU de Estados Unidos & la Escuela de Postgrado de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile

realizando charlas y talleres gratuitos sobre physical Computing, y uso de tecnologías interactivas. Aprovechando sus contactos a nivel internacional invitaron a artistas norteamericanos como Mark Napier y Christopher Kucinski. Entre sus objetivos destacaban:

(...) activar redes nacionales e internacionales que permitan una plataforma de discusión y diálogo interuniversitario, profesional y académico transversal, generando un campo de reflexión y crítica en torno a las artes contemporáneas y las tecnologías interactivas. Fomentar el intercambio profesional y actualización de contenidos tecnológicos, temáticos, reflexivos y de producción de las artes y las tecnologías de la comunicación<sup>129</sup>.

Posteriormente el mismo colectivo organizará el Concurso Matilde Pérez de Arte y Tecnología que ya va en su cuarta versión.

Otros espacios importantes en la activación de la escena artística medial, se han instalado en la ciudad de Valparaíso. El atractivo turístico de esta ciudad no se basa sólo en sus cerros que dan al mar, en la irracional arquitectura que se impone en la irregularidad de su topografía. Hay también una curiosa atracción que surge de sus escalinatas rotas que se detienen ante el vacío, del óxido que modifica la textura de los revestimientos de sus antiguas casonas, de la pobreza que parece bella cuando el sol alumbra -cuestiones que tan bien describiera Chris Marker y Joris Ivens en el ya clásico documental "A Valparaiso" (1963) realizado hace mas de medio siglo-. El atractivo de Valparaíso se apoya en los graffitis que, como una segunda naturaleza, crecen como musgo en los muros; en la imagen de la ruina que acecha cada esquina y que parece dar la batalla contra el inexorable proceso de gentrificación que han experimentado en algunos de sus cerros, hoy poblados por boutiques vintage, restaurant veganos, tiendas de diseño y hostales para turistas extranjeros. En este contexto han surgido en Valparaíso una serie de experiencias que intentan vincular territorio y creación artística, traspasando las delimitaciones que la institución artística establece desde la hegemonía que ha significado tradicionalmente la capital, Santiago. Al mismo tiempo, buscan integrar las particularidades locales que, fuera de esencialismos 'a priori', marcan a la ciudad porteña de una impronta caracterizada por un aparente abandono que convive con la posibilidad post-utópica de recrear espacios de autonomía posible.

---

<sup>129</sup> <<http://www.duplo.cl>> (accedido en 18 noviembre, 2010)

En este contexto han surgido algunas iniciativas entre las que se destaca “Espacio G”. Creado en 2003, es uno de los pocos lugares de encuentro y difusión artística y experimental que, gestionado autónomamente, ha conseguido mantenerse constante en el tiempo. Su manera de operar se realiza mediante redes que se establecen con artistas y colectivos, con un énfasis en el desarrollo de proyectos de carácter colaborativo. Durante un tiempo se hicieron llamar “Laboratorio-no”. “Nos interesaba como una forma de construir mirada antagonista a un modelo de desarrollo social que se intentaba instalar” (Espacio G, 2009). La idea de Laboratorio-no se presentaba, además, aludiendo irónicamente al modelo de laboratorio económico político que representó Chile desde la instauración del sistema neoliberal en dictadura y que fue profundizado en democracia. En 2012, con la colaboración de Alejandra Pérez, le dan forma al “valpo.media.lab” apropiándose del concepto “hack”, no sólo asociándolo al lenguaje tecnológico de los artefactos, sino ampliándolo también a las relaciones sociales, promoviendo que todo conocimiento debe ser de código abierto, horizontal y compartido.

A modo de manifiesto escribían en su página web:

(...) somos un colectividad con interés común en la liberación de contenidos y el uso de internet para dicha acción... Somos hijos del capitalismo tardío...bastardos y a la deriva... y nosotros hemos comenzado a comandar nuestra deriva... nuestra propia cybernetica y lo que queremos de ella. Somos hijos tardíos de la internet, no crecimos con ella, pero la usamos por las mismas razones que escuchamos música, leemos textos y recogemos conocimiento, somos la "información"... somos terrícolas, pensadores activos por una vida e internet libres y seguras; testigos del ocaso del modelo, propuesta, experimento capitalista y la problemática medioambiental que trajo. A dos décadas del fin de la URSS, nuestras posibles soluciones son canalizadas a través de la cybernetica comunitaria, escuchamos de la carretera de la información, de la red "enlaces", usamos módems con baudios por segundo, fuimos testigos de la burbuja de las "puntocom". (Espacio G, 2012).

Ese mismo año crean junto al valpo.media.lab; un espacio de alimentación colectivo llamado “Lechuga”, en el que desde una cocina experimentan modos de trabajo y auto-organización orientado desde la auto-formación, la ética del cuidado en la intención de “deseducarse de las prácticas de alimentación violenta, industrial y tóxica”.

Estos medialabs “a la chilena”, como los describe Anne-Marie Banoviez, comparándolos con las infraestructuras y recursos con que cuentan medialabs

internacionales como el MIT en Massachusetts o el Medialab Prado, en Madrid, dan cuenta de cómo las condiciones de precariedad han gatillado, al mismo tiempo, la necesidad creciente de abordar la relación arte, tecnología y sociedad desde lógicas alternativas.





# CAPÍTULO 4

PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN DE  
ESTRATEGIAS DE DISENSO:  
ENUNCIACIÓN- DECONSTRUCCIÓN Y  
TRANSFORMACIONES NEOCONSTRUCTIVISTAS  
MICROPOLÍTICAS

Imagen 11 . *Geometría de la conciencia* (2010) de Alfredo Jaar





Para poder comprender de qué manera arte y política confluyen en las piezas, proyectos y prácticas artísticas que utilizan lenguajes, soportes o procesos vinculados al ámbito científico y tecnológico entre 1990 hasta ahora, hemos propuesto tres grandes líneas de análisis, las cuales nos permitirán sistematizar, interpretar y contextualizar críticamente la heterogeneidad de proyectos que se articulan desde el disenso y la crítica. Las líneas propuestas son: 1.- enunciativa, 2.- deconstructiva y 3.- neo-constructivista a nivel micro-político.

El conjunto de piezas y proyectos que hemos agrupado en la primera línea, a pesar de la diversidad de estrategias técnicas, conceptuales y estéticas que despliegan guardan en común que todas ellas apuntan a dar visibilidad a asuntos sensibles en torno a temáticas cruciales que se desprenden de las transformaciones político sociales del período investigado: el problema de la memoria, la identidad y el territorio, integrando en cada una de ellas distintos sub-temas como los derechos humanos, la justicia, el asunto indígena, la desigualdad económica.

La segunda línea propuesta que hemos titulado deconstructiva se refiere a las distintas estrategias de desmantelamiento de objetos y procesos tecnológicos que en su quehacer apelan a construir auto-reflexivamente una crítica no sólo a los aparatos, y al contexto social y económico, sino también al propio sistema institucional artístico y a los condicionamientos ideológicos que cruzan la tecnología y la ciencia mismas.

Vinculado con ello, abrimos una tercera línea que hemos denominado neo-constructivista a nivel micropolítico, pues recuperando la herencia de las utopías constructivistas que animaron a las vanguardias de principio de siglo, están trabajando en la producción de propuestas que contribuyan a transformar la realidad de sus entornos inmediatos.

4.1.

ENUNCIACIÓN: DEVELAR Y DENUNCIAR

*“Erase una vez un tiempo en que creíamos que el video equilibraría la política mundial en una entropía negativa y global. El intercambio de datos de supervivencia local, readaptaría las circunstancias hacia un florecimiento del planeta tierra. Esperábamos subvertir la manipulación corporativa y piramidal de la mente. Ahora bien, el sueño se ha hecho trizas con el mundo hambriento y torturado más que nunca. Yo pregunto, ¿por qué esa política exterior de parte de los gigantes industriales imperiales? ¿Por qué dolor y coerción? ¿Por qué un Estado? Tal vez un millón de mentes puedan lograr más manifestando su subjetividad. En tanto que el video permanezca apolítico seguirá siendo estéril. Porque cuando el arte excluye su contexto político se sitúa fuera de sus propios límites de actuación. De ahí esa forma de elitismo que constituye el ubicarse fuera de sí mismo para ser sí mismo”*

(Downey, 1987, p. 12)

Una de las estrategias en donde arte y política se manifiestan más frecuentemente es en el ámbito de la enunciación. En el período que comprende esta investigación observamos cómo ilustrar, señalar o problematizar acontecimientos, situaciones o historias de carácter polémico o crítico a nivel social ha sido una de las maneras más comunes en que la relación arte y política se ha desplegado en el ámbito de los medios en el país.

La tensión visible/invisible que Rancière ha convertido en centro de su filosofía sobre la estética y la política abre un campo de preguntas que la producción artística intenta responder desde sus propias propuestas, heterogéneas y divergentes. El filósofo postula que el fundamento estético de la política descansa justamente en establecer “régimenes de visibilidad” posibles, o “particiones de lo sensible” (Rancière, 2009; 2012). Así, el vínculo propiamente político en relación con la producción artística se ubicaría en generar nuevas instancias para hacer visible lo que estaba obliterado por el poder. Si bien este sistema de enunciación o régimen de visibilidad recoge o se hace cargo de una larga tradición en el campo de las artes (particularmente de las artes visuales y literarias), hay en el uso de los medios tecnológicos la apertura a un momento de inflexión que se desprende de las características específicas de las tecnologías, las que permitirían nuevas maneras de analizar, comprender y generar conocimiento sobre los fenómenos u objetos que se quieren abordar.

La inmediatez o cercanía con la realidad que supone el uso de las tecnologías de la información hacen inevitable este vínculo. Ya sea con una función de denuncia, con un objetivo crítico o para relevar acontecimientos, sujetos, problemáticas o zonas abandonadas por los relatos hegemónicos, la utilización de los medios en las artes ha



tomado un lugar central en la producción artística chilena del período post dictatorial. Esta tarea se ha realizado recuperando estrategias poéticas y conceptuales que se habían comenzado a desarrollar durante la dictadura, pero que se han enriquecido y hecho más complejas debido a la influencia de las nuevas tecnologías y los cambios a nivel social que ha experimentado la sociedad chilena en los últimos años.

Ya mucha tinta y bits se han utilizado en criticar o poner en cuestión la utilización de imágenes traumáticas que pueden entenderse, como señala Rancière, como un modelo de “eficacia pedagógica” basado en la mediación (2010). Este modelo lo podemos revisar exhaustivamente desde la pintura de género del siglo XVII y su retórica barroca (teatral, mimética, efectista) que parece no perder vigencia en ámbitos como la industria cinematográfica dominante o en los salones de foto-periodismo de la World Press Award. Hay en el uso y abuso del inventario de imágenes “intolerables” como las llama Rancière (desmanes de la guerra, niños desnutridos, hambrunas, desastres naturales) un cierto agotamiento, un “deja-vu” que con el tiempo pareciera jugar en contra de sus intenciones declaradas (verdaderas o no), anestesiando nuestras sensibilidades antes que exaltarlas, contentando nuestros instintos masoquistas antes que aplacarlos, alivianando nuestra moral pequeño-burguesa de manera tangencial pero sin lograr removernos. A juicio del filósofo el problema no se encontraría tanto en la validez moral o política del mensaje transmitido, sino en el dispositivo mismo (Rancière, op.cit).

Este primer corte de análisis se centra en la producción de visualidad que permite dar cuenta de distintas problemáticas de orden político social e identitarias enmarcadas en el contexto del período denominado como “transición”. No es de extrañar que uno de los soportes que se utilizan de manera más recurrente para dar visibilidad a cuestiones sensibles a nivel político sea el video o el procesamiento y captura de imagen en movimiento por medios digitales. A continuación revisaremos cuáles han sido las estrategias que los artistas han utilizado para que este recurso tecnológico no sea simplemente un ilustrador de temáticas y en cambio, permita ofrecer marcos para la observación crítica y para la reflexión de una serie de asuntos que guardan un carácter polémico y delicado en la sociedad chilena. A partir del análisis de una amplia selección de obras y proyectos intentaremos ofrecer una lectura comprensiva y crítica sobre la manera en que los artistas han asumido el rol de hacer visibles tales cuestiones no sólo con el afán de simplemente exponerlas poéticamente o hacerlas disponibles en un afán reivindicativo, sino intentando, además, reflexionar sobre ellas desde sus particularidades y complejidades.

Para poder analizar la producción artística basada en medios tecnológicos y que apunta a dar visibilidad a estas cuestiones, hemos trazado unas sub líneas temáticas que nos permitirán articular una mirada analítica y reflexiva sobre ellas. Aquí accedemos a un campo de preguntas sobre la producción estética y su diálogo ético con las problemáticas asociadas a **la memoria y su tensión con los discursos históricos; el territorio** y sus problemáticas asociadas (pobreza, exclusión, desigualdad social, desastres naturales, medio ambiente) e **identidad** (racial, política, sexual); tropos que han atravesado el debate político social chileno de manera recurrente en razón de las condiciones culturales fraguadas en estas últimas décadas.

#### 4. 1. 1. Sobre la construcción de la memoria

Como cabría esperar, gran parte del inventario de imágenes que las prácticas artísticas de la post-dictadura han abordado desde un horizonte político-social tienen que ver con las herencias que la dictadura pinochetista dejó en el país. Al respecto, la memoria como problema se vuelve la gran temática de la producción cultural, involucrando a un gran porcentaje de artistas de distintas generaciones.

Hasta el golpe de Estado de 1973 la memoria no era una temática que interesara (Stern, González Le Saux, & Sandoval Osorio, 2012). Será después de 1978 que emerge en el debate público, al confrontarse una “memoria salvadora” -que era la memoria de la Junta Militar y las personas que la apoyaron- con las memorias alternativas y disidentes, articuladas fundamentalmente por la Agrupación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos. Para anular a estas memorias disidentes, el régimen pinochetista intenta imponer el olvido a través de un Decreto Ley de Amnistía que dejaba sin cargos “a todas las personas que, en calidad de autores, cómplices o encubridores hayan incurrido en hechos delictuosos, durante la vigencia de la situación de Estado de Sitio, comprendida entre el 11 de septiembre de 1973 y el 10 de marzo de 1978”

<sup>130</sup>. Desde ese momento, se gatilla la necesidad de recuperación de la memoria, asociada directamente con la problemática de los derechos humanos, “por lo que el concepto mismo de memoria tendrá una historia que nace a través de una lucha” (Stern, 2012). Una vez que se acaba la dictadura, la memoria como un ámbito de reivindicación y reparación volverá a estar en el centro de las discusiones críticas y también de la producción artística.

---

<sup>130</sup> El decreto Ley 2 fue derogado recién 40 años después en 12 de septiembre de 2013

A continuación revisaremos algunas implicancias de lo que significa la memoria en términos sociales y filosóficos, y posteriormente abordaremos distintas modulaciones con las que ésta ha cobrado lugar en la producción, desde distintas retóricas.

Hay una relación dialéctica y a la vez turbia entre memoria y representación. Sobre esta cuestión la filosofía ha reflexionado ampliamente. Según destaca Paul Ricoeur en su libro *La memoria, la historia, el olvido* (2004), para occidente casi todo acontecimiento pasado se encuentra estrechamente ligado a la imagen, más allá de que ésta sea visual o auditiva. Para Aristóteles el recuerdo es imagen que arrastra con él la fantasía; en Platón en cambio, el recuerdo es huella, por ello borrosa y, por lo tanto, incluso equívoca. El empirismo inglés y el cartesianismo francés, distantes en sus enfoques metodológicos, coinciden en vincular la memoria con la imaginación y, en consecuencia, esta es poco fiable.

Para Henri Bergson, la memoria es una colección de imágenes que la experiencia individual atesora; mientras que el sociólogo Maurice Halbwachs (1995) ve en este atesoramiento un ejercicio de reconstrucción racional que es articulado en el colectivo, en la conciencia a la pertenencia de un grupo.

Desde la antigüedad existieron personas encargadas de custodiar y conservar los recuerdos de una colectividad mediante distintas técnicas, conocidas como arte de la memoria (“ars memorativa”). En las civilizaciones antiguas, la transmisión de los hechos encontraba su cauce en la oralidad <sup>131</sup>. La escritura primero y luego la invención de la imprenta, cambiarán de manera radical las formas de transmitir el pasado; no sólo por la posibilidad de trascendencia temporal que el relato adquiriría al proyectarlo físicamente, al ser trasladado de lugar, sino también porque la construcción misma del relato implicaba ahora para el escritor un proceso en solitario, que ya no se enfrentaba a la escucha de la comunidad y por tanto a su posible cuestionamiento, comentario o diálogo.

Como señala Le Goff (1992), en la modernidad el documento adquiere mayor protagonismo como fuente principal del conocimiento, imponiéndose desde la lógica del Estado nacional, a una memoria que antes se generaba en la comunidad (étnica o religiosa) y que se manifestaba en el rito o la ceremonia. De esta manera, en la modernidad

---

<sup>131</sup> Para el mundo de la antigüedad griega, por ejemplo, la memoria estaba representada en una diosa, la madre de las 9 musas: Mnemosine. No por casualidad es que las 9 musas descritas por Hesíodo en su Teogonía estuvieran relacionadas con la cultura oral: Calíope (épica); lío (historia); Erato (lírica); Euterpe (música); Melpómene (tragedia); polimnia (mímica); Talía (comedia); Terpsícore (danza); Urania (astronomía).

se desplazaba la memoria como experiencia de construcción colectiva y local a una memoria hecha “relato histórico” sancionado jerárquicamente desde quienes detentaran el poder político. Desde esta constatación, Traverso establece una doble visión de la historia como “prerrogativa occidental y como dispositivo de dominación”... la cual se puede comprender como un “relato apologético del poder, lo que Benjamin denunciaba como la empatía historicista hacia los vencedores” (Traverso, 2007, p. 26). Para Le Goff el documento es la materia prima de los historiadores, pero que choca con la memoria colectiva que corre muchas veces por un cauce paralelo. Pierre Nora (1984) establece una clara distinción entre memoria e historia. La memoria estaría encarnada en la colectividad, por lo tanto es cambiante; oscila entre el recuerdo y la amnesia. Como depende de los grupos es múltiple, plural e individualizada, anclada en gestos, imágenes y objetos. La historia, en cambio, se puede comprender como una reconstrucción polémica e incompleta del pasado cuya vocación es universal. Pero desde que la historia se institucionaliza como relato legitimador del presente, la memoria queda apagada por la historiografía.

En este proceso la aparición de dispositivos de captura del presente o prótesis de la memoria, ha afectado de manera radical el monopolio de la lectura del pasado. Aun cuando el documento por sí solo no basta para articular un relato y menos cuando hablamos de un relato colectivo. Con la utilización masiva de medios tecnológicos de captura de información la relación entre representación y memoria se vuelve convulsa. Desde la conquista de la fotografía, el fonógrafo, el cine y video, que en su formato digital se han hecho más accesibles y veloces, imaginamos de manera más creíble que el pasado se hace presente y disponible. Asumimos que lo que la imagen o el sonido nos presentan guarda una condición indicial, de huella, que vincula diferidamente lo que vemos o escuchamos con los hechos del pasado. Pero tras lo que queda fuera del campo de retención de la máquina hay un misterio que el tiempo amplifica y que será subsanado por el relato, comprendido como ficción. No es gratuito, entonces, que Jorge Luis Borges viera en la historia otro género literario de ficción. Como señala Carlos Ossa (2005) “la representación de lo social jamás logra constituirse, sólo insinúa, desmiente y cela el tacto de un espesor cansado, de una historia irregular y de poderes que manipulan discursos para esconder el deterioro del signo que gobierna” (p.159).

En general, las gestiones oficiales de la memoria que han llevado a cabo las burocracias estatales construyen modelos del pasado que se sostienen en un relato conciliador de la historia y en políticas de archivo filtradas por intereses específicos de carácter ideológico. A su vez, conscientes de la importancia de acompañar estas gestiones con una dimensión simbólica que medie con las colectividades, se erigen monumentos y se

financian productos culturales que se yerguen como deificaciones del pasado, desatendiendo aspectos más borrosos o conflictivos. Entre el gigante inventario de imágenes y sonidos del pasado que circulan en una sociedad tecnificada, y su tensión con la administración del relato histórico oficial modulado por el Estado y las instituciones que pretenden ser los nuevos custodios de la memoria de los pueblos, el campo del arte puede ofrecer una alternativa. En las páginas que siguen intentaremos describir y analizar, justamente, cómo algunos de los proyectos y obras seleccionadas en esta investigación intentan dar cuenta de cómo ciertos momentos de la historia de Chile han sido procesados por la experiencia de actores periféricos a la centralidad de los discursos hegemónicos, aludiendo a temáticas residuales, abordando aspectos contradictorios y polémicos que no cuentan aún con el consenso social.

Harum Farocki en su legendario corto *Fuego inextinguible* (*Nicht löschesbares Feuer*), rodado al calor de Mayo del '68 planteaba un interrogante crucial para abordar la relación entre imagen, realidad y política. A propósito de la guerra de Vietnam, él se preguntaba “¿Cómo hacer un film sobre el napalm?”. Y a esa pregunta sobre la producción de una obra que podría estar dirigida a sí mismo y sus colegas profesionales, sumaba una interpelación dirigida al espectador, formulada a la manera brechtiana: “Cuando le mostremos fotografías de las víctimas del napalm, usted cerrará sus ojos. Cerrará los ojos a las fotografías. Después cerrará los ojos a la memoria. Y después cerrará los ojos a los hechos”<sup>132</sup>. ¿Qué es exactamente lo que nos quería decir Farocki con este llamado de atención? Probablemente alertarnos acerca de la importancia crucial que tendrán las imágenes en los procesos de construcción de la memoria y por tanto de producción de una historia que, en su riesgo de hacerse parcial, errática o incluso falsa, permita que vuelvan a repetirse los horrores ante los cuales preferimos cerrar los ojos.

Abordar el pasado se ha convertido en una constante del arte contemporáneo. Desde hace más de dos décadas, en los países sudamericanos se puede hablar de un “arte de la memoria” que se ha visto acompañado por un “boom” de prácticas memorísticas (Huyssen, 1999). Este fenómeno se puede explicar por un creciente interés de los artistas en comprometerse políticamente con los procesos sociales, un mayor acceso a los medios técnicos de reproducción de imágenes, la cercanía de los magnicidios perpetrados en dictadura y la apertura de archivos en torno a ellos.

En general, en Latinoamérica el video arte y el cine independiente han desarrollado desde los años setenta una extensa producción en donde la denuncia política,

---

<sup>132</sup> Extracto del film *Fuego Inextinguible* (1968), Harum Farocki

tradicionalmente asociada a los ejercicios de archivo y memoria, ha encontrado una ventana de difusión de las problemáticas y realidades de los sectores marginados u oprimidos de la sociedad. En los últimos años, obras como *Boca de Cenizas* (2003-2004), del colombiano Juan Manuel Echavarría, que muestra siete personas cantando a capela canciones que reflejan sus terribles experiencias personales; la pieza *Documental* (2005) del venezolano Alexander Apóstol, que realiza un contrapunto entre los sueños de riqueza relativa al petróleo y las condiciones de pobreza reales de la población; o videos como el premiado *Vacas* (2002) de Gabriela Golder que dejaba ver a 400 vecinos de Rosario, Argentina, carneando a vacas vivas luego de que se accidentara el camión que las transportaba, constituyen un inventario "intolerable" y a la vez necesario, pero que también puede ser leído como un régimen visual que instrumentaliza a ese otro subalterno del cual da cuenta, haciéndonos partícipes del juego cínico con que el campo artístico a veces lidia. En palabras de Rancière, "el simple hecho de mostrar las imágenes que denuncian la realidad de un sistema aparece ya como una complicidad dentro de ese sistema" (2010, p. 88)

En el ejercicio de la memoria asistimos a operaciones de inclusión y exclusión de testimonios, objeto y huellas para los cuales será determinante la manera en que éstos se traen al presente. En este sentido, la narrativa que los traduce a la actualidad (género), el medio en el que circulan (instituciones) y los soportes tecnológicos que los configuran se convertirán en los marcos que condicionan su inscripción; es decir, la manera cómo éstos cobrarán sentido y se harán rentables a nivel simbólico y crítico no sólo en el campo artístico, sino también, y sobre todo, en el enjambre social que parece estar determinado antes por sus estrategias de representación que por su contenido aludido. En la representación de la memoria asociada a la dictadura, cuya data sigue siendo cercana en la medida que las heridas políticas y corporales infligidas en ese tiempo aún no han sido suturadas, el problema de ese marco o de su estrategia representacional se vuelve crucial.

#### **4.1.1.1. Dictadura, representación y olvido**

*"Entre los muchos deberes necesarios para producir los cambios que tanto necesita nuestro pueblo, éste no es de los menores: combatir la propensión al olvido"*

(Mónica González, 1988)

La memoria sobre lo que la dictadura significó en Chile ha seguido siendo un *leit motiv* del que la literatura, el teatro, el cine y las artes visuales se han hecho cargo de manera irregular en estas últimas décadas. Si consideramos que la memoria reciente una cierta pasividad, es decir, tal y como explica Sergio Rojas (2000) "*nos pasa que*

recordamos, *nos pasa* que olvidamos” (p.178), es por lo mismo fundamental entender que las operaciones de recuerdo y de olvido sean vistas no sólo desde la subjetividad individual, sino en lo que su construcción implica a un nivel colectivo que necesita de datos, archivos, testimonios para configurarse, pues “la memoria se nos muestra menesterosa, de recursos, estrategias o suplementos” (op.cit), pero también de símbolos, mediaciones, poéticas que le den sentido a los recuerdos trayéndolos al presente.

La tendencia de un sector de los artistas a mirar hacia atrás surge como una reacción a las operaciones de negación del pasado llevadas a cabo desde el oficialismo en pos de la lógica de los consensos con el poder militar, los partidos políticos de derecha y el discurso económico dominante. Rodrigo Alonso (2006), describiendo el trabajo de varios videoartistas chilenos, resumía bien este punto resaltando que el video les permitía llevar adelante un proceso de revisión, denuncia y sanción “que no tuvo lugar en los foros judiciales y que se cierne como un fantasma sobre la vida social y cultural de aquel país”.

A la falta de acciones judiciales suficientes que podrían haber recuperado la confianza en las instituciones, se sumó además la desaparición gradual de los medios de prensa que habían logrado surgir en dictadura (Revista *Apsi*, *Análisis*, *Hoy*, *Cauce*, *Pluma y Pincel*, Diario *El Siglo*, Diario *La Época*, Radio *Nuevo Mundo*, Radio *Umbral*) y que servían como referentes contestatarios al discurso oficialista. Una vez que llega la democracia, estos medios se vieron sin el soporte económico otorgado por los partidos políticos -que ahora formaban parte del gobierno- y sin el respaldo de organismos internacionales (ONGs, agencias de cooperación) que pensaron que en el contexto democrático ya no sería necesaria su participación. Pero el nuevo escenario democrático no dio cabida a estos medios, el Estado no les prestó ayuda y fueron quedándose paulatinamente sin patrocinadores del mundo privado. Esto se explica debido a que, como apunta Rojas (2003), “es propio del funcionamiento del sistema neoliberal global una práctica política sin pasado”. Más aún, para un sistema económico político que se funda por la fuerza y con la complicidad de un sector ideológico. Por ello, escarbar en el ayer, recomponer el rompecabezas histórico de ese período, o simplemente recordar y reflexionar sobre los momentos dolorosos y traumáticos sufridos por miles de chilenos y chilenas sigue siendo visto para muchos como una impugnación a los pilares de un modelo económico que los sucesivos gobiernos de la transición avalaron y profundizaron. Cuando hablamos de la memoria de un país nos referimos a ciertos pliegues de la sensibilidad colectiva que marcaron momentos de cambio:

Nuestra memoria como país es la de ciertos hitos como la crisis de proyecto

nacional, la ruptura con un modo de convivencia con las muertes que ello acarreó y los posteriores intentos de los sobrevivientes de reconstruir un nuevo modo de convivencia, es decir, memoria de la crisis, la ruptura y el golpe militar, la experiencia de la dictadura y de cómo se sale de ella. (Garretón, 2003, p. 216)

La memoria relativa a la dictadura en Chile sigue estando fragmentada, escindida, antagónica, (Garretón, 2003); son una fuente de disputa social porque en ella todavía habitan distintas interpretaciones de un pasado problemático y doloroso (Rojas Mira, 2001). Las problemáticas para afrontar la memoria sobre todo en la primera década de la post-dictadura se hacen evidentes en las palabras de Pinochet. En 1998, en una entrevista concedida en Inglaterra declara la necesidad de que la sociedad chilena olvide, observando en ello la única vía para alcanzar la reconciliación.

Los países no viven del pasado, éste marca un rumbo y señala hechos que debemos procurar no repetir. Por eso contribuí a reemplazar el feriado del 11 de septiembre por el día de la Unidad Nacional, que ha de celebrarse el primer lunes del mismo mes... Cuando uno estudia la Guerra Civil del 1891, que fue muy sangrienta y a la cuál le sucedieron varias amnistías, se da cuenta que lo más importantes para sanear las heridas fue el olvido. Esto yo se lo dije al entonces presidente Aylwin. Si todos los días se están reviviendo y recordando hechos dolorosos para todos los chilenos - porque aquí se sufrió en ambos lados- no vamos a superar nunca esta situación. La gente tiene que olvidar, es difícil, pero no imposible. (Pinochet, 1999)

Durante el último interrogatorio al que se sometió el año 2005, a la mayoría de las preguntas hechas por el ministro instructor respondió escudándose en su amnesia. Cuando se le informó que el cabecilla de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) habría declarado que ese organismo estaba subordinado a él, en calidad de presidente de la nación, responde: "No me acuerdo, pero no es cierto. No es cierto y si fue cierto, no me acuerdo" (Diario La Nación, 2005).

Como apuntaba Sontag (2004), "hacer la paz es olvidar. Para la reconciliación es necesario que la memoria sea defectuosa y limitada". Siguiendo los consejos de Pinochet, los gobiernos de transición fueron dando forma tácitamente a lo que Gabriel Salazar denominó "políticas de olvido" (Salazar, 2001), que más que una clausura a repasar lo sucedido en dictadura consistía en subsidiar iniciativas que trabajaran las cuestiones de la memoria neutralizando el contenido político de ésta, al desmarcarla de una relación de continuidad con el presente. En ese contexto los años de la Transición se caracterizaron



por el intento de limar las asperezas que las distintas interpretaciones de la historia generaban entre los distintos bloques políticos. Para ello, las políticas de consenso se encargaron de

(...) controlar el sistema discursivo de referencias al pasado dictatorial midiendo el uso de las palabras, controlando el tono, reduciendo los énfasis, suprimiendo del vocabulario institucional toda mención histórica que, por demasiado vehemente, amenazara con desequilibrar los acuerdos de sentido. (Richard, 2001, p. 15)

Como Richard, Salazar (2001) advierte del peligro de que los actos conmemorativos, ejecutando una coreografía rutinaria e inercial, sustituyeran a los procesos de movilización ciudadana que estaban exigiendo cambios y restituciones democráticas concretas. Asimismo, Huyssen observará que “Tenemos que enfrentarnos a la difícil cuestión de ver en qué medida los rituales de la memoria pública en nuestra cultura constituyen, al mismo tiempo, estrategias para olvidar” (Huyssen, 1999, p. 10).

La Transición, período demasiado flexible e indeterminado, funciona como un filtro o marco de visión que designa al pasado como entidad pasiva. Hace de los hechos ocurridos un material disponible en tanto acontecimiento digerido hipotéticamente a través de ciertos documentos –Informe Rettig, Informe Valech- y que es evocado por algunos ejercicios monumentales que intentan saldar las culpas sociales y remediar simbólicamente el dolor de los deudos. Durante la primera década de esta larga transición, la relación entre democracia y mercado se instala como barrera que separa la posible actualidad de ese pasado cuyo cadáver intenta cada tanto arrancar de su limbo, pues incluso la sepultura le ha sido negada. En esas circunstancias, “el trabajo del duelo sólo puede llevarse a cabo a través de la narración de una historia” (Avelar, 2000). La derrota es doblemente sufrida, primero por lo que la dictadura significó como shock y, posteriormente, por la ausencia o debilidad en el ejercicio de reparación del cuerpo social y político.

También es cierto que la necesidad social por reconstituir las piezas del pasado para construir una memoria posible se ha visto enfrentada a la mercantilización de los recuerdos y a un ejercicio rememorativo que abusa de las retóricas del drama y la nostalgia para hacerse eficiente. Estas operaciones, concebidas desde la instrumentalización política partidista y/o como fórmula para obtener los beneficios de subvenciones de fondos públicos han generado un desgaste en los circuitos de recepción social. El extremo vergonzoso de ello acontece al ver transformados los iconos de la

resistencia política o los testigos de la historia en *souvenir* u objetos de colección (Murillo Núñez, 2007). No es extraño ver en la tienda del Museo de la Solidaridad Salvador Allende que se comercialicen, junto con literatura especializada, adhesivos, imanes y objetos de uso estampados con la figura emblemática de los anteojos de Salvador Allende o las siluetas de detenidos desaparecidos. Pero esta reificación de la alegoría, basada en una lógica del consumo y en la espectacularización y fascinación fetichista de los recuerdos, se ejerce también en una serie de piezas artísticas que pretenden saldar un clientelismo político, satisfacer un anhelo popular, o calificar en una convocatoria pública pauteada por el gobierno de turno, entablillando una producción artística pobre en base a un sentimentalismo efectista, apenas aludiendo literalmente a la dictadura y sus símbolos o al drama de los familiares de las víctimas sin una problematización o cuidado, sino sólo atendiendo a convenciones que convierten el tratamiento de la memoria en un producto. El problema de tales estrategias, asumidas no sólo desde las artes visuales sino también desde la literatura, teatro y cine es que vacían de sentido y fuerza crítica la mirada hacia el pasado o construyen una mitología autosuficiente que distancia el hecho histórico político de su potencia de interpelación hacia el presente.

En los ejemplos que a continuación describimos intentamos dar cuenta de obras y proyectos que se alejan de una ilustración literal de las problemáticas en torno a la memoria, intentando contestar las siguientes inquietudes ¿Hasta qué punto la representación o la alusión a la dictadura por parte de los artistas que utilizan medios experimentales -atravesados aún por la novedad de esos recursos- pueden ofrecer estrategias de análisis que sirvan de complemento o reparación ante la pérdida de verdad inscrita en las narraciones oficiales? ¿Ofrecen estas piezas alternativas de significación que vayan en sentido opuesto a la victimización nostálgica de las narraciones de la derrota?

#### **4.1.1.2. Recobrar la memoria**

*“los pueblos sin memoria de nada sirven; ya que ellos no saben rendir culto a los hechos del pasado que tienen trascendencia y significación; por esto son incapaces de combatir y crear nada grande para el futuro”*

(Salvador Allende.  
Discurso pronunciado en la Cámara de Diputados en 1939)

Si, como decíamos, desde el oficialismo y sus aparatos de representación la memoria se abordó en pequeñas dosis o forzando una lectura unívoca y conciliadora, desde el campo artístico –y sobre todo desde las prácticas audiovisuales- hoy asistimos a

un intento por recuperar esa memoria en su diálogo con las historias personales, íntimas o incluso desde la ficción.



Imagen 12. Fotogramas de *Brisas* (2008) de Enrique Ramírez.

El film *Brisas* (2008) de Enrique Ramírez nos sirve como ejemplo de la tensión que surge desde el final de la dictadura entre memoria individual e historia. En la película vemos en un plano secuencia a un personaje anónimo (que podría ser el propio artista representado por un actor), caminando empapado por las calles del centro de Santiago. Su voz *en off* nos ofrece casi en susurro un relato que comienza diciendo: “respira y siente el agua que lo limpia todo. Respira y siente las brisas, las brisas que te cruzan”, haciendo referencia a una parte de la canción nacional chilena, la cual fue cooptada durante los años que duró la dictadura militar. La voz *en off* se ve interrumpida por las grabaciones de militares golpistas en 1973, hasta que el personaje llega a La Moneda, la sede de gobierno. Ramírez explora su propia conciencia histórica y personal a través de este espacio que ha sido utilizado innumerables veces por la cinematografía de ficción y documental. A pesar de ello, el artista afirma que le interesaba “tomar el riesgo de abordar un lugar absolutamente usado e intentar verlo de otra forma” (E. Ramírez, 2013). Así, la casa de gobierno se vuelve un agente de significación, cuyo diseño arquitectónico y su plan de uso son señales de cómo el Estado intenta regular la administración de la memoria y su vínculo con la ciudadanía.

Para comprender mejor esto vale la pena detenernos en las características del edificio. Desde 1906 hasta 1973, bajo el gobierno de Pedro Montt, en la casa de gobierno existía una entrada lateral ubicada en la calle Morandé, número 80. Esta entrada sirvió durante varias décadas como acceso oficial para el presidente de la república y su familia. El 11 de septiembre de 1973, el cadáver del presidente Allende fue sacado por esa puerta. A los pocos meses del golpe de Estado la junta militar decide reconstruir el edificio que fuera semi-destruido por los bombardeos y las balas y tapió este acceso en un intento de borrar las huellas. Durante muchos años, Morandé 80 fue utilizado como centro de homenajes y conmemoraciones hacia la figura de Allende. También constituía el recuerdo de un pasado democrático perdido. Bajo la presidencia de Ricardo Lagos, el 10 de septiembre de 2003, esta puerta fue reabierta. Según Ramírez nos cuenta:

(...) yo buscaba un lugar emblemático, y La Moneda es un lugar emblemático que está construido al revés, porque la entrada le da la espalda a la Alameda, la calle principal de Santiago. Al mismo tiempo, cuando nosotros podemos cruzar ese lugar, llegamos a la Plaza de La Ciudadanía, que es una plaza que está llena de rejas. Entonces hay pequeños rasgos que dicen mucho de cómo somos: Plaza de la Ciudadanía llena de rejas, un lugar que le da la espalda a la calle principal de Santiago, y un lugar lleno de historia, dura para muchos, quizás para todos... (E. Ramírez, 2013).<sup>133</sup>

El edificio de La Moneda cuenta además con un patio interior que permite cruzarla de un extremo a otro, pero desde 1971 fue clausurado para los ciudadanos. Este corredor fue reabierto como pasadizo peatonal recién en 2000, bajo el gobierno de Ricardo Lagos, después de permanecer casi 30 años cerrado. Pero su apertura está reglada. Sólo se permite atravesarlo en un sentido: de sur a norte -desde la Plaza de la Constitución a la Plaza de la Ciudadanía-. Ir en sentido contrario y detenerse sigue estando prohibido, cuestión que parece ordenar, simbólicamente -como si se tratara del mandato bíblico a la mujer de Lot-, la imposibilidad de volver a mirar atrás. Un año después a la realización de su pieza, en 2009, La Moneda es incluida dentro de la *Ruta de la Memoria*<sup>134</sup>, un proyecto del Ministerio de Bienes Nacionales que busca -según consta en la página web del proyecto: "sorprender a los turistas que llegan a la ciudad", ofreciéndoles la oportunidad de conocer los lugares emblemáticos de Santiago donde se preserva la

---

<sup>133</sup> Las siguientes citas a Enrique Ramírez corresponden a una entrevista realizada en noviembre 2013

<sup>134</sup> Ver en <<http://rutas.bienes.cl/?p=1191>>

memoria de las víctimas de las violaciones a los derechos humanos cometidas durante la dictadura del general Augusto Pinochet a partir de septiembre de 1973.

Ramírez, con su film, vuelve su mirada al pasado, desobedece al mandato de detención que por un lado la ley ordena y que por otro, la sociedad por mucho tiempo impuso como retórica de conciliación. En la última escena del video, cuando el personaje sale de La Moneda es bañado por lo que pensamos es lluvia. Pero se trata de agua arrojada de manera potente desde mangueras de dos grandes carros que limpian el edificio. El autor realiza así una puesta en escena en la que condensa metafóricamente el ejercicio de neutralización que el gobierno y la oficialidad imponían a las alusiones a la dictadura. Ramírez es representativo de un grupo de artistas que crecieron en dictadura, pero que para entonces eran muy jóvenes como para comprender a cabalidad lo que esa época significaba. Sin embargo, hay marcas profundas que han quedado grabadas en la población desde la dispersión de los relatos y el clima de represión que se vivía en esos años.

Durante los 90, la desclasificación de información que entregó en detalle antecedentes sobre la tortura, desaparición y asesinato de miles de personas contrastaba con los insuficientes juicios y actos de reparación realizados en el país. Por ello, la revisión histórica, el intento por comprender las razones que permitieron que la dictadura se instalara del modo que lo hizo durante tantos años y el recuerdo de las víctimas ha sido tarea principalmente de los movimientos sociales y de los artistas. Esto se vuelve fundamental si acordamos que la memoria fluctúa desde lo individual a lo plural en un proceso de construcción colectiva (Halbwachs, 1995; Lechner, 2002). Según Salazar (2001), las clases políticas administran la memoria en pos de imponer lo mínimo posible; mientras que los profesionales de la memoria negocian los recuerdos de en función de sus limitaciones epistemológicas, institucionales y académicas tendiendo de manera creciente a “trabajar en fila y línea con la memoria oficial”, divulgando sus resultados sobre todo a nivel educativo en la formación de niños y niñas. Es por ello que para el autor la memoria de la sociedad civil -popular- sería como un “muro de contención” en donde chocan los intentos normativos y sesgados de la memoria política y la académica. Según Lechner (2002), la construcción social de la memoria se inserta en un proceso más general que está dado por lo que él denomina “la construcción del tiempo social”. Esto quiere decir que hay que “historizar la memoria” (p. 64) y situarla en determinada concepción social del tiempo. Para Ricoeur (2004), la historia es diferente de la memoria. La historia necesita de una serie de “operaciones” de validación: una fase documental, recopilar testimonios, cruzar datos, constituir archivos; una fase comprensiva que intente responder a las razones de los hechos y una fase representativa ofrecida a los lectores. A este respecto,

muchas de las piezas que abordan sucesos pasados, lo hacen generando cortocircuitos entre memoria e historia, entre lo que se recuerda -porque ha circulado de manera oral y dispersa- y los hechos -volcados en los textos y relatos oficiales-.

En 2013, Néstor Olhagaray nos presentaba la video-instalación *Historia*<sup>135</sup>, relato visual proyectado simultáneamente sobre cuatro pantallas colgantes, de tela negra, dispuestas en el centro de la sala, emplazadas de manera diagonal y traslapadas, a fin de conseguir un efecto de profundidad. La secuencia de escenas estaba sincronizada de tal manera que no se repitieran las mismas imágenes en cada una de las pantallas y que el inicio o final del video quedaran desdibujados, conformando una suerte de “video-cantata”. La obra fue concebida por Olhagaray como un ejercicio de “historia crítica” a través de la combinación temporal entre “pasado” -a partir de una serie de citas al cine experimental de vanguardia- “presente” -ilustrado por una mujer joven que avanza a ciegas, con una venda en los ojos, y con las palmas de las manos expuestas hacia el frente- y “futuro” -en base a imágenes de las manifestaciones estudiantiles de 2011-. Las imágenes procedentes de distintos tiempos se solapaban aleatoriamente en las pantallas y parecían ir justamente en contra de la linealidad con que la historia como disciplina se ha impuesto. Como apunta Lechner (2002), durante mucho tiempo, el pasado y el presente se entrelazaban sin una discontinuidad, viviéndose como una “eterna repetición de lo mismo”. Es recién desde 1.500, cuando la conciencia de “lo nuevo” modifica la visión del tiempo y sólo a fines del siglo dieciocho –justamente cuando se establece en el mundo europeo la noción de historia como disciplina de la ciencia social- que se afianza la distinción de pasado, presente y futuro como partes discontinuas de un mismo proceso. El mismo Olhagaray en un texto anterior escribía:

Estamos convencidos de que el trabajo de la memoria consiste en un proceso regresivo, que se trata de un recorrido que comienza en el presente para ir en busca del pasado. Por el contrario, el desplazamiento constructivo de la memoria es inverso, es del pasado al presente, de conjugar el pasado en presente. El campo metodológico y experimental en que se convierte este proceso, tiene como primera operación rescatar aquellos puntos de partidas, a modo de estado virtual, e ir arrastrándolos a través de los filtros y sucesivas capas del ‘palimpsesto’ de nuestra conciencia. (Olhagaray, 2009, p.156).

Sin principio ni fin, la *Historia* de Olhagaray en su bucle nos mostraba la dimensión cíclica de los hechos. Al mismo tiempo la sala, oscurecida, apenas iluminada por

---

<sup>135</sup> Un registro de la obra puede ser vista en <<https://vimeo.com/110914373>>

las imágenes de las proyecciones, más las telas negras y su caída ondulatoria, generaban una atmósfera onírica, a la vez solemne y funeraria, que insinuaba el carácter inconsciente o fantasmagórico que también participa en la construcción histórica. Así, como advertía Walter Benjamin, “no todo el pasado se realiza en el pasado, parte de él es el modo de resistir las imposturas de lo actual, no sólo como archivo o sepultura, sino como lucha contra esa rutina de llenar de signos para vaciar de hombres y mujeres” (Citado en Ossa, 2000, pp. 73–74).

Un ejemplo de construcción de historia de manera rizomática, en donde las jerarquías establecidas por los relatos oficiales o hegemónicos eran contrastadas por las visiones alternas es la obra *Data Control* (2003) del artista Ignacio Nieto. *Data Control* consistía en un espacio físico (la Galería Balmaceda 1215) y el sitio web [www.la-historia.com](http://www.la-historia.com)<sup>136</sup>. En el sitio web, Nieto ponía en duda la historia y la forma en que ésta se construye. A partir del episodio conocido como la Guerra del Pacífico, que significó el enfrentamiento militar entre Chile y la confederación Perú–Boliviana entre los años 1879-1883, Nieto confrontaba la versión chilena (de los ganadores) con una peruana-boliviana. “Yo saqué dos versiones de la guerra del pacífico con diez párrafos cada uno. Lo que hacía era mezclar los párrafos: los podías visualizar y eran enviados a los ministerios de Perú, Bolivia y Chile” (Nieto, 2012)<sup>137</sup>. Su pieza, además, abría el debate con las aportaciones de los usuarios de la web quienes, tras ser convocados vía Internet a través de listas de correos y de las plataformas *iberoamerica-act*, *nettime lab*, podían subir anotaciones, mapas, descripciones, comentarios que iban conformando una nueva constelación de información. Cada día su web recibía un promedio de 50 entradas que contenían estudios psicológicos de la guerra, cartas de soldados, apuntes de peruanos y bolivianos residentes en Chile y comentarios de diversas comunidades virtuales con quienes compartió su proyecto. Cada entrada era remitida en formato de correo electrónico a los ministerios de Educación de Chile, Perú y Bolivia. A su vez, cada mail era impreso por el artista, colocado en una bolsa de plástico y expuesto en la galería.

El día del cierre, denominado por él como una “desinauguración”, los visitantes pudieron llevarse uno de los relatos que componían esta obra en proceso, junto a un sobre donde se facilitaban las direcciones de los ministerios de educación antes citados a fin de que pudieran ser enviados los documentos vía correo postal a los distintos ministerios. En la ocasión, el público estaba invitado a brindar con Pisco Sour, coctel realizado en base a

---

<sup>136</sup> Sitio web no disponible a la fecha.

<sup>137</sup> Las siguientes citas a Ignacio Nieto corresponden a una entrevista realizada por Valentina Montero en enero de 2013.

lima y pisco -destilado- cuya denominación de origen es aún tema de litigio entre Perú y Chile. La *Desinauguración* pretendía subvertir las convenciones de los eventos artísticos tradicionales en Chile. El artista, personalmente, invitó al evento a peruanos y bolivianos residentes, a quienes fue a buscar a la Plaza de Armas, lugar de encuentro de inmigrantes de estas nacionalidades. Su objetivo era reunir un grupo lo suficientemente heterogéneo de público que hiciera del espacio físico de la exhibición un correlato coherente con los principios de su pieza. Con esta obra, Nieto intentaba dismantelar la univocidad del relato histórico oficial, mostrando sus distintas caras posibles y latentes. El discurso de la academia epitomizado por el ministerio de Educación, era asediado por la demanda de aquellas voces discordantes, falsas o reales, inverosímiles o fantásticas, que van conformando el devenir de la historia por canales paralelos a los que se sancionan desde el poder político de turno. En esta perspectiva, las intenciones de Nieto eran, no sólo abordar un episodio histórico aún polémico para los países fronterizos, ironizar la rivalidad de las naciones o cuestionar el lugar de la construcción de la memoria histórica de los pueblos, sino también alertar acerca de las maneras en que las nuevas tecnologías (Internet) operan en el afianzamiento o deconstrucción de los relatos masivos. "Yo quería entender qué es lo que está detrás de lo aparente en la red." (Ibidem).

#### **4.1.1.3. La Moneda en llamas. Memorias en torno al 11 de septiembre**

La mayoría de las operaciones de análisis, revisión o conmemoración del pasado realizadas durante La Transición comparten como punto cero el Golpe de Estado ocurrido el 11 de septiembre de 1973. Esta fecha se convierte en un hito que marcará un antes y un después desde el cual se articulará una lectura histórica elegíaca y épica, dependiendo de la vereda política que se mire. Desde el desgarró que significó el fin abrupto y feroz de un proyecto político democrático -de corte utópico para unos y apocalíptico para otros- se inaugura un mito fundacional de corte trágico, o heroico para sus perpetradores, cuya imagen es el edificio de gobierno "La Moneda" bombardeada. En las siguientes páginas analizaremos distintas estrategias discursivas que abordan dicha fecha.

Durante varios años se pensó que el ataque a la Moneda se habría dado improvisadamente como parte de una operación orientada a exhortar al presidente Allende y su gobierno a abandonar el edificio y rendirse ante los militares. Cuestión que es desestimada ante los registros que se tienen de ese día, cuando tras el bombardeo el general Javier Palacios llama al general Nuño y dice: "Misión cumplida, Moneda tomada,



Presidente muerto<sup>138</sup>. Las últimas investigaciones han puesto más antecedentes sobre este episodio. El ex miembro del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, y también ex uniformado de la Fuerza Aérea, Enrique Villanueva, explicó que el atentado fue claramente una acción planificada técnica y políticamente por Gustavo Leigh

A La Moneda no se vino a hacer un sobrevuelo de información, sino a destruirla. No se enviaron pilotos al Dr. Allende, sino a asesinarlo. Si es que se hace la investigación, los cohetes que se usaron fueron cohetes Sura P3, que son armas anti blindaje destinadas a perforar gruesas paredes de cualquier tipo de casas, y sin provocar daño colateral en los edificios aledaños, por lo tanto, el uso de esa arma fue también planificada. Hay muchos elementos que dicen que fue un acto premeditado políticamente”, explicó el ex miembro de la FACH. (Areyuna, 2014)

En rigor, el ataque a la Moneda no era necesario. Su destrucción formaba parte de un guion destinado a amedrentar al país a través de un acto simbólico irreversible y traumático. Como señala Donoso,

El acto destructivo del símbolo patrio, símbolo de cuño materno, señala la voluntad de rotura de la dictadura que quemó hasta el acta de independencia. La voluntad destructiva de los símbolos de pertenencia nacional configura una herida en el seno de la conciencia nacional, una herida escindida en el cuerpo sagrado de la nación. (2006, p. 106)

Las razones de su bombardeo aéreo tenían que ver justamente con la intención de generar una imagen técnica que, circulando mundialmente atestiguará la derrota del gobierno socialista, de una manera ejemplar, dirigida sobre todo para el resto de los países de América Latina como una manera de disuadir cualquier otro proyecto que desafiara la hegemonía ideológica liderada por Estados Unidos. El régimen de visibilidad, por tanto, no funciona sólo como recurso simbólico en un único sentido ideológico. La construcción de una poética del terror obedeció a un plan estético orquestado desde un diseño específico y

---

<sup>138</sup> Mientras el 11 de septiembre miles de chilenos escucharon las últimas palabras de Allende, no pudieron conocer las órdenes que Pinochet transmitió por radio hasta recién el 24 de diciembre de 1985, cuando la revista *Análisis* publicó la transcripción de una grabación entregada por un radioaficionado. “Rendición incondicional, nada de parlamentar... Rendición incondicional! El almirante Carvajal, su interlocutor tomó nota: “Bien, conforme. Rendición incondicional y se le toma preso, ofreciéndole nada más que respetarle la vida, digamos”. Pinochet aclaró su instrucción: “La vida y se le.. su integridad física y enseguida se le va a despachar para otra parte” Carvajal: “Conforme. Ya... O sea, que se mantiene el ofrecimiento de sacarlo del país”. “Se mantiene el ofrecimiento de sacarlo del país... pero el avión se cae, viejo, cuando vaya volando” (Amorós, 2004, p. 31)

unívoco. El incendio y bombardeo de La Moneda fue acompañado con la retórica de la épica. Junto con la advertencia disuasiva hacia cualquier proyecto popular. La destrucción del edificio de gobierno significaba la derrota del comunismo, tipificado como el enemigo de la libertad. Por ello, el mensaje debía ser claro, contundente y aterrador.



Imagen 13. Fotogramas de *11 de septiembre* (2002) de Claudia Aravena Abugosh.

La imagen de la Moneda como ícono de la disputa ideológica se ha mantenido en el campo de las representaciones. A casi 30 años de su bombardeo, la artista Claudia Aravena Abugosh realiza su video *11 de septiembre* (2002)<sup>139</sup> en el que hace convivir en una misma pantalla dos eventos históricos ocurridos en una misma fecha: el golpe de Estado en Chile en 1973 y el atentado a las Torres Gemelas en Estados Unidos en 2001. Su trabajo se puede comprender como una respuesta personal e íntima a la banalización de las imágenes mediáticas. La espectacularidad de los atentados logra un efecto anestésico en las teleaudiencias. El hecho trágico, inaudito, en su repetición y saturación parece obliterar una lectura más profunda que las reacciones espontáneas ante el horror y posterior trauma. Aravena intenta revertir la supuesta neutralidad de las imágenes, conectándolas entre sí, no sólo por la coincidencia de las fechas, sino también por lo que éstas significaron cada una en su momento en el cauce de la historia. Las imágenes del ataque a La Moneda en Santiago de Chile y el derrumbe de los edificios en Nueva York eran unidos intertextualmente por imágenes de dos cuerpos y una voz que repite palabras de

<sup>139</sup> Ver en <<http://www.claudiaaravenaabughosh.cl/VIEWER/art/11deseptiembre/QTseptNN.htm>>

Marguerite Duras en *Hiroshima Mon Amour* (1959), de Alain Resnais, en las que la autora habla de la memoria y el olvido, de cómo una piel hace recordar otra piel, de los amantes que se confunden entre sí...

Yo, como tú, he intentado con todas mis fuerzas combatir el olvido. Como tú, he olvidado. Como tú, he querido tener una memoria inconsolable, una memoria de sombras y de piedra. He luchado todos los días, con todas mis fuerzas, contra el horror de no comprender del todo el por qué del recordar. Como tú, he olvidado. ¿Por qué negar la evidente necesidad de la memoria? (Duras, en *Hiroshima Mon Amour* de Resnais)

Ese vínculo poético entre dos imágenes del horror (del terrorismo de Estado) unidas por una voz susurrante representaba la subjetividad de un sujeto que no es sólo espectador, sino también partícipe, en la medida en que el resultado de aquellos hechos también le afectarán en su propia vida, en el espacio íntimo, incluso. Los ejercicios de la memoria implican una serie de negociaciones, de ajustes con otros imaginarios para comprender los hechos no sólo como acontecimientos aislados, pues en “el juego de la diseminación de la memoria aparece como el rizoma de Deleuze y Guattari; sus posibilidades son infinitas” (Kotow, 2013).

Aravena conectaba estos sucesos que han sido determinantes para el curso de la historia, sincronizando sus respectivas temporalidades separadas por 28 años de distancia. De esta manera, su trabajo proponía la construcción de una imagen audiovisual “en la pseudo-globalización de un mundo desmemoriado pero altamente mediatizado” (La Ferla, 2002). En su pieza, los aviones, el humo, el derrumbe de los edificios se convertían en factores comunes de una retórica del horror que diluía las diferencias temporales y espaciales de los hechos. Aravena, se salta la linealidad y relato expositivo tradicional que sigue haciéndose presente en el formato documental televisivo y nos ofrece en cambio una superposición de géneros. El tratamiento del tiempo de las imágenes es ralentizado al máximo y la voz reflexiva e intimista que introduce desafía la neutralidad a la que los medios de comunicación nos tienen acostumbrados con el formato del noticiero estándar. Como describe La Ferla, “todo esto crea una permanente confusión sobre el desarrollo de los acontecimientos, entre lo privado/íntimo/amoroso y lo público/la historia/la noticia/el espectáculo de la muerte” (2002, p. 5). La utilización de los archivos de video de estos dos atentados parece fallar al momento de ofrecerse como garantía de una verdad o un relato; terminan siendo meros gestos de una coreografía ya reconocida por el televidente de la historia. Las imágenes de La Moneda bombardeada y las imágenes del

ataque de las Torres Gemelas, puestas una junto a la otra en sincronía, revelan cómo ambas son “puestas en escena”. Su espectáculo aterrador y elocuente obedece a una construcción icónica cuyo diseño fue pensado contemplando la viralidad de su circulación. Ante esto La Ferla se pregunta “¿Cómo contarse, como relatar los grandes magnicidios mediatizados por los medios masivos?”, concluyendo que lo que queda finalmente no es más que la estructura del relato y su imposibilidad de verificación con lo real: “Ya no hay más noticia televisiva, si no el armado de una extraña y sugerente ficción que comenta sobre los usos y la manipulación de la imagen” (op.cit). Así, el ejercicio de insubordinación diacrónica y geográfica del *11 de septiembre* de Aravena ha rendido sus frutos: abordar no tanto la memoria de un evento vinculado a su imagen, sino someter a inspección los procedimientos por los cuales las imágenes mediatizadas siguen construyendo el relato de la historia.

En 2003, Lorena Zilleruelo realiza un trabajo similar, imbricando también estos dos “11 de septiembre”. A diferencia de Aravena, su trabajo no utiliza imágenes de archivo, pero sí audios. Su pieza, titulada *Septiembre 11th*<sup>140</sup> es un video grabado en Francia, país donde reside, consistente en un plano fijo en el que se aprecia el recorte de un edificio de vidrio y bocanadas de humo saliendo de él de manera profusa. Las imágenes se parecían a las muchas escenas que circularon del atentado de las torres del World Trade Center. Aun cuando la imagen no corresponde a una captura del momento, la relación entre imagen y el título de la pieza generan esa identificación, pues esa toma ya ha devenido ícono característico de aquel episodio y se ha integrado como parte de la memoria colectiva. En el caso de esta pieza también era significativa la manera en que fue exhibida. El video fue presentado como instalación en una galería. De lejos sólo se podía percibir la imagen y los sonidos reales del momento en que esto fue grabado: ruidos normales de la ciudad. Una vez que el visitante se acercaba a esta proyección unos altavoces fijos delante de la pantalla comenzaban a emitir el último discurso de Salvador Allende, el 11 de septiembre de 1973 en Chile, cuando Pinochet y los militares asaltaron el palacio presidencial. El contraste entre la imagen y el discurso del presidente Allende abría un campo de preguntas, similar a la operación realizada por Aravena. La imagen utilizada por Zilleruelo conservó el color original de la toma que realizó. Este dato es importante si consideramos que las representaciones mediáticas sobre el 11 de septiembre de 1973 que han circulado mayoritariamente en los medios de comunicación insisten y exageran muchas veces el desgaste que las imágenes de esos días han ido adquiriendo en sus sucesivos traspasos, acentuándose el blanco y negro como índice metonímico y connotativo de una época ya pasada. Donoso advierte en esto:

---

<sup>140</sup> Ver en <<https://vimeo.com/61201177>>

(...) un gesto simbólico que quiere denotar la lejanía inalcanzable de ese tiempo y su distancia con el presente [las imágenes que circulaban en noticieros y programas documentales]. Son imágenes de un país bastante descolorido y gris que se distingue del Chile de los últimos años, identificado con el giro modernizante de la imagen a color. (Donoso, 2006, p. 6)

Más allá de una fecha común, o de la construcción mediática de los dramáticos episodios (La Ferla, 2002), el vínculo entre el 11 de septiembre “gringo” (como se le llama coloquialmente en Chile) y el chileno permitía abrir otra serie de interrogantes ya no sólo respecto a la estructura de los relatos, sino también alrededor de las conexiones políticas que subyacen a la relación entre Estados Unidos y Chile. La desclasificación de los archivos de la CIA hacía evidente la participación económica y logística del gobierno norteamericano en el Golpe de Estado. La aniquilación del proyecto socialista representando en la destrucción de La Moneda encontraba su paradójico y cruel revés en la destrucción de las torres gemelas, símbolo del neoliberalismo implantado en Chile por la fuerza desde 1973.

Años después, Zilleruelo vuelve a esa fecha, esta vez buscando un vínculo afectivo directo a partir de su familia. En su video *Memoria, la respuesta* (2005) construye un relato visual del presente que sirve de marco para una voz en off en la que la propia Zilleruelo lee una carta escrita por su padre donde éste le cuenta, después de 30 años, cómo vivió el 11 de septiembre de 1973. Las palabras del hombre describen, hora tras hora, la transformación de lo que podría haber sido un día común. Su llegada al canal de televisión universitaria donde trabajaba, la ocupación militar de esas dependencias; los métodos que tuvo que utilizar para evadir ser apresado por los soldados que lo asediaban con preguntas; su retorno a casa, y la noticia de la muerte de Allende. En un solo día la historia del país daría un giro drástico, marcado por la violencia que se traslucía en distintos ámbitos de la vida.

La oscuridad llegó y con ella la luz, la luz de las pilas de libros que se consumían en el fuego, libros viejos, libros que no alcanzaron a ser leídos. Arriba un helicóptero espiaba. Tu mamá guardó un libro en el entretecho. El libro durmió ahí muchos otoños, envejeció, se humedeció y murió el día que quisimos rescatarlos para ti. (Extractos del video)

Escribió la carta a Zilleruelo recién 30 años después. Según explica la artista, debido al miedo que su padre tenía de hablar de su dolor y traspasar a su hija el odio hacia un país que permitió que esto sucediera. Según explica Alfredo Jocelyn-Holt, el miedo y la parálisis resumían la reacción provocada por los sucesos que sucedieron aquel día. No se trataba de un estado de ánimo cualquiera, sino de una inseguridad inédita que carecía de cualquier otro contrapeso y que se utilizó para neutralizar a la población. El miedo se convertiría en una herramienta de disciplinamiento social que penetró los cuerpos produciendo un estado de perplejidad que duraría muchos años (Jocelyn-Holt, 1998, p. 176). Zilleruelo intenta empatizar con ese miedo y silencio que caracterizó a una generación: “Después leer la carta me doy cuenta de que mi papel ha cambiado: me tomo sus palabras y leí su historia como si fuera mía” (Zilleruelo, 2005). El video, que dura 12’ 06” nos muestra la ciudad de Valparaíso desde el amanecer al anochecer coincidiendo con las horas del día descritas en el texto que Zilleruelo lee. De esta manera, se solapan dos temporalidades de un mismo lugar. Junto con panorámicas de la ciudad vemos al padre de la artista observando las calles, subiendo en uno de los ascensores, contemplando el plano. La lectura es pausada y la voz de la artista parece estar al borde de ser sólo un susurro.

En estos tres videos que aluden de manera directa al 11 de septiembre, las imágenes se convierten en excusas para profundizar en cuestiones que no son visibles abiertamente. Más que representar el “11” como un hito histórico, traumático, brutal, las imágenes son dispuestas para que en su contemplación éstas sean reflexionadas desde una actualización crítica que permita vincular el pasado con el presente personal de quienes observan.

Alfredo Jaar también aborda esta fecha polémica. Ya en 1974 había intervenido un calendario en el cual después de la fecha del golpe de Estado todos los demás días son signados con un 11. Cuarenta años después Jaar, ya con un ánimo más conciliador, vuelve a realizar una pieza conmemorativa: *11 de septiembre 2013*. El artista instala una cámara fija para grabar la fecha aludida entre las 11:45 y las 12:45 hrs (media hora antes y media hora después del bombardeo de 1974). El encuadre es el mismo que el de la fotografía del ataque a La Moneda que ha circulado más ampliamente, y que con el correr de los años se ha transformado en el ícono del golpe de Estado. La grabación de esta imagen se transmitió en directo a través del sitio web del Museo de la Solidaridad Salvador Allende ([www.mssa.cl](http://www.mssa.cl)). El objetivo, según el propio artista, era “crear una nueva memoria, una purificación simbólica de esa imagen que todavía se encuentra incrustada en nuestra conciencia”<sup>141</sup>.

---

<sup>141</sup> El registro está disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=JvcbpBZUgSo>>

Poco después de los 30 años del Golpe de Estado la periodista Bettina Perut y el antropólogo Iván Osnovikoff comienzan a desarrollar un proyecto híbrido entre ficción y documental que intenta revisar lo sucedido ese 11 de septiembre de 1973 a través de la subjetividad de jóvenes que nacieron en democracia, particularmente niños y jóvenes entre 5 y 25 años provenientes de distintos segmentos sociales y con distintas tendencias políticas. Para ello realizaron una serie de talleres en colegios en donde se invitó a escolares a improvisar en torno a la figura de Pinochet y de Allende a partir de los datos históricos que ellos de antemano manejaban acerca de nuestra historia reciente. Los directores también registraron encuentros de jóvenes que son incitados a representarse a sí mismos en una barbacoa en la que se enrostran sus diferencias de clase social y orientación sexual. En la edición se incluyeron, además, fragmentos de un cortometraje de ficción que gira en torno al encuentro de un padre militar, su hijo guerrillero y una madre que fracasa en sus intentos de reconciliar a su familia. De este cortometraje se utilizaron además las escenas que no entraron en el film: los momentos de ensayo de los actores, sus momentos de descanso. Así, la película de Perut y Osnovikoff conformaba un extraño caleidoscopio de situaciones y personajes que a medida que avanzaba se hacía crecientemente violento y extraño y que, como señalaban sus propios creadores, más que hablar del pasado daba cuenta del complejo estado en que se encuentra la sociedad chilena que no ha sabido procesar su historia.

El título de la película, *El Astuto Mono Pinochet Contra La Moneda de los Cerdos* (2004), puesto por uno de los niños del equipo, reflejaba el carácter pantagruélico, irreverente y a ratos chocante del film, que la convertían en “una obra dura, intragable, que insertaba de lleno en la herida, la imposibilidad de todo acuerdo” (Pinto, 2007). Ruidosa, caótica, y “hereje” (Corro, 2004) ironizaba con hechos que siguen siendo parte del repertorio traumático nacional. La figura de Allende interpretada por los niños, por ejemplo, oscila entre la imagen de nobleza y bondad hasta la de un déspota egoísta y malvado; mientras, Pinochet es observado como un villano, disfrazado de vaquero o mafioso norteamericano, o un pillo. Una de las puestas en escena más extravagantes realizadas por los escolares consistió en representar a Pinochet y Allende como dos niñas que se enfrentaban en un concurso de baile estilo *reality show*. La maldad de Pinochet sería -a los ojos de la fábula de las niñas- producto del resentimiento, frustración y envidia ante un Allende que sale ganador en la competencia. El film no intentaba entregar conclusiones históricas taxativas. No hay un punto de fuga cierto en el que apoyarse. Como describe Corro:

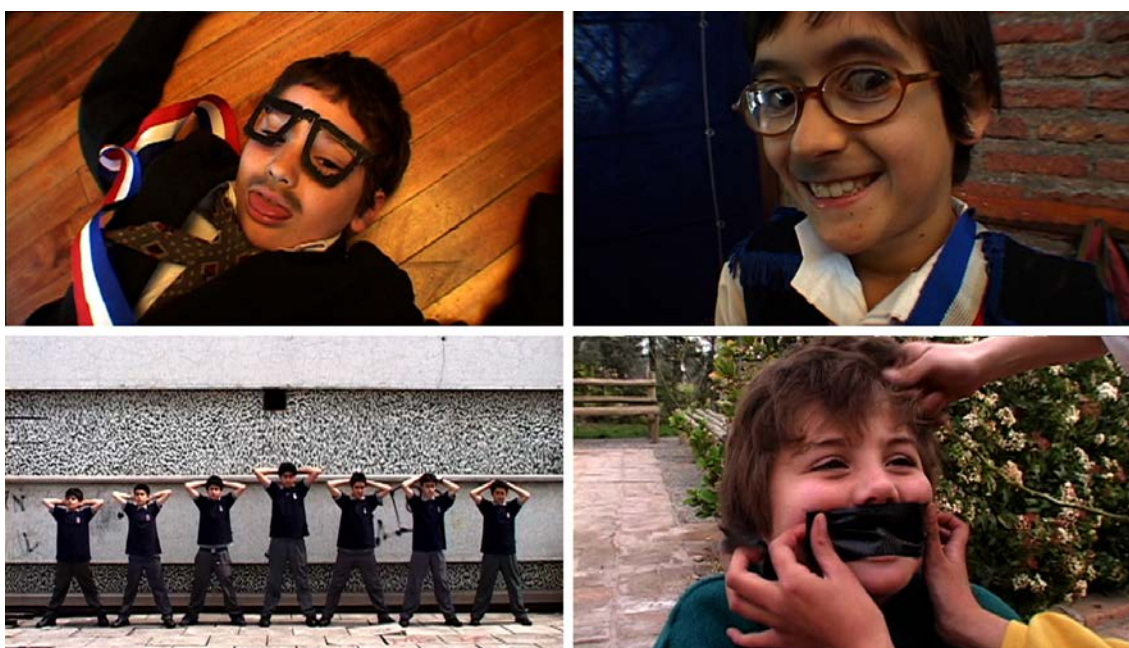
Los diversos sentires ante el tema y su trato se legitiman y repelen sistemáticamente; las estrategias de la presentación y representación se afirman ambas como posibles pero las dos como parciales. Lo único que se impone de modo unánime es el ruido, el desacuerdo, el gesto, que conforme a la coherencia puntual de las propuestas, dicen más de una urgente necesidad de expresión que de una eventual locura colectiva. Se trata de una polifonía que señala una simultaneidad de voces que nunca llega a articularse como coro, y que por lo tanto no puede realizar la perspectiva ética trascendental que tienen todos los coros trágicos. Ninguna de las verdades particulares se impone como La Verdad. (Corro, 2004).

Junto a las representaciones de los niños se incluían fuertes escenas de violencia verbal entre jóvenes de estrato económico alto discutiendo con un joven homosexual de clase baja, supuesto amigo del grupo. Nunca sabemos si lo que sucede ahí es lo real o una representación. En las escenas del cortometraje incluidas en esta pieza, la costura que hilvana el discurso visual de toda representación se hace evidente. La historia lineal, fragmentada en escenas que se sustituyen unas a otras, es alterada temporalmente. Las imágenes ¿reales? que nos muestran a los actores en un descanso, conversando o discutiendo la mejor manera de interpretar una línea se diluyen y confunden con la narración ficticia y las escenas descartadas. La pieza está narrada visualmente a partir de una cámara en mano, al estilo Dogma, lo que dinamiza la rigidez teatral que podría haber provocado una cámara fija, y a la vez se constituye en un recurso que podríamos llamar “brechtiano” pues acerca la representación, paródica e impostada de los niños, a un plano de realidad. Tal parece que, como apuntaba Butler (2006), “para que la representación comunique lo humano, no sólo se precisa que la representación fracase, sino también que *muestre* su fracaso. Hay algo de irrepresentable que sin embargo intentamos representar y esa paradoja debe quedar retenida en la representación que hacemos” (p.180).

La narración visual construida así de manera fragmentaria, espuria, acogiendo lo real y lo ficticio sin diferenciarlos, impugna el estatuto ontológico que la historia pretende inscribir en sus representaciones documentales. Con ello concordamos en que “Lo que se encuentra al comienzo histórico de las cosas, no es la identidad aún preservada de su origen -es la discordia de las otras cosas, es el disparate” (Foucault, 1992, p. 10). Muchos de los *sketchs* interpretados por los niños aluden a la tortura, el complot, la violencia física y verbal los cuales son filtrados y matizados por la jerga televisiva de los dibujos animados y de los videojuegos que contrastan tragicómicamente con sus voces infantiles y sus disfraces precarios. La figura de Allende, personificada por un niño vestido con un smoking al que le sobran tallas, usando unos lentes de cartón -las gafas de Allende se han



convertido en un ícono representativo del presidente- y con un bigote pintado con carboncillo, desafían la figura emblemática y sacrosanta que la imagen del presidente mártir ha adquirido con los años a través del monumento y la elegía. Ya en 1998, en el programa de humor político Plan Z, el escritor Rafael Gumucio encarnaba a Salvador Allende reproduciendo grotescamente el mito que la derecha construía de él para denostarlo. También con un mal maquillaje veíamos a un presidente borracho, mujeriego, soberbio. Plan Z fue sancionado por el Consejo Nacional de Televisión por este tipo de gags. Según recuerda Gumucio “La gente de derecha se ofendió porque se dieron cuenta de que nos estábamos burlando de ellos; la gente de izquierda también se ofendió porque nos reíamos de Allende. Fue un escándalo” (Gumucio, 2010). Lo incómodo y subversivo descansaba justamente en hacer visibles en la pretendida recreación histórica de un personaje los rasgos que de él han sido contruidos a un nivel comunicativo residual a través del rumor, del chiste, del insulto.



**Imagen 14.** Fotogramas de *El Astuto Mono Pinochet Contra La Moneda de los Cerdos* (2004) de Bettina Perut e Iván Osnovikoff

En *El astuto mono...* la memoria histórica no se nos presenta como un ladrillo de verdad a la que acudir -ya sea para homenajear o negar-, sino como un conjunto de capas de sentido, dinámicas, irregulares, tejidas por prejuicios, referencias incompletas, afecciones. Más aún cuando el hecho histórico que la pieza aborda trata de la memoria de un origen, de un momento fundacional, punto cero desde el cual se ha construido no sólo la historia política anclada en el colectivo, sino la propia identidad nacional de estos

últimos años. El film, a ratos caótico, cruel, híbrido parece sintonizar con la manera en que Foucault, a través de Nietzsche pone en duda el mito del origen:

Se desea creer que en sus comienzos las cosas estaban en su perfección; que salieron rutilantes de las manos del creador, o de la luz sin sombra del primer amanecer. El origen está siempre antes de la caída, antes del cuerpo, antes del mundo y del tiempo; está del lado de los dioses, y al narrarlo se canta siempre una teogonía. Pero el comienzo histórico es bajo, no en el sentido de modesto o de discreto como el paso de la paloma, sino irrisorio irónico, propicio a deshacer todas las fatuidades (Foucault, 1992, p. 10)

El humor negro de la película que contrasta con sus infantiles intérpretes, enmarcados por la realidad que aporta su hibridez documental nos presenta la evidencia de que “la historia también aprende a reírse de las solemnidades del origen” (Foucault, 1992).

En las obras de Perut y Osnovikoff, como en las de Jaar, Ramírez, Zilleruelo y Aravena, la memoria sobre un episodio, encarnado en un lugar se vuelve “un signo justamente, en disputa, un campo de batalla cotidiano y en permanente mutación”(Pinto, 2007). Y será desde esa multiplicidad de miradas que el disenso se despliega, en tanto desafía la autoridad de los consensos, sobre todo cuando éstos provienen desde la práctica del poder

#### ***4.1.1.4. El uso de los archivos como posmemoria***

Una de las maneras más recurrentes de reconstitución de la memoria colectiva por parte de quienes no fueron protagonistas ni testigos directos de determinados hechos, es a través de lo que Ana María Guash llama “paradigma del archivo” (Anna Maria Guasch, 2011, p. 9). La gran mayoría de los artistas que eran niños o que estaban en el exilio mientras transcurría la dictadura militar han encontrado en registros de prensa y televisión el material para construir desde ellos poéticas que les permitan, al mismo tiempo, conocer y reflexionar sobre el pasado. Estas piezas podrían entrar en la categoría de lo que se denomina “posmemoria” (Hirsch, 1997) para referirse a la mirada de una generación que ha crecido influenciada por narrativas sobre sucesos que no conocieron directamente.

Desde la recuperación de estos documentos se ha generado un levantamiento de información que ha tomado formatos artísticos a fin de facilitar su divulgación. Ejemplo de ello lo encontramos en *El muro de las Voces* (2006), instalación escultórica emplazada en el Museo de Arte y Solidaridad Salvador Allende, realizada por los artistas Roberto Larraguibel, Nury Gaviola y Víctor Larraguibel y Lotty Rosenfeld como un memorial en homenaje al presidente. El interés de los artistas era destacar “a nivel simbólico, visual, sonoro y material el legado de su fuerza vital, su utopía, determinación y pensamiento, con una profunda marca en la historia social de nuestra patria” (Artoficio, 2006). La obra era una escultura cinética que consistía en un dispositivo sonoro que a partir de fragmentos recreaba la vida de Salvador Allende. Este tipo de obras operan justamente reforzando un discurso melancólico que hace eco de la derrota, o de la “fracasomanía”, como llama el historiador Alfredo Jocelyn-Holt (1998) a la representación solemne con que un gran sector de la izquierda recuerda a sus mártires. Si bien hay un valor estético en la puesta en escena, ésta en realidad juega estéticamente una función de interface que facilita el acceso al conocimiento de una figura, pero no aportando niveles de subjetividad ni complejidad a la experiencia de los visitantes al museo.

Distante a esta estrategia discursiva encontramos el trabajo de artistas como Verónica Troncoso, Claudia Aravena y el fallecido Guillermo Cifuentes, quienes utilizarán los archivos no sólo para hacerlos visibles –disponibles- sino también para interrogarlos desde su propia subjetividad, aún a riesgo de desafiar el significado consensual con que se han inscrito o vaciar su legitimidad histórica. Como apunta Sarlo:

El arte, cuando no busca mimetizarse con los discursos sobre memoria que se elaboran en la academia, como sucede con algunas de las estéticas de la monumentalización del holocausto, ha demostrado que la exploración no está encerrada sólo dentro de los límites de la memoria, sino que otras operaciones, de distanciamiento o de recuperación estética de la dimensión biográfica, son posibles (2011, p. 58).

En 2011, la artista Verónica Troncoso comienza a construir un archivo titulado *Archivo Huelga de Hambre en la CEPAL, 1977*<sup>142</sup> en el que junto a familiares de detenidos desaparecidos recopila y sistematiza objetos, cartas y un variado registro de documentos y testimonios que no entraban en los sistemas de memorialización institucional llevados a cabo por el Estado. A partir de este archivo realiza una serie de ejercicios que permitirán activar esta documentación. Así es como crea una instalación referida a la primera huelga

---

<sup>142</sup> Sitio web del proyecto: <<http://archivohuelga1977.cl/>>



**Imagen 15.** Documento *Pañuelo*, perteneciente al *Archivo Huelga de Hambre en la CEPAL, 1977* (2014) de Verónica Troncoso<sup>14</sup>

de hambre de los familiares de detenidos desaparecidos en la Comisión Económica para América Latina (CEPAL) en 1977. En la pieza presentaba susurros, relatos dramatizados, voces, nombres dichos por megáfonos y sonidos corporales sacados del archivo del museo y de entrevistas que la autora realizó.

Esta obra es el desplazamiento hacia un campo sonoro del archivo y de las entrevistas que realizamos a los sobrevivientes de la huelga, tanto a los que participaron en ella como a los ayudistas clandestinos que operaron desde el exterior. La idea es trabajar la poética del fragmento como modo de hacer memoria o de recordar y, también, de generar un meta archivo/meta relato que lo que haga emerger sea un instante sonoro de carácter efímero.

Las artes me han permitido subvertir las normas clásicas del archivo y pensar la memoria desde una forma menos cerrada. Esa libertad se transforma en un espacio de creación en la que problematizas. En el fondo, son archivos sobre Derechos Humanos que se transforman en obras que revalorizan los acontecimientos desde otras perspectivas. (Troncoso, 2014).

En la trilogía *Lecciones Nocturnas* (1997-1998), compuesta por *Primera Lección*, *Un puente que cae* y *Comunión*, Guillermo Cifuentes emprende un trabajo de indagación de una serie de archivos, intentando vincular performativamente el impacto de los relatos que las

<sup>143</sup> La descripción del documento dice: "Pañuelo entregado a los huelguistas una vez terminada la huelga. El pañuelo tenía acuñada la frase creada por Aminta Traverso: "El dolor del hambre, no se compara con el dolor, de no saber de un ser amado". Este pañuelo pertenece a María Luis Ortiz, hija de Fernando Ortiz, detenido desaparecido en diciembre de 1976".

fotografías, videos y testimonios contenían con su propio cuerpo y subjetividad. Según él mismo relataba:

[Lecciones Nocturnas] Es una trilogía que recicla material de archivo sobre casos de violencia política en Chile, historia que he conocido siempre mediada. Nunca la viví directamente, sino a través de registros. Por esto, me empezó a interesar qué es lo que se juega en la representación de la historia, qué se muestra, qué se oculta y cuáles son las contradicciones. (Cifuentes en Lara, 2005, p. 123)



**Imagen 16.** Fotogramas de *Primera lección* (1997-1998) de Guillermo Cifuentes

En las piezas tomaba fragmentos de distintos hechos grabados en video. El primero de ellos *Primera Lección* tomaba unos segundos de una grabación que mostraba a Karen Eitel, prisionera política integrante del Frente Patriótico Manuel Rodríguez. La policía secreta la había obligado a confesar el secuestro del comandante Carlos Carreño y negar ante las cámaras de un noticiero la existencia de tortura en Chile. Según relata Lemebel (1999) “confusamente ebria por los barbitúricos, ella iba desmintiendo las flagelaciones y atropellos en las cárceles secretas de la dictadura”. En *Comunión*, tomaba imágenes de la reconstitución de la escena del crimen político cometido contra tres

miembros del Partido Comunista en 1985, conocido como “el caso degollados”<sup>144</sup> y emitido por un reportaje televisivo del programa Informe Especial. Y en *Un puente que cae* utilizaba el registro realizado por Teleanálisis (noticiero clandestino que circulaba en VHS a través de suscripción) en el que se mostraba el baleo de María Paz Santibáñez en las afueras del Teatro Municipal.

En cada uno de los videos que Cifuentes procesa, el propio artista aparece imitando los gestos de los personajes que aparecían en la pantalla “proponiendo un diálogo físico imposible con la historia que no viví” según contaba él mismo en una entrevista (Lara, 2005). Cifuentes, al imitar los gestos de los personajes de la pantalla, intentaba entrar en diálogo con ellos para de-construirlos y darles actualidad desde su propio cuerpo. En *Primera Lección (1997-1998)*, observamos la imagen televisada de Karen Eitel junto a una voz en off que pregunta: “¿Cuál es tu nombre completo? ¿Cuál es tu nombre político? ¿Con qué cédula de identidad fuiste detenida, con qué nombre? ¿Quién te proporciona esa identidad?” (Citado en Aravena en Arata, Cabrera, & Donoso, 2010). Recordemos que, según describía Pedro Lemebel en una de sus crónicas años después:

La aparición de Karen en canal nacional aquella tarde, tenía la intención de negar las denuncias de organismos nacionales e internacionales sobre violación a los derechos humanos en Chile dictatorial. Por eso se montó la escena patética de su confesión televisiva. Por eso la Karen iba leyendo, y en su voz narcotizada, contaba una película falsa que todo el país conocía de memoria. En su tono tranquilo, impuesto por los matones que estaban detrás de las cámaras se traslucía la golpiza, el puño ciego, el lanzazo en la ingle, la caída y el rasmillón de la cara en el cemento mojado (Lemebel, 1999)

En el video de Cifuentes la imagen de la mujer es fragmentada una y otra vez por el trabajo de edición, queriendo develar visualmente aquello que se escondía detrás de la puesta en escena de esa falaz confesión. Como sobre impresión vemos al propio Cifuentes con los ojos vendados, gesticulando, gritando. A juicio de Claudia Aravena:

(...) él se instala dentro de los trabajos, donde este sujeto de la enunciación se convierte ahí en un objeto de la representación, él entra y hace suya de alguna

---

<sup>144</sup> El pintor y educador Santiago Nattino, el profesor Manuel Leonidas Guerrero Ceballos y el sociólogo y funcionario de la Vicaría de la Solidaridad José Manuel Parada fueron secuestrados a fines de marzo de 1985 por agentes de la Dirección de Comunicaciones de Carabineros (DICO-CAR). Sus cuerpos fueron encontrados degollados y con signos de tortura días después en un camino hacia las afueras de Santiago (En *Informe Rettig* Vol I Tercera Parte Cap III).

manera la representación. Hace suya esa historia, apela de alguna manera al derecho de contar su historia con sus propias palabras, propia visión, apelar a ésta... y no a la historia, la historia con mayúscula, la historia entre comillas. (Aravena en Arata, Cabrera, & Donoso, 2010)

En *Comunión* (1997-1998) se muestran imágenes correspondientes a la reconstitución de la escena del “caso degollados” emitido por la televisión en las que se aprecia a un hombre empuñando un cuchillo, atacando a otro que yace en el suelo; también vemos otras imágenes de archivo en las que observamos a una de las viudas (Estela Ortiz) clamando por justicia; las imágenes de un hombre leyendo mientras escuchamos una voz que dice: “quiero conocerte, quiero que te vuelvas, y me hables, háblame, atravesando estos gestos, háblame, atravesando estas líneas, atravesando estas líneas divisorias, líneas de culpa, líneas de culpa, culpa asumida, rehusada, negada”. Estas escenas son acompañadas mediante fundidos y sobreimpresiones de la imagen del propio Cifuentes sacándose una camiseta, vendando sus ojos y simulando posturas similares a las de los presos políticos sometidos a tortura.

En *Un puente que cae* (1997-1998) vemos la figura baleada de María Paz Santibáñez y al policía que apunta con una pistola. Flusser (1994) señalaba que “Un gesto es un movimiento del cuerpo, o de un instrumento unido a él, para el que no se da ninguna explicación causal satisfactoria” (p.8). Cifuentes, atendiendo a esta definición, reproduce el mismo gesto del policía sobre la imagen pixelada del video, intentando encarnar con ese movimiento coreográfico en abstracto no sólo a las víctimas sino también a los verdugos (o víctimas indirectas de un mismo sistema). Esta imagen, que podría prestarse a confusión si es observada como una forma de relativizar los hechos, se comprende mejor si consideramos que el juicio por los crímenes cometidos en dictadura aún no han sido saldados y que los pocos juzgados sólo han sido quienes ejecutaron materialmente los hechos y no sus artífices intelectuales.

Existía en Cifuentes una necesidad de acercarse a la comprensión de la historia reciente de una manera menos ajena. Cabe recordar que, durante los años 90, aún no se había producido un levantamiento de los archivos que permitiera recomponer las piezas, ordenar los relatos, verificar la falsedad o realidad de las historias que circulaban desde la clandestinidad. El conocimiento que la mayoría de los chilenos tenían de ese pasado llegaba mediado por la televisión o el video de manera distorsionada, impostada o incompleta. Esta omisión o auto-censura de los medios de información de prensa y particularmente del medio televisivo se explica considerando que durante los noventa los



canales de televisión se caracterizaron por una alta concentración y penetración de capital privado (Fuenzalida, 2002), vinculado estrechamente a sectores de derecha pinochetista o al oficialismo. Por ello muchos artistas intentarán rectificar esas omisiones y falseamientos desde poéticas subjetivas que vinculen la construcción mediática de los relatos con las propias afecciones individuales. Pues según explicaba Cifuentes:

(...) para ver la “verdad” desde estos aparatos discursivos, debemos transformarlos ciegamente en “cuerpos de evidencia”, legales o retóricos, que es lo que nos permite tomar distancia y consignarlos a otros o al pasado. Así, estas dos máquinas representacionales, fracasan en retener la resonancia más profunda de la experiencia que buscan asentar. Establecen el presente sobre la elisión del aspecto más irreductible del pasado que lo produjo. Esos cuerpos, quemados, marcados, desmembrados, heridos, interrogados, y la consiguiente marea de gestos públicos y privados que movilizan en su estela, son la inscripción material de la larga noche autoritaria sobre la piel de nuestra memoria colectiva. (Cifuentes, 1998)

Cifuentes realiza otra pieza menos ilustrativa, pero de alto contenido poético, en el que le da forma escultórica y lumínica a las historias que en los noventa circulaban aún dispersas y secretas. En 2000 realiza *Rumor*, montaje que consistía en una serie de cilindros calados dispuestos cual lámparas que giran gracias al calor de una bombilla eléctrica. Cada cilindro proyectaba sobre el suelo frases que corresponden a extractos de prensa y documentos privados relacionados con las violaciones a los derechos humanos. La obra visualmente remitía a las “velatones” y a la escenificación del duelo. Según el artista, “con la instalación quería proponer una objetualización de esa especie de polifonía, donde cada objeto gira sobre sí mismo constantemente, como si las frases se repitieran una y otra vez, cruzándose en un coro donde nada se articula” (Lara et al., 2005, p. 121) (Cifuentes en Lara, 2005, p. 121). Las frases en su giro parecían sugerir piezas de un engranaje mayor, cual si se tratasen de una máquina que se activa silenciosamente por la rotación de estos “rumores” apenas legibles sobre el suelo de madera encerado.

Desprovistas de contexto, estas frases, este coro de voces tan fútil como compulsivo, deviene apenas un tapiz de palabras leves, pequeñas luces girando siempre sobre sí mismas, fragmentos decantados en constante roce, cardumen, bandada de cuervos que se posan, nube de insectos, multiplicidad cohesionada sólo por la acumulación, mortaja evanescente en torno al dolor y la muerte. (Cifuentes, 2000)



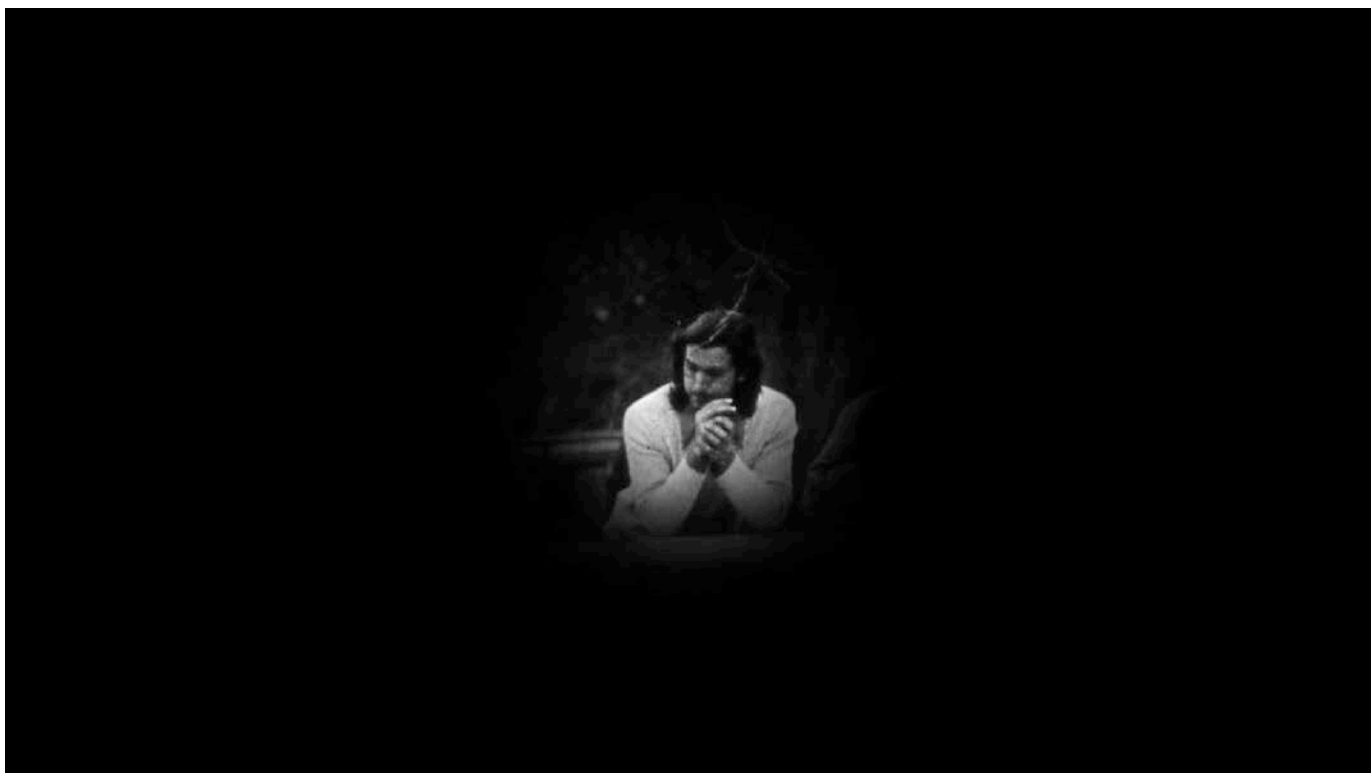


Imagen 17. Fotograma de *Markada* (2012) de Claudia Aravena Abughosh

Pero el archivo, ya sea una imagen, texto o sonido, no garantiza la fidelidad de la memoria ni del recuerdo.

En 2012, Claudia Aravena Abughosh realiza un video que titula “Markada”. Se trata de un recorrido e inspección videográfica a una fotografía tomada de la prensa, específicamente del diario *La Nación* en la década del setenta. Es una fotografía en blanco y negro en la que se aprecia la pared empedrada que encajona al Río Mapocho; y sobre él a un grupo de personas observando un cuerpo flotando a un costado del lecho del río. Por el vestuario de la gente y por la propia textura de la imagen ubicamos la fotografía en los setenta, probablemente en 1973 al comienzo de la dictadura. La fotografía al parecer fue tomada por el fotoperiodista Chas Gerretsen, el mismo que inmortalizara a Pinochet en una imagen que lo haría famoso en el mundo. Aquella donde figura con las manos cruzadas, lentes oscuros y rostro severo, y que lo catapultó mundialmente como ícono del dictador latinoamericano. Aravena toma esa fotografía porque estaba convencida de que ella estuvo ahí siendo muy niña, de la mano con su padre: “siempre tuve la idea que fui parte de esa experiencia” (Aravena Abughosh, 2013)<sup>145</sup>. Pero según cuenta, hace algunos años, recordando este episodio junto a su padre, él lo refuta, asegurándole que nunca estuvieron ahí. Aravena intenta explicarse esto:

---

<sup>145</sup> Entrevista a Claudia Aravena Abughosh realizada por Valentina Montero en noviembre de 2013.

Efectivamente yo vi la foto en algún medio, en el diario o en alguna revista después, quizás, y yo la internalice como si hubiese sido mi historia, como si hubiese tenido una experiencia o una vivencia con eso, pero fue una experiencia colectiva (Ibid).

Benjamin, en el ensayo “Sobre algunos temas de Baudelaire”, relaciona el concepto de aura con la manera en que la memoria opera en los textos de Proust y la relación que ésta establece con el nacimiento de la fotografía, señalando que:

Los procedimientos basados en la cámara y en otros aparatos similares posteriores amplían el radio de la *mémoire volontaire*; hacen posible fijar mediante el aparato y siempre que se quiera, un suceso en su imagen y en su sonido. Se convierten así en logros esenciales de una sociedad en la que el ejercicio de las cosas se atrofia. (Benjamin, 2000, p. 145)

Siguiendo esta misma línea, Hirsch (1997) señala que el poder simbólico e icónico de la fotografía permitiría la ilusión de acceder al evento mismo. Sontag, por su parte, intenta rectificar lo que considera en Proust una mala interpretación del significado de las fotografías, pues a su juicio considera que no son “un instrumento de la memoria como su invención y reemplazo”. Para Sontag, el asunto “depende más del contemplador que de la fotografía” (Sontag, 2006, p. 231). El punto de vista del contemplador entonces es el que se hará crítico en el momento de exigirle a una imagen técnica que sea portadora de un vínculo con el pasado.

La fotografía transforma la memoria personal o local en una memoria colectiva. En efecto, en el episodio que Aravena narra vemos cómo los límites entre historia, memoria colectiva e individual se desdibujan. Como señala Halbwachs (1995), “es difícil decir en qué momento un recuerdo colectivo ha desaparecido y si ha salido decididamente de la conciencia del grupo, precisamente porque basta con que se conserve en una parte limitada del cuerpo social para que podamos encontrarlo siempre.” (p.216) Gracias a la fotografía imaginamos que hacemos presente el pasado; que volvemos hacia nuestra actualidad un hecho, un rostro, una emoción, cuando lo que realmente tenemos es sólo un recorte de lo real. Tras lo que queda fuera del campo fotografiado hay un misterio que el tiempo amplifica. Verdad e imagen no son equivalentes.

Este episodio le sirve a Aravena para inspeccionar el momento en que una imagen mediática se cuelga en el imaginario colectivo; cómo se puede construir un relato de algo que nunca se vivió.

(...) mi idea era interrogar esa imagen, era fracturarla, segmentarla, hacerle una autopsia visual a la imagen. El medio que me parecía idóneo ahí era el video, de vuelta. Re encuadrarla, re asignarle tiempo, instalarla de una narrativa a otra que es la temporal, no tenerla fija, y para eso era el video, era totalmente idóneo. (Aravena, 2013)

Los escenarios para observar las imágenes del dolor de otras personas se han multiplicado y diversificado. Vemos el marco que las soporta en galerías de arte, museos, sitios de Internet a la mano desde nuestras oficinas o en nuestros dispositivos portables. Sontag (2004) comentaba cómo las fotografías de temas solemnes o desgarradores en el momento que se cuelgan en las paredes de una exhibición cambian la manera en que son percibidas; en un contexto artístico, entendido como un hecho eminentemente social, estas imágenes son observadas distraídamente, por lo que la autora pensaba que “el peso y la seriedad de tales fotografías perviven mejor en un libro, donde se pueden ver en privado” (110). Aravena, con su video, nos permite entrar en el acto íntimo que significaría la lectura personal de una imagen, quizás porque ante una pantalla reaccionamos «colectivamente», pero también aprendiendo a estar solos (Derrida, 2002). Para la edición final Aravena escoge la voz de Chris Marker que narra el comienzo de su filme *La Jetée* (1962): “Esta es la historia de un hombre marcado por una imagen de infancia. La escena que le perturbó por su violencia, y cuyo significado sólo lograría comprender mucho más tarde...”. Pero a diferencia de la ficción que nos presentaba Marker, cuyo personaje con los años comprendía la verdad de la imagen diferida de su infancia, en el caso de Aravena su verdad desaparece, o más bien se disipa en el impacto violento que el relato mismo dejó en la memoria colectiva de la que sus recuerdos son parte.

Junto a la voz de Marker en *La Jetée*, también se cuelan algunos fragmentos de los filmes *Tres tristes tigres* (1968) de Raúl Ruiz y *El Zapato Chino* (1979) de Cristián Sánchez. Están ahí como capas de otras memorias que se constituyen a partir, no de su cualidad verosímil, sino de las verdades de sentido que sus palabras encierran. Casi al final escuchamos la voz de la propia artista, que en un susurro reclama: “Sí, sí lo vi... lo vi todo”.

No se trata de una memoria de recuperación de un hecho, de una experiencia personal específica, sino de una memoria suspendida en muchos: un *deja vú* colectivo. La

víctima no tiene identificación, los testigos tampoco; el verdugo tampoco tiene un nombre propio. El país se había vuelto lugar de escena de repetidos crímenes donde los nombres de todos han sido silenciados. Como señala Halbwachs (1995), “en el desarrollo continuo de la memoria colectiva no hay, como en la historia, líneas de separación claramente trazadas, sino solamente límites irregulares e inciertos” (p. 215). La importancia de que lo que se recuerda coincida con el pasado cede ante el contenido emocional. Aquí nos encontramos con una tensión entre verdad y memoria. Como apunta Lechner (2002), “la verdad de la memoria no radica tanto en la exactitud de los hechos como en el relato y la interpretación de ellos” (p. 62). Nora señala:

La memoria es la vida, siempre llevada por grupos vivientes y a este título, está en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia, inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones, susceptible a largas latencias y repentinas revitalizaciones (Nora, 1984, p. 18)

En el video, Aravena juega con el movimiento del texto horizontal y con el movimiento del ojo de la cámara en vertical que inspecciona; que busca como un detective quizás alguna pista clave para resolver el enigma. Pero hay zonas borrosas. Piezas ausentes de un puzle: la mancha de un costado es el campo de una indecisión, es una apertura que será llenada de otro relato impostado. En esta trama de líneas horizontales y verticales que Aravena traza se teje una trampa en donde la memoria es atrapada sólo como deseo, pues como decía Deleuze “el acontecimiento es la identidad de la forma y del vacío. El acontecimiento no es el objeto en tanto que designado, sino el objeto como expresado o expresable, nunca presente, sino siempre y pasado o aún por venir” (Deleuze, 2005, p. 114). En la experiencia de Aravena comprobamos que no hay un recuerdo como ejercicio que relate con integridad un suceso y sus detalles como sucedieron. Siempre nos encontraremos con acercamientos parciales, sesgados. Como apuntaba Cifuentes cuando reflexionaba sobre la relación entre video y memoria: “la imagen video transita así entre el mundo de la coherencia simbólica y la gravitación del imaginario hacia el exceso del real, constituyendo en el transitar, en el cruce y recuce de la frontera, un umbral entre ellos” (Cifuentes, 2007).

Mientras Aravena intenta apropiarse de una imagen como excusa para interrogar un proceso histórico; otros artistas harán un recorrido inverso, en el que la destrucción del archivo o la imagen será la estrategia que persigan, no tanto ejercitar el olvido, como sí reparar lo que la memoria sigue provocando y lo que la historia no logró sellar.



**Imagen 18.** *Unfinished Business: Wash Away* (2006) de Manuela Viera Gallo

En 2006 la artista Manuela Viera-Gallo dispone una serie de fotografías de Augusto Pinochet <sup>146</sup>, las empapa con Clorox, líquido químico usado para la limpieza. A los pocos segundos las imágenes se empiezan a disolver, desfigurándose progresivamente, adquiriendo un aspecto pictórico que termina por anular el rostro del ex dictador de cada fotografía. La artista, que titula su pieza como *Unfinished Business: Wash Away* pretendía aludir al fallido intento de tiranicidio perpetrado por el grupo armado Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) en 1984, justo el año en que la artista y su familia volverían a Chile después de su exilio en Italia. El derrame de Clorox sobre las fotos de Pinochet juega en clave doble: como limpieza de aquello que aún no ha sido saneado y, al mismo tiempo, la anulación de su rostro y destrucción de la fotografía metaforiza su muerte, la que casualmente ocurre el mismo año en que la autora realiza el video. Para la artista, el video era una forma de expresar los sentimientos que muchos chilenos y chilenas tenían frente a la impunidad del dictador y la impotencia de las víctimas que sufrieron en dictadura. “Se trata de una acción íntima, una venganza de alguna manera cruda pero esencial contra su retrato y su representación oficial en los tiempos de gloria de su régimen” (Viera Gallo,

---

<sup>146</sup> Quien, a la fecha, se había convertido en senador vitalicio y seguía teniendo una importante influencia en las decisiones del gobierno democrático.

2015)<sup>147</sup>. La pieza también funciona invirtiendo el proceso fotográfico de emulsión, en el que en vez de permitir que una imagen aparezca, ésta finalmente se destruye.

Diego J. Cortés (1995), representante de otra generación mucho más joven, también trabaja en torno a la destrucción del documento como testimonio de época. Su proyecto *Traición/Tradición* (2013) consistió en registrar mediante fotografía y video la incineración de las fotografías de su álbum familiar y las fotografías de quienes acudieran a un llamado público que hizo a través de las redes sociales y la prensa. Las intenciones de Cortés no eran desafiar al sistema artístico y sus impostaciones o tendencias, que desde ciertos discursos curatoriales se han hecho hegemónicas en lo que algunos han llamado una “fiebre de archivo” (Guash, 2011), sino más bien saldar deudas y destruir los contratos establecidos entre imagen y memoria desde su propia historia personal.

Si bien la destrucción de la memoria personal no es algo inédito en el campo de las artes -recordemos a John Baldessari convirtiendo en cenizas sus pinturas en 1967 o a Igor Stromaier en 2011 destruyendo desde su sitio web, cada día, una a una sus piezas de net art creadas entre 1996 y 2007-, no podemos dejar de sentir inquietud y hasta vértigo cuando alguien recurre a la destrucción de su propia memoria plasmada en fotografías. Porque lo que Diego destruye no son las fotos tomadas desde su *smartphone*, ni las que quedaron años silenciosas en un disco duro; su trabajo de destrucción tiene víctimas físicas: se trataba de esas fotos analógicas, copiadas en papel, únicas, que resistían el paso de los años atrapadas entre el plástico adhesivo y hojas de cartón que conformaban la naturaleza de ese objeto ya casi obsoleto llamado álbum familiar.

Como el conquistador español Hernán Cortés, quien en 1519 quemó sus naves para impedir que la tripulación pudiese aspirar a un retorno a casa, Diego, también de apellido Cortés -apropiada casualidad- quemó las fotografías que para él significaban un retorno a un pasado que prefiere olvidar. Partiendo del reconocimiento de que la historia de su familia está vinculada a la dictadura, logró comprender algunos rasgos psicológicos de violencia intra-familiar que lo marcaron y de los cuales prefería desprenderse desde la anulación de las huellas. Diego J. Cortés quema sus fotos, no por lo que ellas contienen, sino por el relato que desde ellas se ha construido. Ante la superabundancia de imágenes que hoy producimos y consumimos casi a la misma velocidad, como un “ouróboros” -esa serpiente mitológica que se devora a si misma-, la acción propuesta por Diego interrumpe esa mecánica metabólica para romper también con las determinaciones con que la historia personal se funda. Posteriormente, mediante un llamado público invita a que otras

---

<sup>147</sup> Entrevista a Manuela Viera-Gallo realizada por Valentina Montero en febrero de 2015.

personas lo acompañen realizando el mismo gesto de autoinmolación de la memoria plasmada en imágenes bidimensionales. En el acto de prender fuego a esas imágenes diseñadas por su historia familiar, exorciza de manera irreductible los mandatos tradicionales, el modelo de familia y el contexto político sobre el que ésta se erigió. Mandatos, contextos y huellas de los que prefiere despedirse, conjurar, para imaginar, desde este ritual de duelo y de iniciación, la posibilidad de reescribirse un futuro como sujeto. Esta acción queda registrada en video, pues lo que sí quería recordar es el momento de arrojo para llevar a cabo una acción que va en contra de las políticas de memorialización oficiales que ya se han logrado filtrar naturalizadas en la relación que tenemos con el pasado.

En los trabajos revisados apreciamos cómo en el ejercicio de la posmemoria la imagen mediatizada se vuelve crucial no sólo en la recuperación de una verdad que ha quedado postergada o turbia bajo el velo del tiempo, sino como mecanismo que evidencia que en la construcción de un relato personal o colectivo del pasado siempre habrá un componente ritual y por lo tanto ficcional que lo sostiene.

#### **4.1.1.5. Representar la desaparición y la ausencia**

*“nombrar no es señalar, sino designar, es decir, significar lo ausente”<sup>148</sup>*  
(Severo Sarduy)

Una de las más eficientes estrategias implementadas durante la dictadura fue el desaparecimiento de personas. No bastaba el asesinato. La desaparición de personas no sólo se efectuaba a fin de evadir futuras acciones legales en contra de los asesinos. Esconder los cuerpos era parte de una “tecnología del terror” (Alvarez Vallejos, 2003, p. 30). El Estado administraba la violencia desde un conjunto de técnicas articuladas que permitían aterrorizar y paralizar a la ciudadanía, neutralizando la disidencia. La desaparición no actuaba sólo como eufemismo, amortiguando la palabra homicidio, ejecución o secuestro; la desaparición como técnica de invisibilización de los cuerpos se constituía como un recurso doblemente eficiente: eliminaba la evidencia del delito y desplegaba el miedo como dispositivo de disuasión.

Se calcula que fueron cerca de 1800 personas que desaparecieron sólo durante el primer año del régimen. Se crearon alrededor de 300 tribunales de guerra que operaron sin ninguna garantía de debido proceso para los acusados; solía

---

<sup>148</sup> (Sarduy, 1999, p. 1399).

simplemente sentenciarse y aplicarse la pena de inmediato, normalmente fusilamiento. (Jocelyn-Holt, 1998, p. 72)

Se creaba así una “comunidad de la desaparición”, concepto que permite describir a un conjunto de individuos que han sido afectados por las brutalidades que se han permitido en la modernidad, habitándola desde el fracaso (Déotte, 2000, p. 19). Los “desaparecidos” encarnaban, en el lenguaje que así los designa, un concepto fantasma que deambularía en las manifestaciones callejeras, en los informes de derechos humanos, en algunos noticieros. A falta de mortaja, tumba, y lápida los rostros de los detenidos-desaparecidos se hacían presentes recorriendo las calles clandestinamente en los cuerpos de los vivos, fundamentalmente de las mujeres. Los desaparecidos se hacían imagen y durante los setenta y ochenta hasta tomarían una dimensión física en el lienzo, en la fotografía desgastada, pixelada, reproducida por la fotocopia, deambulando lacónicamente prendida en la ropa de las mujeres, en el altar familiar o vecinal o en las paredes de las universidades que los reclaman. No hay inscripción, no hay lugar físico en donde honrar el recuerdo. Las voces de los familiares entonan el mismo canto que Antígona: dar sepultura a los muertos para restituir, así, el derecho a su historia material.

El duelo virtual no ha cesado. Los desaparecidos, parafraseando a Vallejo<sup>149</sup>, “siguen desapareciendo”. En la medida que todavía los cuerpos no se encuentran el tema sigue abierto. El campo artístico también ha insistido en ello. La virtualidad de las palabras, de la imagen como representación nunca será suficiente. En el documental de Patricio Guzmán *Nostalgia de la luz* (2010) vemos a mujeres que llevan años hipotecando su tiempo en la búsqueda de un pedacito de cuerpo de sus seres queridos retenidos y probablemente fusilados. Hasta la astilla de un hueso les basta para poder enterrar el cuerpo del ser querido, recomponer el relato y espantar al fantasma de una historia personal inconclusa. Esta situación se ha vuelto crítica no sólo por la evidencia del drama, sino porque además, después de tantos años, el contar con un resto del cuerpo de los desaparecidos constituye la única manera de proceder a su identificación y cerrar al menos un capítulo.

A través de análisis del ADN de un resto, el artista Máximo Corvalán-Pincheira (su primer apellido es del padre adoptivo) logró identificar a su padre biológico Héctor Ricardo Pincheira Núñez, médico y asesor de Salvador Allende, quien fuera detenido en el Palacio de La Moneda el mismo día del golpe de Estado. En 2012, el artista expone su

---

<sup>149</sup> Extracto del poema *Masa*, de César Vallejo: “Al fin de la batalla / y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre / y le dijo: “¡No mueras, te amo tanto!” / Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo”.



proyecto *ADN* presentado en la muestra *En Medio* en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende. *ADN* reflexiona –entre otros temas– sobre la importancia del ADN y la historia política chilena. La obra trata la idea de “la desfragmentación del cuerpo en tiempos brutales”. Según el artista:

El concepto de ADN conectaba además con un hecho brutal en el país, que se relaciona a mi historia personal: la entrega a los familiares, de cuerpos de detenidos-desaparecidos que no correspondían. Ahora se han podido establecer identidades con casi total certeza, pero esto no siempre fue así (Corvalán-Pincheira, 2014)



Imagen 19. *ADN* (2012) de Máximo Corvalán-Pincheira

La instalación estaba compuesta por 33 piezas escultóricas armadas con tubos fluorescentes, cables, huesos y tuberías que semejaban extraños seres cibernéticos que brillaban suspendidos sobre piletas de agua en la oscuridad. La obra incluía el audio amplificado de los zumbidos eléctricos de los aparatos, que parecían imitar el sonido de un enjambre de insectos. La cercanía de los ensamblajes eléctricos con el agua generaban una enrarecida inquietud: el peligro de cortocircuito y de electrocución. Recordemos que uno de los métodos de tortura habituales durante la dictadura consistía en aplicar descargas eléctricas a los prisioneros y prisioneras políticas (Verdugo). La utilización del neón en los

trabajos de Corvalán-Pincheira le sirve como signo metonímico para aludir a esa práctica, y al mismo tiempo porque el neón se asocia connotativamente al mundo del espectáculo.



**Imagen 20.** *Free Trade Ensambladura* (2005) de Máximo Corvalán-Pincheira.

Ya en 2005, nos presentaba la instalación *Free Trade Ensambladura*. Consistía en una serie de esculturas de cuerpos que asemejaban los cadáveres momificados de indígenas, similares a los que se encuentran en el norte de Chile, ensamblados con carteles de neón que rezaban “Buen Viaje”, “Retire su dinero”, “Welcome”, “New”, “Exit” puestos ahí remedando los carteles de bienvenida al turismo, promovidos desde la firma de tratados de libre comercio. La aridez del desierto de Atacama ha permitido que las tempranas momificaciones realizadas por las comunidades conocidas como Chinchorros y Atacameños, que datan de más de 8000 años, se conserven intactas. En la misma zona, y por las mismas características de clima y suelo, se han podido encontrar los cuerpos de detenidos desaparecidos. El estado de las osamentas encontradas ha permitido identificar edad, sexo y también las atrocidades a las que fueron sometidos los cuerpos. De esta manera, Corvalán reunía tres relatos: el hallazgo arqueológico, el hallazgo forense y la deuda aún impaga de la justicia y la verdad respecto a la desaparición de personas durante la dictadura. La apariencia indefensa de las esculturas de los cuerpos momificados que

Alarcón utiliza en su instalación contrasta de manera dramática con el colorido y luminosidad del neón. Las extremidades de las osamentas parecían atrapadas entre los tubos fluorescentes en actitud doliente, conectando su pose con la de los prisioneros víctimas de la tortura.

Si hallar los restos de un cuerpo en el desierto nos parece una labor difícil y destinada al fracaso, más aún lo es imaginar encontrar los cuerpos en el mar. El mar, sin quererlo, es ya metonimia del viaje, del misterio, de la muerte y sus modulaciones. Nuestro mar es frontera inexpugnable, agua salina que dibuja, como una sombra, el margen de la delgadez de nuestro perfil territorial. Significó el progreso, la riqueza potencial de sus recursos, pero también la catástrofe inminente, el naufragio, el tsunami y, además, el recuerdo de que ha sido escenario de la desaparición de personas. Aún no se ha resuelto si se trata de un mito que en la década del 30 el presidente Carlos Ibáñez del Campo habría ordenado el “fondeo” (lanzamiento de cadáveres al mar) de centenas de personas, la mayoría homosexuales, vagabundos y locos.

Lo que sí está confirmado es que entre 1974 y 1980 por lo menos 500 cuerpos de prisioneras y prisioneros políticos habrían sido arrojados en las costas del norte de Chile desde helicópteros militares en una operación conocida como “los vuelos de la muerte”, enmarcado en las operaciones de la “Caravana de la muerte”, comitiva militar que desde fines de 1973 recorrió el país encarcelando y ejecutando personas. Este procedimiento de ocultación de cuerpos era exactamente igual al practicado durante la dictadura argentina, lo que deja en evidencia cómo estas acciones obedecían a un cuidadoso plan diseñado desde las altas esferas militares orquestadas en conjunto por las dictaduras. Se especula que un gran número de prisioneras y prisioneros estaban dormidos, sedados, antes de ser lanzados al mar, suposición que se reafirmó cuando en 1976 es encontrada en una playa el cuerpo de Marta Ugarte, sin signos de impacto de bala en su cuerpo. En 2004, un militar que participó en la misión y cuya identidad se mantiene en secreto confesó antes de morir el lugar exacto donde fueron lanzados los prisioneros. Gracias a los datos que aportó se encontraron 4 piezas metálicas, correspondientes a rieles, los que eran usados para atar los cuerpos antes de ser arrojados; en 2013 se encuentra un quinto riel.

A partir de estos antecedentes, Enrique Ramírez comienza a desarrollar su proyecto *Los durmientes* (2014)<sup>150</sup> que consiste en una larga investigación sobre el tema, observación de los lugares donde ocurrieron los hechos, recopilación de documentos y que concluye con una exposición en la que presenta una personal cartografía con la serie

---

<sup>150</sup> El proyecto fue presentado por primera vez en el Palais de Tokyo en París.

*Latitudes* y una videoinstalación consistente en el tríptico titulado *Los durmientes*, como el proyecto total. El título de su proyecto modula una triple significación: enunciativa, especulativa y poética. Por un lado, la palabra refiere al nombre que reciben los maderos que atraviesan perpendicularmente las líneas férreas a los que los prisioneros habrían sido atados; por otro lado, a los cuerpos que, según se sospecha, habrían estado sedados al momento de ser arrojados y, a un nivel poético, *Los durmientes* aluden al silencio del fondo del mar donde desaparecieron tantas vidas y al silencio de un país que aún calla sus verdades.

*Latitudes* está formada por una serie de 30 láminas grabadas, cubiertas por vidrio negro, tamaño A4 que evocan fragmentos de un mapa. En cada lámina Ramírez inventa las coordenadas de los lugares donde podrían haber sido arrojadas las víctimas (señalizadas por puntos blancos). Sin indicaciones geográficas más que la flecha que indica el Norte, las composiciones están acompañadas por recortes de periódicos, impresiones personales, recuerdos de su infancia y el informe de 1991 de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación que afirma "llegaron a la convicción moral de que la llamada la "desaparición" no es una desaparición en absoluto". Su trabajo se podría relacionar con el de Aby Warburg, aquel excéntrico historiador y coleccionista alemán que rozó la locura al concebir con su Atlas Mnemosyne un espacio como forma visual para el pensamiento y conocimiento que dejaba entrar obras de arte, estampas, postales, dibujos, evitando caer en la argumentación racionalista o ilustrativa sobre una temática en particular. Pero en la instalación de Ramírez no sólo hay una intención de emular esa figura turbia entre artista, coleccionista o curador al reunir materiales de hechos históricos y anotaciones personales como piezas de arte, tal y como lo hicieron el "Museo de arte ficticio" (1968) de Marcel Broodthaers o las ideas expuestas sobre "El museo imaginario" (1947) de André Malraux. En *Latitudes*, la ambigüedad es el hilo que hilvana distintas narrativas que aluden al viaje, a la desaparición, a la memoria colectiva y personal y a la construcción de nuestra historia como pueblo en diálogo con el presente.

La videoinstalación, concebida como un tríptico, está organizada mostrando distintos niveles narrativos y poéticos. En la pantalla central se aprecian dos personajes: un anciano, personificado por el actor y dramaturgo Alejandro Sieveking y un hombre joven encarnado por Jorge Becker, el mismo actor que antes transitaba en su anterior video *Brisas*. Ambos personajes son representantes de dos generaciones distintas. Sieveking representa a quienes fueron testigos o víctimas; y Becker a la generación del propio artista que reflexiona desde la "posmemoria". Es decir, desde la historia que se construye con los despojos y residuos a la historia oficial. Ambos murmuran recuerdos y

reflexiones respecto a la tensión presencia-ausencia: “Mirar... Mirar... Mirar el fondo... Mirar cómo se deshace todo... Mirar como desaparezco... Mirar... Buscar... Buscar algo que no se ve ... El olvido... El silencio...”, dice el anciano mientras camina hacia la orilla del mar sosteniendo entre sus manos un pez muerto. “Buscar algo que no se ve” dice el más joven, llevando consigo una bolsa de plástico. Al final del video ambos personajes se encuentran en un conmovedor abrazo que restituye la despedida que familiares y víctimas no pudieron realizar.



Imagen 21. *Los durmientes* (2014) de Enrique Ramírez.

Así como en *Brisas*, el carácter nostálgico de la obra de Ramírez es evidente, en la mayoría de la producción artística, cinematográfica y literaria realizada durante los años de la postdictadura observamos la inspección del pasado desde una perspectiva crítica, pero marcada, a su vez, por una impronta melancólica. Hernández Sánchez (2002) propone que el sujeto melancólico emprende una búsqueda en el pasado sobre las certidumbres de las que carece en su presente. Para ello se hurga lo que ha sido a través de las cosas, objetos, pero en el momento de su encuentro con los testigos materiales de los hechos se enfrenta a la constatación de que el pasado es irrecuperable, “pues los objetos y situaciones recuperadas se presentan como unos extraños, han variado de significado. Es la ambigüedad de la melancolía y de la memoria: por un lado seguridad, por

el otro el cambio de significados” (p. 135). Pero en este trabajo de Ramírez, junto a la letanía está también la intención de completar el puzzle, aunque sea inventando en el presente esas piezas ausentes. En la pantalla de la derecha de su tríptico vemos frágiles cruces de madera, de diseño irregular, flotando como boyas en medio de un mar brumoso, algunas de ellas llevando banderas chilenas o flores, pues el “mar es el verdadero cementerio de Chile”, como reza uno de los textos de pared en la exposición. En la pantalla de la izquierda observamos tomas subjetivas realizadas desde un helicóptero, el modelo *Bell UH-1D Iroquois*, utilizado en labores de rescate por la aviación y posteriormente la imagen de una trayectoria en picada hasta el fondo del mar. Para realizar esta toma Ramírez arrojó la cámara al mar, lo que le permitió tener el registro real de una caída y lo que la cámara observó en la profundidad. Aquí hay un punto fundamental para la comprensión de este trabajo. Aquí la alegoría funciona de manera radical al desplazar en el propio dispositivo tecnológico la función poética de representar lo irrepresentable. De esta manera, el artista construye la visión de una imposibilidad: el registro en primera persona de la caída de un detenido-desaparecido, la trayectoria final de una vida concentrada en una última y vertiginosa mirada. El video así, no trata solamente del ejercicio de restitución teatral de una imagen clausurada. Ramírez intentará reconstituir la escena del crimen donde nuestros propios ojos, mediados por la máquina como prótesis de subjetividad, darán mirada a ese cuerpo no identificado que cayó en las aguas para no volver nunca más. En el fondo del mar no hay nada, peces que cruzan, corrientes submarinas que hacen temblar la cámara. Al final de los videos, cuando la pantalla central se ha fundido a negro, se escucha un fragmento del himno nacional: “Y ese mar que tranquilo te baña/ te promete futuro esplendor” corean unas voces de soldados, y a su canto luego se unen otros versos del himno “O el asilo contra la opresión, o el asilo contra la opresión”, esta vez entonado por voces de mujeres en alguno de los múltiples actos callejeros de resistencia.

#### 4.1.1.5.1. ¿Dónde están?

El intento de dar visibilidad a los desaparecidos ha estado siempre presente en el arte del período de la Transición. Desde 1989 a 1997, Carlos Altamirano realiza el proyecto *Retratos*. La pieza consistía en una franja horizontal de imágenes triviales tomadas de revistas y periódicos en las que se apreciaban aglomeraciones urbanas, el rostro del presidente Salvador Allende, la elección de la única miss universo chilena, imágenes publicitarias. Cada una de las imágenes estaba montada con marcos heterogéneos, gastados, de distinto material y procedencia, generando en conjunto una saturación visual similar a las estrategias pop. Sobre cada imagen se encontraba



superpuesta la fotografía de un detenido desaparecido, acompañado por la leyenda “¿Dónde están?” y por el nombre, número de identificación, fecha y detalles de su captura, provocando la impresión de que los desaparecidos son sumergidos en el “magma de la fantasmagoría colectiva y de sus imágenes virtuales” (Déotte, 2000, p. 160).

En 2001, el fotógrafo Claudio Pérez realiza su proyecto *El muro de la memoria*, mural fotográfico de aproximadamente 40 metros cuadrados que reunía 950 imágenes de 1.192 detenidos desaparecidos. El proyecto –realizado con aportes del Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura– se presentó en un puente en la rivera del Río Mapocho. Este trabajo, que podría ser leído como parte de las estrategias que monumentalizan el trauma, es activado años más tarde al introducir el relato del presente en aquellas fotografías. En 2007, Pérez realiza el proyecto *Despedidas. El Amor ante el Olvido* (2007) en el que también utiliza fotografías de los desaparecidos, pero a través de sus familiares que posan a la cámara portando cuadros con imágenes de sus parientes y pancartas en las que han escrito sus sentimientos: “rabia” “pena”.

Desde una perspectiva menos sentimental o monumental, sin recurrir de manera directa a las fotografías ni a ningún medio más que los nombres, la artista Anne Marie Banoviez realiza desde 2009 su proyecto video performático *Aquí están*, intentando contestar al lema “Dónde están” de la pancarta utilizada ampliamente en las manifestaciones públicas que reclaman por la desaparición de detenidos políticos. A partir de una base de datos recogida del informe Rettig, la artista realiza cada 11 de septiembre una lectura de los más de mil nombres junto a la descripción de sus fichas. La acción ha sido registrada año a año, y en cada lectura superpone sobre su cuerpo la proyección con las grabaciones de los registros anteriores. La acumulación de temporalidades traducida en imágenes y voces va generando una trama espesa, confusa que juega metafóricamente con el riesgo de que la magnitud de los datos y su imposible solución esconda el mensaje y lo distancie al punto de anularlo por completo. La pieza, concebida para seguir desarrollándose en el tiempo, rescata el archivo para darle voz y gesto y “mostrar en el envejecimiento de mi propio cuerpo, el cansancio social y la urgencia de encontrar reparación simbólica a la pena y vergüenza con la que nuestro país vive” (Banoviez, 2013).

La necesidad traer al presente lo que yace custodiado en el archivo ha resurgido en otras piezas en el arte de América Latina, donde “la comunidad de la desaparición” a la que se refería Déotte no deja de crecer. En 2006, el artista argentino Fabián Taranto realiza la pieza de net art *Búsqueda en proceso* para conmemorar el aniversario de los

treinta años del golpe de Estado de la última dictadura militar argentina (1976-1983), conocida precisamente como el *Proceso* [de Reorganización Nacional]. En el sitio web de la pieza<sup>151</sup> se puede ver un *loop* de vídeo que muestra la primera manifestación de las Madres de Plaza de Mayo. En ella, cientos de mujeres marchan alrededor de un monumento –la Pirámide de Mayo–, una acción que se realiza cada jueves desde esa época y hasta el día de hoy. Progresivamente, sobre la imagen en *bucle* emergen puntos verdes y azules. Los verdes (sinécdoque de los militares por el color de sus trajes) representan a los represores, y al clicar sobre cada uno de ellos se despliega un cuadro de texto con datos que incluyen el nombre, el cargo y el campo de detención donde actuaba y los números de legajos de la CONADEP<sup>152</sup> en donde es mencionado. Los puntos azules (símbolo del color de las estrellas) muestran los expedientes de los “desaparecidos”. La información que nos ofrecen sobre estos últimos consta del número de legajo de la CONADEP, el nombre y apellido, la edad, la fecha de secuestro, el lugar de secuestro y el estado (desaparecido, muerto) de cada uno de ellos. La web no permite apreciar la base de datos sobre la que está montada; no se pueden hacer búsquedas específicas ni por nombre, localidad, fecha de desaparición, número de legajo de la CONADEP, ni por el cargo en las Fuerzas Armadas. Es una búsqueda a ciegas, azarosa (Hofman & Montero, 2013, p. 45). La obra contempla solamente la elección de unos filtros de visualización muy generales: franjas de edad, puntos verdes, puntos azules. En palabras del artista:

Si tienes un nombre en la cabeza, te podías llegar a pasar años buscando en los puntitos hasta que por ahí podías llegar a tener un golpe de suerte y lo encontrabas. Solo podías clasificar la información por edades... y ahí te daba como un *shock*.<sup>153</sup>

Esta pieza contó también con una acción específica el 24 de marzo de 2006, aniversario del golpe de Estado argentino. Ese día, todas las búsquedas realizadas (los

---

<sup>151</sup> Originalmente el dominio de la pieza era <<http://www.buscuedaenproceso.org>>. Actualmente se puede visitar en: <<http://www.givemebackmycode.org/works/bep>>

<sup>152</sup> La CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) fue creada por el primer presidente elegido democráticamente posterior al Proceso, con el objetivo de investigar las violaciones de los derechos humanos que tuvieron lugar en el período 1976-1983. La Comisión recibió varios miles de declaraciones y testimonios y verificó la existencia de cientos de lugares clandestinos de detención en toda Argentina. El resultado de la investigación fue un informe de varias carpetas que registraba la existencia de desaparecidos y centros clandestinos de detención, que, por la minuciosidad de las descripciones que contenía, permitió probar la existencia de un plan sistemático perpetrado desde el gobierno, lo cual resultó efectivamente clave para el juicio a las juntas militares.

<sup>153</sup> Extracto entrevista a Fabián Taranto realizada por Vanina Hofman y Valentina Montero en Junio de 2013.



clics en los puntos azules y verdes) generaron un pedido de justicia a los correos electrónicos correspondientes a distintos departamentos estatales. El remitente del correo electrónico coincidía con el nombre de la persona cuyo caso era consultado. El resultado de la acción arrojó 906 consultas enviadas a 12 direcciones diferentes, es decir, un total de 10.872 correos electrónicos. De esta manera, Taranto le daba agencia a los archivos y a los desaparecidos. Volvía la existencia de los ejecutados a un plano de participación que era más que simbólico pragmático, interfiriendo en las actividades burocráticas de los organismos del Estado que vieron por unas horas colapsados sus servidores.

En la pieza de Taranto no había solo representación o metáfora. Nos encontrábamos ante signos que fluyen: máquinas comunicándose con otras; información que se traspasa de un servidor a cientos de ordenadores personales; subjetividades afectadas: usuarios mirando una pantalla, moviendo un cursor sobre píxeles que son números, que son expedientes, que son personas que ya no están; y personas vivas: ejecutores, quizás embrutecidos entre la cobardía o la impotencia o entre la ignorancia y la inercia que infunde la “banalidad del mal” (Arendt, 2003).

La necesidad de otorgar visibilidad a los desaparecidos se ha convertido en una estrategia común en algunas prácticas mediales en Latinoamérica. En México, por ejemplo, se creó el proyecto *Las desaparecidas* (2012), de Christina Marín y John Craig Freeman que intentaba resituar en el espacio público la imagen de las mujeres desaparecidas en Ciudad Juárez, específicamente en El Paso, zona fronteriza con Estados Unidos. A través de una pieza de realidad aumentada a la que se accedía mediante teléfonos móviles inteligentes se podían observar una serie de monumentos virtuales para recordarlas y dimensionar su número. El público interactuaba descargando y ejecutando una aplicación móvil que se servía de un software de geolocalización. Mediante él se superponían las imágenes de monumentos virtuales sobre las coordenadas precisas de GPS. Al apuntar el teléfono hacia marcas físicas ubicadas en la ciudad, se podían ver los objetos-monumentos digitales integrados en las calles y las plazas.

#### 4.1.1.5.2. *El memorial*

Tener un lugar dónde recordar a los muertos, aunque no se trate del sitio específico donde sus cuerpos yacen, es una necesidad enraizada en los pueblos. En América Latina y algunas zonas de España, muchas personas levantan pequeños “templos” para recordar a sus seres queridos. En Chile se les llama *animitas* a estos pequeños altares adornados con flores y fotografías, emplazados en los lugares donde las personas han

fallecido. Inicialmente tenían una función religiosa o mitológica, pues se atribuían dones milagrosos a los difuntos que hubieran muerto en condiciones trágicas (Forch, 2003). Pero, con el correr del tiempo, la construcción de animitas -a orilla y cruces de carreteras, puentes o acantilados- simplemente para recordar a los difuntos, se ha convertido en una práctica común que se ha integrado en paisaje chileno. Tras el golpe de Estado se levantaron numerosas animitas para recordar a quienes fueron ejecutados y desaparecidos.

Pero estas iniciativas espontáneas y locales no bastaron. Desde 1990, distintas organizaciones sociales impulsaron iniciativas de “memorialización” que contaran con un respaldo institucional para poder recordar y homenajear a las víctimas de la dictadura través de monumentos, placas e inscripciones en el espacio público (FLACSO, 2007). A la fecha existe un total de 53 memoriales dedicados a las víctimas de la dictadura (Aguilera, 2013), gestionados a partir de familiares, agrupaciones y el gobierno, la mayoría de ellos ubicados en sectores periféricos a la capital de Santiago. Dentro de éstos, uno de los más emblemáticos lo constituye el Museo de la Memoria donde Alfredo Jaar lleva a cabo su proyecto *Geometría de la Conciencia*.

La *Geometría de la Conciencia* es el primer proyecto de Alfredo Jaar concebido específicamente para la sociedad chilena desde que dejara el país en 1981. Si bien en 2006 realizó una importante retrospectiva de su trabajo, en esa ocasión no quiso referirse a la realidad nacional. En una entrevista explica por qué:

(...) idealmente, me hubiera gustado que se incluyera una obra creada específicamente para Chile", pero "seguramente habría habido algunos que hubiesen dicho que han sido veinticinco años desde que me fui, y que llegué y de inmediato hice una nueva obra sobre Chile, para Chile: quería evitar ese problema. Me pareció más prudente, en esta primera etapa de mi regreso, mostrar las obras que había hecho en el extranjero. Me pareció correcto esperar una próxima oportunidad, si alguna vez llega, para crear una obra específicamente para Chile. (Jaar, 2006, p. 67)

Esa oportunidad llegó en 2009, cuando Jaar recibe el encargo de crear una pieza de gran formato para ser emplazada frente al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Este recinto fue inaugurado en 2010 para ofrecer a la comunidad un amplio repertorio de archivos históricos y documentación especializada sobre las violaciones a los derechos humanos cometidas en dictadura entre 1973 y 1990.

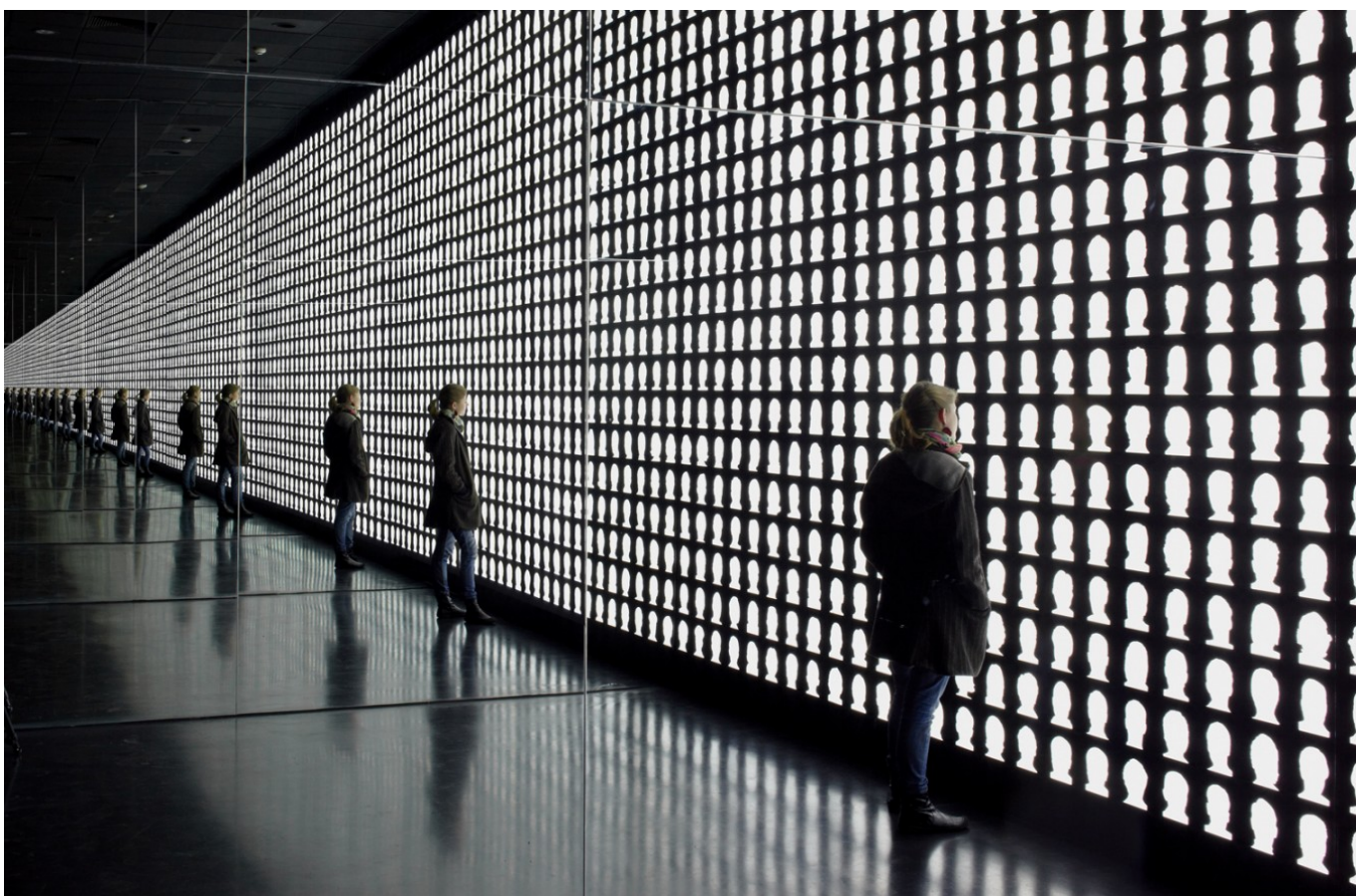


Imagen 22. *Geometría de la consciencia* (2009) de Alfredo Jaar

Para comprender la obra de Jaar es importante revisar algunos datos específicos del lugar donde su proyecto se ejecuta. Tal como se señala institucionalmente, el objetivo principal del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos es “dignificar a las víctimas y familiares” de quienes sufrieron la represión de Estado y estimular la reflexión sobre la importancia de los derechos humanos. El museo ha sido pensado para activar en la comunidad las narrativas históricas del pasado reciente de manera dialéctica. En él se puede encontrar abundantes registros gráficos, audiovisuales y textuales que describe el horror que significó la persecución, tortura y asesinato de personas durante la dictadura militar. En 2012, el historiador Sergio Villalobos en una carta al diario *El Mercurio* afirmaba que el museo “falsificaba el pasado”; crítica a la que se sumaron las palabras de Directora de Bibliotecas Archivos y Museos, Magdalena Krebs, quien reconociendo los crímenes cometidos en dictadura, dijo echar de menos que en el museo se explicitara el contexto en el que se cometieron las violaciones a los derechos humanos. Sus palabras fueron: “La opción que tomó el museo en cuestión de circunscribir su misión sólo a las violaciones a los DD.HH., sin proporcionar al visitante los antecedentes que las generaron, limita su función pedagógica”. Sus palabras generaron una avalancha de críticas que la

obligaron renunciar a su cargo. Decenas de personalidades del mundo político y cultural del país defendieron la necesidad de que los atentados a los derechos humanos no pueden ser relativizados bajo ningún concepto pues como decía Eugenia Guinzburg<sup>154</sup> “La verdad no tiene necesidad de ser justificada por la adecuación a un objetivo superior. Es simplemente la verdad. Debe ser servida y no servir” (en Todorov, 1993, p. 103).

En este espacio se enfrentan las memorias personales, los testimonios de primera fuente de quienes fueron víctimas: cartas personales, actas de defunción, incluso la recreación de los dispositivos de tortura utilizados como una parrilla en la que se aplicaban descargas eléctricas a los prisioneros políticos, junto con material histórico y periodístico como diarios, informes, sentencias judiciales y el registro de las acciones de denuncia y búsqueda de justicia emprendida en esos años por las agrupaciones de familiares de detenidos desaparecidos. A diferencia de un centro de documentación tradicional, su cualidad de museo implica que este material sea puesto a disposición de las personas pero acompañado de un trabajo curatorial que le otorgue un relato específico a los archivos. En una de sus salas centrales se puede observar una gran pared con fotografías y cuadros de las víctimas acompañadas de una pantalla táctil que permite navegar a través del mural y recuperar información detallada sobre cada víctima. Complementando esta instalación permanecen encendidas cientos de velas, recordando así las “velatones”, acciones espontáneas que se realizaron en dictadura para señalar los lugares donde se habían cometido asesinatos o secuestros. Así, junto con la intención de recordar y dar visibilidad a los hechos, la museografía y el recorrido expositivo hacen explícito un claro mensaje de denuncia, dando forma al imperativo ético de “nunca más”.

Su construcción, que podría considerarse tardía si consideramos que podría haberse realizado durante el primer gobierno democrático después de la salida de Pinochet, puede comprenderse si revisamos cuál era la rentabilidad política y social de ejecutar una obra así en ese momento. Para el historiador Pierre Nora, quien acuña el concepto “lugar de memoria” (1984), estos espacios son entornos donde se ancla, condensa y expresa la memoria colectiva, pero también son un claro síntoma de la ausencia de ésta. La memoria, antes que incapacidad de olvidar se explicaría como la “necesidad de recordar” (Rojas, 2000). Pero para matizar esta sentencia, podemos citar a Da Silva (2010) cuando afirma que estos lugares de memoria “están atados a demandas sociales, a voluntades políticas, a coyunturas históricas nacionales e internacionales, a modas estéticas y a la posibilidad de disponer de recursos humanos y económicos para

---

<sup>154</sup> Eugenia Guinzburg fue una escritora rusa que pasó 18 años condenada en el Gulag. Tras su liberación en 1955 trabajó como periodista y redactó sus memorias llamadas “Krutói marshrut” (Крутой маршрут - Duro viaje), obra publicada en castellano bajo el título de El Vértigo.

que sean posibles” (p.47). Desde esta perspectiva, la construcción del museo se enmarcaba en el contexto de las celebraciones del bicentenario de la independencia nacional, pero claramente podría explicarse mejor por una serie de coyunturas e intereses políticos específicos.

Según las investigaciones de Hite y Collins (2009), la idea de crear un espacio que almacenara la documentación sobre la dictadura se venía fraguando desde el mandato de Ricardo Lagos (2000-2006). En 2003 se establecen mesas de trabajo convocadas por el gobierno en las que participaron ONGs y organizaciones de derechos humanos que atesoraban importantes archivos cuya conservación peligraba debido al incierto futuro económico por el que atravesaban esas agrupaciones. El proyecto de una “Casa de la Memoria” –como se pensaba llamar- estaría diseñado y administrado por esas entidades civiles. Este escenario cambia radicalmente cuando asume Michelle Bachelet la presidencia (2006) y anuncia la construcción del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, limitando el papel de los organismos civiles, el cual quedaba reducido a “entregar sus archivos para la colección permanente del Museo, para así complementar los archivos oficiales de la Comisión Rettig (1991) y la Comisión Valech (2003)”. Esta situación generó una serie de tensiones entre la sociedad y el Estado. El proyecto del Museo de la Memoria se vuelve prioridad, lo cual se explica por diversos factores. Por un lado parecía oportuno que su construcción estuviera finalizada antes del aniversario número 40 del golpe de Estado (en 2010), y por otro lado se apuraron las obras para que su inauguración coincidiera con las últimas semanas de gobierno de Michelle Bachelet. Recordemos que la figura de la presidente se había hecho emblemática por ser la única mujer en alcanzar ese puesto en la historia chilena; ser la primera mandataria socialista desde Salvador Allende y además por ser hija de un militar que fue torturado y asesinado en dictadura. Además, para entonces ya se hacía evidente que su gobierno sería el último de la Concertación y que la Alianza por la democracia y Sebastián Piñera, herederos del pinochetismo tomarían el poder. Así, podríamos observar en la construcción del museo un símbolo contundente que significaba dar por superado el proceso de transición, poniendo en su lugar, junto a la retórica del “nunca más”, la impronta de la reconciliación. Bachelet lo deja claro con sus palabras:

La inauguración de este Museo es una poderosa señal del vigor de un país unido. Unión que se funda en el compromiso compartido de nunca más volver a sufrir una tragedia como la que en este lugar siempre recordaremos, tragedia que desde el primer día sumó la negación y el ocultamiento al dolor del cautiverio o la muerte. (La Nación, 2010)

Como advierte Richard (2010), la acotada periodización con que trabaja el museo -1973 a 1990- deja fuera de revisión los problemas heredados por la dictadura. Incluso costó en un principio incluir obras artísticas realizadas posteriormente a 1990. Según explica el artista Mario Navarro, quien ha trabajado como curador de este museo, debió discutir arduamente con la dirección del museo la necesidad de matizar lo que los estatutos establecían respecto al límite temporal. “Esto definía un tiempo y un lugar estático. Con lo cual las posibles reflexiones de ese período debían estar referidas sólo a ese momento. Entonces, incorporar obras que lo que hacen es remover ese tiempo fue muy difícil.” (Navarro, 2012). El Museo, al establecer un corte temporal categórico, administraba la memoria a nivel simbólico y político, zanjando un capítulo de la historia de manera rotunda. La idea de reconciliación y de punto final -que la justicia no consiguiese sublimaba en un Museo, operando como espacio de “reparación moral a las víctimas” y proponiendo “una reflexión que trascienda lo sucedido en el pasado y que sirva a las nuevas generaciones para construir un futuro mejor de respeto irrestricto a la vida y la dignidad de las personas” (Museo de la Memoria, “Fundamentos”). Esta misma estrategia se revela en la arquitectura y diseño del Museo. Su dimensión, su materialidad -cemento, vidrieras- sus formas austeras compuestas por líneas rectas y rotundas podemos observarlo, con criterio escultórico como un monumento. Como describe Nelly Richard:

El afuera del Museo de la Memoria ha sido revestido de placas de cobre como símbolo integrador que alude a la “identidad nacional”, cuyo trasfondo de chilenidad remarca lo que *nos une a todos* frente a los eventuales riesgos de divisiones políticas y confrontación ideológica de la historia contingente. El Museo de la Memoria se destaca, adentro por una arquitectura de vidrios que proyecta luminosidad e irradia nitidez a través de superficies abiertas que parecerían querer erradicar todas las sombras y los claroscuros del recuerdo tenebroso de los años de la represión militar y los secretos vergonzosamente protegidos en torno a sus crímenes. (Richard, 2010, p. 269)

En el levantamiento de un espacio monumental para administrar la memoria se hacía evidente el intento de generar un consenso social en el campo ético, pues como señalaba Garretón (2003), “no podrá haber proyecto de país si no hay una memoria colectiva que supere las escisiones y fragmentaciones actuales” (p. 215).

La obra de Jaar en cambio intenta ofrecer un contrapunto a esta monumentalidad. Mientras el edificio posee grandes ventanales y se despliega imponente y limpio en el espacio, la obra de Jaar se encuentra a un costado, subterránea, en un

espacio construido como una catacumba, a seis metros bajo la superficie. Un aspecto destacable de su obra es que parte constituyente de su proyecto radica en la forma en que éste debe ser enfrentado por el público. *La Geometría de la Conciencia* se sustenta en los espectadores como agentes clave de la pieza. Su diseño involucra un protocolo específico de visualización estructurado en distintos momentos. El descenso al recinto expositivo está restringido a sólo diez personas por vez, quienes son conducidos por un guía-docente que los instruye sobre las características del espacio y les indica el tiempo que deben permanecer ahí: primero en penumbras, luego contemplando la pieza, para nuevamente permanecer otros segundos a oscuras antes de salir. Los primeros 60 segundos a oscuras y en completo silencio permiten experimentar a los espectadores el encierro y angustia que seguramente sintieron en los calabozos quienes fueron prisioneros políticos. Después de la oscuridad, lentamente, una luz tenue comienza a emanar de la pared, la que va intensificándose progresivamente, generando el efecto óptico de rayos blancos que dibujan líneas continuas gracias a las paredes laterales de espejos. Entonces, cuando el ojo ajusta el enfoque, se advierten en el muro cientos de siluetas de primeros planos que corresponden a los retratos de 500 detenidos-desaparecidos y también de personas vivas, anónimas, escogidas al azar. Para Jaar era importante incluir, no sólo a los asesinados por los aparatos militares, sino intentar involucrar en el memorial a todos los chilenos, pues “el trauma (de la dictadura) nos ha afectado a todos” (Jaar, 2010). Como señala Valdés, el hecho de “evocar a la vez la presencia de los muertos y la de los vivos sugiere el compromiso histórico actual que significa la memoria: es la construcción conjunta del futuro la que está pendiente, y no solo el lamento del pasado” (Valdés, 2011).

#### 4.1.1.5.3. *Reactualizando la silueta*

Trabajar con la silueta de los desaparecidos es una práctica que ya ha sido instituida por una serie de manifestaciones que se pueden rastrear desde los años setenta. En Argentina particularmente, el 21 septiembre 1983 se realizó una acción colectiva callejera que comenzó con una propuesta de los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel. En esa oportunidad, los artistas junto a Las madres de Plaza de Mayo produjeron siluetas delineando y recortando los bordes de los cuerpos apoyados sobre el papel “deviniendo en una doble huella: la propia y la del desaparecido al que le prestan el cuerpo”. Las siluetas se dispusieron de manera vertical, pues los propios participantes de esta acción acordaron que no deberían estar tumbadas, pues en ese momento aún esperaban que estuvieran con vida. Las madres también exigieron que las siluetas no tuvieran ningún indicativo (ni nombre ni identificación específica) a fin de generar procesos de transferencia entre el desaparecido y quien prestaba su cuerpo para

sostenerlo. La intención era dar cuerpo al vacío. Esa matriz técnica –el recorte de la silueta- sería replicada innumerables veces en una serie de manifestaciones públicas. La técnica ha sido imitada por otros movimientos sociales y en cada apropiación se ha ido modificando. Podríamos ver ahí un código abierto, flexible, que al ser reapropiado en diferentes contextos gana en su fuerza simbólica, potenciando su capacidad de reproducirse y multiplicarse.

La obra de Jaar podríamos comprenderla como una continuación diferida de la acción colectiva comenzada en Argentina. El *siluetazo* no era solamente una señalización estética, sino que se convertía en una herramienta técnica, metodológica y estética de organización de la protesta en el espacio público. Jaar actualiza esta acción llevándola al espacio del museo. Hay ahí un riesgo, pues como advierte Valdés estaría latente la posibilidad de que las estrategias de la disidencia fueran cooptadas ante “el peligro de que la actitud crítica adoptada calce demasiado bien con la lógica de las exposiciones y los museos” (1996, p. 93). Pero este desplazamiento, que bien podría jugar en su contra despolitizando su función inicial –colectiva, crítica, poética-, es alterado y resistido por el uso de los dispositivos específicos de visualización: el emplazamiento físico subterráneo, el protocolo de visita, los elementos tecnológicos, la utilización de la luz eléctrica, la inversión de la imagen.

Las siluetas que desfilaron tantas veces por las calles eran negras, indicativas del vacío, del luto, de la sombra; las de Jaar blancas, vibrantes de luz. Pero una vez que la sala está totalmente iluminada por el resplandor que emana de los retratos sin rostro, nuevamente vuelve la penumbra por sesenta segundos; la sala queda totalmente a oscuras y la imagen de las siluetas persiste fijada en la retina de los espectadores como si se tratara de una imagen fantasma. “Esto pone al espectador (y al artista, por qué no) como un deudor de la intensidad que crea la presencia evocada de esas personas.” (Valdés, 2011). En ese tránsito de adaptación visual donde se pasa de la intensificación de las siluetas a su desaparición perceptual hay una correspondencia a nivel metafórico con los conceptos de ausencia /presencia; de memoria y olvido. Este proceso es vivido en la intimidad del punto ciego del ojo. Ahí es cuando se percibe como un espectro aquella silueta que vuelve como imagen mental o fantasmagórica, pero esta vez en negativo, y por tanto de manera idéntica a aquellas precarias siluetas de cartón recortado que desfilaron en las manifestaciones públicas pasadas. La experiencia con la obra, concebida como un memorial y por tanto monumental, se retrotrae hacia una experiencia íntima que dialoga con nuestra propia subjetividad a un nivel psicofísico. La utilización de la luz eléctrica, que



acostumbra a acompañar al espectáculo invierte su rol para iluminar el punto donde memoria y subjetividad se encuentran.

La memoria no es frágil. La memoria está en la materia, en los cuerpos, adherida a las zonas de dolor, se hace eco en el vacío de la justicia que llega tarde, coja. El memorial –como lugar de reserva, de reposo– apacigua la rabia pero no la elimina, cristaliza la memoria, por momentos la vacía; el archivo sistematiza los datos, pero también cautela, de modo que otorga licencias solo a quienes administran cuotas de poder.

#### 4.1.1.5.4. *¿Qué será de mi torturador?*

Un aspecto relevante en la pieza que antes analizábamos de Taranto, radica en su intento de poner en un mismo plano de visualización tanto a víctimas como victimarios. Generalmente, en las manifestaciones y representaciones artísticas que aluden a la dictadura o a situaciones de violencia político social, en general, el foco está puesto en la figura de la víctima, con lo cual se amnistía simbólicamente el rol de los ejecutores, escondidos por las tramas judiciales y por los medios de comunicación.

En Perú, el artista Rolando Sánchez realiza *MATARI 69200* (2005) una pieza que intenta también acercar a los espectadores a comprender la dimensión de determinados procesos políticos. La obra buscaba visibilizar la violencia política que tuvo lugar durante la década de 1980 en Perú, intentando dar presencia a los distintos actantes que en ella participaron. Para ello se vale de la popular, y a esa fecha ya obsoleta, consola de videojuegos ATARI 2600. El número 69200 del título su obra corresponde al número de personas asesinadas -la mayoría pertenecientes a la etnia quechua-. Esta matanza se realizó durante el período de conflicto armado interno entre el gobierno peruano, representado en el juego por el Ejército, y el grupo maoísta Sendero Luminoso. El saldo de los enfrentamientos no sólo se traducían en fallecidos, durante ese lapso también se practicó la tortura y, como se repite a lo largo y ancho del continente, dejó a decenas de personas desaparecidas. La utilización del televisor al que se conecta la consola es el mismo que servía en aquella época tanto para jugar a *Pac-Man* o *Space Invaders* como para ver imágenes de la guerra. *MATARI 69200* es un videojuego que hace converger críticamente estas dos experiencias, un juego basado en los hechos tal como aparecen en los informes de la Comisión de la Verdad y Reconciliación de Perú. Aun a riesgo de banalizar momentos históricos traumáticos socialmente, la utilización del juego como acceso a la comprensión o conocimiento de ciertas realidades puede significar una

estrategia certera para recuperar la sensibilización social y atreverse a nominar y pensar también en el ejecutor.

En 1987, el poeta y músico Mauricio Redolés, quien fuera tomado prisionero por los militares entre 1973 y 1975, lanzaba su disco *Bello Barrio* en el que incluía un insólito título *Triste Funcionario Policial* donde le cantaba a su torturador:

*Qué será de mi torturador  
Lo dejé un día de marzo  
Lo dejé de ver desde entonces  
Habrá ganado un viaje a Panamá  
o a EEUU agarro beca, quizás  
o talvez al final no pasó na'  
o talvez al final no pasó na'*

*Se le habrá caído el pelo  
tanto golpe habrá, se habrá puesto mas feo  
se le habrá caído un diente  
con las cabras amarradas seguirá tan caliente*

*Me pegaba en forma profesional  
quería algo confesional  
me pegaba en forma diligente  
¡Confiesa que eres dirigente !*

*Se habrá retirado del servicio  
o estará viejito en un hospicio  
soñará con muertos, como yo  
soñará con desfile de banderas rojas como voh*

*Que será de mi torturador  
Que será de mi torturador  
me habrá visto en la micro  
me quería poner corriente en el pico  
coopera, huevón, coopera  
salva a Chile comunista infeliz*

*Nunca en nuestra vida tan solo estuvimos  
yo y mi torturador, esa noche el sueño perdimos  
al final me pegaba con desgano  
tantos muertos tenía que uno más era rutina  
al final yo gritaba con desgano  
morir era la solución en toda esta lesera*

*Que será de mi torturador  
Que será de mi torturador  
Que será de mi tortura.... ah;jjjj*

El “desgano” y la “rutina” del torturador que señala Redolés graficaría esa dimensión antes burócrata que criminal a la que se refería Hanna Arendt en su reflexión sobre uno de los artífices responsable del exterminio judío en su texto sobre el funcionario Eichmann. Preguntar por el torturador, como hace Redolés, imaginar dónde está o constatar su existencia en la vida pública resulta otro tipo de duelo.

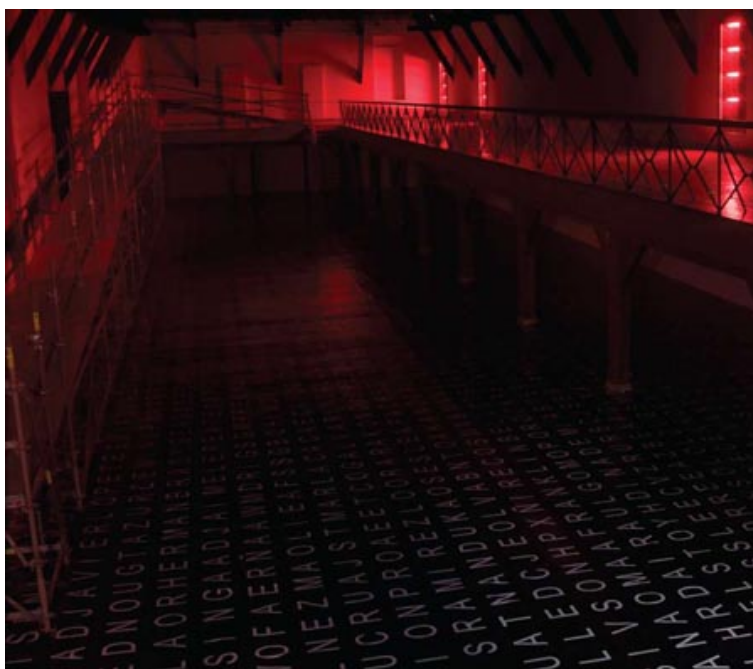
Al respecto, Iván Navarro en 2008 realiza el proyecto *¿Dónde están?* en el Centro Matucana 100 en Santiago. La pregunta “¿dónde están?” acompañó por mucho tiempo las demandas que exigían conocer el paradero de los detenidos desaparecidos. Esta vez Navarro cambia el sujeto de la pregunta, situándolo en los victimarios y no en las víctimas. La obra se presentaba en una instalación ocupando un gran galpón oscuro. Los espectadores debían participar de un ominoso juego que consistía en entrar con linternas para abrirse paso en un oscuro corredor, para luego llegar hasta un amplio espacio que podía ser recorrido desde unos balcones desde donde se advertían hacia abajo en el piso de la planta inferior una enorme sopa de letras realizada con materiales reflectantes. El visitante de la exposición también recibía un folleto con información detallada sobre 332 colaboradores civiles y militares de Pinochet implicados en abusos a los derechos humanos<sup>155</sup>. El juego propuesto por Navarro consistía en identificar en la sopa de letras los nombres consignados en el cuadernillo. La luz de la linterna permitía identificar nombres como Álvaro Corbalán, Raúl Iturriaga Neumann, Miguel Krassnoff, Marcelo Morén Brito y Hugo Salas Wenzel, todos ellos ex militares encausados y algunos condenados por brutales casos de violaciones a los derechos humanos y Sergio Arellano Stark, general del Ejército que encabezó la llamada “Caravana de la Muerte”, una comitiva que recorrió Chile de norte a sur tras el golpe de 1973 y que a su paso ejecutó a 72

---

<sup>155</sup> La información fue tomada por el artista del sitio web Memoria Viva <<http://www.memoriaviva.com/>> En los apartados: “criminales” y “cómplices”.

prisioneros, que habían sido detenidos ilegalmente sin un proceso judicial. Según explica el propio artista, le interesaba abordar estos episodios traumáticos de la historia reciente desde ese formato de la instalación pues

(...) no tienes que conocer la historia de ese campo de tortura para sentir que en la instalación está pasando algo medio molesto. Una parte de la referencia, pero se trata de hacer la obra lo más abierta posible. De que algo pase ahí, una relación como de miedo con los objetos. (Navarro en Lara, 2005, p. 130)



**Imagen 23.** *¿Dónde están?* (2008) de Iván Navarro.

En el cuadernillo, junto a la identificación de cada represor se detallaban el rol que ejercieron dentro de la estructura de gobierno; y en otros, los delitos concretos que se les imputaban. También aparecían las identidades de algunas de las víctimas y las causas judiciales específicas emprendidas en su contra.

Esta obra se conecta con otra de sus piezas titulada *Criminal Ladder* [Escalera criminal] (2005) exhibida primero en Estados Unidos en la exposición *Los desaparecidos*. Esta consistía en una escalera de más de 9 metros de alto cuyos travesaños eran tubos de luz fluorescentes en el que figuraban también los nombres de militares, miembros de la policía secreta y también de civiles involucrados en abusos contra los derechos humanos durante el régimen de Pinochet. La escalera permitía apreciar la cantidad de las personas

envueltas en episodios de tortura, pero a cierta altura era difícil la lectura de los nombres, generando la misma frustración que en Chile se ha experimentado en la búsqueda de justicia.

Mientras este proyecto se presentaba en Matucana 100, en el otro extremo de la capital, en Galería Moro Navarro presentaba el video *Missing Monument for Washington, D.C.* (2008) en el que se aprecian a dos hombres cuyas cabezas están cubiertas por una bolsa. Uno en cuatro patas y otro de pie sobre él cantando y tocando una guitarra. La canción, titulada *Estadio Chile* es la última composición realizada por el cantante, compositor y director de teatro Víctor Jara (1932 - 1973), quien murió prisionero por los militares en septiembre de 1973, a días del golpe militar. La canción jamás logró ser interpretada por él; data del 23 de septiembre; el mismo día de la muerte del artista. La letra de la canción decía:

*“¡Canto, qué mal me sales,  
Cuando tengo que cantar espanto!  
Espanto como el que vivo,  
como el que muero, espanto.  
De verme entre tanto y tantos  
momentos del infinito  
en que el silencio y el grito  
son las metas de este canto”*

Tanto Banoviez, Taranto, Sánchez y Navarro utilizan el archivo para bucear en él, no para revelar los nombres sino para hacerlos nuevamente presentes, es decir, actuales. Desde la imagen del video y su metáfora de condensación temporal (en Banoviez), hasta el fulgor electrónico de un videojuego, de un sitio web o de un tubo de neón, se ofrece como herramienta de conocimiento que ilumine la opacidad del archivo.

#### *4.1.1.5.5. Imágenes y la lógica de la tortura*

En 2000, Iván Navarro realiza una serie de “sillas eléctricas” de neón que permitían aludir por un lado al sistema de pena capital aún vigente en muchos lugares del mundo, incluido ciertos estados de Estados Unidos -país donde llega a residir desde 1997-, y la práctica de la tortura realizada en Chile durante la dictadura militar. Para Navarro, la

utilización de la electricidad es fundamental pues si bien es un material más le sirve para construir asociaciones políticas.<sup>156</sup>

Hay una relación obvia con el uso de la energía eléctrica para torturar y también una relación con la electricidad que uno tiene en el cuerpo, que es inherente a estar vivo. Están presentes los dos polos, vida y muerte, porque basta que subas un poco el voltaje para que la electricidad se convierta en represión. A simple vista, la obra puede pasar por bonita o decorativa, pero cuando te acercas te das cuenta de que es caliente y un poco peligrosa. Incluso produce un poco de miedo.” (Navarro en Noticias Dot, 2004)

En 2011, continuando con esta operación de señalización de los torturadores o de los cómplices, realiza la video performance *Relay (2011)*<sup>157</sup>, que consistió en un recorrido en bicicleta por el Central Park en Nueva York, vestido con una chaqueta en la que se podían apreciar unas letras dibujadas mediante luces Led en su espalda que se encendían a medida que ganaba velocidad pedaleando. El video, además, cuenta con un audio que narra el crudo relato de Paul Aussaresses, un militar francés que reconoció haber sido uno de los personajes que instruyó a militares norteamericanos y latinoamericanos en las técnicas de la tortura. La relación entre el ciclista, la generación de energía a partir del esfuerzo humano y el relato del artífice de métodos de tortura lo explica de la siguiente manera:

Uno de los primeros sistemas que se implementaron para torturar con electricidad fue el uso del telégrafo militar, que al mover una pequeña manivela transmite electricidad. Con esta manivela se pueda controlar la cantidad de electricidad suministrada al torturado, a través de cables conectados a sus testículos, por ejemplo. En el video, el dinamo o generador en fricción con la rueda de la bicicleta

---

<sup>156</sup> En sus últimas producciones la luz toma la forma de letras, construyendo palabras y textos que iluminan semántica y físicamente espacios ficticios que evocan otros tiempos. En 2012 había presentado en Roma el proyecto *site-specific Nacht und Nebel (noche y niebla) que se refiere a un decreto promulgado en diciembre de 1941 por Adolf Hitler que condenaba a muerte y desaparición en “la noche y en la niebla” a quienes desobedecieran aquel proyecto comisionado por Antonio Arévalo, desarrollado en la Fondazione Volume*. La instalación intentaba aludir al clima que se respiraba en Roma tras ser ocupada por tropas nazis entre septiembre de 1943 y junio de 1944 que había dejado a la población expuesta a bombardeos y allanamientos, por lo que buscaban refugio en túneles y madrigueras subterráneas. La instalación por tanto consistió en la construcción de túneles verticales de ladrillo y cemento en los que se podían leer las palabras: ODIO, OCCHIO, ECCO, ECO, EX, BECCO y ECCIDIO. Las palabras estaban escritas en neón, pero sólo a la mitad; su lectura se completaba gracias al reflejo de un espejo que se encontraba bajo ellas y que generaba un efecto de profundidad.

<sup>157</sup> El video puede ser visto en <<https://www.youtube.com/watch?v=2w344Nakg5o>>

realiza la misma función que el telégrafo, transmitiendo, según el pedaleo, una señal eléctrica que se transforma en palabra. (Navarro, 2012)

Asimismo, en 2013 Rodrigo Toro presentaba su pieza *Cama* que consiste en la estructura de un somier dispuesta de manera vertical en la pared de la galería. El somier metálico de la marca comercial CIC fue uno de los más utilizados en los centros de tortura. El artista lo ha recuperado de la chatarra e intervenido con unos pequeños transmisores de sonido. El objeto podía captar las ondas de radio del entorno y reproducirlas a través de las huinchas metálicas que atravesaban la cama, distorsionando completamente el mensaje. Como explica Toro: “en la obra del catre, no trabajo con alguna anécdota ni hago alusión literal al tema de la tortura y la electricidad, pero presento el objeto mismo como un aparato violento, medio siniestro” (Toro, 2014). De esta manera se hace evidente cómo ciertos objetos y sus ensamblajes se impregnan con historias y discursos, estableciéndose una lectura alegórica que se dispara incluso sin tener que operar en base a una alusión directa a un episodio o temática traumática.

Junto con la electricidad otro de los fantasmas que se han instalado en la memoria de la tortura es el de uso de animales. Tomando el concepto de vigilancia, electricidad control y utilización de ratas, Corvalán-Pincheira presentaba su trabajo *Bestia Segura* (2001). Se trataba de una instalación que representaba una cama realizada con tubos de plástico ensamblables adquiridos en tiendas de mascotas destinados a la construcción de laberintos para roedores domésticos. En el centro de la cama, los mismos tubos dispuestos de manera retorcida formaban una estructura irregular que hacía las veces de un cuerpo amorfo. Dentro de la cama, en uno de los tubos se encontraba una pequeña cámara de vigilancia desde la cual se proyectaban en el muro la aparición de alguno de los 11 ratones de laboratorio que circulaban en ella erráticamente. La cama, habitualmente usada para electrocutar a los prisioneros políticos, ahora se convertía en una estructura que convocaba el imaginario de pesadilla de los testimonios que las y los presos políticos han entregado. Ratas en la vagina, violaciones con perros integran el cruento inventario de la tortura en Chile. Pero junto a estas imágenes grotescas está la presencia de otro actor, que es la figura del testigo que participa pasivamente de la escena. Otra de las grandes demandas o cuentas pendientes sobre el período de la dictadura es el silencio cómplice de quienes conocían lo que estaba pasando en el país y guardaron silencio. Lo que Corvalán proponía era una suerte de sistema interconectado entre espectador, cuerpo victimizado y dispositivo de tortura. La figura del torturador mismo desaparecía, pues el sistema se autorregulaba, calibrando su propia eficiencia.

De manera similar, el artista argentino Iván Marino en su pieza *Pn=n!* (2006-2007), perteneciente a la serie *Los Desastres* afronta la problemática de la tortura intentando no sólo representar o ilustrar la escenificación de lo intolerable que el castigo físico ha significado en relaciones donde el poder ejerce coercitivamente contra los cuerpos, sino, además, dándose a la tarea de establecer las conexiones de esta práctica como un programa que encierra una lógica interna. A partir del film de Carl Dreyer *La pasión de Juana de Arco* (1928), Iván Marino investiga el tema de la tortura desde una arista estética y crítica. El artista toma la secuencia del tormento de la protagonista dividiéndola en 44 distintas tomas, las que son presentadas en una proyección generada por un algoritmo de edición. El algoritmo cambia indefinidamente el orden de la escena, dando por resultado distintas repeticiones y nuevas secuencias que superan el millón de variantes en las que vemos rítmica y alternadamente en primeros y medios planos a la víctima, torturador, testigos y a la máquina de tortura. El mismo Marino reflexiona “Si descreemos de la existencia de Dios y concebimos que el hombre es simplemente un producto de su coyuntura, podemos pensar que sólo por azar nos encontramos en una u otra categoría” (Marino, 2008, p. 60). La posibilidad de intercambio entre los actantes que participan en el sistema que la tortura establece será la garantía de que ésta perdure y se replique como mecanismo eficiente. De esta manera, Marino universaliza los episodios de tortura vividos por miles de personas en Argentina y en América del Sur en el contexto de las dictaduras militares. Elude utilizar material de archivo o testimonios locales para, a través de la recontextualización de imágenes tomadas de la cinematografía clásica, abordar el fenómeno de la tortura como una coreografía del terror que se ejecuta -como un programa informático- bajo coordenadas que se han hecho extensivas en distintas culturas, tiempos y lugares.

*El Programa de la tortura* puede definirse, desde el punto de vista lógico, como el primer Software diseñado por el hombre para estudiar la voluntad. El pretencioso objetivo de este Software consistiría en intentar escanear la conciencia, o al menos las capas de la conciencia donde se configura la voluntad política de los individuos. ¿Qué ocurre con ella en determinadas condiciones? ¿Se curva a ciertas intensidades? Torturadores, torturados y testigos son los funcionarios del sistema; los usuarios están en el exterior. Y es a ellos, la periferia del Software, a quienes este presta sus servicios. (Marino, 2008, p. 60)

Estableciendo un cruce similar al de Marino, el artista Demian Schopf presentaba en 2006 su proyecto *Máquina Cóndor* en donde recreaba mediante una lógica algorítmica un sistema que reproducía aleatoriamente una retórica poética en torno a la tortura. La



pieza contaba con una instalación compuesta por dos andamios metálicos a medio oxidar, en los que se distribuían 90 televisores de 5 pulgadas sin sus carcasas; 15 televisores de 13 pulgadas, una impresora, un ordenador y tres paneles alfanuméricos realizados en *led*; una conexión a una pantalla publicitaria en el centro de Santiago y a una página web. Los televisores eran de los años 80 y 90; los más grandes dejaban ver sus marcas comerciales “Mellafe & Salas”, “IRT” que le interesaban a Schopf porque “eran las marcas que uno veía de niño”. Muchas de ellas eran en color, pero ya sus pantallas se encontraban descalibradas y, por tanto, generaban una trama cromática en tonos cian, que otorgaba al conjunto un aspecto escenográfico. La apariencia de la instalación sintonizaba con el trabajo del artista alemán Anselm Kiefer y con la atmósfera escenográfica de películas como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Brazil* (Terry Gilliam, 1985), *Videodrome* (David Cronenberg, 1983) y *1984* (Robert Radford, 1984) que han sido una potente influencia para el artista, junto al trabajo literario de su propio padre y su libro *Escenas de Peep Show* (Federico Schopf, 1985), donde el autor describe un paisaje de tubos fluorescentes, ordenadores, tortura, muerte atravesadas por imaginarios de la mitología tradicional. La opción estética “distópica” de su *Máquina Cóndor* reflejaba su apreciación sobre la tecnología en general, que entendía como algo que

Ya no está al servicio de ninguna emancipación ni nada por el estilo, como lo pensaba Marinetti, por ejemplo, o como lo pensaron los constructivistas... Sino que más bien están ahí como medios de control, desde un enfoque orwelliano si se quiere (Schopf, 2012).<sup>158</sup>

Esta gran escultura de aparatos obsoletos que exhibían sus entrañas servía de interface a un motor de búsqueda que capturaba de la red distintos vocablos asociados a dos ámbitos noticiosos: guerra y la economía; y a un motor de escritura que utilizaba conceptos de medicina y anatomía para la generación de nuevos textos. El rastreo estaba acotado a 300 palabras recuperadas de los sitios web de algunos de los periódicos más leídos en el mundo: *The New York Times*, *The Guardian*, *The Miami Herald*, *The Economist*, *The Washington Post*, etc. Posteriormente, mediante un software creado por un ingeniero, los conceptos se conjugaban de manera aleatoria para ajustarse a una estructura gramatical tomada de una estrofa del soneto 157 de *De la Ambición Humana* (1623), del poeta español Luis de Góngora, en la que describe a un personaje que se resiste a morir:

---

<sup>158</sup> Las siguientes citas a Demian Schopf corresponden a extractos de una entrevista realizada por Valentina Montero en enero de 2012.



Imagen 24. *Máquina Cóndor* (2006) de Demian Schopf

*Mariposa no solo no cobarde  
más temeraria, fatalmente ciega  
lo que la llama al Fénix aún le niega  
quiere obstinada que a sus alas guarde*  
(Góngora y Argote, 2007, p. 374)

Esos versos eran reelaborados mediante el azar y una fórmula estadística basada en los rankings de cada medio de prensa, generando nuevos textos como los siguientes:

*Hendidura no sólo no trompal  
más esterilizada por electrocirugía*

*lo que la gangrena al cirujano aun le niega  
quiere agonizante que a sus naturalezas muertas guarde*

*Mucosa no solo no vaginal  
más inoculada secreción necrosante  
lo que la diseminación al barbitúrico aún le niega  
quiere crepuscular que a sus fosales guarde*

Los textos nuevos reproducidos en los monitores de los televisores, en los paneles led y en la pantalla publicitaria tenían una duración promedio de 3,26 minutos para luego desaparecer. Los versos escritos por la *Máquina Cóndor* pudieron apreciarse sólo unos días en el panel publicitario hasta antes de que fuera censurada por la empresa de publicidad por entender que el lenguaje utilizado era chocante. Schopf intenta abrir la estructura de los aparatos tecnológicos que utiliza, dejando a la vista sus cables y conexiones, pero esto no es sólo una ilusión retórica; pues además hace transparente en un folleto que acompaña la instalación, el algoritmo que da funcionamiento a su máquina y los métodos estadísticos con que ha jerarquizado los *inputs* del sistema. Para Schopf "(La instalación) tiene que ver con la estrecha relación entre la ciencia médica y la tecnología de la tortura, que tristemente han confluído a lo largo de la historia, acentuándose su carácter 'clínico' conforme a la aceleración del desarrollo de la ciencia y de la tecnología", El nombre de la pieza *Máquina Cóndor*, aludía directamente a la llamada Operación Cóndor, sistema creado en la década de 1970 por los Estados militarizados de América del Sur que consistía en el intercambio de datos de inteligencia y recursos para la captura, tortura y ejecución de sectores disidentes a los gobiernos autoritarios. La maquinaria de la Operación Cóndor se enmarcaba dentro de una estrategia mayor de contrainsurgencia dirigida Estados Unidos a fin de reprimir y eliminar a los movimientos sociales que reclamaban por cambios políticos. Amparados bajo la Doctrina de Seguridad Nacional continental, se persiguió cualquier iniciativa política o cultural que cuestionara el orden tradicional. Al respecto el general argentino Jorge Rafael Videla planteaba en 1976: "El terrorista no es solamente alguien con un arma o una bomba, sino también quien difunde ideas que son contrarias a la civilización occidental y cristiana"(McSherry, 2009, p. 25). El artista creció en Alemania debido al exilio de sus padres tras el golpe de Estado y sólo pudieron volver cuando Shopf tenía 9 años. Según sus palabras:

Yo creo que pertenezco a eso que un sociólogo norteamericano, Steve Stern, ha llamado memoria de segunda generación. No soy de aquellos que vivieron la experiencia del golpe y sus efectos, pero sí de los que crecimos con el imaginario de

miedo e inseguridad. Para nosotros el golpe estuvo siempre en el horizonte de nuestra infancia como un gran fantasma, relató (Schopf, 2012).

Desde esa conciencia del imaginario del miedo, Schopf intenta poner en un mismo plano la estructura del ejercicio de la violencia de Estado entendida como un procedimiento que se ha hecho transversal en distintos contextos. Según señala:

Aquí hay como un guion aquí patético que es común Auschwitz, la Escuela de las Américas, la Operación Cóndor y seguramente que muy similar también al modo como se interroga hoy en lugares como Guantánamo o Abu Ghraib, cuyo sistema de tortura quedó de manifiesto tras las denuncias sobre abuso a prisioneros de guerra en 2004 (Ibid).

Por lo mismo, no es casual que Schopf haya tomado el soneto de Luis de Góngora como estructura matriz. La elección de los versos no sólo le interesaba por el contenido simbólico al que aludía su temática, sino también porque Góngora acostumbraba a utilizar en sus versos también una matriz lógica de sentido de la que surgían una suerte de acertijos que con sus “fulgores de joya excesiva y con su abandono mismo al juego sin fin de la imaginación desenfrenada, evidencian el desequilibrio y el peligro en que vive instalada la sociedad que los produce” (Rodríguez de la Flor, 2012, p. 59). El Barroco hispano se describe como una:

(...) tensión formalizadora” en la que habita “una protesta muda hacia el orden de lo real y asimismo una condena encubierta del tipo de perversa autoconstrucción social que en lo social se ha dado en este mundo; esfera que aparece envuelta, al menos desde finales del siglo XVI, en un sentimiento generalizado de decadencia y desinvertimiento de energías volcadas (Rodríguez de la Flor, 2012, p. 60).

Los estudios de filosofía analítica y lógica de Shopf, particularmente en torno a Gottlob Frege, Bertrand Russell y Ludwig Wittgenstein, le sirvieron como base para desarrollar el algoritmo de su *Máquina Cóndor* y establecer un vínculo estructural y semántico con esta retórica barroca utilizada por Góngora. Schopf establece un paralelo entre la sobreacumulación y la sobreabundancia de información -flujos de acontecimientos, hechos textos noticiosos entrando y saliendo de la red- y su cruce con la cualidad efímera de su impacto social. La tragedia, la muerte, la tortura ingresan como conceptos en una maquinaria que al exhibirlos, nombrándolos, los esconde. La saturación y rapidez de datos los convierte en piezas intercambiables. Como en la poesía de Góngora,

en la lírica de los versos que construye *Máquina Cóndor* -poeta autómatas- hay una “diversidad pintarrajeada que se asoma”(Lezama Lima, 1981, p. 241) y que se hace metáfora de la caducidad inevitable del devenir.

#### 4.1.1.6. Lugares de la memoria

Para casi cualquier chileno o chilena las menciones de las localidades de Lonquén, Pisagua, Neltume, Lota, o lugares como Estadio Chile, remiten casi de inmediato a espacios marcados por una memoria dolorosa.

Como parte de las políticas de memorialización (FLACSO, 2007; Aguilera, 2013), desde inicios de la transición se identificaron numerosos sitios donde se realizaron violaciones a los derechos humanos. A partir de ello comienza un proceso engorroso y polémico que consistió en expropiar ex-centros de detención para transformarlos en espacios para la memoria. Durante el mandato de Eduardo Frei Ruiz-Tagle (1994-2000) se expropió Villa Grimaldi, predio que funcionó como centro de prisión y tortura de la DINA; en 2009 se hizo lo mismo con el edificio de Nido 20; a los que le siguieron las estatizaciones de los edificios conocidos como Londres 38 (2010) y José Domingo Cañas (2010). La reconstrucción de la memoria de estos recintos se llevó a cabo a partir de los testimonios y documentación aportadas por ex-prisioneros políticos y agrupaciones de derechos humanos. A la par, han surgido iniciativas artísticas que han intentado abordar estos espacios, intentando recuperar, no sólo los acontecimientos específicos que en ellos ocurrieron, sino también los distintos modos en que éstos han sido digeridos socialmente a través de los medios de comunicación y a través de las prácticas sociales que los propios pobladores y familiares de las víctimas han construido.

Una de las primeras piezas artísticas que aborda retrospectivamente los acontecimientos traumáticos asociados a estos “lugares de la memoria”, es el trabajo de Gonzalo Díaz *Lonquén 10 años* (1989). La obra estaba basada en el llamado caso “Hornos de Lonquén”, que trata sobre la desaparición de 15 campesinos de entre 17 y 51 años de edad, entre los que se encontraba un padre y sus cuatro hijos. Los campesinos fueron fusilados y sus cuerpos ocultados en los hornos de Lonquén, antigua construcción de piedra adosada a un monte en la localidad de Isla de Maipo, muy próxima a Santiago. El crimen y encubrimiento fue cometido por Carabineros y agentes de la policía secreta en octubre de 1973. Recién en 1978 los hechos salen a la luz pública a partir de una confesión, la que es corroborada por la prensa. De esta manera, Lonquén termina convirtiéndose en el primer caso de violación de los derechos humanos reconocido

abiertamente por todos los estamentos de la sociedad chilena. Las imágenes de los restos encontrados se convierten en primera plana conmocionando a la opinión pública. Gonzalo Díaz presenta su pieza el 12 de enero de 1989 en la galería Ojo de Buey. Según explica:

Sólo después de diez años de retención metabólica, de mirar lo que ocultan esas fauces fotográficas de medio punto -arquitectura adecuada a la magnitud de una masacre- se me ha hecho posible enfrentar directamente el *Vía Crucis* de este pavoroso asunto.<sup>159</sup>

Pero la fecha tampoco es gratuita. Recordemos que ese año es clave para el país pues significa el triunfo del NO en el plebiscito, que permitió al país desistir a la posibilidad de que Pinochet continuara en el poder y, además a nivel internacional, la caída del muro de Berlín significará el fin de una etapa histórica que determinó el carácter ideológico de una lucha internacional. Su obra entonces podríamos posicionarla como una suerte de bisagra entre dos épocas cruciales. Y además, como el primer caso en el que una obra alude de manera tan directa a un episodio de violencia de Estado aún por aclarar. Pero Díaz prescinde de las imágenes que lo acompañaron en la creación de su proyecto: Las fotografías de Luis Navarro, quien documentó el hallazgo de los cuerpos junto a la comisión de la Vicaría de la Solidaridad; las imágenes aparecidas en la revista *Hoy* y en la prensa; los retratos de los campesinos asesinados y de los carabineros que actuaron como verdugos. Díaz trabaja con la No-Imagen. La obra, exhibida con posterioridad en el Museo Reina Sofía en 2001 y en el Museo de la Memoria en 2012, consistía en un gran andamio (alzaprima) de madera que sostenía un muro de dos toneladas de piedras numeradas desde las cuales emergen tubos fluorescentes dispuestos de manera diagonal. En las paredes se encuentran quince marcos negros de moldura neoclásica que contienen papel de lija bajo un vidrio sobre los cuales se aprecia en serigrafía una frase que incorpora la fecha de inauguración de la muestra junto a una enigmática frase:

*En esta casa  
el 12 de enero de 1989  
le fue revelado a Gonzalo Díaz  
el secreto de sus sueños*

Paráfrasis de un comentario de Freud a su colaborador Wihlem Fliess en el que le explicaba cómo concibió el psicoanálisis<sup>160</sup>. Adosadas a cada marco se encuentra, además,

---

<sup>159</sup> En catálogo de la obra *Lonquén 10 años*, Museo de la Memoria, 2012.

<sup>160</sup> La carta de Freud a Fliess estaba fechada el 12 de junio de 1900 (Mellado, 1989)

una pequeña repisa y un vaso con agua, y por sobre la moldura una lámpara estilo “apliqué”, representando la ornamentación y mobiliario de los hogares burgueses chilenos. Sobre cada cuadro hay un número correlativo dispuesto en números romanos en bronce, lo que permite ordenar el recorrido de la exposición y aludir a las 15 estaciones del Vía Crucis de Jesús. Díaz intercepta la cuarta y decimocuarta estación, aquella en que Verónica asiste a Jesús y aquella en que se le da entierro. Estas dos escenas son sustraídas del relato visual de Díaz, connotando con ello a la imposibilidad de duelo de las víctimas (familias y asesinados). La sanación y el entierro han sido reprimidos.

Díaz clausura la muestra con una performance. El último día de la exposición ingresa a la galería empujando una mesa con ruedas sobre la que hay un reloj, un martillo dorado, una cámara Polaroid y una lista de los nombres de los asesinados en Lonquén. El artista se detuvo frente al primer cuadro, levantando el martillo, mirando el reloj y la nómina y leyendo: “Yo, Gonzalo Díaz, el 26 de enero de 1989, a las 22:00 horas diré tu nombre... Sergio Maureira Muñoz”; luego rompió el vidrio del marco de un solo golpe y disparó la Polaroid sobre los restos, repitiendo la misma acción frente a cada cuadro mencionando los nombres de los restantes desaparecidos. La obra de Díaz, con su estética funeraria y litúrgica viene a dar tributo a la memoria social, compensando en una exhibición ritual ese secuestro. En palabras de Mellado,

Lonquén es el “primer gran caso” que muestra la magnitud de una evidencia por todos conocida y que tiene la extraña virtud de demostrar lo que ya sabemos. Función social del arte. Entre otras. Lo que ya sabemos. De otro modo. Este otro modo no se dirá nunca de manera suficiente (Mellado, 1989).

Justamente, por la imposibilidad de que el discurso artístico o ese “otro modo” de demostrar lo que ya sabemos sea suficiente, observamos una gran cantidad de artistas que se han dedicado a dar visibilidad a acontecimientos que entran en el relato histórico de manera irregular, enmarcados por las dudas y discusiones en torno a juicios éticos sobre hechos que aún no encuentran consenso en la sociedad.

Desde 2011, Claudia del Fierro comenzó a realizar el proyecto de investigación titulado “El Complejo” en el que intentaba juntar antecedentes sobre el “caso Neltume” que aludía a la formación y posterior aniquilamiento de un grupo de guerrilla rural organizado por el Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR), cerca de la ciudad de Valdivia en la Región de los Ríos (a 900 kms. de Santiago), a fines de los años setenta. Para comprender lo sucedido es necesario remontarse a fines de la década del 60, cuando un grupo de

jóvenes militantes del MIR, pertenecientes a la Universidad Austral de Valdivia comienzan a apoyar metodológicamente a campesinos y trabajadores del Complejo Forestal Panguipulli (con más de 360 mil hectáreas) en un proceso de embargo de tierras propiciado por la Reforma Agraria. Con la llegada al gobierno de Salvador Allende conseguirían expropiar a los terratenientes de la zona la mayoría de los predios de la zona, aduciendo que “sólo un fundo, de los 22, tenían escritura legalmente saneada. Todos los demás eran fraudes y usurpaciones a las comunidades mapuche” (Comité Memoria Neltume, 2003, p. 32). El Complejo logró dar forma a una cooperativa de trabajo que acogía a 3000 trabajadores entre militantes y campesinos, quienes estaban convencidos de estar construyendo en conjunto un espacio utópico que no tardaría en convertirse en trágico una vez que llegaron los militares al poder. Tras el golpe de Estado, comenzaron los enfrentamientos con carabineros y militares. Los campesinos y trabajadores resistieron durante meses en la cordillera, esperando recuperar los terrenos, pero el complejo maderero fue cerrado, las tierras devueltas a sus propietarios anteriores y muchos de los trabajadores fueron asesinados, apresados y exiliados. Como se describe en el libro que recoge la memoria de algunos sobrevivientes:

Muchos de ellos habían salido de sus pueblos, caseríos o viviendas en las montañas por primera vez en su vida, para ir a parar a las cárceles, cuarteles y mazmorras de la dictadura en Temuco o Valdivia después del golpe del 73. Conocían de Chile sólo las cárceles donde permanecieron dos, tres, cuatro o más años antes de ser expulsados de su patria (p. 115).

Algunos de los líderes más jóvenes lograron refugiarse en distintas ciudades de Europa, pero en 1978, la cúpula del MIR los convoca para ser protagonistas de la “Operación Retorno”. Tras haber pasado por Cuba donde recibieron instrucción en el uso de armamento y técnicas de guerrilla rural vietnamita, reingresaron al país de manera clandestina, algunos atravesando a pie la cordillera de Los Andes, convencidos de la necesidad de luchar en el país contra la dictadura. El grupo, conformado por 25 personas, la mayoría hombres, se asentó en los bosques montañosos de la localidad de Neltume en lo que se llamaría “Destacamento Guerrillero Toqui Lautaro”.

En 1981, el grupo al ser descubierto el grupo por los militares, es cercado por más de 2000 efectivos militares en lo que se conoce como “Operación Machete”. Se cortaron sus líneas de comunicación y redes de abastecimiento en las ciudades. En 1981 son capturados tres guerrilleros, quienes fueron torturados y posteriormente asesinados; otros seis fueron asesinados en emboscadas, y dos habrían sido capturados meses antes al



otro lado de la frontera con Argentina y entregados a los servicios de seguridad chilenos quienes los hicieron desaparecer. Según distintas versiones de algunos sobrevivientes, la dirección del MIR no les habría permitido armarse ni tomar contacto con los campesinos de la zona, lo que contribuyó a su derrota (Alarcón, 2014) En 2007, uno de los dirigentes de la cúpula del partido admitiría los errores logísticos de una operación que habría condenado a muchos jóvenes idealistas a la muerte y prisión.

La videoinstalación *El Complejo* (2011-2013), realizada por la artista Claudia del Fierro, consistió en intentar dar visibilidad a los rastros, despojos y herencias de una historia que no ha terminado de cerrarse. La idea de abordar este tema le surgió cuando conoce un museo realizado por la comunidad de Neltume para recordar estos hechos. El “Museo y Memoria Neltume” comenzó a tomar forma por iniciativa de los pobladores de la zona que vieron la necesidad de poner en común objetos que durante muchos años han ido encontrando en la montaña en aquellos lugares donde resistieron los guerrilleros durante todo un invierno mientras eran perseguidos por los militares. Actualmente, el Museo cuenta con documentos relacionados con la historia político-social del Complejo Maderero y Forestal de Panguipulli y del Destacamento Toqui Lautaro. Según explica Del Fierro, el Museo capturó su curiosidad pues no hay un inventario, ni un protocolo rígido de exhibición; los objetos no están organizados bajo categorías definidas a priori: “Ellos armaron una museografía muy personal basada en el afecto. Son objetos que ellos mismos han conseguido y expuesto” (2014). A su juicio, la manera en que cada objeto es exhibido va en contra de la institucionalización de los discursos de la izquierda cuando mira hacia atrás que pues éstos “tienden a ser monumentalizantes (sic)”. Además, llamó su atención el que no hubieran estándares de conservación para los objetos expuestos, pues así su propio deterioro también hace se convierte en parte del relato histórico.

Después de un año de investigación sobre la guerrilla de Neltume, Del Fierro se empieza a encontrar con testimonios divergentes sobre lo ocurrido que contrastan con los distintos registros de prensa de la época. A partir de la recopilación de este material, decide abordar la documentación desde varios frentes: el lugar, los objetos, la acción de conmemoración que la gente del pueblo realiza cada año al sitio donde murieron sus familiares, los testimonios que recoge y una prospección arqueológica que la artista organizó con un grupo de arqueólogos. Todos estos elementos son dados a conocer visualmente dentro del Museo de la Solidaridad Salvador Allende donde los expone por primera vez en 2014. Así, su proyecto se estructura con un diorama del Museo, una videoinstalación y archivos de prensa. Los archivos de prensa los consigue a través de un ex miembro del MIR, quien se dedica a guardar toda la información pública que aparece en

los periódicos desde 1970 cuya temática fuera el atentado a los derechos humanos. La cantidad de recortes de periódicos envejecidos por el tiempo sirven de contrapunto para los relatos testimoniales de quienes fueron testigo de los sucesos. El encuentro con las noticias de la época, décadas después del acontecimiento, desencadena distintos impactos en el espectador. Las noticias vistas a distancia hacen evidente la retórica lingüística de los aparatos de propaganda y su vínculo cómplice con los medios de comunicación que sólo daban tribuna al punto de vista dictatorial. A diferencia de lo que podría ser un documental o un reportaje periodístico su intención no era hacer la historia de la guerrilla:

(...) como la historia todavía no está clara me pareció más interesante proporcionar un registro fragmentado de diálogos, materiales y dar libertad para que el público arme en su cabeza qué elementos vale la pena usar para reconstruir una historia (Del Fierro, 2014).

Junto a los recortes, en una sala del museo se mostraba un diorama, maqueta que representa el refugio donde estaban los guerrilleros, el cual y que forma parte de la museografía del Museo de Neltume. La artista pide prestado este diorama como una forma de establecer un puente entre el Museo Salvador Allende y el de la comunidad. La videoinstalación se compone de un video de dos canales. En uno ellos muestra una secuencia de imágenes de los objetos del Museo de Neltume y de los encontrados en el entorno de lo que fue el campamento guerrillero. El otro video muestra las entrevistas testimoniales realizadas por la autora a varios ex guerrilleros sobrevivientes y sus familiares. Los videos no tienen un guión con principio y final.

Eso tiene que ver con cómo se recuerda esta historia y con el ejercicio de memoria que se repite desde hace 30 años. La gente continúa rememorando estos episodios sin llegar al fondo (Del Fierro, 2014).<sup>161</sup>

En términos audiovisuales la opción de su trabajo se acerca más al ensayo, eludiendo la utilización de estrategias formales experimentales o efectistas:

Me pareció que hacer un video vanguardista experimental con este contenido era tratar de hacer un salto museográfico demasiado grande entre el *background* de la historia y el formato, y no tiene sentido, porque ¿de qué nos sirve convertir la historia de los guerrilleros en un ejercicio formal? (Ibid)

---

<sup>161</sup> Extracto de entrevista a Claudia del Fierro realizada por Valentina Montero en noviembre de 2014.

La propia artista etiqueta su trabajo como una “recolección superficial”<sup>162</sup>, concepto tomado de la metodología de trabajo arqueológico. Esta toma de posición distante, y en cierto punto científica, la asume desde la pregunta por la pertinencia o no a contar la historia de otros. “¿De quién es esta historia?” se pregunta.

Yo que no tengo ningún vínculo personal con el MIR, ni con la guerrilla de Neltume ¿tengo derecho a apropiarme de esta historia porque en general “la historia es nuestra”? Puedo o podría hacerlo, sin embargo, no soy el portavoz de estas víctimas. Ellos son los responsables de contar su historia; no yo (Ibid).

Es desde esa conciencia crítica respecto a la responsabilidad ética que implica la narración de la historia que evita armar un relato cerrado o un ejercicio plástico que pudiera caer en simplemente estetizar los hechos que registra. Pero como apunta Avelar (2000), “el dilema del sobreviviente reside en el carácter inconmensurable e irresoluble de la mediación entre experiencia y narrativa” (p.282), lo que significaría que el relato tampoco sale indemne en tanto ficción o impostación, aun cuando provenga de sus propios protagonistas o testigos. Esto no sucede solamente por la subjetividad implícita en la perspectiva de sus protagonistas o testigos, sino también por cierto desajuste entre experiencia y relato. Benjamin (1936/1991), reflexionando sobre el lugar del narrador en el contexto de la Guerra Mundial, se preguntaba “¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos” (14-15). Mediante lo que el espacio del arte permite, parece hacerse más fácil recuperar una memoria que no entra fácilmente en un relato historicista unívoco, pues como señala Del Fierro:

Hay una historia oficial que todos aceptamos, que pasa por un aparato de gobierno, de consenso. Esta historia no es de consenso. La gente todavía no habla sobre la resistencia armada en Chile. La gente no tiene una postura sobre eso ¿Qué significó la resistencia armada en Chile en esos años? Aún quedan dudas al respecto.

---

<sup>162</sup> La recolección superficial consiste en recoger los elementos arqueológicos superficiales en una área determinada. Esta debe georreferenciar los hallazgos (en su ideal todos y cada uno de ellos) y el área debe subdividirse en unidades (cuadriculas) lo más iguales posible (1 x 1 m - 2 x 2 m - 4x4 m) dependiendo de la amplitud del área a recolectar. Este método no contempla excavaciones, sin embargo en algunos sustratos (por ejemplo arenas tipo playa o de hojas en bosques) es posible hacer un raspado que luego se harnea.

Parte de la producción del film fue organizar el viaje de los arqueólogos, algo que se había contemplado como una necesidad hacía mucho tiempo por parte de la comunidad. El trabajo en específico consistió en identificar los espacios reconocidos mediante GPS, descubrir nuevos recorridos realizados por los guerrilleros, rescatar nuevos objetos. Con todo el material se hizo una ficha técnica de los puntos que hasta ahora se han reconocido del campamento. El resultado de este estudio se presentó al consejo de monumentos nacionales para que la zona sea protegida como lugar patrimonial.

Este proyecto lo podríamos leer a la luz de dos textos de Hal Foster que en el proyecto de Del Fierro se cruzan y dialogan. Por un lado, *El artista como etnógrafo* (1996/2001) y, por el otro, *An Archival Impulse* (2004)<sup>163</sup>. En el primero, el historiador identificaba una creciente tendencia etnográfica en las prácticas artísticas contemporáneas, que a su juicio podrían entenderse como una reacción a la capitalización de la cultura y privatización comenzada en los años ochenta en distintas regiones. Este giro, que implicaba un interés por un “otro” cultural, implica una serie de deslizamientos del arte a otros terrenos que en repetidas ocasiones las vanguardias han intentado ocupar. Pero al tiempo de constatar esta tendencia, Foster advertía sobre el riesgo que este modelo podría significar al encumbrar al artista en un rol paternalista o redentor, que al intentar hablar por el otro no cuestiona su propio lugar de enunciación. Menos de una década después, en *An Archival Impulse*, Foster constataba otra tendencia que se ha hecho común en el campo artístico: el impulso por archivar.

Esta línea de trabajo cuyas genealogías se pueden rastrear en los postulados teóricos de Walter Benjamin y en la práctica coleccionista de Aby Warburg son actualizados por artistas y teóricos como una manera de construir nuevos modelos de contra-memoria, y de “hacer de la información histórica, a menudo perdida o extraviada, físicamente presente”<sup>164</sup> (p.4). Estos archivos, entrando en otros contextos, pueden ser valorados como una oportunidad de detención y reflexión ante la acelerada acumulación de información en un mundo cada vez más digitalizado y conectado. Estas dos tendencias -cargadas de matices y cuestionamientos- se intersectan en el proyecto *El Complejo*, generando una tensión entre el campo artístico, la opinión pública, la comunidad, los ex

---

<sup>163</sup> El título hacía eco de los textos de *Craig Owens The Allegorical Impulse: Notes toward a theory of the Postmodernism* (1980) y del texto de Benjamin H.D. Buchloch “*Gerhard Richter’s Atlas: The Anomic Archive*” (1999), que se convierten en uno de los primeros ejercicios que desatarán posteriormente lo que algunos han denominado la fiebre por el archivo.

<sup>164</sup> Traducción de la autora, el original dice: [“make historical information, often lost or displaced, physically present”]

militantes y las institucionalidad jurídica. La artista participa en el tejido social de una comunidad ya organizada ofreciendo su conocimiento, experticia experiencia audiovisual y recursos económicos, incluso, al costear el viaje de los arqueólogos. Su trabajo permite a la comunidad generar otra ventana de visualización, comprensión y reconocimiento sobre su memoria, la que se resiste a entrar en un relato histórico unívoco, pero que demanda aún la acción de la justicia. Los archivos no sólo son objetos cargados de memoria, sino que también cumplen la función de evidencia de procesos que aún no acaban de ser resueltos y que hacen del pasado una herida aún abierta.

#### 4.1.1.6.1. Travesía

Como veíamos en el caso de Neltume, el testimonio de los hechos traumáticos de quienes sobrevivieron al horror abre no sólo la polémica sobre la verdad de la historia y de la memoria (como cuestiones diferentes), sino también su posibilidad y complejidad a la hora de encarnarse en un relato. El tema no es menor si consideramos cómo durante 2013, cuando se cumplieron los 40 años del golpe de Estado, los medios de comunicación saturaron las pantallas con programas testimoniales, reportajes, y entrevistas a las víctimas de tortura y a sus parientes. Durante el mes de septiembre, la imagen de presentadores de televisión abrazando a viudas que recordaban entre lágrimas a sus esposos e hijos desaparecidos se convirtió en un leitmotiv que circulaba en la competencia por el rating televisivo casi diariamente. Los recursos retóricos utilizados entonces no distaban mucho del tratamiento espectacular que se le da a cualquier noticia de crónica roja. El morbo y el exceso de sentimentalismo se reforzaba a través de un abuso de los códigos estándar usados en publicidad y cine comercial: utilización de *soundtracks* de películas hollywoodenses, violines y pianos de fondo, uso de *close up*, repetición de imágenes, analepsis o *flashbacks* convivían junto a un discurso grandilocuente o un impostado tono expositivo de los presentadores cargado de solemnidad y barroquismo. Esto, por supuesto, no es nuevo ni exclusivo de Chile. El espectáculo del dolor asociado a los crímenes de lesa humanidad y la violencia de Estado ha ocupado un lugar central en las estrategias periodísticas a nivel mundial. En 1982, Susan Sontag en su libro *Sobre la fotografía* sostenía que si bien las fotografías vuelven más verosímil los hechos que intentan testimoniar, su exhibición reiterada diluye su realidad, debilitando su estatuto didáctico a nivel moral:

(...) el impacto ante las atrocidades fotografiadas se desgasta con la repetición, tal como la sorpresa y el desconcierto ante una primera película pornográfica se desgastan cuando se han visto unas cuantas más...El vasto catálogo fotográfico de la

miseria y la injusticia en el mundo entero le ha dado a cada una determinada familiaridad con lo atroz, volviendo más ordinario lo horrible, haciéndolo familiar, remoto (“es solo una fotografía”), inevitable (Sontag, 2006, p. 38).

Pero será la misma Sontag quien años después con su libro *Ante el dolor de los demás* (Sontag, 2002/2004) rectifica lo dicho, estableciendo la necesidad de que la fotografía acuda cada vez que sea necesario para denunciar la “perversidad humana” auspiciada por la ignorancia o la amnesia: “Debemos permitir que las imágenes atroces nos persigan. Aunque solo se trate de muestras y no consigan apenas abarcar la mayor parte de la realidad a que se refieren” (p.49). Como apunta Avelar:

El sobreviviente del genocidio tiene que enfrentarse con un escollo en el momento en que intenta transmitir su experiencia: la trivialización del lenguaje y la estandarización de la vida, que vacían de antemano el poder didáctico del relato, y lo sitúan en una aguda crisis epocal, derivada precisamente de ese divorcio entre narrativa y experiencia. (Avelar, 2000, p. 282).

La memoria, al hacerse pública, debe cuidar la fórmula del relato que la haga circular, sobre todo considerando, como continúa Avelar, que “la experiencia de la pérdida no puede ser traducida al lenguaje”. Tras el marco mediático que permitía hacer visible el testimonio de la brutalidad del Estado se clausuraba una serie de aspectos fundamentales para la revisión de los hechos. La imagen intolerable del dolor parecía responder a la necesidad de memoria, pero, en efecto, operaba suturando una herida que sigue infectada al no reconocerse su origen ni la vigencia de sus condiciones. Por otro lado, la puesta en escena mediante el relato del genocidio y la tortura olvida al sujeto que la padece. Para el caso de quienes fueron eliminados por los militares y cuyos cuerpos no fueron encontrados, la denominación “desaparecido” se convierte en una etiqueta más que esconde el hecho de que su integridad como ser humano es mucho más compleja que su prontuario penal, que sus restos o su ficha forense.

Intentando atender a este vaciamiento de sentidos que operaba tanto a través de los medios de comunicación, como de las acciones públicas reivindicativas, la artista Lorena Zilleruelo realiza su proyecto *La Travesía* (2014), que consistió en la recuperación de una serie de cartas escritas por Rodolfo Fuenzalida Fernández desde un campo de concentración en el desierto de Pisagua, en el norte de Chile. El Campamento de Prisioneros de Pisagua fue un centro de reclusión y tortura creado en septiembre de 1973, comandado por una división del ejército. Según el Informe Valech entre 1973 y 1974 contó

con más de 800 personas detenidas de las cuales 19 fueron ejecutadas a partir de sentencias pronunciadas por un Consejo de Guerra. Muchos de los expedientes desaparecieron y sólo se consignan las causales por intento de fuga en siete casos. En 2007, Lorena Zilleruelo accede a una decena de cartas que uno de los prisioneros asesinados alcanzó a escribir a su familia antes de ser fusilado en octubre de 1974. Su nombre era Rodolfo Jacinto Fuenzalida Fernández, tenía 43 años de edad, era piloto aéreo; estaba casado y tenía tres hijos con quienes vivía en Iquique. En 1990, con el retorno a la democracia se abrieron las fosas comunes de Pisagua, pero el cuerpo de Rodolfo Fuenzalida no fue encontrado. Por lo mismo, las cartas que dejó adquirirían una significación aún mayor para sus deudos.

El hallazgo de esas misivas, facilitadas por Gonzalo Fuenzalida, hijo del fusilado, significó para la artista enfrentarse a una serie de cuestionamientos en torno al rol que los artistas pueden o deben asumir ante ciertas realidades sensibles a nivel político y afectivo. “Cuando accedí a esas cartas quedé conmovida por la belleza, la ternura y la profundidad de sus palabras, contraponiéndose a los horrores que sufría en esos momentos”, explica la artista en el dossier de su trabajo. Por lo mismo, sentía el impulso de trabajar ese material para poder difundirlo por canales que no fueran los habituales y que por lo mismo pudieran llegar a más personas. La primera dificultad con la que se encontró fue justamente encontrar el lenguaje y formato para poder hacer visible esos testimonios sin traicionar su sentido. “Sabía que tenía ahí un material muy valioso y me interesaba poder mostrarlo, pero no sabía bien qué hacer con ellas. Me parecía que las cartas eran suficientes en sí mismas” (Zilleruelo, 2014), recuerda. Desde entonces, la artista decide emprende un trabajo de investigación que comienza con una serie de entrevistas a Gonzalo, el hijo de Rodolfo, y con la gestión de un viaje que le permitirá visitar por primera vez el lugar donde su padre fue asesinado. Las cartas de Rodolfo se escapaban literalmente de la prisión a la que su cuerpo era condenado. En ellas eludía referirse a la tortura o a las condiciones de martirio psicológico a la que era sometido él y sus compañeros. Por el contrario, sus palabras intentaban compartir con su familia otro tipo de asuntos: sus acciones cotidianas, su preocupación por la familia, su amor incondicional hacia su esposa. La dimensión subjetiva de la persona que está detrás del prisionero político emergía como elemento marginal y despreciado por el discurso oficial. Lo inerrable del acontecimiento que condenaba su existencia corporal era sustituido por una capa de sentido que se revelaba, que salía fuera de las casillas que los estereotipos de la retórica de la dictadura y que el discurso de los consensos construyeron para anular su capacidad de impugnar el presente. Finalmente, Zilleruelo optó por pedir a la viuda que leyera las cartas, y acompañar la voz de la mujer con las imágenes de su hijo (hoy de 50 años), representando

a su padre en las inmediaciones del lugar de reclusión donde éste fue fusilado. Las imágenes consisten en una exploración de un territorio árido que parece representar metafóricamente la vastedad del dolor y la ausencia de descanso en la búsqueda. En la última carta Rodolfo Fuenzalida escribe lo siguiente:

Mamacita linda –así se refería a su esposa-, son algo más de las cinco de la tarde. El consejo de Guerra me acaba de informar que estoy condenado a muerte y lo único que pienso es en ti, en las niñas. Queda una esperanza, pero muy muy pequeña. Los cargos que nos hacen son espantosos... No tienes idea, mamacita mía, cómo estoy de amor. Creo que es una buena manera de pasar la barrera, amando a ustedes que se quedan... Creo que moriré al amanecer. Estoy muy tranquilo, con algo de frío interior (Archivo, gentileza de Lorena Zilleruelo).

#### 4.1.1.6.2. *Volver al lugar del crimen*

En la primera y única Trienal de Chile realizada en 2009 en Santiago de Chile y la provincia de Lota, en la ciudad de Concepción, la artista chilena Lotty Rosenfeld, reconocida integrante del C.A.D.A, realizó el proyecto *Estadio Chile, I, II y III*, que consistían en tres intervenciones que ponían en diálogo sus trabajos anteriores con el contexto actual del país. El Estadio Chile fue uno de los centros de reclusión y tortura a donde fueron trasladados alrededor de 5000<sup>165</sup> presos políticos y que hoy recibe el nombre de Victor Jara, en honor al artista (folclorista, cantante, compositor, director y actor de teatro) que fuera torturado y asesinado en ese lugar en 1973. La artista es reconocida a nivel internacional por su trabajo *Una milla de cruces en el pavimento* (1979), que consistía en intervenir las señalizaciones de tránsito del pavimento de una avenida desplegando de manera perpendicular una franja de género sobre el centro ellas, de tal manera de crear una cruz, significando así un gesto de “desacato” (Richard, 1987) o desobediencia a las órdenes y silencio que la dictadura imponía. De manera paralela a su trabajo realizado en el CADA (Colectivo de Acciones de Arte), Lotty Rosenfeld intervino de manera sobria y aparentemente inofensiva un trayecto de la ruta urbana de Santiago, extrapolando ese gesto hacia otros contextos específicos

La exterioridad social y el campo demarcado por nuestras rutinas pasó a ser el soporte material de mis intervenciones creativas. Para lo cual he usado como modelo un signo de tránsito (líneas que dividen las pistas de circulación vehicular)

---

<sup>165</sup> La estimación se ha hecho de acuerdo a los antecedentes orales que se manejan para el primer periodo



el cual modifíco generando como resultado un signo +. De esta forma, a lo largo de más de tres décadas he operado insistentemente con este signo alterado en lugares que contienen marcas históricas, políticas o de algún conflicto social, en diferentes países por donde ha transitado. Llevando a cabo una obra que alejada de una narrativa convencional, establece una propuesta que se resiste a una interpretación unívoca en aras de lo múltiple y lo móvil que portan sus mecanismos artísticos, mediante formas de producción artísticas incómodas y rebeldes a las operaciones del mercado. Se trata, en cierta forma de crear zonas de resistencia cultural frente a las diversas modalidades de dominación que violentan a la sociedad” (Rosenfeld, 2013).

En *Estadio Chile I, II y III*, opera una desobediencia de distinto corte, mediante la anulación de la imagen. Ante la obsecuencia de buena parte de la clase política y de la ciudadanía, que parecía anestesiada ante la representación de los horrores cometidos en dictadura, Rosenfeld en *Estadio Chile I, II y III* opta por sustituir las imágenes por el sonido. Serán sólo el audio de sus grabaciones anteriores las que inundan el recinto en un escenario a oscuras. La artista reemplaza el brillo de las imágenes electrónicas en un intento de desobedecer la hiperinflación mediática que creció junto al modelo neoliberal y su retórica de consumo tecnológico. El espacio esta vez es llenado por el ensamblaje de las grabaciones que ha utilizado en obras anteriores, componiendo así un collage fantasmagórico que condensa un coro de voces que aún clama por justicia.

El reciclaje de sus propios trabajos se puede entender como la obstinación por una demanda que aún no encuentra respuesta plena en el país. Su trabajo con cruces sobre el pavimento ha sido reeditado en numerosas ocasiones y diferentes contextos, resignificando la potencia de la subversión del código de tránsito frente a distintos contextos políticos y culturales en diferentes ciudades del mundo. La reedición de su acción de las cruces en Chile, en los años que siguieron a la dictadura, ya no se construía como un gesto temerario hacia el control dictatorial, sino como un comentario crítico a la “democracia de los acuerdos” o “justicia en la medida de lo posible” que hipotecaba las demandas sociales y democráticas del pueblo chileno. Ya en su trabajo *Moción de Orden* (2003)<sup>166</sup>, que consistía en la proyección de un desfile de hormigas movilizándose uniformemente por las paredes de los distintos espacios en que esta obra se presentó -la sala del Museo Nacional de Bellas Artes, la Galería Gabriela Mistral, el Palacio de la Moneda-, se unía a distintas imágenes tomadas desde de la televisión; imágenes que

---

<sup>166</sup> Lotty Rosenfeld, *Moción de orden*, Santiago, Ocho Libros Editores, 2003. Catálogo de la exposición “Moción de orden” realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Contemporáneo y Galería Gabriela Mistral en Santiago de Chile.

apelan justamente al exceso de información visual que tras su saturación anulan su sentido político.

Lotty Rosenfeld trabaja como coleccionista de imágenes desechables, realizadas y transmitidas en televisión para su veloz consumo y olvido. La apropiación de las imágenes mediáticas y su posterior utilización la asemejan al trabajo de arqueólogo medial, pero que trabaja desde una lógica no lineal, sino más cercano a la poética de un Aby Warburg y su concepto de Atlas Mnemosyne, o desde una posición similar a la de Walter Benjamin y sus desvíos

Las hormigas, como metáfora de la ciudadanía, representaban la coreografía de la inercia con que el modelo neoliberal hacía desfilar hacia sus cuarteles a la ciudadanas y ciudadanas hoy devenidos consumidores.

En *Estadio Chile I* (2009) vuelve a utilizar las cruces y proyecta sobre la fachada del edificio de la Bolsa de Comercio de Santiago de Chile el título de una intervención realizada en plena dictadura: *Una herida americana*, acompañada del año de la intervención, 1982, y de su firma, L. Rosenfeld. *Una herida americana* había consistido en una intervención diurna de la Bolsa de Comercio en un día de trabajo cualquiera. Los monitores del edificio, que habitualmente muestran las fluctuaciones del sistema financiero, eran ocupados por las imagen de una cruz que Lotty Rosenfeld realizó como intervención en el exterior de la Casa Blanca en Washington D.C, sede del gobierno norteamericano. La fecha de 1982, además, cobra un valor histórico y simbólico a la vez. Ese año el edificio de la Bolsa de Comercio es declarado Monumento Nacional y al año siguiente se llevan a cabo en Chile drásticos ajustes económicos que comenzarían a darle forma al modelo económico neoliberal que posteriormente serviría de ejemplo para buena parte de los países sudamericanos, e incluso europeos, en las décadas que siguieron. Esta revolución económica produjo el cierre de las empresas nacionales, la aniquilación de la industria e hizo tambalear a la banca nacional, mostrando las primeras fisuras, o más bien primeros costos, de la implementación de un plan económico así de agresivo. No hay que olvidar, como vimos en el capítulo 3.1 que este sistema económico toma sus genes en las entrañas del modelo económico norteamericano. Por ello, la cruz que Rosenfeld traza en el exterior de la Casa Blanca estadounidense opera como señalización de esa paternidad del modelo económico que empezaría a dar sus primeros pasos en la región a partir de la Bolsa de Comercio de Santiago, como templo de especulación financiera que venía a reemplazar un modelo productivista. Rosenfeld invoca, desde su propia memoria de obra, ese año 82, superponiendo dos momentos históricos: el del inicio del modelo económico

que, tambaleante, logró superponerse a las nefastas consecuencias que éste acarreó para los trabajadores y pequeñas y medianas empresas nacionales, asumiéndolos como un costo marginal en relación a los favores económicos que éstos significaron para la elite (que fue la única favorecida); con en el año 2009 que representaba a su vez varias cosas: los casi 20 años de la post-dictadura, que lejos de revertir el impacto que el régimen de Pinochet dejó en la economía, exacerbó el modelo económico dándole un respaldo y legitimidad política en el contexto democrático; el 2009 como el comienzo de la crisis del modelo financiero a escala mundial, cuyo epicentro también sería Estados Unidos; y el 2009 como víspera a la celebración de los dos siglos de vida de la república de Chile.

En *Estadio Chile I* Rosenfeld utiliza los registros sonoros de su primera intervención en 1982 sobre una Bolsa de Comercio a oscuras, semejando la condición de ruina y, quizás, aludiendo también al concepto de “una noche americana” acuñado por el cineasta Françoise Goddard para referirse a ese método cinematográfico que consiste en filmar algo de día pero recreando una escena nocturna. La herida americana se proyectaba como un texto sobre la fachada del emblemático edificio de la bolsa, realizado en 1917 por el arquitecto chileno Emile Jécquier (1866-1949) quien después de residir en Francia construye otros edificios emblemáticos que fundan la institucionalidad chilena (Museo Nacional de Bellas Artes, Estación Mapocho, Universidad Católica), y que son copia de otros edificios en París. El edificio de la bolsa, a su vez, estaba “inspirado en el estilo renacentista francés que combina elementos estructurales y góticos con ornamentación de figuras francesas”<sup>167</sup>, delatando la constante dependencia de la institucionalidad chilena a los sistemas normativos hegemónicos del primer mundo. El texto “Una herida colonial” es proyectado justo bajo la torre del reloj, ícono representativo del edificio y también de la noción de progreso y modernidad heredada del mundo anglosajón. Como otra sincronía o casual ironía, el edificio -de planta en forma de trapecio triangular- tiene su entrada principal en la punta de las calles Nueva York y Bandera, como remedando en esa intersección el cruce entre la mirada hacia el primer mundo financiero y la resistencia nacionalista a través de sus símbolos. La utilización de elementos urbanos (calles, arquitectura y monumentos) dentro de una propuesta artística se vuelve significativa. De manera similar a lo que el artista Krzysztof Wodiczko ha desarrollado desde 1981, Rosenfeld desarrolla una estrategia de develamiento de lo que las calles y las fachadas de los edificios y su emplazamiento implican. De los muchos proyectos del artista polaco en los que utiliza la proyección sobre fachadas y monumentos para impugnar lo que el cruce entre memoria arquitectura y sociedad evidencian, cobra relevante sintonía con el trabajo de Rosenfeld el correspondiente a Manhattan, Nueva York realizado en 1984. En esa

---

<sup>167</sup> <[http://www.bolsadesantiago.com/theme/galeriaimagenes/bolsa\\_de\\_comercio.pdf](http://www.bolsadesantiago.com/theme/galeriaimagenes/bolsa_de_comercio.pdf)>

ocasión, utilizaba como soporte para sus proyecciones el edificio Astor, adquirido por particulares para el desarrollo de condominios de lujo a modo de loft, el cual al poco tiempo había quedado abandonado. Sobre el edificio proyectó imágenes de candados que delataban el cierre de espacios vacíos, mientras al mismo tiempo crecía el número de personas sin casa que se veían obligadas a ocupar la calle para dormir, en la ciudad que epitomiza el corazón financiero del mundo global. La operación que viene realizando Wodiczko en sus más de 70 proyecciones sobre el espacio público ofrece lecturas relativamente fáciles de comprender, al contrastar emblemas y signos de poder junto a símbolos significantes de demandas sociales, revelando el papel político de la arquitectura que se erige como determinante de la actualidad de una nación. Por el contrario, el trabajo de Rosenfeld se hace menos directo, y exige profundizar en las posibilidades polisémicas de su propuesta. *Una herida colonial* roza también la expresión que Gloria Anzaldúa utiliza para abordar las fricciones (una más) que se generan en el contacto entre los países americanos colonizados y los colonizadores, delatando el sufrimiento que han padecido los pueblos americanos desde la conquista y colonización, o la fractura radical que tradicionalmente los países “desarrollados” han provocado en el resto de las naciones del continente, cuyo propio nombre continental “américa” ha sido arrebatado por los Estados Unidos.

*Estadio Chile II.* La segunda de las intervenciones ocurría en el propio Estadio Chile, rebautizado en 2004 como Estadio Víctor Jara. Lo que habría sido un recinto deportivo el año 1973 se convirtió en un centro de tortura. El lugar que en un momento fuera espacio consagrado a la exaltación del cuerpo se convertía en lugar de su maltrato, vejación y muerte. Pasados casi 30 años, Rosenfeld re-escenifica el lugar del crimen, vaciándolo y oscureciéndolo casi por completo. Invita a un grupo de personas a realizar un recorrido por sus pasillos apenas iluminados por la débil luz de unas bombillas ubicadas a nivel del suelo. Eludiendo la tentación a representar las imágenes de lo ominoso: las fotografías de los militares encañonando a sujetos desarmados, o a actores representando una escena de horror probable, será el propio espacio arquitectónico y su vacío quienes encuadren lo que la imagen esconde y lo que los nuevos usos del recinto (espectáculos, conciertos de música) ocultan para la memoria. En reemplazo de la saturación de imágenes, Rosenfeld sonorizó el recinto poniendo en funcionamiento seis pistas de audio independientes las que fueron emitidas por altavoces, interviniendo de manera secuencial y programada todo el recinto deportivo.

Las bandas de audio en su conjunto fueron elaboradas con fragmentos de voces extraídos de mi producción audiovisual, que refieren diversas realidades sociales y

políticas, abordan el silencio oficial frente a discursos o reclamos que son desoídos por los poderes centrales. A modo de excepción del contenido de las 6 bandas de audio referidas, en el subsuelo del recinto, trabajé con el desplazamiento sonoro de el tráfico urbano de las calles aledañas al Estadio: barrio de Estación Central” (Rosenfeld, 2009).

Junto a los ruidos y voces externos, el sonido que más se dejaba sentir era una voz femenina, un gemido de fatiga, un jadeo inquietante y perturbador de una mujer ante la muerte o ante la exigencia física de un parto o de una violación, proveniente del video *Quién viene con Nelson Torres* (2001); también se hacía distinguible la voz de otra mujer intentando articular una frase, interrumpida por un timbre y las voces de una subasta de la casa de empeños conocida como “La Tía Rica” -que figura en la videoproyección *El empeño latinoamericano* (1989)- y el conteo de votos correspondiente al plebiscito que dirimió la salida de Pinochet, que Rosenfeld utilizó en la videoinstalación *Cautivos* (1989). El espectador, a su vez, es interpelado por otra voz que pregunta datos personales: nombre, edad, ocupación, evocando los interrogatorios policíacos. El recorrido que los espectadores realizaron durante el lapso de una hora por la austera arquitectura del estadio, inevitablemente remitía al recorrido que seguramente muchos chilenos y chilenas tuvieron que hacer hace 30 años. Recordamos a Víctor Jara. Rosenfeld se apropia del espacio donde la figura de cantautor, hoy convertido en ícono de las víctimas de la dictadura, se identifica con los y las otras chilenas anónimas y con la vertiginosa posibilidad de que alguno de nosotros o de nuestros familiares o amigos podrían haber desfilado por ahí. El espectador fracasa ante la expectativa de que este recorrido concluya en el lugar donde cantante fue muerto. De esa manera, la catarsis queda en suspenso, el dolor queda remitido, inconcluso, huérfano de lugar.

L. Rosenfeld niega a la ilustratividad del recuerdo que “representa” a la memoria con las imágenes codificadas de una historia mítica. Habiendo renunciado a la comodidad de la estereotipada iconografía de Víctor Jara, el arte de L. Rosenfeld busca sorprender y desorientar, extraviar, para que el ejercicio anti-realista de recordar a oscuras obligue a los espectadores a experimentar con sus propias trazas de la memoria en ausencia de un recordatorio previsto (Richard, 2010, p. 199).

De esa manera los espectadores se acercan a la experiencia de la incertidumbre, desolación que los propios familiares de detenidos desaparecidos han padecido. No hay imagen.

*Estadio Chile III*, se llevó a cabo en otra localidad, esta vez en la ciudad de Lota. Esta ciudad se fundó motivada por la explotación de la mina de Carbón que lleva el mismo nombre y que era propiedad de la familia Subercaseaux, representantes de la aristocracia chilena. Las historias de esa mina han sido narradas en los cuentos de Baldomero Lillo en su obra *Sub-Terra* (1904), un relato elegíaco que en modo costumbrista describía profusamente las condiciones materiales y psicológicas que padecieron los trabajadores. En 1999, uno de esos relatos fue llevado al celuloide por el cineasta Marcelo Ferrari en 1999, marcando así una ruta descriptiva que va de la palabra a la imagen.

La mina “El Chiflón del diablo” en de Lota fue durante mucho tiempo lugar de esfuerzo, explotación y muerte. En las profundidades de ella se ahogaron los lamentos de los mineros: primero explotados por el régimen laboral de exagerado abuso que sus patrones imponían; y luego obligados a dejar sus trabajos por el cierre de la mina acorde a los cambios que el modelo económico iba experimentando. La metáfora del sufrimiento se hacía carne en sus cuerpos y en los síntomas de las distintas enfermedades propias de su arduo trabajo. Tras el cierre de la mina, en 1990, vino el proceso de reconversión laboral. Los rudos hombres se hicieron electricistas, gasfiter, peluqueros y algunos de ellos se convirtieron en guías de turismo, relatando su propia experiencia en “El Chiflón del Diablo”, que se convertía convertido en un set turístico, que en su y en cuya puesta en escena, intentaba rasguñar apenas las significaciones que lo real fraguó en sus paredes y en los cuerpos de los trabajadores. La industria turística, en su intento de rescate patrimonial y reconversión laboral, reciclaba restos de recuerdos: objetos, lámparas, picotas, cascos, y recreaba otros, quitándoles peso simbólico y físico, haciendo de la materialidad silenciosa que acompañaba a los trabajadores apenas piezas de utilería desconectadas de la actualidad. La recreación de la memoria, puesta en el molde del entretenimiento harán activo el olvido como estrategia de apaciguamiento, generando una distancia polar con los hechos ocurridos, como si estos ya no tuvieran conexión con el presente.

Rosenfeld nos invita a sumergirnos en las profundidades de la mina “El Chiflón del Diablo” para invitar a los espectadores a experimentar una condensación de sonidos que nos devuelven aquellas voces ausentes en los medios de comunicación, conectadas con nuestras propias voces. En el abordaje de los espacios de la memoria elude la representación formalista, descriptiva de un espacio, para, en cambio, densificar el lugar con sonoridades confusas, solapadas, que intersectan nuestros propios recuerdos personales e íntimos, haciéndonos despegar asociaciones adheridas a las paredes de nuestro propio interior y nuestro pasado histórico oscurecido, peligroso y hasta tóxico

como una mina subterránea. Es así como la obra de Rosenfeld en estas tres intervenciones articula un tríptico que es más que el emplazamiento sonoro en determinados espacios ya cargados semióticamente, denotados por la historia y connotados por su evocación. Su tríptico se despliega realizando conexiones de sentido a un nivel no lineal ni ilustrativo; sino más bien de orden rizomático. Su estrategia no consiste sólo en negar la representación descriptiva, sino en generar desde otras conexiones perceptuales, generalmente desplazadas por la saturación de visualidad, un acercamiento sensible a la memoria que palpita en los lugares. La tecnología y sus fulgores se restan o dosifican pues como dice Richard: “Las tecnologías multimedia de las obras de L. Rosenfeld no le rinden homenaje al brillo capitalista de las operatorias de mercado. Su tributo va dedicado a lo que dichas operatorias han ocultado” (2010, p. 203).

En síntesis, en este extenso apartado nos encontramos ante una serie de artistas que construyen sus obras desde la alusión histórica, no para repetir el estribillo quejumbroso de la vieja izquierda o monumentalizar algunos hitos y los personajes que con su discurso rescata, sino para reconfigurar los hechos y relatos del pasado mediante una práctica reflexiva, transformando sus limitaciones en intersticios por donde dejar pasar nuevas preguntas, produciendo otras experiencias estéticas y cognitivas, estableciendo renovadas conexiones entre la esfera política y social y entre la memoria personal, la colectiva y la construcción histórica.

La mirada sobre el pasado no sigue el camino de “La Historia”, sino de “las historias” inmiscuyéndose en aspectos ínfimos y fragmentarios; en la oralidad y las mentalidades, que por lo general han quedado fuera del relato histórico institucional. Este acercamiento al pasado desde prácticas que ficcionan lo real o lo que atienden a los archivos desde lógicas poéticas antes que analíticas, han permitido abrir un renovado cuestionamiento epistemológico en torno al problema de la verdad en la historia, coincidiendo con Sontag (2004) cuando afirmaba que “quizás se le atribuye demasiado valor a la memoria y no el suficiente a la reflexión” (p.51).

En los casos que hemos analizado observamos cómo los artistas utilizan de manera experimental las tecnologías contemporáneas de la información y la comunicación, poniendo en juego temas sensibles para una sociedad que aún no termina de saldar las deudas con su pasado reciente.

#### 4. 1. 2. Sobre la construcción de identidad

*“A veces en las tardes una cara  
nos mira desde el fondo de un espejo;  
el arte debe ser como ese espejo  
que nos revela nuestra propia cara”*

(Extracto Arte Poética, Jorge Luis Borges)

La identidad es un concepto problemático. Ya Frege, en el artículo *Sobre sentido y referencia* (1892), planteaba la imposibilidad de que denominaciones de diverso sentido - como “lucero de la tarde” y “lucero de la mañana”- puedan corresponderse a un objeto idéntico. Esta problemática es también el tema que Borges trata en su literatura cuando refiere a la imagen del doble, o en el cuento “Funes el memorioso” en el que describe los infortunios de un hombre que es incapaz de olvidar y al que, por lo tanto,

No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico ‘perro’ abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente) (1974).

Según los ejercicios de lógica propuestos por Frege, hay una diferencia cualitativa entre la referencia de una expresión y su sentido (Frege, 1973). Es decir, para nuestro tema de discusión, el formato, soporte y lenguaje para referirnos a las cosas, a los sujetos, al mundo serán determinantes en la configuración intelectual y sensible que tengamos de ellos, alejándonos así de presupuestos ópticos o esencialistas.

Desde una perspectiva antropológica, la identidad del yo y la del colectivo ya no puede ser entendida como un constructo rígido. La identidad es nómada, muta, pasa por momentos de equilibrio y estabilidad, delinea sus perfiles, para luego licuarse y transformarse hacia otras construcciones siempre complejas y movilizadas. Aun así el concepto sigue vigente. La identidad la vamos instituyendo en la medida de que constatamos una diversidad de fases o aspectos que manifiesten cierta continuidad, pero que por lo general llegan mediados a nosotros. A este respecto, la noción de “performatividad” (Butler, 2004; Wittig, 2005; Braidotti, 2005) cobra utilidad para poder describir el carácter nómada de la identidad cuya referencia es resbaladiza. A este respecto, Butler se referirá al concepto de género –por ejemplo- como un enunciado performativo en su sentido teatral, del cual se prescriben otros enunciados como “sexo” “mujer”, “naturaleza”, que operan en el campo lingüístico y que desde ahí realizan el



ejercicio de constitución de la subjetividad de los individuos y su articulación y posición con el poder. Butler, siguiendo la línea de análisis que inauguraba con la teoría Queer, comprende la constitución del sujeto, que se emancipa de sus condicionamiento biologicistas biológicos y que transita hacia una reformulación mediante subversiones performativas; entendiendo la performatividad como “la práctica reiterativa y alusiva mediante la que el discurso produce el efecto de lo que nombra” (Braidotti, 2005, p. 62).

El concepto de “habitus” que inscribe Bordieu estaría vinculado también a la noción de performatividad analizado por Judith Butler:

(...) el habitus corpóreo constituye una forma tácita de performatividad, una cadena citacional vivida y en la que se cree al nivel del cuerpo. El habitus no es sólo un lugar para la reproducción de la creencia en la realidad de un ámbito social dado (una creencia por la cual este campo se sustenta), sino que además genera disposiciones que “inclinan” al sujeto social a actuar con una relativa conformidad a las demandas claramente objetivas de este campo (Butler, 2004, p. 250).

Pero Butler alerta que Bordieu “inadvertidamente elimina la posibilidad de una agencia que surge desde los márgenes del poder (...) con una explicación del poder social que queda estructuralmente vinculada al *statu quo*” (Butler, 2004, p. 251). En el contexto de la globalización y de la sociedad de la información pensaríamos que las identidades están aún más diluidas, sin embargo, observamos que, por el contrario, surge lo que Maffesoli en 1988 llamó un nuevo tipo de “tribalismo contemporáneo”, que se caracterizaría por la emergencia de comunidades reunidas en torno a “nuevos modos de vida que renacen bajo nuestros ojos: como un nuevo mapa relativo a la economía sexual, a la relación laboral, a la palabra compartida, al tiempo libre y a la solidaridad sobre los reagrupamientos de base” (Maffesoli, 1990, p. 140). El concepto de “tribus urbanas” acuñado por Maffesoli es fácilmente trasladable a lo que sucede en la red, configurando el fenómeno de las “tribus digitales” (Gutiérrez, Palacios, & Torrego, 2010), que amparado por las redes sociales se ha hecho creciente. Sin embargo, a pesar de la supuesta ubicuidad del sujeto en red observamos que la identidad, como concepto sigue siendo un tema sensible en el plano cultural, asociado al contexto geopolítico, racial, sexual y de clase.

Desde el contexto sudamericano, la tematización de la identidad se ha articulado tradicionalmente haciendo crítica la fricción entre las herencias coloniales, el mestizaje y la imposición de los cánones de belleza y racionalidad de los países que han ejercido el imperialismo cultural y económico. Si abordamos el problema de la identidad chilena en

particular, nos encontramos con que una de las constantes preocupaciones del ciudadano medio es encontrar respuestas a la pregunta por el yo colectivo. Por supuesto, cuando intentamos responder a la interrogante por la identidad no es posible describirla atendiendo a un conjunto de datos objetivos ni como un conjunto de virtudes o atributos que tendríamos como pueblo, sino más bien a las relaciones que los distintos grupos establecen a nivel subjetivo manifestándose performativamente en la sociedad y que son construidas y/o reforzadas por los sistemas de representación.

La particular insularidad de nuestro país, amurallado por la cordillera, con un desierto en el Norte, el Océano Pacífico al Este y la Antártida al Sur, más el volumen relativamente bajo de la población, sumado a la lejanía en relación a Europa y Estados Unidos, han ido generando que el cuestionamiento por la identidad nacional se haya vuelto una constante que se articula en la pregunta ¿Cómo somos los chilenos y chilenas? Y por un ¿cómo nos ven en el extranjero? Un video que grafica muy bien esta obsesión, y que cualquier extranjero en el país podría verificar, es *Remoto País* (2009), de Nicolás Grum. El video consiste en una recopilación de escenas de películas en las que en algún momento de la trama se menciona a Chile. La selección de fragmentos de películas de distintas épocas y géneros deja ver cómo casi siempre el país es mencionado con una función denotativa exótica, aludiendo a la dictadura, a los terremotos o a los salvajes indígenas que habitan su territorio. En su conjunto, los recortes seleccionados por Grum proponen una lectura dislocada de las relaciones geopolíticas y el imaginario de la industria cinematográfica. El artista trabaja sus piezas con una mirada irónica y cínica a la vez re-sintiendo, con corrosivo humor, la carga periférica con que Chile se inscribe en el espacio mediático a nivel internacional.

Otro ejemplo de propuesta artística crítica y a la vez irónica respecto a la obsesión nacionalista –que revela la ambivalencia entre un profundo complejo de inferioridad y megalomanía- es el video *Cazuela* (2014), de Andrés Vial, en el que pone en jaque algunos de los íconos desde los cuales se pretende levantar una originalidad supuesta que permitiría diferenciarnos de otros países. En la pieza, el artista muestra el proceso de preparación de uno de los platos típicos de la gastronomía chilena. “La Cazuela”, una suerte de cocido a base de patatas, zanahoria, apio, cebolla, arroz y pimiento que es preparado en el video describiendo el origen de cada uno de los ingredientes, haciendo evidente su procedencia exótica: Asia, Centro América, el Mediterráneo europeo, África. Con este sencillo ejercicio, Vial intenta justamente poner en cuestión la supuesta originalidad de las producciones culturales desde donde se ha intentado sostener un ideario identitario.

Esta vocación por la superioridad y distinción se ha visto graficada además por el exhibicionismo hiperbólico de las características idiosincráticas o folclóricas. Durante la década de los 90, muchos colectivos, municipios y comerciantes comenzaron a realizar una serie de acciones cercanas al delirio –sobre todo considerando que se trataba de expresiones folclóricas locales- para entrar en el libro de los Récord Guinness. En 1995, en la ciudad de Puerto Montt se hizo el Curanto más grande<sup>168</sup>; ese mismo año en Lincaray, el “asado” (barbacoa) más grande en el que sacrificaron 237 corderos repartidos en un kilómetro y medio de longitud; en 1996, la paila Marina (caldo de mariscos); en 1998, el pastel de Choclo (comida en base a maíz, cebolla y carne) que logró medir 40 x 45 m.; en María Pinto, en 1998, o el “Pisco Sour más grande del mundo” (coctel en base a Pisco) en abierta competición con Perú, país con el que se disputa su denominación origen. De la comida se pasó también a la artesanía con el “Chaleco de la Ligua” (10x7,5 m.) o, en 1996, el “chanchito de greda más grande” (alcancía de arcilla con forma de cerdo), sólo por nombrar algunos. Así, el país comenzó a llenarse de objetos de grandes dimensiones emplazados en el espacio público como si se trataran de émulos del artista sueco Claes Oldenburg y que reflejaban los afanes de figuración e inscripción internacional.

A juicio del sociólogo Jorge Larraín (2010), después del trauma que significó para la población soportar los 17 años de dictadura y las profundas divisiones internas que esto ha acarreado hasta el día de hoy, no debería sorprendernos que tanto a nivel institucional como mediático se intente reconstruir una “identidad resquebrajada por los antagonismo políticos exacerbados y las violaciones a los derechos humanos” (27). En ese contexto, la economía neoliberal intentó levantar un relato identitario en la medida que establecía una distancia y diferencia con el resto de los países de América Latina. El consumo se convertía en otro rasgo de identidad (Moulian, 1998). La metáfora de Chile como un país “laboratorio” de las economías liberales pasó prontamente a la de país “modelo” y a la de “buen alumno” pero en “un mal vecindario” (Figueroa, 2005). Desde estas premisas y deseos se ha ido reforzando a través de los medios de comunicación y de instituciones específicas una autorreferencialidad que ha intentado construir una impronta de los chilenos centrada en la eficiencia, productividad e individualismo, trabajando bajo conceptos guía como “marca país” o “imagen de Chile”. “Chile (y los chilenos) es reconocido como un país serio, confiable, estable y económicamente sólido y competitivo. Todos esos rasgos han ayudado a construir una buena imagen país”<sup>169</sup> es uno de los párrafos que se encuentran en el portal web de la Fundación Imagen Chile, dependiente

---

<sup>168</sup> Plato tradicional que consiste en un cocimiento de mariscos, carnes y papas dentro de un hoyo en la tierra cubierto de hojas.

<sup>169</sup> Ver <<http://www.imagendechile.cl/marca-chile/la-estrategia/>>

del Ministerio de Relaciones Exteriores para definir su misión estratégica. Estos afanes por reafirmar una superioridad a nivel económico se hicieron notar incluso hace pocos años con el episodio de los 33 mineros que fueron rescatados de una mina en 2010, en un operativo mediático espectacular y conmovedor que figuró ampliamente a nivel internacional. Ante este evento, Larraín se preguntaba “si en la desbordante alegría nacional prima el haber salvado a los mineros o más bien el haber proyectado una imagen tan buena hacia afuera, el poder decir “do it the chilean way” (2010, p. 26).

Al mismo tiempo de esta obsesión autorreferencial, podemos observar cómo hay una serie de actores sociales o identidades que son ignoradas y que cuya persistencia o emergencia intenta ser borrada dentro del abanico de estrategias de auto-representación. Estas omisiones y ocultamientos son operaciones que subyacen a una determinada imposición ideológica desde donde se intenta homogeneizar a la nación. Si bien una de las retóricas que se intentaron instalar durante la primera década de la Transición apelaba a la supuesta indiferenciación entre la izquierda y la derecha, pues ambas estarían moduladas por la política de los acuerdos y por el pacto social que se basaba en las directrices del mercado, al mismo tiempo la sustitución del concepto de “ciudadanos” a favor del concepto de “consumidores” (Moulian, 1997; 1998) operará sobre la idea de un sujeto estandarizado, cuya opaca subjetividad sería coloreada por la oportunidad de compensación libidinal que el mercado le pueda ofrecer. A continuación analizaremos algunas matrices de representación de aquellas identidades en tránsito y cómo han sido abordadas en los últimos años. Por un lado tenemos la condición indígena y mestiza como una sombra o herencia que ha sido negada y acallada; y, por otro lado, la apertura hacia el cuestionamiento sobre el concepto de género y sus posibilidades disruptivas en el ámbito social. Ambos enfoques se yerguen como factores que no sólo dan cuenta de problemáticas puntuales, sino que sirven como ejemplo de las estrategias deconstructivas que mediante las prácticas artísticas mediales se están llevando a cabo en el empeño de constituirse en ese incierto espejo al que aludía Borges como metáfora de una posible función del arte.

#### **4.1.2.1. Identidades negadas**

##### *4.1.2.1.1. La representación de las culturas originarias*

Una de las temáticas que por mucho tiempo ha resentido un importante abandono desde la sociedad chilena en general y desde el ámbito de las artes, y desde las prácticas audiovisuales en particular, es el mundo indígena. En el siguiente apartado se revisarán algunas características de cómo ha sido abordada la identidad de los pueblos

originarios mediante dispositivos audiovisuales. Primero veremos algunas particularidades de la cinematografía de ficción y documental, para posteriormente analizar las distintas estrategias que, desde un campo más experimental, han utilizado los medios en el campo artístico y en sus bordes.

Si bien los años noventa, gracias al mayor acceso a equipo profesional y a una formación de una mayor cantidad de profesionales de la comunicación audiovisual y cine, se han abordado temáticas indígenas, pero preferentemente sólo en su faceta documental. Al revisar el carácter de estas producciones podemos advertir que se centran básicamente en los rituales y ceremonias y/o en las condiciones de precariedad en la que la mayoría de las comunidades indígenas habitan, ya sea en el campo o en las ciudades. Por otra parte, cabe destacar que la mayoría de estas producciones no son dirigidas ni producidas por personas de ascendencia mapuche (González Barnert, 2012), sino por “huincas”, forma despectiva como se denomina a los no-mapuche (Bengoa, 2000)<sup>170</sup>.

Así como ha sucedido con la temática de la memoria, el retorno a la democracia también se puede comprender como un hito de demarcación para comprender las problemáticas sociales de los distintos grupos étnicos del país. Cuando se acaba la dictadura militar, las comunidades indígenas esperaban encontrar sus demandas en la agenda del gobierno. Básicamente, se cifraban las esperanzas en un borrador de una ley indígena que asegurara el reconocimiento constitucional de los pueblos originarios por parte del Estado Chileno. Pero las aspiraciones de autodeterminación provocaron rechazo entre el mundo político por recelo ante el separatismo y ante la posibilidad de afectar intereses económicos individuales de familias chilenas, por lo que, en 1992, el congreso rechazó el borrador y también el convenio 169 de la OIT (Organización Internacional del Trabajo), el cual acordaba como principales puntos el reconocimiento “del derecho de propiedad y de posesión sobre las tierras que tradicionalmente ocupan”; “reconocimiento y respeto de su cultura y tradiciones”, “la participación directa en los planes y programas de desarrollo susceptibles de afectarles directamente” y, en resumen, que los pueblos indígenas y tribales son pueblos con derecho a la autodeterminación<sup>171</sup>. Desde entonces se ha librado una incansable lucha entre el pueblo mapuche y el Estado chileno que al día de hoy no cesa, sino que se acrecienta y radicaliza. La negación del derecho de

---

<sup>170</sup> Según Bengoa (2000) Huinca vendría del “pu inca”, “los incas” o “muchos incas” y habría sido adoptado para designar a todos los extranjeros no mapuche. “Huincán” es al mismo tiempo “robar” (p.35).

<sup>171</sup> El texto completo del Convenio 169 se puede leer en el siguiente link (visitado junio 2015) <<http://www.ilo.org/indigenous/Conventions/no169/lang-es/index.htm>>

autodeterminación también parece haber pasado por la demanda sobre la propia auto-representación. El poder simbólico que se construye a partir de las imágenes, y particularmente desde las imágenes técnicas, es también un elemento más que sigue en deuda para las comunidades autóctonas (Alvarado, Mege, Bajas, & Möller, 2012). Cuestión que se agrava si reparamos en el descuido de su inclusión en la historiografía a partir de textos académicos y escolares, desde donde se han reforzado anacronismos y estereotipos (Báez & Castro, 2012). La manera cómo se ha representado en tercera persona a la población indígena generalmente ha estado caracterizada por prejuicios y caricaturas muy arraigados en la cultura chilena, los cuales se han construido desde una perspectiva eurocentrista. El desprecio al “indio”, como se acostumbra denominar al indígena de cualquier etnia, y a lo que su cultura ha representado, se ha visto reforzada en las últimas décadas por los conflictos políticos actuales. A los calificativos de flojo, perezoso, sucio, alcohólico, se han sumado en los últimos años el de “terrorista”.

Llama la atención que si bien los primeros textos escritos en Chile en el siglo XVII ya están preocupados por describir el mundo indígena: el citado *“Cautiverio Feliz...”* de Francisco Núñez de Pineda y Bascañán, y *Aventuras y galanteos de Carilab y Rocamila*, de Juan de Barrenechea y Albis, en cien años de cinematografía apenas se cuenta con cinco películas que abordan esta temática o que sitúen a sus protagonistas pertenecientes a alguna etnia originaria. El cine narrativo o de ficción cuenta con algunos títulos de corte histórico, como *La Agonía de Arauco* o *El olvido de los muertos* de Gabriela Bussenius, película muda estrenada en 1917 cuyo argumento principal era de corte romántico, protagonizado por una joven viuda que intenta rehacer su vida. En paralelo, a partir de otro personaje, protegido de la viuda, se describe la situación de los indígenas de entonces. Según consta en una reseña de la época, el argumento principal era acompañado de un

(...) argumento secundario que nos cuenta la vida pretérita y presente de los araucanos, los indómitos indios convertidos hoy en pobres y tímidos seres por obra del alcohol y de la más cruel injusticia. Sirve de ligamento al tema primario con el complementario, dulce personaje representado por Catrileo, el desgraciado indiecito protegido de la protagonista (Gandúlez, 1917).

Posteriormente, Roberto Idiáquez filma *Nobleza Araucana* (1925), cinta que además de mostrar las bellezas naturales del sur de Chile, denunciaba el maltrato y despojo de tierras a los indígenas por parte del hombre blanco, encarnado en un vil personaje. Llamaba la atención que en este film se incluía como intérpretes a representantes de la comunidad indígena, tal como se describe en una reseña de la época

“Los intérpretes son merecedores de todos los elogios, en especial el trío de indios, formado por el cacique Juan Panguilef, el mocetón Poleón Rucapel y la indiecita Alina Panguilef ”(Las Ultimas Noticias, 1925). Pasarían varias décadas para que la temática indígena volviera a ser abordada por la cinematografía nacional. Recién en 1974, Silvio Caiozzi y Pablo Perelman presentan *A la sombra del sol*, primer largometraje nacional estrenado en dictadura<sup>172</sup>. La película, basada en un hecho real, daba cuenta de una tragedia acontecida en la década del cuarenta en el norte de Chile, cuando dos fugitivos de la cárcel de Calama llegan al pueblo cordillerano de Caspana y, traicionando la hospitalidad de los lugareños, violan a unas muchachas, por lo que fueron sometidos a un juicio comunal y posteriormente fusilados. La película, rodada en el norte de Chile contaba con la participación de lugareños pertenecientes a la comunidad aymara, entre los cuales además, al final de la película, prestarán testimonio de los hechos narrados. En palabras de Silvio Caiozzi

(...) cuando descubrimos que la historia realmente había ocurrido donde estábamos filmando –cosa que desconocíamos hasta ese momento, y que no solo eso, sino que también habían testigos que todavía estaban vivos– con Pablo decidimos optar por entrevistar a los testigos, y la película termina con esta especie de documental sobre los testigos (Caiozzi, 2012).

Otro de los aspectos que el propio director rescata de esta cinta es que se convirtió en “un registro antropológico maravilloso; prácticamente no hay nada en Chile que sean registros de cómo vivían, de cómo eran esos pueblos antiguos, y esa película es un tremendo registro” (op.cit).

El abandono de visualidad de los pueblos indígenas se mantendrá durante las décadas que la dictadura permaneció en el poder, relegándose su representación a un lugar caricaturesco (el cual se podía apreciar en algunos avisos publicitarios televisivos) o representativo de una pureza intacta que se hacía presente en conmemoraciones históricas de indígenas que se sublevaron durante la conquista. Las figuras de Lautaro, Caupolicán, en tanto guerreros, acompañaban la retórica nacionalista de carácter marcial.

Durante la Transición, junto con la reactivación de la industria cinematográfica, el interés por retratar al mundo indígena resurgirá pero tímidamente. También basados en hechos reales, se estrenarán algunos largometrajes como *Cautiverio Feliz*, de Cristián

---

<sup>172</sup> Al día siguiente de su estreno, Carmen Bueno (continuista) y Jorge Müller (actor) fueron detenidos por el régimen militar y permanecerán desaparecidos.

Sánchez. Está inspirado en la que es considerada la primera novela chilena, cuyo título completo es *Cautiverio Feliz y la razón de las guerras dilatadas del reino de Chile*, (1676), escrita por el criollo Francisco Núñez de Pineda y Bascañán, quien pasó varios meses prisionero en una comunidad mapuche en 1629; y posteriormente *Wichan: el juicio* (1994) de Magali Meneses, cortometraje creado a partir de un pasaje de la obra *Lonco Pascual Coña ñi tuculpazugun*, que describe cómo se resolvían los conflictos en las comunidades mapuche. En estas tres películas, los indígenas son presentados de manera bastante uniforme, sin mostrar mayores problemáticas al interior de su sociedad, la cual es caracterizada de manera “esencialista” (Raurich & Silva, 2011). Junto a la idealización de la sociedad mapuche, que es representada a través de su oposición con el mundo occidentalizado, del cual se resaltan principalmente sus aspectos negativos, se puede observar que la figura del indígena en general se enuncia desde un lugar que se pretende invisible, es decir escudado en una supuesta neutralidad. Esta situación cambiará cuando en el contexto de la globalización se empieza a configurar la necesidad de diferenciación y búsqueda de una identidad supuesta encarnada en la figura del indígena, cuestión que se reflejará en que

(...) a los pueblos originarios se les adorna con ciertos valores morales que se legitiman como identitarios precisamente porque se presentan como elementos arcaicos y residuales y, por tanto, aptos para construir nuestro ethos cultural en un mundo cada vez más homogéneo. El mundo indígena deviene en patrimonio nacional que ayuda a crear una matriz común de pertenencia a un territorio, a una nación (Raurich & Silva, 2011, p. 73).

Esa necesidad de encontrar en los orígenes una fuente “pura” desde donde construir el mito de la identidad nacional se verá reflejada en una preocupación creciente desde los años noventa en dar cuenta del mundo mapuche desde el ejercicio documental. Pero el formato documental, en general, reproducirá muchos de los clichés que son recreados en el cine de ficción. El registro de operaciones de resistencia concretas entre comunidades indígenas y conglomerados empresariales se han sustentado tradicionalmente en un guion maniqueísta en el que se considera a los actantes indígenas y “huincas” encarnados en empresas o policía por ejemplo, como entidades fijas, situando el conflicto en hechos puntuales y no considerando los condicionamientos estructurales y complejos de lo que se conoce como el tema indígena. Una excepción a ello fue el documental *Nutuayin Mapu [Recuperamos nuestra tierra]* (1971) de Carlos Flores Guillermo Cahn, Samuel Carvajal, Luis Araneda y Antonio Campi, que intentaba alterar una narrativa convencional combinando texto escrito en la pantalla, entrevistas



magnetofónicas y gráficas visuales para mostrar las restituciones de tierras mapuche que se llevaron a cabo en el primer año del gobierno de Allende. El documental reemplazaba la figura exótica o estereotipada del indígena por la del proletario, dando cuenta de las transformaciones reales que se experimentaban en el Chile de esos años.

Como ya habíamos revisado, el video *The Laughing Alligator*<sup>173</sup> de Juan Downey se ha convertido en un referente ineludible a la hora de considerar las posibilidades experimentales del lenguaje audiovisual para acceder a la comprensión de una cultura indígena no occidentalizada. En la pieza, el autor examinaba su propia experiencia conviviendo con la tribu Yanomami en la Amazonia al sur de Venezuela y norte de Brasil. En la realización, Downey entregaba la cámara a algunos de los habitantes de la tribu. Con ella compondrá un video en el que mezcla imágenes capturadas durante su estancia en la Amazonía junto a imágenes que él mismo grabó en Estados Unidos, representando a cantantes de jazz, de rock. Esta operación era inédita pues se desvinculaba de la mirada objetivista con que el cine etnográfico se funda, observando a los indígenas como “otredad” sin pensar o reflexionar sobre las propias características identitarias de quien porta la cámara.

En el campo del video arte y documental creativo posterior a los años 90 no ha habido una gran producción en torno a la temática indígena. A continuación analizaremos algunas piezas realizadas por los artistas Valentina Serrati, Marcela Moraga, Luna Montenegro, Francisco Huichaqueo, Bernardo Oyarzún, Gonzalo Cueto y Cristián Wenuvil.

Desde una perspectiva poética, el trabajo de Valentina Serrati, *Celeste* (2007) nos ofrecía una representación donde la propia artista interpreta a una mujer sin ojos y vestida con trajes que identificamos como de campesina de origen indígena, presente como un espectro en importantes edificios en la ciudad de Santiago. La artista, de doble nacionalidad –chilena y paraguaya– construye a este personaje, inspirado en mujeres campesinas paraguayas. Celeste “aparece” en azoteas, o flotando en un jardín público, en silencio. No sabemos, ni inferimos su contexto, ni su historia. Para la realización de esta puesta en escena Serrati se debió someter a largas horas de caracterización. El maquillaje debía ser muy cuidado para que sus ojos parecieran estar sellados. La pieza ha tomado como referencia la novela de Clarice Lispector *La hora de la estrella* (1977) que narra la historia de una muchacha procedente del noreste de Brasil que emigra a Río de Janeiro a trabajar y que no es consciente de su propia infelicidad. Tanto la protagonista de la novela como el propio narrador parecen alienados, al margen de la sociedad. En palabras de éste:

---

<sup>173</sup> Ver en <<http://mediaburn.org/video/image-union-yanomami-episode-204-2/>>

"no tengo clase social, marginal como soy. La clase alta me tiene por un monstruo extravagante, la media me ve con la desconfianza de que pueda desequilibrarla, la clase baja nunca se me acerca" (Lispector, 2004, p. 20). En la *Celeste* de Serrati, vemos recreado el desarraigo de la indígena emigrante, su soledad y desconexión con el contexto urbano que intenta habitar. Serrati intenta representar aspectos de su propia biografía a través de este personaje.

Por entonces me encontraba viviendo en Santiago Centro y sentí cierta identificación con este personaje debido a mi historia. Yo migro desde Paraguay a Chile, y las únicas veces que vuelvo a Paraguay a visitar a mis padres voy directamente al campo, donde ellos viven, sin pasar por la ciudad. En este traslado de idas y venidas me vuelvo extranjera en mi propia tierra. (Serrati, 2014)



Imagen 25. *Like a selknam* (2007) de Marcela Moraga

En un registro similar, la artista Marcela Moraga también realiza una videoperformance en la que ella misma se hace protagonista. En su video *Like a Selk'nam* (2007) la vemos desnuda, con su cuerpo pintado, acercándose a *Hain*, una de las tantas lagunas artificiales de Rotterdam en los Países Bajos, llevando una radio portátil a través de la cual escucha el canto de los pájaros y sonidos de una naturaleza distante. Los diseños

de su cuerpo pintado son similares a la que realizaban los indígenas Selk'nam, etnia casi extinguida al de día de hoy -también conocida como "onas"- que habitaron en la Isla Grande de Tierra del Fuego, al extremo sur de Chile. La intención de Moraga era representar la distancia con la que se experimenta la naturaleza en ciudades altamente desarrolladas

(...) pensé que el ser humano está perdiendo la conexión con "la naturaleza real", y finalmente pensé acerca de las últimas personas que tuvieron esa conexión, ellos fueron obviamente los indígenas. Entonces allí decidí pintar mi cuerpo como un selknam. (Moraga, 2010)

Tanto Moraga como Serrati dibujan al indígena desde el contraste con la vida urbana y los despojos de naturaleza que ella deja. En ambos videos, la imagen del sujeto parece desplazada física y temporalmente. Su imagen se hace fantasmagórica, aludiendo a la pérdida que su cosmovisión y cultura significan para la sociedad contemporánea. El único lazo que se establece entre lo que la cultura indígena representa y la actualidad moderna está dado por el espacio donde se encuentran (la ciudad) y por los objetos que utilizan (la radio), mientras el sujeto es condensado en una imagen a-histórica que poco tiene que ver con los seres reales pertenecientes a un grupo étnico o localidad determinada. Si bien son las propias artistas quienes encarnan a estos personajes, y con ello podría hallarse un intento de identificación, con ese sujeto desplazado o subalterno, la personificación que ello conlleva. En el sofisticado peinado y traje, fruto de un trabajo previo de pre-producción en el caso de Serrati y en la cuidada pintura corporal realizada sobre el cuerpo de Moraga, se juega permanentemente con el filo de la caricatura, que puede hacer pasar tal caracterización como un mero disfraz. Hay en la teatralidad de la puesta en escena de ambas piezas una estetización del "otro". En el plano de la representación las construcciones visuales centradas en una visión eurocentrada implicarían lo que Spivak (2009) llamó "violencia epistémica", proyecto -según ella- "orquestado, distante y heterogéneo de constituir el sujeto colonial como Otro" (p. 66) Esta operación parte desde ya de una premisa cuestionable, que es la de concebir la noción de "sujeto" europeo como entidad neutral carente de determinaciones geopolíticas. Así, en la representación de ese "otro" a-histórico se romantiza el lugar del indígena como entidad abstracta, aludiendo a la supuesta pureza y autenticidad del mundo pre-hispánico, cantando su pérdida en relación a las condiciones cotidianas de vida común en la sociedad global. Esto nos puede llevar en el sentido contrario de las intenciones que las autoras manifestaban: la identificación biográfica (Serrati) o "hacer reflexionar sobre la distancia entre naturaleza y cultura" (Moraga). Y en cambio, hacernos ver en estas recreaciones

ejemplos de cosificación de lo exótico, periférico, situándolos en un tiempo residual que ya nada impugna en el mundo contemporáneo, pero que sirve como imaginario elegíaco. La mudez, la ceguera, el cuerpo vestido (por los ropajes característicos o por la pintura corporal) van dando cuenta de la anulación de las posibilidades de habla de los individuos en estado de subalternidad. Como nos recuerda Haraway (1995), “los puntos de vista de los subyugados no son posiciones “inocentes”. Al contrario, son preferidos porque en principio tienen menos posibilidades de permitir la negación del núcleo interpretativo y crítico de todo conocimiento”(p. 328).

En los ejemplos de las piezas recién descritas podemos apreciar dos enfoques que se circunscriben al campo de los distintos modelos antropológicos que analizan la función de las imágenes (Menard, 2009). Por un lado, está la dimensión “representacional”, que tendría que ver con la construcción de representaciones de lo indígena atendiendo a las expectativas pre-existentes que se tienen sobre ellos que se reflejaría en las piezas de Serrati y Moraga; y otra dimensión “indiciaria”, que trabaja con indicios que van a contrapelo de los discursos más hegemónicos y tradicionales. El modelo representacional es de muy larga data. Se puede rastrear en las primeras experiencias prácticas de etno-fotografía, que consistía en la producción de imágenes en las que se construía mediante la fotografía de estudio, la pose, la caracterización mediante el vestuario un cierto imaginario etnológico de lo indígena donde la identidad individual de los personajes fotografiados es ignorada. Los personajes retratados pasan a ser actores tipificados “bajo una indicación general que describe su raza bajo la leyenda «indios araucanos» o simplemente ‘mapuche’ (Menard, 2009, p. 21). Los trabajos de Moraga y Serrati parecen recrear estéticamente lo que Bascopé denomina una performatividad étnica, a saber: “la demostración del carácter naturalizado o naturalizable del “indio natural” o, dicho de otro modo, la interrupción o el límite de los esencialismos culturalistas, incluidos sus camuflajes más recientes” (Bascopé, 2009, p. 25). En la confección de los ropajes de *Celeste*, Serrati se basó en la observación de la forma cómo las mujeres visten en el campo Paraguayo, “en capas para evitar la radiación solar”, lo que a su juicio “genera una interesante superposición de texturas y colores, algo así como una especie de ‘vestido típico sudamericano’ como lo dijo una Taiwanesa cuando presente *Celeste* en Taipei –Taiwan” recuerda Serrati.

En un registro diferente podemos referir el trabajo de Luna Montenegro en la videoperformance titulada *OSH*, realizada en Berlín en 2003. En ella vemos a la artista y su compañero Adrián Fisher realizar un trayecto en bicicleta por las calles de la ciudad completamente desnudos, pintados sus cuerpos como los Selk’nam mientras emiten

sonidos que reinterpretan cantos tribales. La acción continúa en una antigua central eléctrica, hoy transformada en espacio de arte, donde utilizan una serie de objetos cotidianos como un cepillo de dientes y un ají (pimiento picante) que emplean como nuevos fetiches para un rito que pretende ser híbrido. Hacia el final del video se pueden escuchar los cantos de Lola Kiepja (fallecida en los años setenta) considerada la última chamán selk'nam (Chapman, 2008).

Más que la representación de un rito que es irreproducible, nuestro objetivo es analizarlo desde un punto de vista antropológico, visual y sonoro, y crear una relación entre este pueblo hoy extinto y nuestras propias culturas, europea y latinoamericana (Montenegro & Fisher, 2014).

El rito original 'Oshkonhaninh' era un ritual fálico en el cual las mujeres del grupo construían con hojas, ramas y raíces, objetos cilíndricos que los hombres usaban amarrados a su cintura, como penes substitutos. Luego, los hombres formaban un círculo, conectados por sus brazos y comenzaban a girar cantando repetidamente 'xas'. El cantar, el sonido y la velocidad de la rotación iba in crescendo hasta que finalmente llegaban al clímax; entonces las cabezas de los hombres bajan y los penes suben. A los artistas les interesó recuperar la potencia de estas narraciones como instrucciones posibles para generar desde ahí un rito propio con el que pretenden explorar la relación del cuerpo y la sexualidad desde una perspectiva contemporánea. También se interesaron en un aspecto histórico significativo: según las investigaciones de la antropóloga Anne Chapman, en un principio los Selk'nam se organizaban en una sociedad matriarcal. Fueron las mujeres quienes comenzaron a pintar su cuerpo, disfrazándolo con máscaras a fin de engañar a los hombres, haciéndose pasar por supuestas divinidades que sólo ellas controlaban. En un momento dado, uno de los hombres descubrió el engaño: "Ultrajados, los mayores, según el mito, mataron a casi todas las mujeres y se apropiaron del secreto, disfrazándose ellos de dioses. Desde aquel entonces ellos dominan a las mujeres" (Chapman, 1967). A partir de esta constatación Montenegro señala haberse interesado en la "conciencia performática" que existía implícitamente en aquellos ritos.

También intentando conectar la identidad indígena con la temporalidad contemporánea encontramos el trabajo de Francisco Huichaqueo, de ascendencia mapuche. Su trabajo aborda la relación dialéctica entre las comunidades indígenas desde una perspectiva documental, pero que rehúye apelar a esencialismos o estereotipos específicos. Por el contrario, en sus trabajos intenta dar cuenta de las contradicciones internas de hombres y mujeres mapuche que están insertos en la sociedad chilena. En

videos como *Che Uñüm-Gente Pájaro* (2007), *Lo clandestino del paisaje* (2008), *Antilef La caída del sol* (2009), *Mencer ñi pewma* (2011) o *Ilwen la tierra tiene olor a padre* (2013), se acerca a distintos elementos de la cultura mapuche desde una perspectiva que se asume como mestiza y que se manifiesta en el uso ecléctico de lenguajes y fuentes de referencia, tanto del arte occidental, los medios tecnológicos y las poéticas y cosmovisión indígenas. En *Mencer ñi pewma [Dejarse llevar por el sueño]* (2011) presenta una suerte de canto que intenta homenajear y dar actualidad a los nombres de campesinos y activistas indígenas (weichafes) que han muerto en la lucha por la reivindicación de sus derechos frente al Estado chileno. Para ello construye un caleidoscopio visual en el que utiliza imágenes de archivo que muestran las problemáticas de las comunidades mapuche con las empresas forestales, las que intercala con panorámicas de la naturaleza y la ciudad indistintamente; las performance de una *machi* (sanadora) frente a un edificio de gobierno, una mujer que se hunde en el agua, recreando la pintura *Ofelia* (en la famosa versión de Millais), y las de un joven que camina equilibrándose en el borde de la baranda de un puente, sosteniendo él mismo la cámara que lo registra. Todos estos elementos son presentados intentando reflejar una estética onírica, en un intento de recuperar la cosmovisión indígena que otorga absoluta importancia al rol de los sueños (“pewma”) para el conocimiento y la resolución de conflictos.

El actual conflicto que mantiene a las comunidades mapuche en disputa con el Estado chileno y con los latifundistas no sólo pasa por la pobreza condicionada por el abandono y marginación social al que han estado expuestos, sino también por el desprecio a su cultura y cosmovisión. El territorio, para el pueblo mapuche, no sólo tiene una importancia económica o utilitaria específica, sino que también es otro elemento que da forma a su visión de mundo. Así es como las comunidades “se relacionan con una concepción holística del territorio, constituido por esferas tangibles e intangibles, y donde los vivos y los muertos, los humanos y los no humanos interactúan, siendo todos capaces de actuar sobre la realidad” (Hirt, 2013, p. 68). En este contexto, el sueño o la actividad subconsciente cumple un rol fundamental como fuente de conocimiento y comprensión de estas dimensiones no evidentes en la vigilia: “los sueños y las prácticas oníricas tienen varias funciones en las culturas indígenas. Se recurren a éstos para orientar la acción colectiva, sanar enfermedades, facilitar la comunicación entre los vivos y los muertos o los espíritus, y predecir eventos” (Op.cit, p.69). La colonialidad del saber se puede entender como “modalidades de conocimiento teológico, filosófico y científico no sólo como propiamente europeas, sino como superiores epistémicamente o incluso como las únicas válidas”(Restrepo & Rojas, 2010, p. 137). La restitución del valor de los sueños como una

función social es considerada dentro del abanico de prácticas que intentan “descolonizar” el conocimiento y repensar nuevos marcos epistemológicos interculturales (Walsh, 2007).

#### 4.1.2.1.2. *Identidad indígena y territorio*

El vínculo entre territorio e identidad se convierte en una de las grandes demandas políticas y simbólicas de los pueblos indígenas. Reflexionando sobre ello, el artista Cristián Wenuvil (de ascendencia mapuche) realiza el proyecto *Lof Meu* ('Mi casa' en mapudungun), proyecto que incluye video, fotografía intervenida y acciones con la comunidad mapuche. *Lof Meu* buscaba poner en tensión la representación del territorio mapuche a la luz de las imposiciones territoriales que el Estado chileno ha ido perpetrando hacia la etnia originaria, desde que usurpa y convierte en “reducciones” las tierras y se las entrega a la comunidad en un nuevo mapa o “título de merced”. Su proyecto consistía en el registro en video de las acciones realizadas por Ana María Catrileo y Marcela Chihuailef de la comunidad Juan Cumén. Las acciones pretendían subvertir la noción del documento escrito que expulsa de sus tierras ancestrales a la población de la zona, retomando un concepto mapuche de habitar en el territorio que es el concepto de “Lof” (comunidad). Junto a los ritos, conversaciones y ocupaciones de ese espacio, Wenuvil registró las sonoridades propias del Lof que con los años se ha visto modificada por las formas de vida urbana. Durante los años 2011 y 2012, el artista implicó a la comunidad en la tarea de registro de los sonidos propios de su territorio: el sonido del estero, las aguas, los cantos de los pájaros y su lengua, el mapudungun. Este material venía a contrarrestar lo que Wenuvil llama el “colonialismo acústico”, fruto de la degradación ambiental perpetrada por las formas de vida urbana en el entorno del Lof.

Desde un trabajo que intenta comprender los sistemas de representación actuales del conflicto mapuche con el Estado y la sociedad chilena, Gonzalo Cueto realiza su obra *Fin de Mundo (2011)*, instalación que explora un mapa de Internet. La pieza forma parte de un proyecto mayor llamado *Desterritorio*<sup>174</sup> (2008-2015), plataforma *online* donde se visualizan distintos puntos geográficos de Chile -entre ellos, la Araucanía, el altiplano y Tierra del Fuego- en el que se actualiza información proveniente de medios alternativos y redes sociales respecto a los conflictos territoriales de cada zona geográfica. Este proyecto está antecedido por una serie de exploraciones físicas en entornos rurales o semi-rurales en La Araucanía, Malleco, Collipulli, que el artista viene realizando desde 2002. Cada exploración tomaba la forma de acciones específicas para video que el artista ejecutaba interactuando con objetos y con personas que contactaba en cada lugar. Cueto

---

<sup>174</sup> < <http://www.desterritorio.org/> >

recorría distintas localidades donde hay plantaciones de monocultivo, espacios residuales o alrededores de instalaciones de transmisión televisiva, radio y antenas celular, intentando reflexionar críticamente sobre cómo el territorio y espacio se pueden entender como soportes simbólicos y físicos de las retóricas de la modernidad. Mediante ejercicios de cartografía, visualización de datos, entrevistas, caminatas y recogida de residuos, problematizaba los conceptos de progreso y desarrollo, verificando cómo estos han trazado unos límites que señalan zonas residuales que van quedando desplazadas de los beneficios de los sistemas económicos. Para Cueto, *Desterritorio* era entendido como una plataforma de trabajo más que como una obra en sí. El proyecto le permitía indagar la sobre-mediatización que circula en los medios de comunicación acerca de los conflictos de identidad y representación de los pueblos indígenas y sus luchas. “Ante la parcialidad construida por los medios oficiales el proyecto intentaba conectar o dar lugar al trabajo de contra-información que activistas y ciudadanos comunes, a través de las redes sociales y otros medios, están llevando a cabo” (Cueto, 2014). A nivel técnico, el proyecto, realizado junto a un programador, requirió intervenir la *Api* de *Google Earth* para crear rutas y saltos discontinuos sobre el espacio y establecer una narrativa semi-expandida que se vinculaba con tres redes sociales y lo que sus usuarios producían a través de imágenes y *tweets*, vinculados con puntos específicos del territorio. Ante el cerco informativo que durante décadas coartó mediáticamente las demandas de las comunidades, Cueto advierte en el uso de las tecnologías de información apropiadas por los artistas un rol de mediación importante. Con el proyecto era posible analizar la densidad crítica de los usuarios de Internet que opinan o se manifiestan en torno a lo que en la red circula sobre el conflicto. Desde su web era posible acceder a comprender visualmente cómo este conflicto se ha desarrollado y cómo es leído transversalmente por la sociedad. Más que la sola enunciación de la complejidad de los conflictos, Cueto observa que desde el arte se puede ofrecer la oportunidad de ampliar las perspectivas y

(...) revitalizar la crítica y aproximar a ambos pueblos. Me imagino al pueblo mestizo chileno que al igual que al mapuche carece de una articulación y coordinación. Nosotros los artistas podemos explorar estos desbordes de producción junto otras disciplinas y comunidades (Cueto, 2014).

Junto con ello, además de hacer notar el flujo de información e interacciones en la red, el conocimiento directo de los lugares y sus complejidades le han permitido advertir el carácter ambiguo que representa el concepto de identidad:



No estaría tan seguro si existe una identidad indígena, aquí en Temuco esto ha sido desmontado. Personalmente creo que la identidad o identidades no son más que un rango de imaginario al servicio de un modo o modos de producción (Ibid).

Desde esta perspectiva, el concepto de identidad es también comprendido por Cueto antes bajo el concepto de performatividad, “no sólo en tanto lenguaje hablado, sino en el modo de producir vida a partir de relaciones no lineales con los elementos de la naturaleza” (Ibid). En el ámbito de las controversias que las comunidades mapuche y chilena enfrentan, tal performatividad se manifestaría en tanto “acciones de protección de sabiduría y conocimiento específico por una parte” y “como resistencia ante el poder económico imperante” que son las que han padecido la invisibilidad.

#### 4.1.2.1.3. Racismo, mestizaje y representación

Siguiendo una línea crítica que intenta hacer visibles las costuras del tejido colonial, aún resistente en Chile como en el resto de América Latina, el artista Bernardo Oyarzún realiza una serie de trabajos que permiten identificar las fricciones que todavía subsisten en la sociedad chilena en torno al racismo y lo que podríamos llamar la “colonialidad” de la representación (Walsh, 2007; Mignolo, 2007; Souza Santos, 2010). Gran parte del trabajo del artista Bernardo Oyarzún ha estado definido por su ascendencia mapuche –por su abuela materna- y por la localidad donde nació –en Los Muermos, provincia de Llanquihue- cuya población es mayoritariamente de origen indígena y por el barrio de clase obrera capitalino “Cerro Navia”, donde pasó su adolescencia con el resto de su familia. Según el mismo ha contado, su obra artística se desencadena después de un momento específico de reconocimiento de lo que significa tener rasgos indígenas en Chile. En 1998 la policía lo detiene “por sospecha”. Sus rasgos “boca gruesa, pómulos marcados, tez morena y cabellos gruesos” (Oyarzún B. 2015), bastaron para vincularlo con un delincuente con el que compartía características similares. Esto gatilló en el artista una toma de conciencia respecto al modo en que los sistemas de representación actúan en el imaginario social del país. Desde entonces comienza a desarrollar una serie de indagaciones utilizando su propio cuerpo como motivo para problematizar las relaciones entre racismo e identidad.

En 2002 realiza la video performance *Proporciones de cuerpo*, en la que el propio Oyarzún encarnaba al *Hombre de Vitruvio* (1490) de Leonardo Da Vinci, pero en su “versión mestiza”, como él mismo sostiene. En una sala blanca, desnudo, posó sobre una plataforma dando la espalda al trazado del círculo y cuadrado del famoso dibujo

renacentista. Sobre su cuerpo se proyectaron expresiones de desprecio racista, propios de la jerga popular chilena, pero que no son sancionados socialmente circulando de manera inocua en el habla cotidiana y en los medios de comunicación. Epítetos como: “indio” y “negro curiche” se escribían efímeramente sobre su cuerpo pero despertaban una memoria que las ha tatuado en el imaginario colectivo, pues como apunta Spivak “si la raza y sus cargas peyorativas han sido evacuadas del lenguaje científico, sus usos populares continúan activos” (1998, p. 22). Según el propio Oyarzún reflexiona:

El despliegue de textos con sobrenombres o apodos que recuerdo desde niño, ya sea como burla, insulto o discriminación, son un tartamudeo de la identidad popular, por convivencia alérgica, infectada por la situación estado-nación, la cual ha inducido patrones iconográficos e imaginarios de una identidad blanca, infructuosamente blanqueada en las políticas republicanas de América Latina (Oyarzún, 2002).



Imagen 26. *Proporciones del cuerpo* (2002) de Bernardo Oyarzún

El video permitía desnaturalizar tanto la pretendida proporción ideal con que se ha instalado el *Hombre de Vitrubio*, como canon de belleza universal en contraste con el cuerpo real del artista como representante del mestizo latinoamericano. En su obra hay un intento de sublevación a lo que Nelson Maldonado-Torres (2007) acuña como “colonialidad del ser”, según la cual los individuos a través de sus cuerpos y subjetividades cargan con la memoria colonial. Como explica Maldonado-Torres, la colonialidad

(...) se refiere a un patrón de poder que surge como resultado del colonialismo moderno, pero en vez de limitarse a una relación formal de poder entre dos pueblos o naciones, se relaciona a la manera como el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí por medio del mercado capitalista mundial y de la idea de raza. De esta manera, a pesar de que el colonialismo le precede a la colonialidad, la colonialidad le sobrevive al colonialismo. Se mantiene viva en textos didácticos, en los criterios para el buen trabajo académico, en la cultura, en el sentido común, en la autoimagen de los pueblos, en las aspiraciones de los sujetos y en muchos otros aspectos de nuestra experiencia moderna. En este sentido, respiramos la colonialidad en la modernidad cotidianamente (p. 131).

Junto a la videoperformance, Oyarzún dispuso la pieza *Antropometría*, que consistía en 60 cajas de luz en las que colocó retratos de vecinos y familiares de Cerro Navia, sector de Santiago habitado en su mayoría por personas de bajos recursos y con un alto porcentaje de población de origen mapuche. Su parentela y vecinos fueron fotografiados en blanco y negro, siguiendo el formato de los registros policiales estandarizados desde el siglo XIX. La función de la fotografía como dispositivo de control y construcción de subjetividades es de muy larga data. Recordemos los estudios llevados a cabo por Sir Francis Galton –sobrino de Charles Darwin– quien usaba la fotografía como herramienta para ilustrar la relación entre las conductas criminales y los rasgos fisionómicos, desde los cuales se concluía la predominancia de un patrón racial específico, que con un afán pseudocientífico intentaba respaldar teorías eugenésicas -limpieza étnica- (Ellenbogen, 2012, p. 113). Con la exhibición de los retratos de sus cercanos, Oyarzún construía un inventario del mestizo urbano que bien podía identificarse con el catálogo de sospechosos potenciales para la policía. Pero, además, tal inventario mostraba la distancia de los rasgos de sus parientes y amigos con el estándar de los regímenes visuales de los medios de comunicación dominantes y, a la vez, la distancia con las clasificaciones que desde la antropología se realizan sobre el ideal estereotipado del indígena “puro” como sujeto abstracto. Por otro lado, la mezcla racial, cuando no es homogénea pero sigue delatando una procedencia mayoritariamente indígena o negra en los rasgos, reviste a los cuerpos de otras significaciones más complejas. El grado de mestizaje indígena se vuelve un signo directo del status social del individuo y, por tanto, de sus competencias y funciones.

La relación clase-raza es un asunto que sigue profundamente enraizado en Chile, como en toda América Latina. Al respecto, la artista chilena peruana Daniela Ortiz realizó en 2010 la pieza *97 Domésticas*. Su proyecto comenzó descargando de Facebook cientos de

fotografías de perfiles de mujeres pertenecientes a la clase alta peruana. Mientras se apropiaba de cada imagen advertía cómo en cada foto, junto a la escena familiar ideal, o junto a los niños, aparecía la servidumbre: empleadas domésticas, niñeras, jardineros,... pero siempre en un segundo plano, fuera de foco, o como un fragmento recortado (un brazo, un pie, una mejilla). La servidumbre estaba siempre ahí, espectral, pero como error de encuadre, como despiste. El robo de imágenes de Ortiz secuestraba algo que pasaba inadvertido para esas usuarias de Facebook. Su lapsus tomaba la forma de una operación metonímica: el recorte corporal, el desenfoque evidenciaba la condición subalterna de unas sobre otras. El mancillado origen indígena o mestizo de las empleadas domésticas era lo que las sacaba del encuadre como sujetos, trayéndolas sólo como fragmento. Y de paso, en ese gesto de exclusión consciente, se hacía visible la triste y naturalizada condición de pertenecer a una familia que las descarta de su auto-representación y memoria, reafirmando así el sesgo colonialista convertido hoy en tensiones de clase. La propuesta de Ortiz no creaba una “pieza” en términos convencionales. Hacía disponibles las 97 fotografías seleccionadas a través de un libro sin título, en el que sólo después de recorrer sus páginas con las imágenes, se podía leer la frase que daba nombre a su proyecto: *97 domésticas*. Para quien no conocía la naturaleza del libro, una vez leída esta frase, se hacía necesario volver a mirar las imágenes “Confieso que me sentí cómplice de no ver lo que las fotos mostraban”-comentaba Oriol Fontdevila, uno de los jurados que clasificó el proyecto de Ortiz cuando fue presentado en la Sala Art- Jove en Barcelona. A Ortiz le interesaba generar ese extrañamiento como un efecto “que sigue favoreciendo el arte como espacio de resistencia” (Ortiz, 2011). El proyecto buceaba en el espacio submediático (Groys, 2011) de la llamada sociedad de la información para mostrar cómo las relaciones de clase y raza se actualizan con las nuevas tecnologías de la imagen también.

#### 4.1.2.1.4. *Devenir neo mestizo*

Nomadismo, migraciones, transculturalidad y mestizaje comienzan a articularse como conceptos para un conjunto de acciones en donde el método de trabajo elude la mera representación esencialista. El imaginario del mestizaje y la hibridez, no sólo genética sino cultural, son algunos aspectos que también han sido abordados por el trabajo de Juan Castillo (uno de los fundadores del CADA). En 1996, crea el proyecto *Frankenstein, lo extraño como utopía*, en el cual generaba una imagen a partir de la fusión digital de rostros con distintas características raciales tomadas de barrios en distintos continentes. Su pieza, similar a los collages realizados por Hanna Hoch y que podemos conectar incluso con las intervenciones quirúrgicas realizadas por Orlan, dejaba ver como resultado un ser que no tenía nada de extraño o monstruoso, sino que, por el contrario

“como decía una teórica, era como el rostro de un vecino nuestro” (Castillo, 2014). Las imágenes las hizo transitar por las calles, proyectadas desde vehículos en movimiento por los barrios periféricos de París, en el Río Sena, en la Catedral de Lund, en barrios de Seúl y Santiago de Chile. Los peatones sólo podían ver la imagen reflejada en el agua o en el asfalto, ignorantes del proceso de producción del proyecto. Después de cada recorrido, las imágenes volvían a ser digitalizadas y luego puestas a disposición en internet para permitir que los “usuarios” o espectadores conectados las intervinieran, generando así nuevos rostros y propuestas, reconstruyendo nuevamente ese ser multiracial. La utopía del mestizaje radical venía a suturar la herida colonial que sigue abierta en los barrios marginales de múltiples capitales.

El pastiche racial actuaba como retrato de familia, la familia de los inmigrantes y remitía a la fusión de su identidad racial y cultural y a su compartida experiencia de extrañeza, de desajuste, de inadecuación; la de existir siendo otro en el dominio de lo mismo (Muñoz, 2010).

Utilizando esa misma matriz de trabajo, entre 2010 y 2011 Castillo realiza *Campo de Luz*, un documental testimonial que nos presenta a un inmigrante que en primer plano confiesa su sentimiento de no pertenencia al lugar que habita. El video fue exhibido en la parte trasera de un camión que circula por distintas zonas de Santiago. En paralelo, esta acción se transmitía por Señal 3 La victoria, un canal de televisión comunitario. Posteriormente, Castillo invitó a los vecinos a escribir sus ideas sobre el documental. De esta manera Castillo intenta activar y amplificar las voces de quienes protagonizan historias que escasamente son abordadas por los sistemas de representación hegemónicos, tomando como ejes la particularidad personal de cada individuo, pero también su lugar centrado o incómodo en un territorio. El testimonio documental de los entrevistados circuló en ciudades de Australia, de los países del norte de Europa y de las capitales latinoamericanas. Cada uno de estos distintos contextos sirvió de telón de fondo para los rostros de inmigrantes maoríes, latinos, y pobladores chilenos, haciendo visible el dinamismo en los cambios que experimenta el concepto de identidad racial o étnica.

Haciendo eco de esos cambios desde 2002, la artista, actriz y teórica de las artes mediales Valeria Radrigán comienza a realizar su proyecto *Neomestizo*. Inicialmente se trataba de un guion dramático que posteriormente se convierte en un experimento transmedial que concluye en 2014. En él confluyen teatro, danza, fotografía, video, música para dar forma a lo que Radrigán denomina como un ensayo de “foto-narrativa-teatral”. La pieza tiene como temáticas “la patria, el territorio, la frontera, el amor”. El concepto

“neomestizo” es recuperado de la obra de Anzaldúa *Borderlands: la frontera: the new Mestiza* (1987) donde plantea, entre otros puntos, cómo las fronteras en torno al tema de la identidad se han hecho borrosas y que en los nuevos contextos mundiales aparecen nuevas lógicas que exigen una expansión de la conciencia.

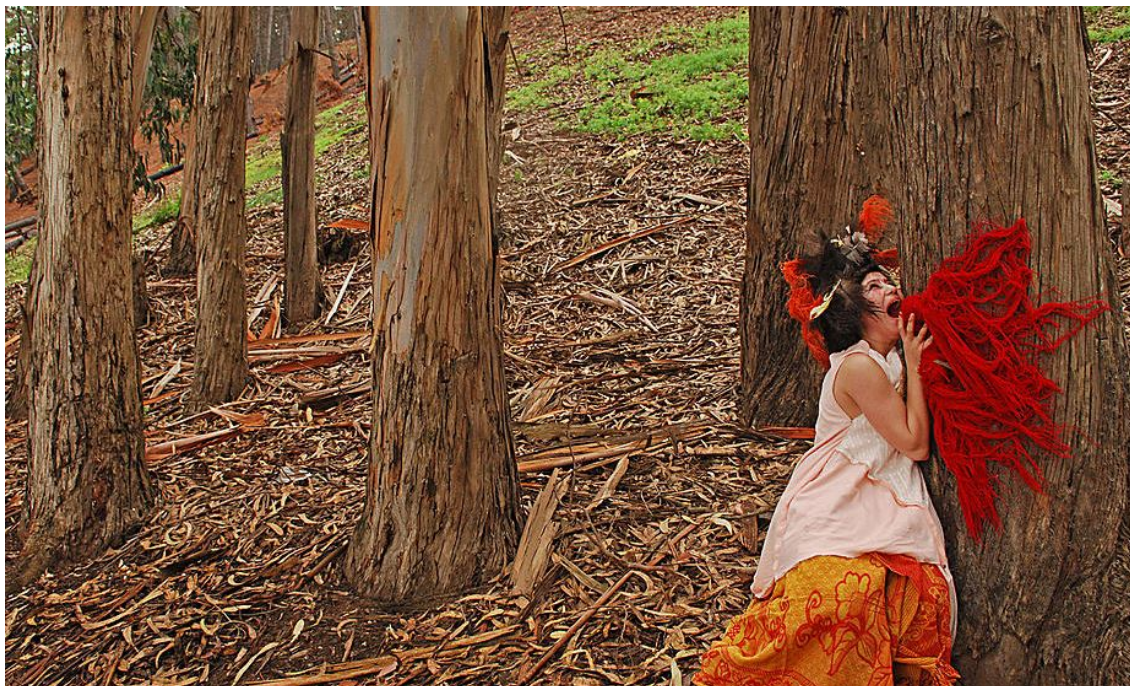


Imagen 27. *Neomestizo* (2014) de Valeria Radrigán

Me interesó profundamente de esta mirada, la idea de que se estuvieran produciendo nuevos sistemas de traslación en un mundo que entrecruza también nuevos territorios, más complejos y móviles que la noción de “países”. Si pensamos en cómo cotidianamente alteramos planos de realidad virtual y realidad concreta, por decirlo de alguna manera, y nos contactamos simultáneamente con distintas personas alrededor del globo, eso evidentemente nos modifica como sujetos, nos pone en relación constante con otredades culturales que nos alteran. Esto deja claramente en evidencia una tensión absurda con las fronteras físicas y políticas, haciéndose urgente una actualización de los conceptos y las leyes asociadas a la migración. En relación a mi propia experiencia de vida con el tema, se me hace muy fuerte el tema del afecto, y cómo ello puede efectivamente ayudar a paliar la crudeza de estos desfases. (Radrigán, 2014)

El nomadismo, cruce y transversalidad estaban presentes, no sólo en lo que la pieza planteaba a nivel temático, sino en su propia constitución técnica y estética. Para



Radrigán este giro es fundamental pues permite generar imaginarios posibles de reconstrucción de la identidad, pues

La idea de plantear el concepto de identidad desde una lógica performativa, le otorga a esta categoría un margen de discursividad y discusión potente, en el que la lógica de la elección consciente de representatividad y rol se manifiesta de forma ineludible (Radrigán, 2010).

Si bien en las últimas décadas el tránsito de personas de un lugar a otro se ha hecho más veloz que nunca en la historia, este flujo cultural sigue siendo reprimido por muros físicos e ideológicos que se levantan casi a la misma velocidad. Los movimientos migratorios se convierten en problemas de Estado que son acompañados de retóricas nacionalistas y xenóforas que intentan justificar la coacción y el control de los sujetos. Reflexionando sobre este tema, y a partir de una experiencia personal, la artista chilena Anne-Marie Banoviez desarrollaba su pieza *Je Suis Française* (2011-2012), instalación que consistía en un plinto donde se apilaban una ruma de formularios administrativos rellenos por la artista, escritos en francés, que exhibían correcciones y tachaduras; y unos audífonos en los que se podía escuchar las conversaciones de la artista con funcionarios de dependencias estatales en Francia: ella balbuceando frases mal pronunciadas; ellos corrigiéndola. La artista nació en Chile, pero tiene pasaporte francés. Por lo tanto, Banoviez es un error ante la administración francesa. Para las nuevas políticas de inmigración sólo existe el criterio jurídico extranjero/francés en el cual ella no entra, ya que legalmente es ciudadana, pero no ha nacido en el país, no habla la lengua y ni siquiera ha vivido en Francia. Utilizando este resquicio o “bug” del sistema, durante 5 meses la artista grabó las conversaciones que tuvo con administrativos de oficinas públicas francesas mientras tramitaba su acceso a ayudas económicas. Las grabaciones daban cuenta de la exasperación, paternalismo o desprecio de los burócratas ante alguien que no calzaba con los cánones jurídicos aceptables. “Con esta acción me interesaba hacer patente el racismo que abunda en las oficinas estatales, controles migratorios, que a veces es evidente en el tono violento, pero también en el sarcasmo y desprecio” (Banoviez, 2013).

Siguiendo con la exploración de su propio cuerpo y los códigos de consumo visual, Oyarzún realiza *Fetiché* (2006) y *Cosmética* (2008), los cuales también nacen de otra anécdota. Mientras el artista participaba en una bienal de arte, se le acerca una periodista que le dice “tú debes ser Bernardo Oyarzún, pues eres el más feo”. Cuando Oyarzún le pide explicaciones sobre este ofensivo comentario, ella responde que al

consultar a un funcionario del museo por Oyarzún, éste le dijo: "ese indio feo que está ahí". Desde esta "broma" Oyarzún concibe su pieza *Fetiche*, que consiste en la reproducción de su propia imagen en múltiples figuritas de yeso a modo de "souvenir", y en *Cosmética*, serie de video y fotografía en la que interviene su rostro digitalmente. Mediante software de edición visual, Oyarzún intenta "alterar su ADN mediante trucos tecnológicos", intentando parecerse así a los parámetros de belleza que priman en la publicidad y medios de comunicación chilena: cambiando su color de su pelo -de negro a rubio-, los ojos -de café oscuro a azul- e incluso el tono de su piel -de morena a blanca- y adoptando poses sensuales y homo-eróticas que emulan distintos referentes del modelaje masculino, pero que también aluden a la ambigüedad sexual que, según Oyarzún, también está marcada por una visión eurocéntrica moderna que impone diferencias sexo-genéricas de manera artificiosa.

Este trabajo se emparenta con algunas piezas de corte feminista, como las de la guatemalteca Regina José Galindo o algunas acciones de la CUDS (Colectivo Universitario de Disidencia Sexual). En 2005, Regina José Galindo realiza su *Recorte por la línea* (2005) performance registrada en video en la que pide a un cirujano plástico venezolano que marque en su cuerpo las zonas que tendría que intervenir quirúrgicamente para poder parecerse a las concursantes a Miss Universo. El resultado, por supuesto, es delirante. Su cuerpo no sólo se llena de líneas que evidencian la violencia simbólica que implica la imposición de un canon de belleza impuesto en términos universalistas; el cirujano incluso recomendó estirar el cuello y fracturar algunos huesos para estirar las extremidades mediante prótesis. Por su parte, el CUDS realiza el 18 de septiembre de 2010, día en que se cumplían 200 años de la independencia de Chile del colonialismo español, el video *Rubias por el Bicentenario*. La acción convocó a un grupo de activistas en la Plaza Italia, sector que divide a la capital de Santiago en términos socio-económicos y por extensión, también raciales. Ahí los integrantes del CUDS se tinturaron ellas y ellos el cabello de rubio y ofrecían hacerlo a los transeúntes. En paralelo, mientras de manera precaria y sucia decoloraban su pelo, leyeron un manifiesto que denunciaba el clasismo de la sociedad chilena y su estrecho vínculo con el racismo naturalizado en el país.

*hacerse rubia no es difícil, lo difícil es dejar de ser negra  
por eso nuestro rubio de agua oxigenada no queda ceniza,  
sino irregular anaranjado, irreal  
decoloramos el cabello porque vemos en el fracaso de nuestro castaño tan  
oscuro, tan negro  
una posibilidad de aclararnos a estos nuevos colores*



*que puestos en contradicción no resuelven sino evidencian  
por eso estamos acá como en una peluquería pobre  
decolorándonos el pelo bajo el "blondor"  
y el agua oxigenada de 40 quedamos todas iguales,  
borramos nuestras diferencias  
mostramos nuestros nuevos nombres  
nuestros nombres que serían más  
si nos cambiáramos el apellido  
que nos desentona que nos cambia el color de nuestro rubio*  
(Extractos del video, *Rubias por el Bicentenario*, 2010, CUDS).

#### 4.1.2.1.5. El rescate de imaginarios

Saliendo de esta larga serie de proyectos autorreferenciales en los que Bernardo Oyarzún exploraba la barrera entre una identidad marginada y despreciada socialmente- desde un enfoque paródico y cínico y, a su propio entender, "masoquista"-, comienza a profundizar en las características y relaciones con las que la cosmovisión indígena y mestiza se despliega y filtra en el mundo contemporáneo. Primero, realizando un rescate de la toponimia indígena del territorio chileno con su proyecto *Aiwin, imagen de la sombra* (2009), que consistía en escribir con tiza en un pizarrón los nombres de distintas zonas geográficas, pueblos y calles que llevan nombres en algunas de las lenguas indígenas; y, posteriormente, con *Lengua izquierda* (2009-2011), en el que sustituye el pizarrón por 15 pantallas digitales y sistemas de sonido donde se sincronizan un conjunto de conceptos plasmados en distintas lenguas nativas americanas o "lenguas resistentes" -como él las llama-, desplazadas por el monolingüismo colonizador, que chocan y se entremezclan con sus respectivas traducciones en inglés, alemán, francés, italiano o "lenguas insistentes", pronunciadas por sus hablantes nativos y correspondientes a los países que Oyarzún identifica con los procesos de colonización e imperialismo en el mundo. El proyecto lo comienza a desarrollar mientras estaba en una residencia en Alemania. Consciente de su nulo conocimiento de alemán y escaso manejo de inglés como idioma transversal, comienza a aprender *mapudungun* (idioma mapuche) como un "gesto inútil". Luego comenzará a aprender palabras que el artista considera importantes en otras lenguas: rapa nui, aymará, quichua otobaleño, guaraní, mby guaraní, besiró. Su intención era "habilitar" las lenguas atrofiadas por los procesos de mestizaje. "Parto de la base de que se han dormido en mi memoria por la coyuntura histórica, pero asumo también que renace una lengua mestiza, una lengua zurda o desorbitada por la poderosa lengua colonizadora y una lengua residente indeleble" (Oyarzún, 2010). En su proyecto, más allá de buscar un

pretendido rescate purista, intenta resaltar la hibridez o mestizaje del habla. El castellano que se habla en países como Chile o Argentina está, por ejemplo, alterado por marcas fonéticas o tics musculares heredados de lenguas como el aymara, mapudungun o quechua, pero también por modismos o expresiones provenientes de las lenguas europeas o por modismos de Estados Unidos.

El flujo fonético de las distintas lenguas que la sincronización sonora digital le permitía hacía que éstas se encontraran en un espacio imaginado no jerárquico, configurando lo que Gloria Anzaldúa acuñó como una identidad “neomestiza”. Recordemos cómo Anzaldúa, en su libro *Borderlands/La Frontera* (1987), re-mezclaba tres memorias lingüísticas dominantes: el español, el inglés y el náhuatl (Mignolo, 1996, p. 181), no sólo en su utilidad pragmática como herramienta comunicativa, sino también en la visión de mundo que estas lenguas conllevan, y complejizándolas desde la apropiación de otros dialectos como el mexicano norteño, tex-mex, chicano y pachuco. Así, la autora “chicana” tomaba la imagen de la frontera geográfica como metáfora para redefinir el lugar de la resistencia identitaria desde un posicionamiento político. Su propia escritura ensayaba este concepto reescribiendo una historia que desobedecía la linealidad narrativa y la fidelidad a algún género literario específico.

En el rescate de aspectos propios de la cultura precolombina y su recombinación con lenguajes y productos culturales contemporáneos nos encontramos también con el proyecto de Rodrigo Huechán. En 2008 crea una pieza interactiva que consiste en una reinterpretación visual diseñada en processing del “juego de la pita”, practicado sincrónicamente en distintas latitudes y que también se jugaba en las comunidades indígenas americanas incluyendo la mapuche. El “juego de la pita”, “del hilo”, “al cordel” “hamaca”, “cunita”, “string figures” (en inglés) “jeu de ficelle” en francés o “fadenspiel” en alemán, consiste en generar figuras a partir de una delgada cuerda, de menos de 1 metro de largo anudado en los extremos, tensado entre las manos y los dedos. El juego se puede practicar entre dos personas o individualmente ayudándose de los dientes. Se ha registrado en Estados Unidos, Canadá, México, Brasil, Perú, Inglaterra, Alemania, Francia, Los Países Bajos, Rumania, Finlandia, Las islas del Pacífico (Polinesia, Melasia y Micronesia, los aborígenes australianos, el Ártico, las tribus indias norteamericanas de ambas costas y finalmente las tribus indias americanas Centrales y Sur, y en África. En el museo arqueológico de Viña del Mar, en Chile, se encuentran 14 figuras realizadas en 1959 por Antonia Rapahango a pedido del investigador sobre etno-musicología Ramón Campbell, y que quedaron registradas en su libro *La herencia musical de Rapa nui* (1971) en el que se describía cómo este juego era acompañado por cantos y recitaciones (Plath, 1986). *Fun-*

*Füwn* –título que le dio a la pieza- (*fun*: divertido en inglés y *füwn*: hilo en mapudungun) consistía en una pieza interactiva que invitaba al espectador a tocar una pantalla táctil y construir las figuras del juego de hilos de manera digital. El interés de Huechán desarrollar esta pieza se basaba en las posibilidades de identificar el proceso interno de un juego tradicional que, utilizando recursos mínimos, guardaba estrechas correspondencias geométrico-matemáticas con el arte generativo realizado por ordenadores. Recordemos que el concepto de arte generativo no guarda una relación exclusiva con las tecnologías digitales, pues existirían desde hace mucho tiempo pudiendo tomar distintos formatos (Solaas, 2014). Rescatando una definición más abierta de este concepto Philip Galanter plantea que arte generativo

(...) se refiere a cualquier práctica artística en la que el artista usa un sistema, como un conjunto de reglas del lenguaje natural, un programa de computación, una máquina, u otra invención procedural, que es puesta en movimiento con un cierto grado de autonomía contribuyendo a un trabajo artístico (Galanter citado en Solaas, 2014, p. 12).

Además de las figuras que los espectadores iban generando, el propio software podía ser utilizado como un tutorial para que el público pudiera reproducir con cuerdas reales algunas figuras que se acostumbraban a repetir en el juego mapuche y que daban cuenta de visiones de mundo y de referentes específicos en la comunidad. Paisaje, figuras abstractas asociadas a rituales y ceremonias, la “ruka” (casa); el “tren tren” y “cai cai” -serpientes mitológicas de la cosmovisión mapuche-, eran representadas a partir de una serie de transiciones geométricas que permitían recuperar y relevar aspectos de la vida cotidiana y espiritual de una comunidad. Según Huechán, su intención era

(...) recuperar la memoria de los gestos de algo tan aparentemente banal como un juego, y tratar de comprender desde dónde hablan ellos, cuál es el conocimiento que guardan. Y desde ahí generar un puente con el lenguaje contemporáneo, que es el lenguaje de las máquinas (Huechán, 2013).

Este proyecto guarda un paralelo con el trabajo de la artista boliviana Aruma -Sandra de Berduccy-, quien realiza un trabajo de investigación, cercana a la arqueología de los medios (Zielinski, 2006), desde el cual se pueden vincular saberes ancestrales con tecnologías digitales. Su proyecto *Texto-Textil-Código* establecía relaciones entre el tejido a telar, realizado por las comunidades indígenas en las zonas campesinas de Bolivia, y la informática contemporánea. Aruma entiende el tejido como una tecnología y

considera que las técnicas y los procesos de los telares tradicionales, que aún son tejidos a lo largo de la zona andina y mesoamericana, guardan simetrías con la programación.

En el telar se juntan un hilo de trama horizontal (eje X) y un hilo de urdimbre vertical (eje Y) forman un punto parecido al *pixel* (picture element) elemento constitutivo de la imagen técnica producida por el computador y elementos de programación. Por ejemplo los *Tocapus* que es una escritura que se lee en quechua y se escribe en textiles (Aruma, 2012).

Estos trabajos se conectan con las propuestas del también boliviano Gastón Ugalde. En sus trabajos con fotografía y video digital el artista incorpora ropa, telas, utensilios producidos por las comunidades indígenas. Ugalde imprime en la representación y uso de estos objetos el valor simbólico que tienen para las culturas indígenas andinas rescatando su “iconocidad histórica” (Belting, 1998). Los objetos utilitarios usados por las comunidades aymaras, quechuas e incas tienen además un componente ceremonial y comunicativo. Los textiles, por ejemplo, junto con servir como vestimenta, tapados o como soporte para transportar objetos, son también sistemas de comunicación. A partir de investigaciones sobre los tejedores prehispánicos, los “quipucamayoc” (poetas que escriben en quechua) y el análisis de los “piropos” (poemas amorosos tradicionales), Aruma recuperaba digitalmente los diseños textiles a partir del patrón o código algorítmico que encierran para luego realizar una serie de intervenciones en el espacio público: proyecciones audiovisuales en tiempo real, performances y juegos que permiten a los participantes interactuar con ellos.

De manera similar, la artista Marcela Moraga también proponía eso en su video *Chavín y Pixel* (2008), proyecto de animación que se inspira “en la extraña semejanza que hay entre la gráfica desarrollada por las culturas precolombinas y la estética electrónica (imágenes pixeladas)” (Moraga, 2012). En él reproduce digitalmente los diseños textiles Chavín –civilización pre-incaica- y las tendencias gráficas de las animaciones digitales contemporáneas.

Tanto Huechán, Aruma y Moraga rescatan la visualidad de un saber técnico-artístico que generalmente es ignorado o sub valorado por la cultura occidental. Para Druckery (2006)

(...) la historia es después de todo, no el mero acumular de hechos, sino un revisionismo activo, un necesario discurso correctivo y fundamentalmente, un acto

de interrogación no tanto de los hechos, sino de aquello que se ha hecho a un lado, lo olvidado, lo pasado por alto (En Zielinski, 2006, p. IX).

Con un enfoque parecido se encuentra el campo de investigación de la artista Carolina Ibarra, quien rescata los criterios de la arqueoastronomía (Galindo Trejo, 1994) para explorar los centros de observación astronómica realizados por los pueblos prehispánicos, intentando ofrecer una propuesta que se “desenmarque del poder y de las estructuras científicas y económicas en torno al saber y explotación del espacio” (Ibarra, 2014). En su proyecto, junto con la documentación que ha ido recopilando, construye una maqueta de adobe que representa uno centro astronómico incaico reuniendo saberes ancestrales de modelado, arquitectura con tecnologías contemporáneas. Esta maqueta es recreada a través de un escáner 3D, tecnología de alta precisión utilizada para levantamientos territoriales de explotación minera, creando así una museografía ficticia. Su trabajo, además, se enmarca en una corriente de proyectos artísticos y curatoriales que intentan reflexionar sobre la observación del universo desde una perspectiva desligada de intereses hegemónicos. Los colectivos de investigación Chaos Communication Camp, Orbitando Satélites, MSST (Movimiento sin satélites), Citizen Space Travel, Arts Catalyst, Arte en Órbita y Copenhagen suborbital se centran en la politización del espacio, intentando proponer una alternativa a los intereses militares, científicos y económicos. Estos grupos comienzan construyendo satélites artesanales de bajo costo (nanosatélites), o promoviendo la ocupación de satélites obsoletos y el rescate de los relatos sobre las cosmogonías tradicionales. El proyecto de Ibarra se enfrentaba dialógicamente con el proyecto *Satélite de madera* (2011) del colectivo MICH (Museo Internacional de Chile), que indagaba en el recuerdo de lo que fuera el fallido FASat-Alfa, primer satélite chileno, construido bajo un programa de transferencia tecnológica entre la Fuerza Aérea de Chile y la empresa británica Surrey Satellite Technology Ltd (SSTL) en 1995. El Fasat Alfa es considerado por el colectivo como una suerte de elegía al fracaso y a la resiliencia que surge de la “capacidad de superar y recomenzar procesos que parecen perdidos, característica que surge de la cultura sísmica que destruye constantemente el imaginario nacional” (Mich, 2011). La apuesta de Ibarra iba justamente en un sentido opuesto a la “fracasomanía” de la que se quejaba el historiador Jocelyn Holt, la cual se funda en el afán de progreso heredado de las retóricas de modernidad de los países del primer mundo. La recuperación de saberes tradicionales, de tecnologías provenientes de la herencia indígena que cargamos ya sea a nivel cromosómico o cultural se observa crecientemente como una alternativa más real y ética en la que converjan arte ciencia y tecnología.

De una manera similar a lo que observábamos en la reconstrucción de la memoria a partir de operaciones de visibilidad; los distintos proyectos y obras que han atendido el problema de la identidad racial y su relación con la idiosincrasia y cultura nacional nos dejan ver el arraigo que la “colonialidad del poder” sigue teniendo en nuestra sociedad, en buena parte por la obsecuencia con que el asunto indígena ha sido manejado por las autoridades y la infra-representación de la cultura indígena en los medios masivos y en el campo artístico.

A partir de las prácticas contemporáneas actuales hemos podido vislumbrar un cuestionamiento a ello y la propuesta de alternativas discursivas estéticas y conceptuales que, desde prácticas que se pueden describir como arqueologías mediales, intentan ofrecer una valoración de los orígenes ancestrales y de la riqueza y complejidad que ofrece el mestizaje y la hibridación cultural.

#### **4.1.2.2. Identidades des-generadas**

*“Nuestros teclados están siempre sucios y nadie se pregunta por qué. En realidad navegamos dándole refresh de manera compulsiva. Trabajamos con tecnología, por eso tenemos siempre una mano en el teclado y otra en el sexo, como si fueran pistolas. Nuestros computadores están llenos de manchas blancas, a veces las teclas se quedan pegadas”*

(Lucía Egaña)

La representación de la identidad de género y su problematización ha estado escasamente representada en las artes de los medios en Chile en las últimas décadas. En el campo de la videoperformance es posible identificar a algunas artistas, la mayoría mujeres, que tematizan el universo de lo femenino para darles visualidad crítica. El repertorio de piezas que aluden a la violencia de género, los abusos sexuales o la cosificación de la mujeres son algunos de los *leit motiv* que se pueden rastrear en trabajos más convencionales (video-registros) de Alejandra Herrera, Eli Neira y en producciones más complejas de Carolina Lolás. En sus videos *Pill* (2010), *Mujer Objeto* (2011) y *Parejas* (2012) Lolás utiliza el “video comic” como interfaz en la que convergen materiales tomados de la red, fotografías y performances realizadas por la artista para hacer evidentes las herencias del machismo que una sociedad como la chilena sigue ostentando. Pero en general, como afirma Yto Aranda, el tema de género “no es un tema que se considere demasiado en las prácticas mediales en Chile” (Aranda, 2012). Sin embargo, ha sido desde lo que se concibe como “Disidencia Sexual” donde observamos una serie de indagaciones artísticas y activistas que utilizan los medios tecnológicos de manera crítica,

en un intento que apunta a de-construir las categorías genéricas tradicionales asociadas a la sexualidad.

La irrupción de las tecnologías de la información llegó a las sociedades de América Latina generando la ilusión de apertura a un mundo interconectado, transoceánico y global. Las ventanas que se abrían en los navegadores permitían la apertura hacia lo que el primer mundo o los sectores acomodados custodiaban como patrimonio exclusivo. Internet ha hecho disponible un universo de imágenes, textos, videos inéditos que satisfacen la necesidad de conocimiento y que han permitido a su vez, dar visibilidad a una serie de representaciones locales que ya no necesitan de la galería o del museo para sellar una inscripción en el campo cultural y para traspasar fronteras. En Chile, muy rápidamente la pornografía se convirtió en una de esas ventanas que se abrieron desde la que era posible entrar y salir, eludiendo la censura que ha caracterizado tradicionalmente a la sociedad chilena. Desde lo que su campo ofrecía, y recuperando algunos gestos transgresores que se insinuaron durante la dictadura, el lugar del cuerpo retornaba también a través de la red como campo de batalla en la que se libra una lucha por el territorio identitario, pero no para reafirmar identidades fijas, sino para problematizarlas. Es así como un aún reducido grupo de artistas, sobre todo activistas, han intentado utilizar las herramientas informacionales para conjurar a través de ellas las imposiciones biopolíticas que constituyen a los cuerpos desde ciertos regímenes de normalización sexual y genérica (Butler, 2004; Foucault, 1992; Preciado, 2002, 2010).

Así como en un primer momento el feminismo logró articularse como una puesta crítica que apuntaba no sólo a la igualdad legal entre hombres y mujeres, sino también a desmontar los principios inscritos del patriarcado y su colusión con la dictadura y el sistema neoliberal, una serie de prácticas críticas reflotan durante la primera década del siglo etiquetadas bajo el concepto de "Disidencia sexual". Esta tendencia localizada en "el borde del borde" (Rivas San Martín, 2010) ha buscado cuestionar el concepto genérico de "mujeres" del feminismo más clásico y también observar críticamente los intentos conciliadores por parte de los gobiernos de la Transición que pretenden integrar a la comunidad gay, lesbiana y transexual en moldes institucionales preestablecidos -a fin de que no representen una amenaza al *status quo*- basados en la estructura familiar nuclear (Feliú, 2009). La Disidencia Sexual emerge vigilando y criticando las políticas públicas de tolerancia e integración<sup>175</sup> que cooptan los movimientos sociales (Rivas San Martín, 2010)

---

<sup>175</sup> Un ejemplo paradigmático de ello ocurre cuando en 2001 el alcalde de derecha, Joaquín Lavín asiste a la graduación del curso de "Corte y confección" de veinte socias de "Traves Chile", quienes con anterioridad se dedicaban al comercio sexual callejero (Robles, 2008).

y llamando la atención respecto a las tecnologías sociales que predisponen a los cuerpos a ciertos mandatos instrumentales en relación a la sexualidad y la identidad de género (Foucault, 1992; Preciado, 2002).

Desde fanzines, talleres, colectivos interdisciplinarios <sup>176</sup> y artistas independientes se han venido realizando una serie de acciones destinadas a cuestionar la hegemonía del sistema heterosexual, entendido como un régimen político (Wittig, 2005). Esto porque el sesgo autoritario –reforzado por la dictadura y sostenido por la vigilancia de la iglesia- ha perpetuado una relación problemática entre homosexualidad y Estado (Robles, 2008), ante la cual colectivos activistas y artistas han contestado de manera crítica a través del uso de la utilización del cuerpo –recuperando lo ya realizado por Las Yeguas del Apocalipsis, Carlos Leppe o Diamela Eltit en los ochenta-, pero también echando mano a las tecnologías de información contemporánea y a las estrategias retóricas publicitarias de la industria, lo que provocará una “politización de la sexualidad en formas no previstas por el modelo anterior, abriendo un margen de productividad crítico inusitado” (Rivas San Martín, 2010, p. 48). Ejemplo de ello es el Colectivo Utópico de Disidencia Sexual, CUDS, que en 2008 realiza una intervención en las redes sociales intentando desnaturalizar el trato paternalista promovido por el gobierno, que a la larga perpetúa una segmentación identitaria. Mediante la creación de la página de Facebook llamada *Tengo un amigo heterosexual y lo apoyo* se hacían evidentes la estrategias de integración y tolerancia en apariencia inocuas, pero que finalmente contribuían a sostener la discriminación basada en categorías de normalidad-anormalidad. A través del humor y la ironía, los visitantes de la página de Facebook fueron los encargados de dar forma al proyecto a partir de sus comentarios y post:

-“Yo no tengo ningún problema con los ‘heteros’, porque a ver... son libres de hacer lo que quieran, pero eso de que se besen en plena calle...”,

-“Hoy vuelvo a encerrarme en el closet. Esta sociedad no está preparada para aceptar la diversidad. Ser discriminado sólo por tener gustos diferentes es cruel e indigno. Me gustan las mujeres y no soy un enfermo por reconocerlo ¿o sí?” <sup>177</sup>

---

<sup>176</sup> Entre los colectivos se cuentan la CUDS: Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual; que más tarde cambia su nombre por *Colectivo Utópico de Disidencia Sexual*; el fanzine *Planeta Z*, el *Colectivo Expasiva: red de pensamiento desviado* (el cual toma su nombre de *Expansiva*, grupo de investigación académico de la Universidad Diego Portales centrado en el desarrollo de políticas públicas con orientación liberal); la activista travesti Hija de Perra, fallecida en 2014; la poeta y performer Eli Neira, Señorita Ugarte, el artista visual Sebastián Calfuqueo; el festival de video arte porno *Dildo Roza* y la Bienal de Arte y Sexo.

<sup>177</sup> < <https://www.facebook.com/groups/16706542959/?fref=ts>>



El proyecto, aún abierto en Internet y, por tanto, a una agencia colectiva y a una autoría compartida, también tuvo un correlato físico en un evento de la comunidad LGTB en 2009. La coordinadora se instaló con un stand en la vía pública en el que ofrecían afiches, chapitas para sensibilizar a la población invitando a la gente a aceptar y tolerar a los heterosexuales. De esta manera dejaban en evidencia el carácter arbitrario de las categorías de normalidad /anormalidad, constatando que no hay un sujeto previo a la enunciación: él emerge, “se materializa” o adquiere su condición ontológica “mediante la cita del poder” (Butler, 2007).

La parodia y el disfraz implementados a través de comunidades virtuales en plataformas como Facebook opera como mecanismos de desajuste a la normalización estandarizada que las mismas redes sociales han reforzado de manera creciente. Desde esta actitud paródica, Felipe Rivas San Martín realiza en 2008 performances en la red que luego traslada al video, indagando en los chat gay, observados por el artista como “espacios de producción de subjetividad, en los que intentaba hacer evidentes los prejuicios raciales y las jerarquías que se reproducen en estos lugares”. A través del video *Tutorial para Chat Gay*, remedaba el tono pedagógico de los tutoriales tradicionales develando sus protocolos e interfaces como “dispositivos ideológicos de producción de sentido” (Rivas San Martín, 2014). Asimismo, Rivas, en una videoperformance intenta vincular la herencia del pasado represor que la dictadura militar instauró en la sociedad chilena y las herencias que el régimen de Pinochet ha dejado como sistema de contención libidinal, normalización sexual y patologización de las diferencias sexuales y de género. En videos como *Ideología* (2011)<sup>178</sup> lo vemos masturbándose frente a una fotografía de Salvador Allende. Con ello no sólo articulaba una crítica a la represión sexual ejercida por los sectores más conservadores del país, sino también a los sistemas de representación que construyen el imaginario ideológico tanto de izquierda y derecha. A esto contraponía la pornografía, entendida como otra matriz icónica de construcción de la identidad sexual y, a la vez, como una posibilidad de utilizarla como herramienta performática de transgresión a las normas. En *Ideología*, tomando imágenes del documental *La Batalla de Chile* (1972-1979) de Patricio Guzmán, discursos de Salvador Allende y extractos de películas pornográficas ochenteras, el artista utiliza gafas similares a las del ex presidente para leer un discurso en voz muy alta, parodiando la entonación y retórica de los políticos tradicionales (que el mismo Allende representaba), pero acelerando el ritmo de su locución casi sin respirar. En su texto, Rivas repasa sus años de militancia política en las juventudes comunistas y sus primeras incursiones masturbatorias cuando era estudiante secundario del Instituto Nacional -escuela pública emblemática en la que estudiaron

---

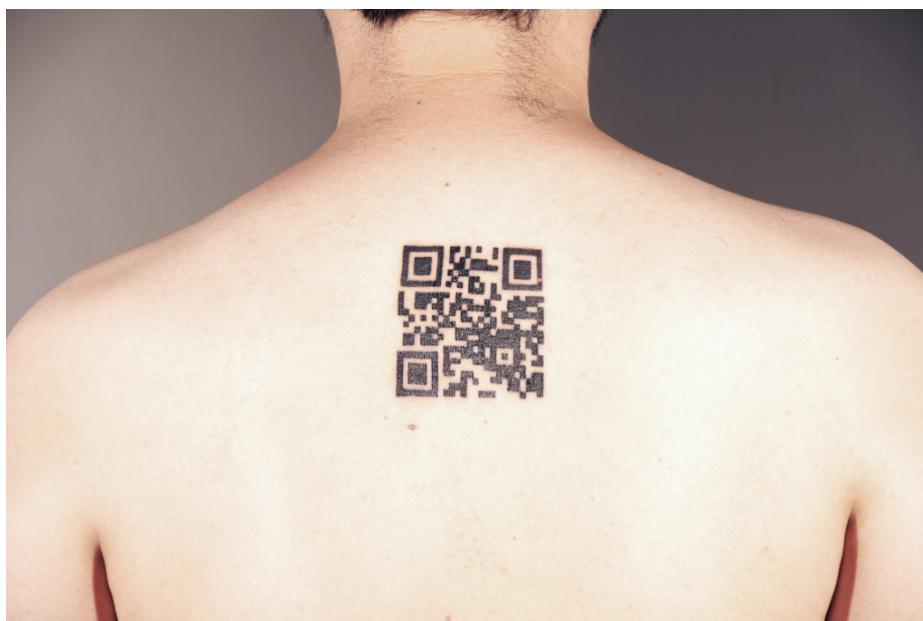
<sup>178</sup> El video puede verse en <<https://vimeo.com/27375737>>

reconocidos hombres de la historia política chilena- y reconoce en los personajes de la izquierda a sus primeros objetos de deseo. Mientras lo vemos intentando eyacular frente a la fotografía de Allende, Rivas reflexiona sobre lo que la imagen de Allende significa en su circulación masiva como ícono industrial; sobre la pornografía y en específico sobre la exigencia de que cada película porno deba concluir con un “cum shot” que testifique la verosimilitud del acto sexual. El video concluye con manchas blancas sobre la fotografía en blanco y negro de Allende. *Ideología*, como era de esperar, causó un gran revuelo y fue motivo de que el propio Pedro Lemebel desistiera de ser jurado en el festival *Video Arte Porno Dildo Roza* realizado en 2011, calificando la obra como “fascista” e “iconoclasta”. Para Rivas, su video obedecía a la necesidad de “no producir un arte de la transición. Salirse de la lógica de los consensos” y al mismo tiempo abordar la imagen de Allende que circula en afiches que el mismo Rivas compró en una feria artesanal como un significante que ha perdido sentido y que reproduce una añoranza “sobre una suerte de presencia fantasmal” (Rivas San Martín, 2015). A la vez, Rivas intenta establecer una relación entre el *cum shot* y la cabeza de Allende como formas de cuestionar el sistema de creencias inscrito socialmente. Hace algunos años se realizaron una serie de análisis forenses que buscaban establecer los detalles del suicidio del ex mandatario a fin de reivindicar su heroísmo dependiendo de la constatación de si fue un suicidio asistido o no. “La foto de Allende se refiere al cuadro, pero también a esa cabeza irrecuperable por la muerte y porque el suicidio mismo la destruyó” (Rivas San Martín, 2015). Al mismo tiempo, Rivas cuestiona algunos presupuestos de la filmografía que afirman que el registro de la eyaculación masculina tendría un peso de realidad mucho mayor a cualquier otro recurso fílmico. A juicio de Rivas este punto de vista

(...) otorga al sexo un peso de realidad superior al de cualquier otra actividad humana. Ninguno de ellos dice que cuando un actor come en una película está expresando ‘el grado máximo de lo real’, aun cuando “realmente” se trague una cucharada de comida. Por eso quería plantear el asunto de la “Ideología”, porque cuando pensamos que el acto sexual –por el sólo hecho de ser “sexual”– es absolutamente “real”, lo que estamos haciendo es reproducir una ideología, un sistema de ideas dominantes que operan precisamente a partir de su naturalización “ideológica” (Rivas San Martín, 2011).

Así, tanto la cabeza de Allende, su representación mediática con su consecuente pérdida aurática en términos benjaminianos y el gesto iconoclasta de Rivas al recrear una escena pornográfica pueden ser leídos como intentos de desbordar el orden consensuado del régimen político de las imágenes y su vinculación local a nivel político. Su video se

complementa con un acrílico sobre tela y con el propio cuerpo del artista que sirven indistintamente como interfaces de visualización para él. Tanto en la tela como en su espalda, el artista ha tatuado un código QR generado en Internet, a través del cual mediante el proceso de escaneo de un teléfono inteligente es posible ver al artista tatuarse el código y a una lista de videos entre los que está *Ideología*.



**Imagen 28.** *Q.uee.R code* -tatuaje- (2015) de Felipe Rivas San Martín

Son varias las premisas que subyacen en este gesto pictórico inscrito tanto en la tela como en su cuerpo. Por un lado, actualiza la potencialidad del cuerpo como soporte, en tanto actúa como signo estético y conceptual; y al mismo tiempo hace evidente el carácter virtual de la información y las posibilidades disruptivas de los medios. Con esta inscripción, Rivas realiza algo similar a la serie de acciones propuestas por Vitto Acconci y su serie *Marcas Registradas [Trademarks]* (1970) en las que desnudo, mordía uno de sus muslos dejando su piel con hendiduras que luego llenaba de tinta para imprimirlas en papel, aludiendo con ello al rol pasivo del cuerpo. Asimismo, el gesto de Rivas nos recuerda la video-acción de Leticia Parente quien se bordaba la planta del pie con el texto “Made in Brazil” que daba título a su obra en 1979 o también podemos vincularlo con la acción de Eduardo Kac, cuando se implanta un microchip que contenía números vinculados a un banco de datos norteamericano: “La implantación del chip en el tobillo del artista tiene un sentido simbólico muy preciso, pues era en ese lugar que los negros eran marcados a hierro durante el período de la esclavitud en Brasil” (Machado, 2000a, p. 58). La marca, como huella, sello comercial o denominación de origen están asociadas a la

industria y al comercio y son también signos políticos que los artistas actualizan a partir de su apropiación. Rivas, de la misma forma, intenta recuperarlos a través de la tensión que establece entre su virtualización espectral palpitante en la red y su encarnación material en el cuerpo o en la tela. Por otro lado, la idea de utilizar el código QR surge en el artista a partir de una anécdota. En 2011, la ex Miss Universo chilena y famosa presentadora de televisión Cecilia Bolocco protagonizaba una campaña publicitaria de la compañía telefónica “Claro”. Sobre su rostro aparecía un código QR, mediante el cual los transeúntes podían acceder a la página web de la marca comercial. El artista anónimo HtmlvsCSS, intervino los códigos que estaban en los paneles publicitarios de varios paraderos de buses de una concurrida calle capitalina, desviando a los usuarios que escaneaban el código puesto sobre la boca de Bolocco a otro sitio web donde se encontraba un clip del video<sup>179</sup> que muestra a la presentadora dejando al descubierto sus genitales en el momento de levantar su pierna para dar un paso de baile durante su participación en el Festival de Viña de 2001. El fallido episodio de la ex Miss Universo fue conocido como el “bolocazo” y en su momento fue ampliamente difundido por la prensa y las redes sociales sirviendo como oportunidad para burlarse de la presentadora, cuestionada políticamente por ser un rostro de la dictadura y posteriormente por su controvertido matrimonio con Menem. Las motivaciones de HtmlvsCSS eran muy simples: “odio a Claro, su servicio es una mierda. Pero creo que odio más aún a esos publicistas que piensan que por poner el logo de Twitter o LinkedIn están rompiéndola. Esto es simplemente una cucharada de su propia medicina”, señaló el artista anónimo en un blog <sup>180</sup>. Siguiendo las tácticas de la guerrilla callejera y específicamente de Banksy como ejemplo paradigmático, HtmlvsCSS, además, registró todo el proceso de intervención en un video que posteriormente post-produce ocultando su rostro al superponer digitalmente el del ex presidente argentino Carlos Menem<sup>181</sup>. Esta acción de HtmlvsCSS le sirve a Rivas para apropiarse de esta tecnología e intentar utilizarla como herramienta subversiva. “Era la primera vez que yo veía que se utilizaba tan masivamente el código QR en Chile. Por lo que fue revelador observar que ingresaba al país marcado por la transgresión” (Rivas San Martín, 2015) Además, el código QR le interesó por su visualidad “abstracta, similar al diseño de los textiles precolombinos o de las pinturas de la vanguardia constructivistas, y su propia fonética QR que significa Quick Response Code y que me servía para hablar de Queer Codes” (Ibid).

---

<sup>179</sup> <<http://www.youtube.com/watch?v=LKkwwX4DjI>>

<sup>180</sup> <<http://pousta.com/2012/01/12/como-arruinar-con-20mil-pesos-la-ultima-campana-de-claro-con-codigos-qr/>>

<sup>181</sup> El video se puede ver en <<http://www.youtube.com/watch?v=LCXdUfKzalU>>

Reflexionando sobre esa misma tensión entre virtualidad y materialidad, pinta en óleo y acrílico sobre tela escenas sexuales en las que reproduce capturas de pantalla de películas pornográficas gay vistas en sitios web. Con este gesto la inestabilidad del soporte de Internet es atrapado por los medios tradicionales de la pintura, negando la caducidad de la imagen electrónica y a la vez rescatándola de la dimensión bastarda con que circula en la red.

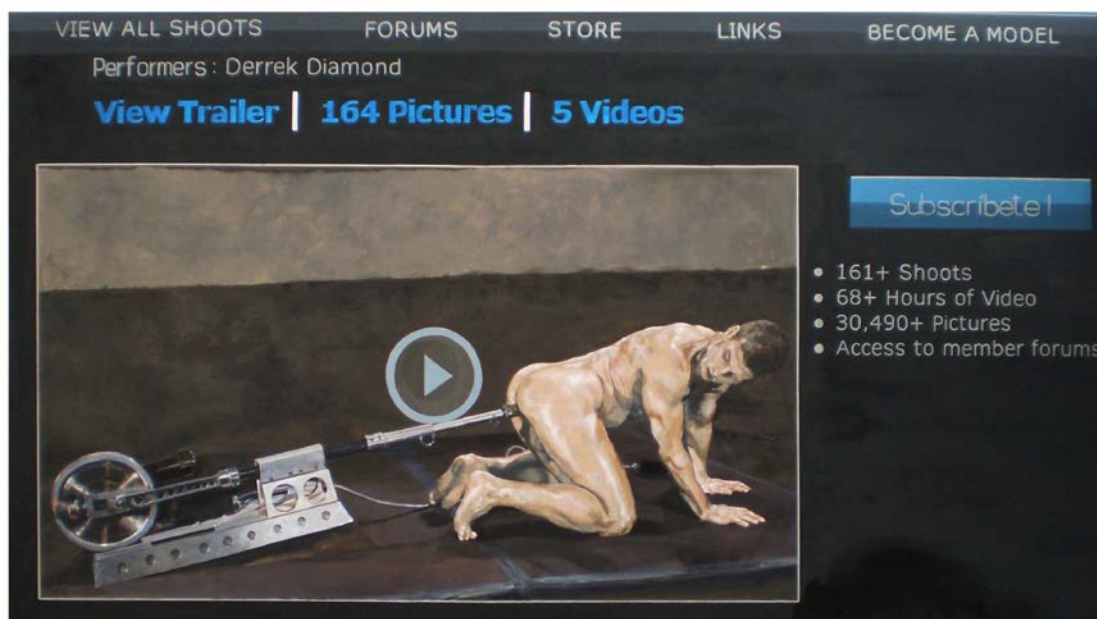


Imagen 29. *Sex Machine* (2012) de Felipe Rivas San Martín

Me interesaba explorar una transgresión a la seducción interactiva de las interfaces. A la obligación de mover el *mouse*, *clickear* o hacer *touch*. La pintura tenía otro efecto: recalca la frustración de un momento interactivo, y esto te obliga a tomar distancia frente a la velocidad con que uno está metido en la experiencia de ser usuario (Ibid).

En la propuesta pictórica de la web se enfrentaba y ponía en crisis la interactividad propia del sistema versus el sujeto “interpasivo” que supondría el espectador clásico. Tal como apunta Žižek (2003):

El impacto verdaderamente inquietante de los nuevos medios no reside en el hecho de que las máquinas nos arranquen la parte activa de nuestro ser, sino, en oposición exacta, en el hecho de que las máquinas digitales nos privan de la pasividad de nuestra vivencia: ellas son “pasivas por nosotros” (p.19).

Atendiendo al trabajo de Rivas San Martín, el juego entre activo y pasivo también es extrapolado como metáfora de los roles sexuales desde los que se han configurado los imaginarios heterosexuales sobre las conductas homosexuales. Asimismo, al utilizar su propio cuerpo como interfaz de visualización y de sentido, establece el vínculo entre cuerpo y máquina que ya teóricas como Donna Haraway, VNS Mátrix o Sadie Plant habían planteado como hipótesis de trabajo. Rivas recuperaba el concepto de “ciberespacio” y la estética “cyborg” como lugar de ensayo para de-construir categorías estancas en torno a la identidad. Por otro lado, el vínculo entre pintura, tecnología, performance, le permitía a Rivas concebir su trabajo bajo una óptica “trans” en donde la identidad quedaba desautorizada desde la propia inestabilidad de los medios.

El lenguaje y sus representaciones también serán tema de su trabajo artístico y activista. En 2009 realiza la video acción *Rara*, que consistía en apropiarse del logo de la marca española Zara sustituyendo la letra Z por R. Haciendo eco de los postulados filosóficos de Deleuze, Braidotti, o la misma Simone de Beauvoir en torno al concepto “devenir” con que se cuestiona la supuesta inmutabilidad de la identidad genérica asociada a los atributos biológicos adscritos de los individuos, Rivas proponía el concepto de “devenir rara”, asociado a la homosexualidad o cualquier aspecto de la personalidad o del cuerpo que se salga de la norma. El artista, de paso, ironizaba sobre la rentabilidad económica y simbólica que la marca española ha cobrado en América Latina. Mientras en España Zara es una marca de consumo textil masivo de costo más bien bajo orientado a la clase media, en muchos de los países sudamericanos ex-colonias españolas, ésta se ha asociado a las clases más altas. Tomando estos elementos en consideración Rivas realiza una video intervención en un centro comercial portando una bolsa en la que ha alterado el logotipo de la marca Zara por “Rara” y vistiéndose de acuerdo a lo que los escaparates le ofrecían, parodiando así la heteronormatividad que la industria de la moda impone a los cuerpos, dejando fuera a quienes no entran en los patrones considerados normales, es decir, transexuales, personas con discapacidades físicas y “maricas”. El devenir “Rara” y su desliz como marca comercial operaba como un guiño a la estigmatización social de quienes se salen de la norma, haciendo que el epíteto ingresara en el lenguaje cotidiano con nuevos sentidos o con un nuevo status en tanto era re-apropiado por los sujetos a quienes con esa etiqueta eran condenados socialmente. Así como veíamos anteriormente a Bernardo Oyarzún apropiarse de los adjetivos peyorativos con que se caracteriza a los indígenas y mestizos, de la misma manera, recordemos que el escritor Pedro Lemebel y Pancho Casas con *Las Yeguas del Apocalipsis* hacían lo mismo con las denominaciones

despectivas hacia las llamadas minorías sexuales. Lemebel lo explicaba en los siguientes términos:

Aquí en Chile por ejemplo, donde yo vivo que es una población, lo gay se entiende como una rara ecología, un cierto arribismo de comerse la palabrita y sustituirla por otras, de encubrir las otras categorías que han recreado tanto la homofobia como el folklore homosexual. Son palabras de agresión a lo homosexual, como el 'coliza' o 'tereso', que al usarlas yo la descargo de esa energía brutal. (Lemebel, 2010).

Recogiendo esta herencia literaria, Rivas y otros artistas expropian las denominaciones actuales "rara", "marica", "cola", "loca", "hueco" para utilizarlas como etiquetas de auto-reconocimiento y como fórmula para impugnar la reglas sociales heteronormadas.

Junto con el lenguaje y sus representaciones, los intentos de deconstruir los estereotipos tanto de la normalidad como la anormalidad también abordarán el plano iconológico y simbólico. En 2008, la artista Katia Sepúlveda exhibe el video *Postsexual*, que consistía en registrar cómo un dildo de silicona se derretía lentamente sobre una sartén al fuego. Su intención era desacralizar el lugar que el falo ha desempeñado en el imaginario sexual heterosexual masculino o "lesbiano" (Sepúlveda, 2014). Las categorías sexuales como etiquetas de control también son cuestionadas en otro de sus videos titulado escuetamente *Ano* (2010). La artista recupera la película *Jagdszenen aus Niederbayern* [Escenas de Cacería en Baviera] (1969) de Peter Fleischmann, que estuvo censurada durante 41 años por abordar la homosexualidad. Sepúlveda toma escenas de esta película, que fue rodada a partir de los propios pobladores de un pueblo bávaro, y que a su juicio describía "una paranoia anal", y las superpone en una performance en vivo en que graba un primer plano de su propio ano. Según la artista "puse mi ano en el presente y en tiempo real para confrontar al espectador y decir: el ano es el único órgano sexual que no tiene género." (Sepúlveda, 2014). La artista tomaba como referente el texto *Manifiesto Contrasexual* (2002) de la filósofa Beatriz Preciado, quien analizaba esta parte del cuerpo en tanto significativo que podía de-construir la sexualidad heteronormal.

El mismo año Rivas San Martín realiza la video performance *Ano/INE* realizado en el auditorio de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile en el marco del Seminario "Sodomía + 10: a diez años de la despenalización de la sodomía en Chile"<sup>182</sup>. En

---

<sup>182</sup> Desde 1874 hasta 1999 la sodomía estuvo tipificada como delito según el artículo 365 del Código Penal chileno.

dicha ocasión, Rivas lee un informe demográfico elaborado por el Instituto Nacional de Estadísticas (INE) que pronostica la cantidad de población del país dividida por sexo y año, con el objetivo de planificar las políticas públicas en áreas de salud, vivienda, educación, etc. El artista lee el extenso informe con los pantalones y prendas interiores abajo, de espaldas al público recostando sólo su pecho sobre una mesa a fin de dejar expuestas sus nalgas y ano. De esta manera Rivas intenta señalar las formas en que los códigos sociales prescriben las políticas públicas atendiendo a la instrumentalización biopolítica del cuerpo, en cuyo esquema el ano es considerado como una zona del cuerpo que “se resiste a las normas de inteligibilidad de la diferencia sexual categorizables y medibles” (Rivas San Martín, 2014), continuando así la posición confrontacional que Lemebel resaltaba en los últimos tres versos de su *Manifiesto* (1989): “Yo no pongo la otra mejilla/Pongo el culo compañero/Y ésta es mi venganza”. A Rivas le interesaba mostrar cómo la vía legal, es decir la derogación del artículo 365 que hasta hace muy poco penalizaba la sodomía, no han logrado modificar las mentalidades y, por el contrario, asumir la inserción de la cuestión homosexual en la sociedad, no como excepción o privilegio, sino como un devenir dentro del amplio y polimorfo espectro de la sexualidad en evolución y constante cambio, es aún una cuestión distante.

Operando también como una crítica al lenguaje entendido en tanto código de normalización y control, Rivas también problematiza el uso de cierta jerga extranjera que es traspasada al vocabulario chileno, pero vaciada de sentido. Su videoperformance *Diga queer con la lengua afuera* (2010) ironizaba la sumisión con que ciertas esferas incluso disidentes se entregan a la hegemonía cultural foránea. Decir “queer” con la lengua afuera representaba la dificultad idiomática y a la vez la despolitización con que determinados conceptos transitan desde el centro hegemónico hacia la periferia; desde la academia a la calle. El mismo Lemebel se burlaba de lo que él observaba como la urgencia por adoptar conceptos teóricos por parte de quienes llamaba “gay culturales”.

Esos términos de academia que las locas chicas recitan fruncidas como si doblaran un disco de la Madonna. Me divierten y me provoca ternura escucharlas con esa seguridad tembleque que da la lectura de textos queer. Tener discurso da cierta seguridad, sin duda. En mi tiempo había que improvisar con la biografía malandra y con el devenir errático, y sin saberlo, no estábamos tan equivocadas (Lemebel, 2014).

Rivas decía “queer” con la lengua afuera en un primer plano –similar a los que utilizaba Bruce Nauman en sus primeros trabajos- Lo veíamos incómodo, haciendo un



sonido desagradable que al correr del tiempo lo ahogaba, provocando una excesiva salivación. De esta manera construía una imagen de un ser que no puede hablar, grotesco, que contradice el pretendido glamour con que son recitados ciertos conceptos tomados de la academia.

#### 4.1.2.2.1. Estética post-género

Así como veíamos en el tenor de los trabajos de Rivas San Martín, la parodia como recurso político ha sido una marca de muchas corrientes feministas y transfeministas. El parodiado, o el “par-odiado” si se nos permite el juego de palabras, actúa desnaturalizando lo que las normas sociales imponen. Para Bajtin (1987), la parodia implica la creación de una proposición que tiene el poder destronar al héroe a través de la afirmación de un “mundo al revés”; como la sátira, está unida en sus orígenes al carnaval, en el que cada uno de los valores jerárquicos tradicionales se desacraliza, se subvierte y se derrumba. En términos lingüísticos, la parodia comporta siempre una transcodificación disruptiva, que en el caso chileno atenta doblemente contra la idea auto-impuesta de que Chile sería “un país serio”. La parodia y simulación como recurso también lo constatamos en el trabajo *Bigotes y Complementos* (2012-2013) de Anne Marie Banoviez quien realiza a través de la red una campaña publicitaria en la que ofrece diversos diseños de bigotes postizos, patillas y barbas para ser usados por mujeres.

Presentamos la primera colección de bigotes y complementos primavera verano. Surtidos en diversas formas que evocan, entre otros, tanto a la Inglaterra Imperial, como a la China de Confucio.

Para resaltar, ocultar, alargar, robustecer, afinar, o hacer más elegante un rostro que se dota magníficamente del más contemporáneo estilo.

La ornamentación a través bigotes, patillas, perillas, bigote de ojos, etc. se hace presente con los diseños de moda, para mujeres y hombres; que además podemos encontrar en las tiendas *on line Bigotes y Complementos*.

En su catálogo online <<http://bigotesycomplementos.blogspot.com.es/>>, es la propia artista quien posa mostrando los productos ofrecidos utilizando la retórica y estética publicitaria. El sitio web, además, se complementó con una serie de desfiles de moda y la comercialización de los bigotes y accesorios.



**Imagen 30.** *Estilo Confucio de Bigotes y Complementos* (2012-2013) de Anne Marie Banoviez

La necesidad de hacer visibles las imposiciones biopolíticas con que son sancionados los cuerpos también se ve representado en un documental *MIAU!* (2014) realizado por el colectivo que lleva el mismo nombre MIAU, “Movimiento Insurrecto por la Autonomía de Una misma” en el que a modo de cuento infantil instruyen pedagógicamente en torno a temáticas que, por lo general, no son explicitadas de manera directa a través de los medios de comunicación o de la educación formal. El documental mezcla animación e imágenes explícitas de los cuerpos femeninos no mediados por la cosmética naturalizada de los regímenes de representación instaurados desde la historia de la pintura, pasando por el cine hasta la publicidad. En el video se hace una denuncia irónica a la violencia cotidiana al que son sometidos los cuerpos de las mujeres, pasando por las imposiciones cosméticas rutinarias como la depilación; la farmacología y las prácticas médico-ginecológicas.

En la misma línea, la artista Katia Sepúlveda realiza en 2004 y 2005 el video *NIDA* que consistía en registrar en video y fotografía el flujo de sangre de su propia menstruación. Así mismo, Anne Marie Banoviez, con su video *Aldonza sabe pintar* (2010), registra su recorrido por distintos lugares de Santiago en los que va dejando manchas de sangre producto de su período menstrual, las que quedan estampadas en las escalinatas de

la Biblioteca Nacional, asientos de espera de una clínica médica especializada en cirugías estéticas, y en las bancas de una iglesia evangélica y católica. Este registro es acompañado de la lectura de los fragmentos amorosos que el Quijote de la Mancha dedica a su Dulcinea del Toboso (Aldonza), los que son interpretados por distintas personas que la artista encontró a su paso durante la grabación de su video acción. A Banoviez le interesaba hacer circular un signo que ha sido negado permanentemente por muchas culturas.

Si la menstruación existe en los medios es sólo porque sus contenedores –las toallas higiénicas y los tampones- se han convertido en una gran industria. Pero aún así su representación social es tramposa, sustituyéndose el rojo intenso de su realidad material por el azul ¡como si tuviéramos sangre azul! y construyendo una estética gráfica que convierte el sangrado en una patología delicada o terrible (Banoviez, 2013).

Esta pieza fue pensada por Banoviez mientras estaba en el baño público de una reconocida cadena de cafeterías capitalinas. En el interior del servicio se encuentra hasta el día de hoy un letrero enmarcado que reza “Deposita tu compresa en este contenedor. Guarda el secreto”. “Entonces comprendí la etimología de la palabra secreto” dice Banoviez. La secreción corporal se sanciona por representar la indiferenciación entre ser humano y animal, y aquella instancia pre-verbal, a-histórica que la racionalidad moderna intenta esconder y negar. Tal como explicaba el teórico Ronald Kay:

(...) las secreciones orgánicas que se desprenden del cuerpo son la matriz anterior del lenguaje, los rudimentos somáticos de la imprenta y los balbuceos de la fotografía pero inmediatos, incontrolables, automáticos, reflejos involuntarios, efectos del intercambio orgánico de la comunicación física del cuerpo con el universo natural. Las voces seminales, las letras fecales y los grafismos menstruales pronuncian lo animal, imprimen lo invariable y expresan lo presocial, y en conjunto repiten, segundo a segundo, la ineludible sujeción del hombre al todo del cosmos y la innegable inclusión al tiempo y a la periodicidad de la naturaleza que antecede a la historia (Kay, 1980, p. 30).

A Banoviez le interesó recuperar la secreción del cuerpo femenino y convertirla en pigmento con el cual demarcar una serie de espacios que simbolizan y reproducen el pensamiento racionalista moderno que pretende distanciar lo humano de lo animal, controlando, apaciguando o eliminando sus correspondencias inherentes. La biblioteca como símbolo del saber racional, la clínica de estética como imposición de los cánones

eurocéntricos de belleza y las iglesias como vigilantes de la moralidad. En ese sentido, Banoviez aboga por un feminismo post humanista que permita reconocer cómo el humanismo es en sí mismo parte de un relato ideológico que ha permitido la ocultación y manipulación de unos sobre otros. Para Beatriz Preciado (Preciado, 2014), el feminismo no puede entenderse como un humanismo. Coincidiendo con los postulados neocoloniales de Walter Dignolo (2007), la antropología simétrica de Bruno Latour (2007) o el concepto de performatividad posthumanista de Karen Barad (2003), el humanismo tal como lo entendemos correspondería a una construcción histórica (otra más). Según explica la filósofa:

Las primeras máquinas de la revolución industrial no fueron ni la máquina de vapor, ni la imprenta, ni la guillotina, sino el trabajador esclavo de la plantación, la trabajadora sexual y reproductiva y el animal. Las primeras máquinas de la revolución industrial fueron máquinas vivas. El humanismo inventa otro cuerpo al que llama humano: un cuerpo soberano, blanco, heterosexual, sano, seminal. Un cuerpo estratificado y lleno de órganos, lleno de capital, cuyos gestos están cronometrados y cuyos deseos son el efecto de una tecnología necropolítica del placer (Preciado, 2014).

En sintonía con esa constatación el Colectivo CUDS, creado en 2002, propone como una de sus directrices de acción el lema *Por un Feminismo sin mujeres*. Con este llamado, que posteriormente servirá de título para una publicación, pretenden problematizar el concepto de mujer y su uso en relación a las demandas por equidad e igualdad ante la ley ¿Acaso la política feminista requiere de una categoría "mujer" que tenga significado determinado?, ¿puede la teoría y la *praxis* feminista abandonar la idea de estabilizar (o desestabilizar) al sujeto mujer sin dejar de ser un movimiento emancipatorio?, ¿se puede pasar a un feminismo "más allá del género" sin haber pasado antes por un período de subjetivación y afirmación de las mujeres?; a pesar de que "la mujer" no sea posible, ¿existe algo así como "mujeres"? Estos son algunos de los cuestionamientos desde donde el colectivo articula sus acciones.

Una de ellas gira en torno a la despenalización del aborto. Chile es uno de los seis países del mundo donde el aborto es penalizado bajo cualquier concepto. Esto no siempre fue así. Será recién desde el período de la dictadura que Chile, junto a Malta, El Vaticano, República Dominicana, El Salvador y Nicaragua las mujeres están impedidas de realizar un aborto legal aun cuando corra riesgo su vida o el embarazo haya sido a consecuencia de una violación. Desde 2011, la CUDS realiza una serie de acciones en el espacio público y

videos que circulan en las redes sociales que intentan sensibilizar sobre esta temática, no sólo denunciando la realidad de las mujeres que se ven obligadas a tener un embarazo no deseado o a tener que abortar en condiciones insalubres, sino además promoviendo acciones autónomas que permitan realizar un aborto casero y seguro. Primero intentaron desmontar los discursos que habitualmente se han planteado en torno al tema, tanto desde los sectores más conservadores y contrarios al aborto como desde los movimientos feministas tradicionales. El slogan *I <3 aborto* se apropiaba de las formas de comunicación a través de Internet, restándole así el perfil solemne que el asunto requeriría según los sectores que tradicionalmente han custodiado estas problemáticas. Mediante la creación de ficciones como *Dona por un aborto ilegal* (2012-2015), en la cual se emulaba una campaña solidaria de beneficencia pero con el objetivo abortista, el Colectivo pretendía “quitar el manto de seriedad y criminalización con el que se estereotipa la lucha feminista pro aborto” (Díaz, 2013). De esta manera, proponiendo una ficción en el espacio público (de Internet y de las calles) con una estética que emulaba una campaña asistencialista, sus objetivos eran no sólo restituir el derecho al aborto -consagrado por organismos internacionales de salud física y mental-, sino también desnaturalizar la ideología que sustentaba esa afirmación.

La emergencia del trabajo con la sexualidad disidente es muy importante en un contexto donde la política (homo)sexual siempre estuvo limitada por la lógica de los pactos y las negociaciones, de la “democracia en la medida de lo posible”, ese paradigma de los 90’s, luego de la dictadura militar chilena. Por eso, cuando apareció la CUDS en 2002, nos resultaba extremadamente aburrido seguir haciendo lo mismo, continuar administrando el fracaso de la política homosexual chilena. Por eso nuestro activismo es situado, sin respeto, fuera de todo consenso (Díaz, 2013).

En síntesis, contra la heteronormatividad que por regla impuso primero la dictadura y posteriormente la sociedad neoliberal a través de sus diversos aparatos ideológicos: educaciones, culturales y policíacos que reprimían la diferencia, y reforzaban los estereotipos de mayor aceptación social, se puede apreciar la emergencia de la diversidad sexual, o de las identidades sometidas o reprimidas como la homosexual o la femenina no sólo como demandas legítimas exigentes de igualdad legal e integración social, sino también como aperturas epistemológicas que remecan la macroestructura dominante, mostrando sus fisuras y desvirtuando su supuesto esencialismo.

### 4.1.3. Sobre la construcción del Territorio

*“Creemos ser país  
y la verdad es que somos apenas paisaje”*  
(Obra Gruesa, Nicanor Parra)

Desde el siglo XIX, en América Latina el concepto de paisaje se asocia fuertemente al concepto de nación como una forma de reconocimiento y afirmación de soberanía territorial. Para el caso particular de Chile, cuyo territorio es muy extenso y presenta zonas de muy difícil acceso por sus condiciones geográficas y climáticas, la representación del entorno será una constante en el ámbito plástico. Como señalaba el curador argentino Roberto Amigo, se puede registrar una identificación muy estrecha entre el proceso de conformación de la nación chilena y la representación de su imaginario territorial. Para Amigo, “la pintura de paisaje es, finalmente, metáfora del deseo y la violencia encerrados entre la Cordillera y el Pacífico”<sup>183</sup>. Y por lo mismo serán muchos los artistas que se dediquen a esta tarea desde distintas estéticas románticas que dan cuenta de aspectos bucólicos, exóticos o costumbristas tradicionales en esa época.

Con la introducción y masividad que alcanzan los medios de reproducción técnica de la imagen, la representación del territorio comenzará a ofrecer otras miradas. Primero gracias a la fotografía y el cinematógrafo, que llegó a Chile apenas 8 meses después del estreno en París de *La Sortie de l’usine* [La salida de la fábrica] de los hermanos Lumière, en diciembre de 1895<sup>184</sup>. El uso de este dispositivo técnico, antes de ser utilizado en el género de la ficción, acompañaba a circos itinerantes presentando las llamadas “vistas animadas” que eran las mismas exhibidas en Europa: *Bomberos en Londres*, *Marcha militar del batallón número 96 de línea español*, *Escolta de cazadores á caballo*, entre otras (Villaruel, 2012). En 1902 se realizará el Festival de Vistas de Chile, ocasión que da cuenta del entusiasmo que estaba generando este formato que permitía abordar el territorio panorámicamente describiendo distintos lugares de Chile y dejando ver aspectos de su idiosincrasia<sup>185</sup>. Posteriormente, el cine de ficción y los documentales noticiosos dejarían

---

<sup>183</sup> Extracto del texto curatorial de la exposición *Territorios de estado. Paisaje y cartografía. Chile siglo XIX* (2009) presentada en la Trienal de Chile, en el Museo Nacional de Bellas Artes.

<sup>184</sup> El cinematógrafo importado de París debutó el 25 de agosto de 1896 en el Teatro Unión Central de Santiago

<sup>185</sup> Ya en 1897 Luis Oddó realiza *El desfile en honor del Brasil*, *Una cueca en Cavancho*, *La llegada de un tren de pasajeros a la estación de Iquique*, *Bomba Tarapacá N°7*, *Grupo de gananciosos en la partida de football*. Durante la primera década del siglo XX continuarán realizándose.

en el olvido estas vistas y la representación del territorio y el paisaje operarían más bien con una función decorativa, o contextualizadora de la historia.

En el terreno de las artes visuales, la tradición pictórica, y la fotografía particularmente, siguieron abordando el paisaje en términos descriptivos y en escasas ocasiones de manera crítica. Desde el inicio de las prácticas conceptuales, que como vimos en el capítulo 3.2. surgieron en Chile atendiendo al contexto que la dictadura impuso, vemos que la reflexión por el territorio y la crítica al concepto de paisaje comienza a perfilarse de manera menos superficial, intentando dar cuenta de sus aristas políticas, sociales y económicas que dialogan con el imaginario nacional que se fragua desde la economía, la ciencia, la tecnología. Utilizado como soporte el territorio, o como tema en sí mismo, nos preguntamos hasta qué punto la utilización de prácticas y tecnologías mediales están permitiendo tener un conocimiento o reflexión crítica distinta sobre el espacio que habitamos o que constituye nuestro imaginario colectivo.

A continuación, analizaremos algunos trabajos que abordando el territorio como objeto intentan acercarse a una observación crítica en términos poéticos, geopolíticos y materiales. Sus propuestas están atravesadas por el discurso de la ecología, la sociología y la estética, atendiendo tanto al paisaje urbano como al paisaje “natural” en permanente cambio no sólo por la acción humana, sino también por la propia naturaleza.

#### **4.1.3.1. La crisis del paisaje**

En 2013, el artista Juan Castillo, ex miembro del C.A.D.A., comienza su proyecto (work in progress) *Ritos de Paso* que consiste en intervenciones en distintos parajes chilenos: en el norte en Mantos Blancos, Península de Mejillones, Sierra Gorda; en las oficinas salitreras Pedro de Valdivia y Francisco Vergara; en el Desierto de Atacama, zona de la cual es oriundo y, al otro extremo, en el archipiélago de Chiloé en las zonas de Dalcahue, Playa Tei e Isla de Quincha. En cada uno de estos lugares instaló paneles de gran formato similares a las vallas publicitarias de las carreteras, en los que escribió: “Te devuelvo tu imagen”, para luego proceder a quemarlas. El video registra el proceso de incineración y la aparición de lo que está al fondo, el territorio, dejando la estructura del panel como si se tratara de un marco. Este trabajo viene a dar continuidad a las primeras intervenciones que realizó en los inicios de su carrera, tituladas *Te devuelvo tu imagen* y realizadas en 1981 en una avenida capitalina (Américo Vespucio Sur). Con ellas pretendía, por un lado, resituar la práctica artística en el espacio público y de paso enfocarla a las problemáticas sociales que el país vivía en aquel entonces. El traslado de esta matriz de

obra a los extremos del país y en contextos no urbanos, en la presente década, buscaba hacer evidentes el espesor significativo del territorio digerido y apaciguado por la bidimensionalidad característica de la pintura, la fotografía y el vídeo. Mediante el fuego, Castillo generaba una suerte de rito iniciático –purificador y destructor a la vez- que ironizaba con la impugnación al espectador, al devolverle una imagen que quizás sólo existe mediatizada por un marco: el del cuadro y de la pantalla. En efecto, Castillo nos volvía a mostrar el paisaje, pero esta vez enmarcando con su registro la representación del marco como signo dominante en la tradición visual artística, operación que podríamos denominar “paraláctica”, en tanto “intenta enmarcar al enmarcado cuando éste enmarca al otro”(Foster, 2001b, p. 207).

Actualmente, encontramos a varios artistas que utilizan las nuevas tecnologías para continuar con una tradición descriptiva del entorno, fieles a los principios rectores del género del paisaje. Como ejemplo de ello tenemos el trabajo de Gianfranco Foschino, quien en su serie *New Landscapes* (iniciada en 2012) utiliza el video digital para componer encuadres que recortan el territorio de zonas apartadas como Rapa Nui, o parajes del sur de Chile. Dispuestas en pantallas LCD verticales, las imágenes que Foschino nos presentan tienen un movimiento apenas perceptible. De lejos parecen fotografías, pero sólo tras una atenta contemplación es posible advertir que se trata de un vídeo al percibir la entrada de la bruma, la maleza ondulante, el desplazamiento de las nubes o los cambios cromáticos sutiles que dan cuenta del paso del tiempo, filtrados por la calidad hiperreal que otorga el HD.

Tomando una estrategia de trabajo similar en términos formales, pero añadiendo un comentario crítico, el artista Nicolás Rupcich realiza por medio de la fotografía y del video una serie de proyectos en los que ironiza con el concepto de paisaje. En *Landscape Design* (2006) registraba una escena más o menos habitual en las ciudades contemporáneas y que se ha vuelto una tónica también en las ciudades chilenas: el traslado e instalación mediante grúas, un camión y varios hombres provistos de cascos y ropa refractante, de una gran palmera. La imagen del desplazamiento de ese gran árbol y su instalación en medio de una acera estrecha, rodeada de pistas de automóviles era acompañada de una sonata de Mozart, remarcando así su inadecuación y absurdo, que hoy forma parte del paisaje urbano de cualquier ciudad. Asimismo, en 2012 expone la instalación *Imagen Exportable* en la que presenta imágenes en vídeo de tres de los puntos más característicos del país explotados por el turismo nacional: dos de ellos eran la Portada de Antofagasta -formación rocosa emplazada en el mar ubicada en el norte de Chile-; y las Torres de Paine –conjunto de macizos montañosos de gran altura ubicados en



un parque nacional del mismo nombre en la Región de Magallanes y Antártica-. Estas imágenes fueron sometidas por el artista a distintas intervenciones digitales que enrarecían su aspecto haciendo evidente el carácter mediatizado de su circulación como íconos turísticos. En la instalación, las postales intervenidas se ponían en contraste con el tercero, la “Torre de Paulman”, como es conocida la Gran Torre Santiago, que se erige como el edificio más alto de Sudamérica, según los deseos del empresario alemán radicado en Chile Horst Paulman. “Es bellissimo... cuando se construyó la Torre Eiffel, todos estaban en contra” (La Segunda, 2012), se defendía el magnate ante las críticas que llovieron sobre su megalómano proyecto. Al poco tiempo, la imagen de la torre superando la línea del horizonte que antes dibujaban los montes de la capital (El cerro San Cristóbal, cerro Santa Lucía y Manquehue) se instalaba como otra postal más que esta vez vendría a representar el supuesto éxito económico de Chile por sobre los demás países de la región.

La avalancha de proyectos inmobiliarios que atentan contra la ya deteriorada identidad patrimonial chilena ha sido otra de las preocupaciones de algunos artistas. En 2009, el colectivo 3M, formado por Nicolás Briceño, Alberto Cofré y Daniela Peña, crean el proyecto *Quicksand Box UDK: Urban Development Kit*, que consistió en una instalación interactiva diseñada como un juego. Para ello los artistas, invitados por la Bienal de Video y Artes Mediales, usaron “masking-tape” para trazar un cuadrado en el suelo del salón central del museo de Arte Contemporáneo, de tal manera que sirviera de pantalla para una proyección cenital. Bajo esta zona instalaron una serie de sensores que se comunicaban con un ordenador que a su vez controlaba la proyección. El ordenador ejecutaba un videojuego que fue modificado para reaccionar ante las señales de los sensores ubicados en el piso. Las imágenes mostraban un recorte de la ciudad de Santiago desde una perspectiva aérea. El interactor podía caminar sobre esta proyección y a medida que pisaba determinadas zonas los sensores activaban la proyección de edificios que iban surgiendo. Cada pisada, además, activaba un ventilador que provocaba que se inflaran bolsas de plástico en forma de rectángulo, que pendían del techo, simulando edificios fantasma. Después de que el paisaje se llenaba de edificios, automáticamente se reiniciaba el juego con un mapa distinto. El título de la pieza utilizaba la palabra inglesa “quicksand” [arena movediza] y “sandbox” [caja de arena] que es un entorno de experimentación y también la frase y “Urban Development Kit”, que pretendía ser una paráfrasis del concepto “hazlo tú mismo”. Este largo nombre aludía a la pretensión de complejidad de muchas piezas interactivas, pues como señalará uno de sus autores: “en realidad estábamos haciendo humor político” (Briceño, 2014). Al mismo tiempo, las proyecciones incluían textos de los visitantes enviados a través de la web de la bienal. Frases como “muera Paz

Froimovic” (nombre de una de las empresas inmobiliarias con mayor presencia) o “No destruyan Santiago” permitían a los usuarios comentar el juego.



**Imagen 31.** *Exposiciones transitorias* (2006) de Máximo Corvalán-Pincheira

La representación de la ciudad se vuelve un escenario en el cual se van representando los distintas problemáticas que atraviesan a la sociedad actual. Junto con la especulación inmobiliaria, como sucede en muchas capitales latinoamericanas, la alta densidad de la población ha ido aumentando los cordones de pobreza y la presencia de vagabundos o incluso familias sin techo. Tomando este factor, el artista Máximo Corvalán-Pincheira realiza en 2006 su proyecto *Exposiciones transitorias* en el marco de la V Bienal de Arte Joven en el Museo Nacional de Bellas Artes. Su propuesta consistía en la instalación de un cubículo en la calle, justo a un costado de la entrada del museo. En éste se encontraba un diorama que representaba un paisaje del desierto de Atacama, pero además tenía en su interior un colchón, frazadas y objetos personales pertenecientes a una pareja de indigentes –Hugo y Carmen-, quienes habían sido invitados por el artista a ocupar ese espacio para dormir durante la noche. A la vez, en el interior del Museo, se encontraba un monitor emplazado como un orificio en el muro -por el cual se podía observar lo que sucedía dentro del diorama en tiempo real-, y otro monitor que mostraba a los espectadores observando. En ese tiempo, a Corvalán le interesaba abordar los mecanismos de vigilancia y control que forman parte de los sistemas de funcionamiento

de la ciudad y a la vez generar una comparación entre el dispositivo pedagógico por el cual se instruye sobre el paisaje chileno y la realidad humana que lo desborda. A juicio del propio artista la obra lo sobrepasó, pues el eco mediático que logró generar se salió de su control “A Hugo y Carmen les acabó gustando ser observados” (Corvalán, 2012) y contrariamente a la idea original, que consistía en que ellos pudieran dormir en el diorama y que sólo fueran sus escasas pertenencias las que fueran observadas por la mirada voyeurística de los espectadores en el museo durante el día, la pareja pasaba allí el día entero. Hugo y Carmen se apropiaron de la propuesta del artista, generando un fenómeno social y televisivo que trascendió a la discusión pública. Los mismos vecinos que antes ignoraban a la pareja de indigentes cuando dormían en algún rincón cercano al museo, comenzaron a acercarse a ellos; la vecindad comenzaba a establecer con la pareja relaciones amistosas impensadas con anterioridad a la exhibición. Incluso, desde el gobierno una ministra de Estado les ofreció una vivienda, que es donde habitan actualmente. Con este proyecto, buena parte de la comunidad artística e intelectual castigaba el proyecto de Corvalán-Pincheira por considerarlo “fascista”. La crítica, los vecinos, el diorama, los visitantes del museo, los telespectadores, el museo, la prensa y el propio artista –quien era permanentemente conminado a prestar declaraciones a canales de televisión- se convertían en “actantes” (Latour, 2005) de una obra que tomaba movimiento propio como máquina de sentido crítico o lugar donde se reconfigura lo político, entendido como lo que Rancière denomina el “reparto de lo sensible” (2012); es decir, ese espacio donde “volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos” (p.35). En la ejecución del proyecto se hicieron visibles no sólo a los actores, sino sobre todo las costuras que constituyen la trama cotidiana de la ciudad y la potencia con que lo público emerge sólo en la medida de ser mediatizado, en este caso a través del espectáculo como articulador de sentido común.

El trabajo de Corvalán-Pincheira se puede vincular con el proyecto de Alfredo Jaar, *Lights in the City*, realizado en Montreal en 1999. En esa ocasión, Jaar intervino cuatro albergues para personas sin techo colocando dispositivos que eran accionados por cada indigente que entraba a pasar una noche en el lugar. El dispositivo generaba el encendido de uno de los cien mil vatios de luces rojas que Jaar había dispuesto en la cúpula del edificio Marche Bonsecours, que con anterioridad había sufrido sucesivos incendios. Esta operación de Jaar, a diferencia de la de Corvalán, podría ser leída como un ejercicio de “visualización de datos”<sup>186</sup>. En ella, el cociente numérico que encarnaba cada uno de los sin-casa se presentaba a sí mismo a través de un signo que cumplía una doble

---

<sup>186</sup> Rama derivada de la infografía, dinamizada por el desarrollo de interfaces complejas.

función: indicial, pues representaba el dato duro, y metafórico, al desplegar su representación en forma de luces interiores en la torre de Montreal, aludiendo a los varios incendios que esa cúpula había sufrido tiempo atrás y que sí preocuparon a los ciudadanos. De esta manera, los indigentes dejaban de ser sólo por un momento un número estadístico para, sin perder su anonimato, brillar como huella fantasmal en contraste con la acostumbrada penumbra que significaba su exclusión y opacidad social.

El trabajo de Corvalán, a riesgo de la sobre-exposición que generó y la incomodidad que le causó a nivel personal -cuestión que se refleja en que lo haya omitido en su portafolio online<sup>187</sup>-, actuaba en un registro distinto al de Jaar. La operación de Corvalán consistió, no sólo en “hacer notar” una realidad –como sucede con muchas de las piezas de visualización de datos actualmente-, sino que además logró tematizarla al generar desde la visibilidad excesiva de sus protagonistas un fenómeno controversial que interrumpía el flujo normal tanto de la ciudad, como también de las relaciones entre espacio artístico y espacio público. Como afirma Juan Martín Prada cuando reflexiona sobre la visualización de datos en el campo artístico, “el reto planteado no es, tanto representar o hacer visibles aspectos o patrones ocultos en esos flujos [de información] como revelar los aspectos esenciales de nuestra propia experiencia vital en el contexto que éstos crean” (Martín Prada, 2012, p. 117).

Así como el crecimiento de las ciudades y la manera en que funciona el modelo económico va generando espacios de marginalidad, también surgen espacios de privilegio que generalmente no son representados críticamente en las artes visuales. Tras la instauración del modelo neoliberal en Chile durante la dictadura cívico-militar, la distribución urbana mutó. En medio de una acelerada explosión inmobiliaria, las clases acomodadas nacidas del proceso económico privatizador se alejaron del centro. A contra corriente de la tendencia más tradicional del “arte político”, que ilustra o escenifica la pobreza como recurso retórico para graficar los desequilibrios estructurales de la economía, el artista Mathew Neary indaga en su propia biografía dando cuenta de aquellos espacios y entornos de las clases más acomodadas a las que su familia pertenece. Su video *Uptown* (2013) es un replanteamiento documental que introduce, con material autobiográfico del autor –imágenes familiares-, un recorrido por los barrios silentes donde vive la clase favorecida de Chile, en el barrio de La Dehesa. *Uptown*, funciona con tres canales que van mostrando la uniformidad de los conjuntos habitacionales de los más ricos de Chile. Alternativamente, en las distintas pantallas se intercalan escenas de un niño

---

<sup>187</sup> En la última de las versiones de su página web (2014) la pieza “Exposiciones Transitorias” no figura <<http://www.maximocorvalan-pincheira.com/>>

jugando con soldaditos de plástico, fotografías de infancia de Neary; el jardín de una casa; algunos espacios eriazos y su preparación inminente para albergar nuevos condominios y la quietud de los barrios, donde nuevamente, como en el video de Rupcich, la palmera se vuelve un signo frecuente.

#### **4.1.3.2. Territorios extremos**

Otro de los problemas que persisten en Chile, en términos de representatividad, imaginario e identidad, es el abandono sistemático que han sufrido las llamadas “regiones” (que es la nomenclatura utilizada para administrar geográficamente al país). Desde los orígenes de la República, y a pesar de la configuración geográfica del país, las distintas divisiones provinciales ensayadas desde la Independencia han tenido un marcado carácter centralista, cuestión que se acentuó notoriamente entre 1973 y 1989, estableciendo una “lógica de la secuencia o la dependencia” (Navarrete Yáñez, 2012, p. 559). Así, la administración política y económica de Chile ha pasado por su capital, Santiago, durante generaciones. Esto no sólo ha impactado el desarrollo y autonomía de las regiones, tanto a nivel político-administrativo como económico, sino también la representación que desde el campo artístico se ha dado del territorio.

El espacio geográfico es a la vez testigo y actor de las fricciones que va dejando el concepto de modernidad y progreso bajo el esquema que ha caracterizado a la producción económica en Chile desde los 80. En los últimos años, un número acotado de artistas ha intentado explorar las zonas que han quedado marginadas de la representación visual tradicional, pero que a la vez han sido profundamente modificadas por del desarrollo económico. También observamos cómo estos artistas han intentado representar el paisaje desmarcándose de las retóricas tradicionales que exaltaban antes una imagen postal del territorio, obviando o minimizando la complejidad que cada zona geográfica envuelve. Uno de los territorios observados ha sido el Norte grande y su complejidad y ambigüedad simbólica que surgen de la sobre-determinación de esta zona desde una perspectiva romántica, por un lado, y geoeconómica por otro. En el norte del país, las regiones de Arica e Iquique se han hecho conocidas internacionalmente por las cualidades específicas de su entorno. El desierto de Atacama se cuenta como el más árido del mundo; sus cielos son los más limpios, lo que ha promovido que los más importantes observatorios astronómicos internacionales se instalen ahí. Así, de la misma manera que se explota el firmamento a partir de poderosos telescopios y radioscopios, la tierra también ha sido explotada por la gran minería, promovida por empresas del Estado y crecientemente por capitales extranjeros.

En este marco, y por contraste, las comunidades no dedicadas a la extracción de minerales han padecido un creciente abandono. Los procesos de desertificación y la contaminación por los relaves cupríferos han ido dificultando la vida cotidiana de las comunidades campesinas de fuerte ascendencia indígena que antiguamente se dedicaban a la agricultura y crianza de animales característicos de la zona, y obligado a los más jóvenes a emigrar a las ciudades más cercanas; sobre todo a la capital. Así lo intenta atestiguar el artista Gonzalo Cueto, quien utiliza el video para ir dejando un registro de las transformaciones del entorno. En *Luz Potente* (2011), pieza de corte documental, el artista entrevista a un anciano que en su pausada narración desmonta una serie de lugares comunes acerca de la manera de habitar estos espacios y, de paso, reclama el abandono de la localidad y su condena a una desaparición inminente. En otro de sus trabajos, *StabilizationImagen* (2010), crea una escena poética utilizando de fondo el “Gigante de Atacama” en el Cerro Unitas, considerado el geoglifo antropomorfo más grande del mundo. Frente a él vemos a un hombre vestido de blanco flotando, representando lo que podría ser un chamán o una antigua divinidad adorada por los indígenas de la zona. La soledad de su figura refleja su ausencia y distancia con las narrativas contemporáneas sobre estos territorios entregados a un proceso creciente de olvido. En *Niebla Luminosa* (2012), realizado en Parinacota, Cueto intenta dar cuenta del entorno, no sólo a través del video como herramienta de registro, sino también incorporando datos obtenidos por sensores electrónicos que dan cuenta de datos específicos a nivel de temperatura y humedad. De esta manera, construye una pieza experimental que pretende expandir la narrativa visual tradicional y ampliar su recepción a través de dispositivos móviles.

Desde esta misma perspectiva que busca ampliar la descripción del entorno desbordando la mera visualidad, el artista Francisco Navarrete, tras una residencia en el desierto de Atacama, realiza su obra *Aparatos para un territorio blando* (2013), la cual concibe como “un acercamiento virtual y telemático a través de una interfaz para la recopilación de imágenes satelitales en la red” (Navarrete Sitja, 2014a). Su trabajo que se despliega como una instalación se complementa con artículos científicos de carácter antropológico, arqueológico, climatológico y geográfico del lugar, y con una bitácora en el que registraba sus propias impresiones y afecciones sobre el espacio y la experiencia personal de estar ahí. Navarrete se centra en la cima de una quebrada en el Oasis de Niebla, a 750 m. sobre el nivel del mar. Desde este lugar aprecia las construcciones humanas, la naturaleza y sus fenómenos meteorológicos. Le interesa observar el terreno y sus componentes naturales: cristales refractantes y fosfenos que, junto a letreros, techos de latón y estructuras metálicas provenientes de la industria minera, generaban para el

artista “una panorámica similar a la de un gran espejo ardiente” que contrastaba con las “manchas oscuras a las orillas del espacio asfaltado, especies de anomalías ennegrecidas que se percibían como marcas de cenizas, escoria, desecho u óxido producto del desprendimiento de algún material químico” (op.cit.). Más que una observación de carácter romántica en términos kantianos, a Navarrete le interesaba la materialidad explícita y las condiciones excepcionales geo-climáticas del lugar: la extrema aridez, escasa lluvia, alta evaporación y fuertes contraste de oscilaciones térmicas entre el día y la noche. Estas características, sumadas al dato de que esta región es la zona “hiperárida más antigua del planeta” lo llevaban a comprender el territorio como “grado cero del espacio y del tiempo”. A la vez, llamaba la atención del artista el ruido de la zona que venía de grandes camiones y maquinaria de trabajo minero: “Las tronaduras, alarmas de retroceso y bocinas eran ecos maquínicos que surcaban grandes distancias” (p.42) y las líneas que el tendido eléctrico dibuja desde las torres de alta tensión que se impone al farellón costero y la pampa cordillerana, utilizadas para alimentar de energía a las mineras de la zona que producen concentrados de cobre, cátodos y molibdeno. Desde estas anotaciones, Navarrete crea un cuerpo de obra en el que integra técnicas de captura de la imagen satelital, video, fotografía y registros sonoros que posteriormente manipula para ofrecer una propuesta de indagación de esos espacios que escapan a la documentación tradicional. Según sus propias palabras

Me interesó además la visualidad de la tecnología –sus aspecto formales y materiales– para dar cuenta de aquello que los dispositivos u aparatos técnicos nos imponen. Estoy muy rayado con ese tema, con aquel discurso, normas, reglas, instrucciones e ideología que están –casi de forma invisible– en el inconsciente de los objetos que nos rodean (Navarrete Sitja, 2014b)

Ya antes había ensayado ejercicios de observación del entorno en la pieza *Relaciones de Poder I* (2011), en la que exploraba una habitación desnaturalizando sus características arquitectónicas y cada uno de los objetos que están ahí presentes a partir de tomas realizadas por una cámara de vigilancia y manipulaciones lumínicas, produciendo un extrañamiento de las relaciones entre seres humanos, objetos y máquinas, planteando la idea de que los “objetos pueden llegar a rebelarse” (Navarrete, 2014). En *Aparatos para un territorio blando*, le interesaba graficar la incidencia que el sistema de explotación minero, con sus máquinas de extracción, termoeléctricas, torres, cables y piscinas para el relave -en convivencia con ductos subterráneos-, han generado en el entorno. Asimismo, a través de diversos registros, intentó establecer relaciones conceptuales y poéticas con la cosmovisión andina: la relación del chamanismo con la

materialidad y, en específico, con la “camanchaca” -nombre que le daban los pueblos aymara a un tipo de condensación costera. Estas nubes “orográficas” (producto del relieve del terreno) se internan en los valles, quebradas y mesetas en la forma de nubes de baja altura o bancos de nieblas que otorgan algo de humedad a estas desérticas zonas, permitiendo que una vez al año ocurra el fenómeno del “desierto florido”. El proyecto de Navarrete se centró en este tipo de fenómenos, investigando las condiciones y propiedades lumínicas del territorio, los efectos de luz y sombra, las texturas y la densidad de la niebla de apariencia inmaterial, que le permitían acercarse a un conocimiento científico y proyectarlo poéticamente en sus videos y fotografías estableciendo vínculos con las escasas narrativas indígenas que aún se conservan. Según explica:

Las variaciones climáticas, atmosféricas, cromáticas y lumínicas del Oasis –el tornasolado, pliegues, transparencias, claroscuro y velos naturales que ahí conviven –, la alteración y dramatización de imaginarios locales desde la ciencia ficción, los recursos sinestésicos propios de la cosmovisión precolombina, además de las condiciones climáticas inesperadas, cambiantes y contrastantes del paisaje, me permitirían desarrollar interesantes cruces y lecturas a partir de los diversos registros, materiales, elementos registrados. (Navarrete Sijas, 2014b)

Con un enfoque similar, la artista Michelle-Marie Letelier ha realizado una sólida obra en la que explora el territorio nortino y su vínculo con la gran minería. A lo largo de su trabajo, la artista documenta los cambios topográficos y sociales que la minería va dejando a su paso. Uno de sus primeros proyectos abordaba el proceso de entierro, que duró seis años, del campamento de Chuquicamata (la mina de cobre a tajo abierto más grande del mundo ubicada en el norte de Chile) mediante el registro en video, fotografía, instalación y objetos encontrados que representaban el impacto que tuvo el proyecto de traslado de sus habitantes, debido al crecimiento de la mina y a las aplicaciones de normativas sobre contaminación medioambiental. Esta misma operación radiográfica la traslada a otros sitios que han sufrido similares destinos. Así, en 2009, realiza el proyecto *Zerfressen* [corrosión, en alemán], realizado en tierras germanas. En esa ocasión, la artista abordaba mediante una videoinstalación, compuesta de tres canales y un dibujo, la metáfora del paisaje corroído, jugando con vistas micro y macro de un pedazo de carbón y el área donde es explotado. La proyección del video consistía en el registro de la performance de la uña del dedo pulgar de la artista, intentando rasgar una briqueta de carbón (primer canal). Esta imagen era acompañada por una panorámica de una fotografía satelital de Alemania (segundo canal), la que se mezclaba con un montaje de diapositivas de un pedazo de carbón. El trabajo de documentar en forma artística este tipo de



transformaciones del paisaje no es algo nuevo. Letelier aborda esta misma tarea, pero desde una reflexión que apunta a las transformaciones “plásticas” del material que, mudo, subyace bajo la superficie del territorio. Su trabajo no sólo insiste en una documentación testimonial del deterioro o desgaste de la tierra, sino, sobre todo, en la relación cuerpo-materia que establecemos con el entorno. La uña recién pintada de rojo, avanzando por la superficie de una briqueta de carbón, en la inminencia de su quiebre, reproduce metafóricamente la fricción con que el ser humano se ha relacionado con la naturaleza. El pedazo de carbón, convertido en molde, ya ha cedido al control, haciéndose ladrillo, seriado, timbrado. Letelier, en sus dibujos y en el registro videográfico de estos trozos de material inerte, reconstituye el misterio que este pedazo de naturaleza ha perdido, intentando recuperar mediante el extrañamiento la subjetividad que enmudece detrás de su explotación para convertirlo en combustible. El dibujo, a su vez, delata la inmanencia de esa materia, desplazando su función económica que lo destina a su consumo, es decir, a su desaparición, para hacerse entonces gesto plástico. Mediante el dibujo de Letelier, el carbón se dibujaba a sí mismo.

Además, el interés de Letelier en los minerales se gatilla por su fascinación por las funciones políticas que éste desencadena: “El cobre por ejemplo, me interesa como objeto de especulación económica y política; desde el robo de los cables en el ferrocarril de Londres, pasando por el tráfico de cobre en el mercado negro a China” (Letelier, 2014). Así como describe Delanda en su libro “Mil años de historia no lineal” (2012), el flujo de materiales (lingüísticos, energéticos, genes, minerales) resuelve la coexistencia de otros flujos y otras realidades (culturales, políticas, ideológicas). Letelier intenta poner atención en ellos, en sus comportamientos químicos y físicos, en el comportamiento que éstos manifiestan y que luego se expande y diversifica por la manipulación humana, condicionando, a su vez, a la propia sociedad. En continuidad con estos trabajos, desde 2011 comienza a investigar sobre la historia del traslado marítimo del salitre (nitrato de sodio,  $\text{NaNO}_3$ ) desde el norte de Chile hacia Alemania (país donde reside actualmente), lo que la ha llevado a atender de manera más específica las cualidades químicas y físicas del salitre y el cobre, el uso de la electricidad y los métodos científicos implícitos en la transformación de las partículas y la simbología histórica que encierran estos materiales. El salitre chileno, conocido localmente como “caliche”, fue explotado durante la colonia como fertilizante, y desde el siglo XVII también se usó en la fabricación de pólvora para la explotación de las minas de plata de Huantajaya, pero su comercialización internacional se hizo realmente significativa a principios del siglo XX, utilizado en el extranjero como fertilizante y explosivo. Durante muchos años, fue la principal fuente de riqueza para el Estado chileno y, comprometido con capitales ingleses, se convirtió en motivo de la Guerra

del Pacífico (1879-1883) en la que se enfrentaron Perú y Bolivia contra Chile y que terminó con la anexión de tierras nortinas para el Estado Chileno, cuestión que aún hoy sigue siendo un problema polémico en la región<sup>188</sup>. El salitre, entonces, se convertía en una materia crucial en términos económicos al permitir el desarrollo del Estado-Nación y, a nivel político, al condicionar el tenor de las relaciones que el país establece con Europa y con sus vecinos. Recordemos que Chile, hasta entonces, no figuraba como un país destacado a nivel internacional. Tal como describía Gabriela Mistral:

La Europa, que apenas sabe de nosotros, y el Asia que tampoco nos ve la cara, nos conocen bajo las especies de nuestro misterioso nitrato; Chile se llama para el mundo “El país del Salitre”. La América Latina que nos toca suele considerarnos como a otra sal que, mascada, da un sabor áspero y algo desagradable, pero que tiene el nombre bueno y honrado de Voluntad, de la dura voluntad chilena, de la terca volición vasco-araucana. (Mistral, 1978a, p. 379)

A nivel interno, la historia de la explotación del salitre también está marcada por una serie de problemas de índole económico interno que gatillan la toma de conciencia y el inicio de las luchas sindicales por parte de los trabajadores. El 21 de diciembre de 1907, más de 2000 obreros chilenos, peruanos y bolivianos fueron asesinados junto a sus familias por exigir mejoras en sus deplorables condiciones de vida, en lo que se conoce como “La matanza de la Escuela Santa María de Iquique”, lugar donde permanecían tras una huelga. Durante la primera Guerra Mundial, el salitre chileno es sustituido por el salitre sintético de fabricación, provocando una grave crisis económica y social en el país. Los capitales ingleses dejaron Chile provocando la consecuente cesantía y desplazamiento de obreros y sus familias quienes emigraron desde el norte a Santiago, aumentando las filas de desempleados capitalinos y dejando tras de sí oficinas salitreras abandonadas que aún están en pie como pueblos fantasma.

Desde estas premisas, considerando el salitre en su dimensión simbólica, significante e indicial a nivel histórico y político, Letelier desarrolló la exhibición *Caliche Winds* (2013), que tuvo como objetivo “develar un momento histórico y traer nuevas lecturas con respecto a la ambivalencia entre dos elementos de la naturaleza: el viento y el nitrato de sodio” (Letelier, 2013). *Caliche Winds* estaba compuesta por videos, fotografía y una instalación titulada *Offshorig Pathway* [Trayectorias de dislocación]. Ésta consistía en una piscina de plexiglás negro de baja altura que contenía agua, salitre chileno y sustancias

---

<sup>188</sup> Durante 2015 Chile ha debido enfrentar dos litigios por soberanía territorial contra Perú y por salida soberana al mar contra Bolivia ante la Corte de la Haya.

alcalinas; estaba atravesada por alambres de cobre positiva y negativamente electrificados que representaban el trayecto dibujado por las rutas marítimas del velero *Peking*, utilizado para el transporte del salitre desde el norte de Chile a Europa. A medida que la solución se evapora –demorando entre 7 a 14 días para evaporarse por completo- aparece un dibujo hecho de cristales de salitre que representa las costas chilenas. Los cables de cobre comienzan a descomponerse lentamente en la solución de salitre líquido, coloreando la región del océano en azul-verde, mientras que la porción continental toma el color del fondo de la piscina debido a la transparencia de los cristales.

La rica textura de los cristales da testimonio de la grandiosa configuración de energía del *Zeitgeist* del salitre: las ondas dejadas por la estela del barco *Peking* en la superficie del océano, la fuerza del viento sobre el océano, el poder de los vínculos químicos del nitrato de sodio y la importancia que tuvo éste en los siglos XIX y XX. (Galletti, 2013)



Imagen 32. *Offshorig Pathway* (2013) Michelle-Marie Letelier

Para Letelier, su trabajo en general se podría considerar como “una metáfora de la acción humana sobre el entorno” (Letelier, 2014) pero, a la vez, lo podemos observar como un ejercicio de visualización que nos sirve para identificar otras coordenadas

interpretativas de los relatos históricos. Siguiendo a Delanda, la atención a los aspectos indiciales de su trabajo, los ejercicios de experimentación que Letelier lleva a cabo con las propiedades y reacciones de los materiales (que ella describe como la “magia de la transformación” y su vínculo poético con los procesos sociales que han marcado el devenir de ellos, nos podrían servir para establecer una narrativa alterna a la propia historia en relación con el entorno y sus representaciones territoriales.

La representación de la travesía, o el viaje como elemento determinante en la activación de una serie de flujos económicos, culturales y materiales también fue tema para el artista Enrique Ramírez. Así como analizamos en el capítulo 4.1.5. que el mar era presentado como significativo crítico en relación a la memoria y la historia reciente chilena, en su trabajo *Océano* (2013) lo hace aludiendo específicamente a las implicancias económicas y culturales que trae consigo la condición de país exportador en el concierto global actual. *Océano* consistía una serie de 51 películas, 200 fotografías, un cuaderno de viaje y un plano secuencia sin cortes, de 23 días, en el que registra la travesía de un barco portacontenedores desde Valparaíso a Dunkerke en Francia. La película estaba filmada en continuo, otorgándonos nuevamente –como lo hacía con su video en *Durmientes* (2014)- una imagen imposible: la mirada del mar desde la proa de un barco que traza una línea continua sobre el océano. Para no perdernos detalle de su película deberíamos pasar frente a la pantalla 23 días seguidos con los ojos abiertos, una tarea maratónica delirante, que pone sobre el tapete la distancia entre realidad y su imagen mediatizada. Pero junto con estos problemas metalingüísticos implícitos en su obra, a Ramírez le interesaba además indagar en los factores socio-económicos que involucran los desplazamientos de los barcos en los mares del planeta y en el imaginario de nuestra época actual.

El barco fue hecho en Yugoslavia, país que ya no existe, navega con una bandera de las Islas Marshall, es de dueños holandeses y tripulación ucraniana, que transporta uva chilena a San Petersburgo. Cada vez que comemos una fruta, nunca pensamos en todo lo que hay detrás de esa fruta, cada vez que vemos un barco viajar nunca nos detenemos a imaginar lo que eso realmente esconde (Ramírez, 2013).

Como así tampoco somos conscientes de las múltiples líneas que se dibujan sobre el espacio aéreo, marítimo y terrestre en el globo, modificando su visualidad, que es testigo de las fluctuaciones del mercado, de la extracción de minerales, la producción agrícola, industrial y los logaritmos escondidos en los ordenadores de las bolsas de comercio que se traducen en unidades financieras dichos movimientos.

#### 4.1.3.2.1. El Extremo Sur

*“Una historia nacional puede gustarnos o no gustarnos;  
el territorio de nuestro país que no hemos visto nos resulta  
un mito como el Tíbet o la Islandia”*

(Gabriela Mistral, Un valle de Chile, el Elqui, 1933)

Así como veíamos que el norte chileno ha estado atravesado por una serie de factores que han determinado su importancia geo-económica y, a la vez, su sub-representación en el escenario de las artes; en el extremo sur sucede algo similar. Tradicionalmente, la región de Magallanes ha padecido un constante abandono por parte de la capital. Desde esa constatación surge en 2011 el proyecto *Hidropoética*, el Encuentro Lumen y el taller Liquenlab, desarrollados por el colectivo Última Esperanza, formado en 2004 por los artistas Sandra Ulloa, Nataniel Álvarez y Christian Soto. El colectivo toma su nombre como “un gesto de resistencia” (Álvarez, 2014) y en alusión a la provincia del mismo nombre ubicada al extremo sur de Chile en la Región de Magallanes. Esta zona habría sido bautizada así por el navegante español Juan Ladrillero en 1557, quien, junto a su expedición, buscaba como última opción una ruta hacia el Estrecho de Magallanes, pasadizo hacia el Océano Atlántico. La zona estuvo originalmente poblada por los *kawésqar*, etnia nómada casi extinta, que se movilizaba en canoas a través de los fiordos y canales de la zona. A los artistas les interesó recuperar la toponimia del lugar:

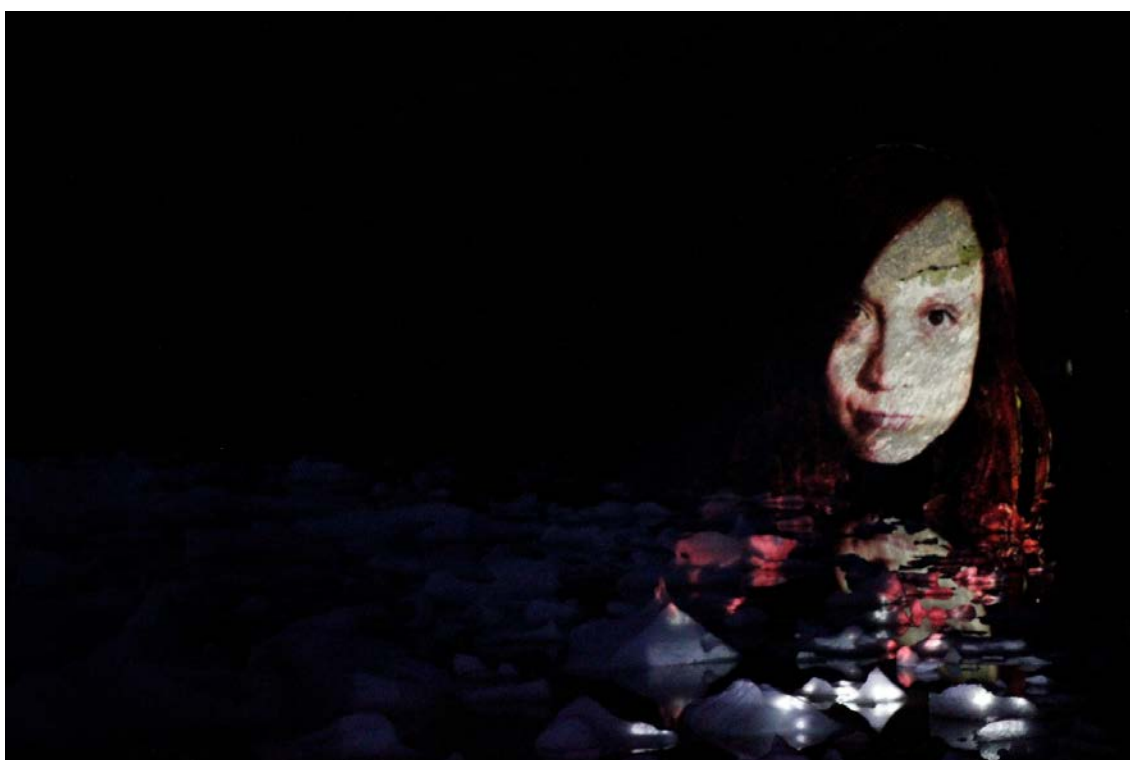
Pensamos que era necesario rescatar esos nombres que han condicionado la manera en que se observa el territorio y el paisaje que nos rodea. Darle un cambio de signo o de valor simbólico a Bahía Inútil, Última Esperanza, Bahía de la Desolación, Bahía Decepción... a partir de proyectos artísticos. (Álvarez, 2014).

Desde el campo artístico, probablemente sea la literatura más que cualquier otra disciplina la que ha construido un imaginario para estas australes zonas. Escritores como Francisco Coloane y Rolando Cárdenas han descrito la inconmensurabilidad de su territorio contribuyendo a mantener su lejanía en el relato de la tragedia o del mito. Es por ello que al colectivo le interesó generar un relato visual y un acercamiento transdisciplinario en la observación de esta “última frontera”. El trabajo visual del colectivo ha consistido básicamente en dialogar con el entorno, haciendo emerger la historia contenida en la localidad, poco difundida al resto del país y poco valorada por los propios habitantes de la zona. Han realizado proyecciones mediante “mapping” en edificios públicos en los que han desplegado el imaginario de la fauna y flora local, mucha de ella ya inexistente o en peligro de extinción. La iconografía utilizada era tomada de la

literatura escolar o de los atlas geográficos militares, también utilizados en la educación escolar. Comenzaron haciendo algunas piezas como *Lugares pequeños* (2004), en la que registraban y mapeaban sus propios entornos, considerando que “por razones climáticas hay temporadas del año en que escasamente estamos afuera” (Álvarez, 2014). Estos registros eran representados en piezas digitales interactivas que se presentaban como un rompecabezas en un CD interactivo que luego distribuían entre los vecinos: “Ahí hablábamos de la identidad de cada uno y por extensión también del territorio, considerando cómo el lugar en que estamos nos afecta” (Ibidem). También hicieron el trabajo *Lugares comunes* (2004), que consistía en un registro de fotografías tomadas de álbumes familiares recopilados en la Patagonia, tanto del lado chileno como argentino: “Es que todos tenemos familiares al otro lado. Mi hermana es argentina por ejemplo”, comenta Álvarez. El formato de exhibición consistió en un catálogo interactivo correspondiente a un CD y un disco de ambientes sonoros. Vinculando imagen y sonido, siguieron las piezas *Retratos de Re-colección* (2005), serie de retratos fotográficos antiguos de la provincia de Puerto Natales y Punta Arenas encapsuladas en envases de plástico y ensambladas con dispositivos sonoros con las que participaron en el Primer Festival de Arte Electrónico de la Patagonia, realizado en el Centro Cultural de la ciudad de Río Gallegos en Argentina. En 2007 realizan *Intervenciones de Luz*, en la que integran a artistas visuales, bailarines y músicos. La obra acción contemplaba fotografías, proyecciones de video y una novela gráfica. A partir de estos soportes se contaban tres historias inspiradas en relatos de los indígenas de la Patagonia a través de una mirada contemporánea.

Posteriormente, intentando abordar este territorio desde una dimensión no solamente lírica, el Colectivo Ultima Esperanza comienza a realizar desde 2011 el proyecto *Hidropoética*, que se presentaba como un trabajo multidisciplinar basado en la contingencia, en el que se intersectaban preguntas sobre la geopolítica, la estética y la ciencia en torno al recurso hídrico (glaciares, lagos, ríos, napas) de esta región sub-antártica. En estos territorios, caracterizados por bajas temperaturas durante todo el año, se encuentran los Campos de Hielo Sur (compartidos por Chile y Argentina) que constituyen la tercera mayor extensión de hielos continentales del mundo después de la Antártica y Groenlandia, de los cuales se desprenden glaciares y ventisqueros. Al colectivo le interesó abordar este territorio advirtiendo que es una zona crítica a nivel geopolítico y porque constituye una de las mayores reservas de agua dulce del planeta. Para la ciencia, los glaciares son, a su vez, una reserva de datos. Se estima que los Campos de Hielo Sur han tenido un período de glaciación de aproximadamente 12.000 años y, por lo mismo, hay ahí una fuente inagotable de información; “es como un gigante disco duro” (Álvarez, 2014). Para este proyecto, los artistas del colectivo actualizan la figura del artista,

encarnando la figura del científico y explorador a quienes también convocan, realizando expediciones a los glaciares, capturando datos visuales y sonoros, e interviniendo por medio de proyecciones la irregularidad de su paisaje. Todo esto va construyendo lo que el colectivo ha denominado un “glaciar virtual” que está siendo constantemente alimentado por datos estadísticos, definiciones, imágenes, narrativas etc., el cual se expone y comparte en distintos formatos permanentemente a través de conciertos, instalaciones y charlas.



**Imagen 33.** *Hidropoética* (2011) del Colectivo Última Esperanza

Cuando comenzamos las expediciones nos sorprendimos al constatar, por ejemplo, que contrariamente a la idea que teníamos, los campos de hielo no son silenciosos. Hay un ruido sostenido y profundo, amenazador. Hicimos una serie de registros sonoros y visuales que nos interesó utilizar como materia prima de trabajo para nuestras instalaciones e interacciones con el público que va a nuestras exposiciones y conciertos (Ulloa, 2014).

Asimismo, pudieron rescatar visualmente al “Dragón de la Patagonia”, la única especie viva que habita entre las murallas de hielo. Se trata de un pequeño plecóptero de

no más de 15 mm, que se alimenta en base a bacterias que llegan hasta el hielo traídas por las ventiscas.

Con las acciones del colectivo, el conocimiento científico encuentra nuevos interlocutores. Los descubrimientos científicos logran salir del ámbito estrictamente académico o de su aplicación tecnológica y atraviesan la subjetividad de sus habitantes, generando un espacio de intercambio con la comunidad que contrasta su propia identidad en relación a su entorno, reescribiendo el significado del valor patrimonial. Estableciendo redes con artistas de otros puntos del país y del extranjero, el colectivo, además, comienza a dar forma desde 2013 a “Lumen, Encuentro Internacional de Artes Mediales en Punta Arenas”<sup>189</sup>, actividad auto-gestionada que permite descentrar la actividad del campo del arte de los medios de sus circuitos tradicionales, generalmente concentrados en Santiago, Valparaíso o Concepción. La convocatoria estuvo abierta a artistas sonoros, diseñadores y desarrolladores de software. Y guarda como particularidad que los artistas generen piezas, acciones o intervenciones en torno a fenómenos, temáticas o lugares significativos en la localidad. La primera convocatoria, por ejemplo, usó como eje el mismo título del encuentro Lumen (luz). Aprovechando que en esa región durante la temporada estival la luz del día se prolonga hasta altas horas de la noche, el colectivo abrió su llamado invitando a artistas nacionales e internacionales “a la ciudad más luminosa del país” (Catálogo Lúmen 2013). Junto acciones de mapping, intervenciones en la ciudad y conciertos, el artista Fernando Godoy, desarrolló un taller de fabricación de un instrumento sonoro sensible a la luz. “Con cuatro osciladores de sonido con sensores, la intensidad luminosa controlaba la frecuencia del sonido” (Ibid). Para el segundo encuentro de 2014, la línea curatorial abordó el concepto de “el naufragio” por representar una historia de la zona que guarda relación con la marca trágica que subyace en el territorio nacional. Pero al mismo tiempo, el naufragio se presentaba como una metáfora que refería a las prácticas mediales mismas: a sus fallos inminentes, a sus descubrimientos y exploración, y al rol que juega el accidente y el azar en sus desarrollos.

#### 4.1.3.2.2. *La imagen del desastre*

Tomando en cuenta la marca accidentada que constituye al país como territorio inestable, algunos artistas también han buscado representarlo. Los aluviones, terremotos, erupciones volcánicas y tsunamis, tristemente forman parte de los eventos noticiosos estables en la agenda informativa. A través de ellos se dejan ver aspectos de nuestra

---

<sup>189</sup> Como complemento a estas actividades crean en 2014 *Liquenlab*, que es una productora y un laboratorio experimental.



idiosincrasia: las marcas de una conformación subjetiva en relación a nuestro entorno, a las políticas públicas, al enfrentamiento con el paisaje y a sus mitos y deconstrucciones.

Cuando anteriormente analizábamos en el capítulo 4.1.2 observábamos cómo una de las constantes preguntas del ciudadano medio chileno gira en torno a cómo nos ven afuera; cuál es la imagen país que recibe el mundo de nosotros. Un paroxismo de esta constante, la vimos reflejada cuando en la Expo Sevilla de 1992 Chile estuvo representado por un enorme “iceberg” de sesenta toneladas que viajó desde la Antártida hasta España bajo el auspicio institucional, privado y estatal. Como si se tratara de la hipérbole de una postal, y en un intento por desvincularse del pasado histórico-político que marcara al país entre Allende y Pinochet, la imagen de Chile, era esa vez la del paisaje y su magnitud. La imagen de Chile debía ser el territorio como fuente de recursos naturales, reservas del planeta y también como destino turístico. Pero el paisaje chileno, tras la belleza de la imagen postal, esconde otra característica que marca también la identidad de nuestro pueblo; esa que no queremos mostrar demasiado, que nos atemoriza, aleja al turismo y detiene a los inversionistas: el accidente.

En 2008, los artistas José Guerrero y Sebastián Palma crean el proyecto *Jardines de Humo* que presentan en el Festival Drap Art En Barcelona. Éste consistía en una videoinstalación en la que se documentaba mediante tomas fijas al pueblo de Chaitén, sepultado en cenizas tras la erupción del volcán del mismo nombre. Las imágenes, además, se fundían con la visión satelital de esta zona. El video era proyectado sobre 700 cajas de cerillas que contenían ceniza extraída de la localidad diezmada. El trabajo de Guerrero y Palma, aludía irónicamente al envío del Iceberg, trasladando, en su lugar, pequeñas cajitas de cerillas que contenían las cenizas del volcán. Este particular envío emulaba también el tráfico ilegal de especies, de droga, de explosivos, es decir, de sustancias prohibidas con las que se han tipificado a los delincuentes internacionales relacionados con el narcotráfico o el terrorismo. En esta anómala exportación, se enviaba una materialidad geológica, un sustrato de las profundidades de la tierra, no comercializable, tóxico; evidencia de lo que como país no queremos mostrar. La Marca “Gran Andes” de las cajas de fósforos utilizadas en esta instalación también era significativa. Denominaba icónica y semánticamente al conglomerado montañoso que unifica visualmente el territorio nacional y que lo delimita geopolíticamente. Pero la Cordillera de Los Andes también es símbolo regional, ejemplo de magnitud monumental donde las fuerzas de la naturaleza reposan y se agitan, desbordándose, cíclicamente. Mistral describía la cordillera en los siguientes términos:

Cordillera regaladora de aguas donde es preciso, y más de nieves que de aguas; pero, en verdad, hogar puro de fuego en unos volcanes adormecidos, que no dormidos. Cordillera despistadora, con su lomo cierto, y que de pronto se acuerda de su vieja danza de ménade y salta y gira con nosotros a su espalda (Mistral, 1978a).



Imagen 34. *Jardines de Humo* (2008) de José Guerrero y Sebastián Palma

Cada caja de cerillas, operaba como una suerte de féretro o nave mortuoria que permitía el viaje de esas cenizas que por muchos meses los habitantes de Chaitén intentaron despejar de sus pertenencias. Asimismo, los artistas recuperaban el paisaje de aquello que dejó de ser noticia, el paisaje del olvido de la catástrofe.

Nos interesaba contrarrestar el efecto amnésico que los medios reproducen al saturarnos de imágenes chocantes. Por eso fuimos a Chaitén cuando la noticia había pasado y comprobamos que la devastación era mucho más terrible que el primer impacto del desastre (Guerrero, 2011).

La documentación de catástrofes, así como de los actos más banales de la vida cotidiana va creciendo y se vuelve un registro más en el sistema de consumo de espectáculo y entretenimiento. Hoy en día, a través de la web accedemos fácilmente a observar en detalle la erupción del volcán Karakatoa en Indonesia o la última erupción del volcán Calbuco en Chile. Contra la noción de espectacularidad que acompaña a estos

fenómenos naturales, Guerrero y Palma intentaron ir en la dirección opuesta a lo que los medios reproducen. Las imágenes que ellos registraron y que proyectaron sobre la ceniza nos mostraban paisajes que a cierta distancia parecían normales: la iglesia del pueblo, una casa, un árbol. Advertíamos que se trataba de un video y no de una fotografía sólo por algunos breves movimientos de las hojas de un árbol. De lejos parecía que contempláramos una postal representando una localidad bucólica cubierta de nieve. Pero al acercarnos a la proyección podíamos discernir que lo que pensábamos era una vivienda de una planta, en realidad era sólo la segunda; y que lo que pensábamos era nieve se trataba en realidad de ceniza que había sepultado una planta entera y más de la mitad de la altura de la iglesia. Junto a la pantalla hecha de cenizas, se dispuso de una cédula que advertía en letras muy pequeñas que aspirar ese polvo podría ser altamente nocivo para la salud, lo que provocaba el repliegue espontáneo del espectador que anteriormente se acercaba curioso a descifrar lo que el video proyectaba sobre tan heterodoxa superficie. Al mismo tiempo, en el marco del Mercadillo que el Festival Drap Art organiza junto a su exposición, José Guerrero dispuso una manta en la que colocó distintos objetos encontrados en Chaitén: fragmentos de juguetes, un plato, una taza resquebrajada, ropa, ofreciéndolos a la venta como “souvenirs del fin del mundo”.

Otra de las catástrofes naturales frecuentes en Chile es sin duda el terremoto. Una de las primeras piezas de arte medial que aborda esta fragilidad del territorio asociada al desastre es la pieza *earthQuake* (2003), realizada por el artista Ignacio Nieto en colaboración con el artista japonés Masayuki Akamatsu. En esta pieza se establece un curioso vínculo entre Chile y Japón, países antípodas pero conectados por una misma impronta geológica que convierte el desastre natural, el sismo y el terremoto en una compañía inminente en el imaginario colectivo. A su vez, la presencia de la tecnología como medio para su representación intenta recuperar y restablecer las características físicas de estos fenómenos naturales en su propia materialidad. No se trata simplemente de un video que nos muestre en loop el acontecimiento. La pieza consiste en un software (escrito en Max/MSP y C++) que contiene una serie de operaciones que intentan reproducir la mecánica de la naturaleza desde una abstracción audiovisual. El funcionamiento de la pieza es el siguiente. Desde una cámara digital se capta en tiempo real una calle de la ciudad; esta información llega a un computador (OS 9 de Macintosh), el software saca una fotografía de pantalla del último fotograma captado por la cámara de video; la imagen captada por el ordenador empieza a oscilar y llama a un archivo de audio que asemeja a un estruendo; la imagen capturada, se empieza a disolver de manera aleatoria, generando un “glitch”, adquiriendo una apariencia de cuadros y rectángulos pixelados; la imagen deconstruida queda fija; el ruido termina y queda expuesta por unos

segundos; la cámara conectada al computador es llamada nuevamente y el programa reproduce otra vez en tiempo real lo que capta la cámara de vídeo digital. El título de la pieza, *earthQuake*, que en inglés significa terremoto, alude además mediante la disposición de la palabra compuesta “quake” resaltada en letra mayúscula al ícono del software Quicktime, popular para la visualización de video digital en ese entonces. Con esta pieza, Nieto establecía un paralelo y correspondencias entre el territorio chileno y japonés resaltando la condición inestable que sus características geológicas y la práctica de las artes mediales como zona telúrica también, propensa al fallo de sistemas, al virus, y al error.

#### 4.1.3.2.3. Ejercicios de cartografía

La representación de un territorio desde la cartografía por mucho tiempo significó un gran desafío. Basta recordar la fábula ofrecida por Borges cuando evoca un supuesto mapa chino que en su afán de exactitud tenía el tamaño del territorio:

En aquel Imperio, el arte de la cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una ciudad, y el mapa del Imperio, toda una provincia. Con el tiempo, estos mapas desmesurados no satisficieron y los colegios de cartógrafos levantaron un mapa del imperio, que tenía el tamaño del imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictas al estudio de la cartografía, las generaciones siguientes entendieron que ese dilatado mapa era inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las inclemencias del Sol y los Inviernos. En los desiertos del oeste perduran despedazadas ruinas del mapa, habitadas por animales y por mendigos; en todo el país no hay otra reliquia de las disciplinas geográficas (Borges, 1960, p. 103).

Más allá de la fábula y la paradoja entre realidad y representación que plantea Borges, la idea de un mapa total y perfecto siempre ha chocado con la realidad del territorio alterado por cambios constantes, más aún si son las propias ciudades las que pretenden ser cartografiadas. El mapa ha sido, históricamente, la representación visual por excelencia del espacio como estructura organizada; un intermediario de nuestra relación con el mundo, generalmente al servicio de una ideología de poder. Como planteaba Harley,

A diferencia de la literatura, el arte o la música, la historia social de los mapas parece haber tenido pocas formas genuinas de expresión popular, alternativa o subversiva.

Los mapas son, principalmente, un lenguaje de poder, no de protesta. Aunque hemos ingresado en la era de la comunicación masiva a través de los mapas, los medios de producción cartográfica, ya sea comercial u oficial, aún están controlados en gran medida por grupos dominantes. La cartografía sigue siendo un discurso teleológico que personifica al poder, refuerza el statu quo y congela la interacción social dentro de las líneas de las cartas (2005, p. 110).

El mapa se ha tornado una superficie elástica y porosa en la cual se inscriben innumerables subtextos, que exploran crítica y creativamente los desencuentros inevitables que hay entre mapa y territorio. La interactividad, la procesualidad, la colaboración, la multidisciplinaridad, la representación de la mirada individual y la inclusión de una dimensión temporal, que concierne distintos ritmos y flujos, elementos efímeros e inmateriales, están alejando el mapa de la visión estricta de la cartografía clásica que lo presentaba como un artefacto cerrado, estático, concebido desde un punto de vista jerárquico y que incluía apenas datos estables y físicos. La poeta Gabriela Mistral reclamaba:

El mapa habla únicamente para el geógrafo... No ha podido inventarse cosa más abstracta, más inerte y más lejana, para dar el conocimiento de lo concreto y lo vital. La maravilla de la isla se vuelve una mostacita; el fiordo una rasguñadura en azul... (Mistral, Cinema Documental para América).

Por lo mismo, en los últimos años el mapa está siendo utilizado en discursos de subversión y de contra-poder, cuestionando su pretensión de objetividad, para contraponer y hacer visibles otras lecturas de la realidad. Desde su dimensión política, las prácticas de cartografía disidente o alternativa al campo positivista de las ciencias sociales han operado desde distintas estrategias y motivaciones. Por un lado están las que han intentado realizar un mapeo que permita identificar y señalar los focos de poder global y al mismo tiempo aquellas herramientas pensadas para identificar a los movimientos de resistencia o movimientos autónomos<sup>190</sup>. Al mismo tiempo, nos encontramos con experiencias locales abordando el territorio en relación a grupos vecinales o identidades no suficientemente empoderadas en la sociedad. Al respecto son múltiples las iniciativas de construcción de cartografías alternativas realizadas en América Latina mediante medios de geolocalización, como por ejemplo, los proyectos *AirCity:Arte#Ocupa SM* realizado en Vila Belga, Brasil; el proyecto *ID barrio* coordinado por artistas e

---

<sup>190</sup> Véanse los trabajos de Bureau d'Étude: <<http://bureaudetudes.org/>>

investigadores de México, Brasil, España, el proyecto *Combi-Perú* en Lima o el proyecto el SEFT 1 (Sonda de Exploración Ferroviaria Tripulada) , desarrollado por Iván Puig en México -que consistía en un carro, con aspecto de nave espacial, que exploraba vías de ferrocarril en desuso, haciendo un levantamiento de fotografía, video, audio y texto del paisaje e infraestructura alrededor de los trayectos, así como entrevistas con los pobladores quienes recuperaban la memoria del lugar-<sup>191</sup>. Tal como señala Marcelo Expósito:

(...) estos mapeos politizados rechazan el naturalismo de la representación cartográfica -el mapa científico como reflejo pretendidamente objetivo de un territorio preexistente-, para proponer más bien una diagramación que no esconde ni su condición activista, ni sus puntos de vista subjetivamente connotadas, ni su carácter de constructo provisional siempre en proceso (2012, p. 22).

La noción de diagrama a la que se refiere no debe ser comprendida simplemente como ilustración, sino como una forma de desobedecer el mandato epistemológico que los sistemas de representación tradicional implican desde la ilustración en adelante. La cartografía colaborativa se erige así como una tecnología visual de construcción de un saber autónomo basado en el reconocimiento de la subjetividad política. Este reconocimiento implica reconocer una determinada posición jerárquica en el ordenamiento social y reconocer el lugar ideológico o crítico desde donde se enuncia. Dicho reconocimiento es otra característica más que diferencia las prácticas cartográficas colaborativas de las realizadas desde las ciencias sociales y la cartografía moderna, que esconde la matriz ideológica en la que se inscribe e imprime a sus resultados una pretensión objetiva y universalista.

El mapeo participativo realizado desde la colectividad permite ofrecer una mirada descentrada de las nociones de territorio e identidad que va más allá de los supuestos positivistas de la ciencia occidental hegemónica y de sus metodologías de validación. La utilización de las herramientas de geolocalización Google-maps y Google Earth, dispuestas a través de la red, han sido apropiadas de manera crítica por distintas colectividades mediante estrategias similares que buscan dar visibilidad a las particularidades territoriales y sociales de distintas zonas del país. En 2013 el Crac, grupo

---

<sup>191</sup> Toda la información era enviada a su sitio web <<http://www.seft1.net>> desde el cual se podía monitorear en mapas geoposicionados el estado de la sonda, su ubicación, rutas trazadas, imágenes y videos de sus recorridos y acceder a información complementaria editada por un equipo de investigación. Esta misma información también era mostrada en proyecciones en algunas de las poblaciones por las que pasa.



el 86% del puerto es explotado por la empresa privada, lo que implica que la constante actividad portuaria deje apenas ínfimas ganancias en la población local. Por otro lado, la pesca artesanal ha sido reducida drásticamente debido a las presiones de los grandes monopolios pesqueros, y los trabajadores han debido contentarse con condiciones de trabajo precario y mal remunerado. A pesar de haber sido nombrada por la Unesco como “Patrimonio de la Humanidad”, la ciudad porteña resiente un gran abandono en infraestructura y su atractivo turístico ha sido explotado sin atender a un plan social, repercutiendo en procesos crecientes de “gentrificación” debido a la especulación inmobiliaria. Sin embargo, la ciudad todavía conserva una gran riqueza cultural que excede a la caricaturización bohemia que el turismo ha hecho de ella. El Crac, junto a los Iconoclastas, buscaron herramientas multimediales para poder etiquetar y dar visibilidad a esas problemáticas sobre las que luchan esas manifestaciones resistentes.<sup>193</sup>

Indagando en aspectos más vinculados a la forma de ser de los chilenos, a las tradiciones locales y a las problemáticas específicas que traen consigo el desarrollo, desde 2012 un grupo de realizadores audiovisuales crean el proyecto *Mafitv*<sup>194</sup>, concebido como una plataforma web en la que distintos creadores aportan con una suerte de micro-documentales de Chile para construir un “Mapa Fílmico de un país”. Entrando a su web nos encontramos con un caleidoscopio de imágenes disímiles que nos dan cuenta de las distintas realidades que conviven en el país. Cada uno de clips o cortometrajes responde a un mismo parámetro formal: son filmados en un solo plano, el encuadre es fijo, la duración breve, no poseen banda sonora extradiegética, es decir se trata del sonido del registro. Aun cuando son filmados con equipo de calidad que permite que la imagen sea muy nítida y el audio limpio, la ausencia de edición y movimientos de la cámara (ya sea *travellings* o *close ups*) hacen de la contemplación de cada corto una experiencia particular, como si fuéramos unos espías que logran recorrer el país deteniéndose en historias mínimas, escenas residuales, que probablemente nunca entrarán en los medios de comunicación masivos y que proponen –desde su arbitrariedad– una cartografía viva.

También encontramos ejercicios cartográficos específicos a un tema; ejemplo de ello es el proyecto *Museo Cielo Abierto de La Pincoya*. *La Pincoya* es un barrio ubicado en la zona norte de Santiago y fue construida como consecuencia de una toma de terrenos realizada por 560 familias de bajos recursos a finales de los años 70, que fueron apoyadas por el poeta Pablo Neruda y posteriormente por el gobierno de Allende. Durante la

---

<sup>193</sup> El mapa resultante está en <<http://www.iconoclasistas.net/post/te-invite-yo-a-vivir-aqui/>>

<sup>194</sup> <<http://mafi.tv/>>. El grupo de realizadores audiovisuales fueron Christopher Murray, Ignacio Rojas, Antonio Luco y Pablo Carrera, así como los realizadores que colaboran habitualmente: Maite Alberdi, Iván Osnovikof, Bettina Perut, José Luis Torres Leiva, entre otros.



dictadura, muchos de sus pobladores fueron allanados y tomados prisioneros, por lo que los vecinos libraron una fuerte resistencia a los militares a través de protestas y barricadas, y fortaleciendo los movimientos sociales en torno a las ollas comunitarias y acciones culturales. Hoy, producto de su abandono por parte de las administraciones públicas, está estigmatizada por la delincuencia y el narcotráfico. Desde 2012, un grupo de muralistas y grafiteros encabezados por José Bustos se dieron la tarea de recuperar los murales del vecindario que daban cuenta de la historia del lugar rescatando los rasgos positivos, hoy desconocidos u opacados para las nuevas generaciones. Además, convocaron a muralistas y grafiteros de otras localidades e incluso de otros países latinoamericanos a intervenir en sus calles con nuevos murales. A partir de esta pintura callejera realizaron un ejercicio de cartografía, que utilizando la plataforma Street Art Project promocionada por Google, permitió dar un correlato digital a la historia pintada en las paredes de este barrio<sup>195</sup>. Desde la red no sólo es posible observar las pinturas distribuidas en el mapa, sino también conocer el contexto y significaciones de cada mural.

Junto con el abanico de imágenes que logran dar vida a ese mapa muerto que reclamaba Mistral, parte del set de tácticas para representar desde otra lógica el territorio han sido los trabajos del Colectivo Última Esperanza, Francisco Navarrete Sitjas y Alejandra Pérez quienes buscan traducciones sonoras a la representación del territorio. Cada vez son más los proyectos que intentan representar el mapa y el habitar que hay en él desde el sonido. En sus trabajos experimentales parecen congraciarse el canto profético que la misma Mistral anunciaba como un deseo en 1939 cuando escribía:

Ya se han hecho los mapas visuales, y también los palpables; faltaría el mapa de las resonancias que volviese una tierra 'escuchable'. La cosa vendrá, y no muy tarde; se recogerá el entreveramiento de los estruendos y los ruidos de una región... posando angélicamente los palpos de la 'radio' sobre la atmósfera brasileña o china, se nos entregará verídico como una máscara, impalpable y efectivo, el doble sonoro, el cuerpo sinfónico de una raza que trabaja, padece y batalla. (Mistral, 1978b, p. 357)

En 2010 en Valparaíso, el artista Fernando Godoy y el Festival de arte sonoro Tsonami da forma al proyecto *Audiomapa*<sup>196</sup> que consiste en una plataforma web desde donde se pueden subir, escuchar y descargar registros sonoros localizados en América del Sur. Sobre el mapa se pueden encontrar situaciones sonoras urbanas, naturales, sociales;

---

<sup>195</sup> <<https://museoacieloabiertoenlapincoya.wordpress.com/historia/mapa-de-murales/>>

<sup>196</sup> <<http://www.audiomapa.org>>

ruidos de fábrica, sonidos de animales, frecuencias electromagnéticas etc. El sitio web permite acceder a los registros de manera individual, aleatoria, por categoría o visitar un territorio en particular. De manera más acotada, ese mismo año Renzo Filinich proponía su proyecto *Ludofonía* (2010)<sup>197</sup>, que consiste en el mapeo de plazas con juegos infantiles, utilizando micrófonos de contactos para la captura del sonido de juegos mecánicos. Hay en este proyecto una recuperación de una memoria residual que probablemente habita en todos quienes jugamos de niños en balancines y columpios en las plazas del barrio. El chirrido de los juegos metálicos, cual lamento de su desgaste, convive y se funde con las voces de los niños. Asimismo, y con un ánimo de denuncia, la artista Ana María Estrada realizaba en la localidad de Santa Cruz una intervención sonora titulada *Origami Sustentable* (2012)<sup>198</sup> que consistía en devolver el sonido del agua que debido a la instalación de la central hidroeléctrica Tinguiririca ha ido desapareciendo velozmente del pueblo. La artista llenó una pileta de una plaza, que desde hace años se encuentra seca, con barquitos de papel en los que escribió en un costado “el agua es para todos” y por el otro lado imprimió el artículo de la ley que permitía que el pueblo entablara acciones judiciales contra la central para exigir la restitución de sus fuentes fluviales. Según cuenta la artista:

La reacción de la gente fue increíble. Mucha gente hizo barcos conmigo, señores que podrían ser mis abuelos. Y por algunos momentos la gente pensó que había vuelto el agua. O sea, ¡por primera vez el sonido le ganó a la imagen! (Estrada, 2013).<sup>199</sup>

Desde una perspectiva más abstracta, cabe mencionar el proyecto *Depresión Intermedia*<sup>200</sup> (2012) de Alfredo Duarte y Vicente Espinoza. Su trabajo consistía en un ejercicio de traducción verificando la relación que podría tener la altura topográfica de las cadenas montañosas que cruzan Chile con las alturas musicales de las notas de un piano. Aprovechando la forma de Chile –alargada– se podía pensar la geografía como una secuencia continua similar a la secuencia de una composición musical. La pieza tenía un formato físico a modo de instalación y también un sitio web en el que mediante el uso de la

---

<sup>197</sup> El registro de la instalación sonora resultante se puede escuchar y descargar en <<https://archive.org/details/Ludofonia>>

<sup>198</sup> Registro de la obra en <<https://vimeo.com/65461461>>

<sup>199</sup> Entrevista a Ana María Estrada realizada en noviembre de 2013.

<sup>200</sup> Depresión Intermedia al área del territorio chileno comprendida entre la Cordillera de los Andes y la Cordillera de la Costa. La Depresión Intermedia constituye un relieve llano que está presente en la mayor parte del territorio continental, aunque en algunas zonas sus características difieren en forma gradual.

barra de “scroll” del navegador se podía ir observando la altitud de algunos cerros y escuchar las notas asociadas a su altura particular<sup>201</sup>.

En resumen, contra el centralismo capitalino y contra el centralismo de una visión conservadora de nuestro entorno, los proyectos que aquí hemos analizado y contextualizado nos presentan nuevos puntos de fuga desde donde es posible modificar las coordenadas de percepción de los sujetos, abriendo la posibilidad de reescribir un ordenamiento post humano, que de paso permita restablecer conexiones menos destructivas con el territorio. La construcción de imaginarios de representación diversos, resistentes a las convenciones rígidas y a la instrumentalización tecnocrática del paisaje; y la amplificación perceptual que facilitan las tecnologías contemporáneas deben comprenderse como instancias para inaugurar nuevas formas de conocimiento.

#### **4.1.3.3. Territorio e infralevedad**

Junto con las problemáticas de carácter geopolítico que se intentan abordar críticamente desde el arte de los medios, surge también la preocupación por hacer visible y sensible aquellos elementos que no se hacen evidentes en el habitar del ciudadano común en el espacio.

Jacques Derrida, en *Dar la Muerte* (2000), al reflexionar reflexiona sobre la constitución del secreto y explica que existirían dos tipos de invisibilidad. El primero es lo “visible in-visible” distinguido en los siguientes términos: “Lo invisible que es del orden de lo visible y que puedo mantener secreto sustrayéndolo a la vista. Este invisible puede sustraerse artificialmente a la vista pero permanecer en lo que se llama la exterioridad” (p. 88). Junto a este modelo habría también una “invisibilidad absoluta”, entendida como “todo lo que no se refiere al registro de la vista, lo sonoro, lo musical, lo vocal o lo fónico (y por consiguiente, lo fonológico o lo discursivo en sentido estricto) más también lo táctil, lo odorífero (p. 89). Como explica Simondon (2007), gracias a la imaginación técnica el ser humano ha podido generar representaciones más allá de sus potencialidades inherentes como especie, y también ha amplificado su capacidad de

(...) percibir, en los objetos, ciertas cualidades que no son prácticas, ni directamente sensoriales, ni completamente geométricas, que no se relacionan ni

---

<sup>201</sup> El formato web del proyecto Depresión Intermedia se puede consultar en: <<http://www.elgatolavirgenyeldiablo.net/depresion-intermedia/>>

con la pura materia, ni con la pura forma, sino que están en ese nivel intermedio de los esquemas (p. 94).

La nueva sensibilidad que las tecnologías de recepción del mundo han suscitado no sólo se refleja en el conocimiento más profundo de nuestro entorno, sino también en un cambio en la percepción y comprensión del individuo y su entorno, entendidos como ensamblajes de un mismo sistema. Pero este “nivel intermedio” al que se refería Simondon, ha sido por mucho tiempo el territorio explorado parcialmente por la ciencia y la tecnología, condicionada básicamente por intereses económicos y por lógicas racionalistas. Al mismo tiempo, las artes, que podrían ser comprendidas también como un sistema de representación de los entornos del habitar, se ha contentado con una descripción también sesgada que ha privilegiado principalmente la visualidad representacional como ámbito perceptivo casi exclusivo.

Siguiendo el hilo de los trabajos que intuitivamente nos proponía Navarrete Psijas y de manera más explícita Letelier, poner la atención en los elementos antes que en los discursos ofrece nuevas posibilidades interpretativas de nuestro entorno. Más aún, aprovechando las tecnologías contemporáneas podemos acceder al conocimiento de aquellos espacios y cosas invisibles para los seres humanos. El teórico de los medios Jussi Parikka advierte que

El polvo, los fenómenos electromagnéticos y otros elementos no humanos participan de una diferenciación intensiva que exige que los estudios culturales se aborden con un vocabulario distinto al que hemos heredado del de-construccionismo orientado al lenguaje o al análisis representacional (Parikka, 2012, p. 26).

Coincidiendo con Parikka, observamos cómo el sistema de las artes parece ver agotados sus recursos –al menos temporalmente- en el momento de acercarse a una ilustración o caracterización de fenómenos y elementos que tradicionalmente escapaban a una narración dentro del campo estético creativo. A continuación nos referiremos a algunos proyectos y acciones que intentan dar cuenta -desde una perspectiva relacional, crítica y experimental- factores que pasan inadvertidos para el ser humano en condiciones naturales

Como habíamos revisado en el capítulo 2.4., un par de artistas chilenos ya habían manifestado su interés por dar cuenta de la energía invisible a partir de la “retención” (Juan Downey), o la liberación de la energía (Gonzalo Mezza). Y, actualmente, Alejandra

Pérez es una de las artistas que actualmente ha dado continuidad a una preocupación por indagar lo no evidente del territorio. En diciembre de 2013 curó el *proyecto Ukika Universos Kulturales Independientes Kontra Alienación* que consistió en una serie de acciones en la Isla Navarino, última zona habitada al sur del país. El interés de los artistas era estudiar el paisaje desde sus estratos materiales y simbólicos y su intención era dar cuenta de aspectos de orden físico y cultural imperceptibles a los “sentidos desnudos” (Pérez, 2014). El estudio involucraba tecnologías en el amplio sentido del concepto. Los artistas, desde sus distintas disciplinas utilizaron tecnologías informáticas, tecnologías sociales y “noemáticas”. Lo “noemático” será un concepto clave para el proyecto. Su significado viene de la fenomenología y se refiere al “objeto en el cómo de sus determinaciones” (Husserl citado en Montero, 1987, p. 157); es decir, “la constitución que tiene un objeto en tanto que es dudoso, incierto, problemático, afirmado con evidencia o con simple facticidad, recordado, previsto, realmente percibido o sólo mencionado, etc.” (Op.cit 158). Con estas capas noemáticas se alude a caracteres del objeto que no afectan a su constitución específica, sino que conciernen a la relación que éste tiene con las actitudes que el sujeto adopta cuando de él se ocupa. Algunas de las preguntas que se plantearon al momento de comenzar el proyecto fueron

¿Cuál es el límite del paisaje en un territorio aislado? ¿Podemos pensar en un entorno aislado cuando las tecnologías de telecomunicación pueblan con sus redes todos los rincones de la tierra? ¿Qué sucede con los límites geográficos en zonas disputadas? ¿Son fijos estos límites o incluso en los períodos de acuerdos continúan en movimiento? (Ukika, 2013).

En el proyecto participaron los artistas Macarena Perich, Leo Medel, Nataniel Álvarez, Mirko Petrovich, Mauricio Román y Jocelyn Muñoz; la mayoría de ellos vinculados a prácticas mediales con un enfoque procesual antes que objetual. *Ukika* se desarrolló básicamente en la localidad de Puerto Williams en Isla Navarino, la ciudad más austral del planeta. En el lugar viven 2200 personas, pero es visitada por innumerable cantidad de científicos que llegan hasta ahí a estudiar un territorio donde habitan especies únicas en el mundo, por lo que la Unesco la ha reconocido como Reserva de la Biósfera. El trabajo de los artistas se articuló en varios frentes. Por un lado, se hizo un trabajo de contra-cartografía en el que se reescribió un relato del lugar junto a biólogas del parque Omora. Desde una serie de conceptos escogidos al azar como “neoliberalismo”, “heteronorma”, o “cuerpos colonizados”, se construyeron nuevos mapas y narraciones ficticias que permitían describir y comprender el territorio desde otras lógicas. También se trazaron “perfiles espectrales del paisaje” a partir de datos obtenidos con sensores de temperatura,

humedad y luminosidad. El uso de dispositivos tecnológicos como arduino, atmega328P, WiFly, sensores de humedad y temperatura SHT15, Fotoresistencias LDR y PureData permitían acercarse a la comprensión del territorio en aspectos que generalmente sólo son dominio de científicos -en su mayoría provenientes del extranjero-. La posibilidad de disponer de estos recursos tecnológicos y poetizar sus usos planteaba para los artistas la oportunidad de considerar la exploración científica y su lenguaje liberándolos de las predeterminaciones que la academia y la industria han impuesto. En tal sentido el juego, la improvisación y la deriva situacionista se convertían en líneas para el desarrollo de un trabajo que no terminaba en una obra u objeto específico al final de la experiencia. Los artistas, atesoraron una serie de insumos visuales, sonoros y textuales que luego colectivizaron a través de puestas en escena, performances y conciertos. Una de las pocas piezas específicas que cobra cierta autonomía y que es utilizada como presentación del proyecto en su sitio web, es el “tráiler” de lo que parece una película de terror y que muestra a la performer Macarena Perich lidiando con los vecinos de la comunidad de Isla Navarino, que ven con desconfianza e incomodidad las acciones que la artista ejecuta en el paisaje: desnuda revolcándose en el fango, experimentando con fuego, interactuando con un perro, inmiscuyéndose en la vida cotidiana del pueblo. -“Ud. no entiende, sus acciones amenazan el equilibrio de la comuna”-, le dice un ofuscado funcionario en el video. La pieza intentaba explorar desde la ficción las sospechas reales de los pobladores ante artistas cuyas prácticas se salen de lo común.

Ya antes, en 2008, Alejandra Pérez había realizado una residencia en la Antártida. Para ello debió conseguir permisos con la Armada chilena y viajar durante diez días en barco desde Punta Arenas hasta la base Prat en la Isla Greenwich.<sup>202</sup> Su proyecto consistió en grabar sonidos inaudibles para el oído humano; escuchar la ionósfera a través de un receptor de baja frecuencia; y bajo el agua, con un hidrófono. “Era un trabajo con transductores, con instrumentos que te permitían escuchar algo que proviene de otra dimensión” (Pérez, 2012). Según recuerda la artista, su trabajo en este desolado lugar era observado como el de una científica, lo que según cuenta habría facilitado cierto trato con los militares que custodiaban la zona “Eso me ayudó, yo creo. Me asignaron un técnico y me prestaron equipo”. Indudablemente, sus métodos de trabajo se distancian con las prácticas artísticas tradicionales. Sus proyectos, por lo general, no concluyen en objetos específicos, cuestión que tiene que ver con una postura política determinada: “mi activismo artístico está orientado a destruir la noción sujeto-objeto, por eso las obras son

---

<sup>202</sup> Su trabajo también podía ser leído como una reflexión sobre la precariedad laboral de los artistas que trabajan con medios en Chile: “¡Qué cantidad de cosas tienes que inventar para tener trabajo! Imagina tremenda odisea arriba de un barco sin seguro médico, sola...” (Pérez, 2012).

procesuales, desconocidas, inesperadas, caóticas.” Junto a la experiencia en si misma de lo que significó estar en la Antártida, Pérez construye un archivo sonoro que valora, a su vez, como un ejercicio cartográfico. A partir de él ha realizado varias performances que hacen perceptible aquello que no se presenta habitualmente a la gente. Su interés en dar cuenta de lo invisible o inaudible persigue el objetivo de “hacer evidente el inconsciente geopolítico. Es un trabajo que intenta instalarse más allá del objeto y del sujeto. Es un ataque al pensamiento aristotélico-racional” (Pérez, 2014).

Una de las piezas resultantes de sus investigaciones es una cápsula radial incluida en la serie *Modernidad y transducción*, comisionada por José Luis Espejo para Radio del Museo Reina Sofía. *Un elemento en común alfa* (2014)<sup>203</sup>, como se tituló su propuesta, se trataba de una ficción en la que relataba un viaje desde Arica a la Ionósfera “a través de las líneas de flujo magnetoiónicas” (Ibid). En el programa radial se podían escuchar los registros sonoros, extraños sonidos granulares y de baja frecuencia que la artista capturó en Arica, Antártica y la Isla Robinson Crusoe del Archipiélago de Juan Fernández y el Mar de Drake. También incluyó grabaciones de la ionósfera y el sonido de las focas de Weddell que habitan bajo un lago congelado en la Antártida. Estos sonidos iban acompañando un relato generado por una máquina que, de manera aleatoria, hace referencia a las relaciones entre ingeniería de comunicaciones. Desde esa postura activista también ha incursionado en torno al espectro electromagnético en las ciudades y actualmente sobre la radiación infrarroja. Sus investigaciones las enfoca en la perspectiva del monitoreo ambiental. “Mi sueño sería abrir un observatorio civil sobre estos fenómenos electromagnéticos, sismológicos, emanaciones de rayos infrarrojos, o fluctuaciones en la ionosfera” (Pérez, 2012). En 2008, tomando como referencia las reflexiones de Tetsuo Kogawa en torno al “Manifiesto micro-radio<sup>204</sup>” (Kogawa, 2002), Pérez empezó a trabajar con una comunidad en Valparaíso denominada “Vecinos y Clientes en Acción”. Con ellos realizó el programa de radio “Propaganda Electromagnética”, basada en algunos proyectos de visualización de los efectos del electromagnetismo en los organismos vivos, realizado por el colectivo francés “Bureau d’Etudes”, con quienes ha trabajado. El programa tenía como fin informar sobre las microondas pulsantes, la interacción humana con las ondas de radio y la dimensión electromagnética. A su juicio, “los artistas, diseñadores, músicos tienen mucho que hacer, porque hay un trabajo de traducción que hacer para que la gente conozca la naturaleza o la tecnología” (Pérez, 2012). Para Pérez, la comprensión de estos

---

<sup>203</sup> <<http://radio.museoreinasofia.es/alejandraperez>>

<sup>204</sup> <<http://www.translocal.jp/radio/micro/>>

fenómenos es un paso necesario para luego pasar a una acción de resistencia y cuestionamiento.

El conocimiento de esas cosas, visualizar lo invisible es importante para la sociedad civil. Por ejemplo, en un país sísmico como éste, yo creo que estar censando la tierra todo el tiempo es algo que tiene que estar en las manos de la sociedad civil. Ya se vio que el SHOA<sup>205</sup> no respondió en el terremoto<sup>206</sup>, por ejemplo. Y tampoco uno obtiene información del instituto sismológico nacional, eso está dentro de la Academia también (Ibid).

#### 4.1.3.3.1. *El cielo gris de la capital.*

Decir que Santiago es una ciudad gris no es una exageración. El esmog<sup>207</sup> santiaguino tristemente se ha convertido en un elemento más de la imagen de la capital chilena. Los principales componentes de lo que llamamos esmog son humo, dióxido de azufre, dióxido de carbono, cenizas y hollín en suspensión, que dan a los cielos de la ciudad un aspecto gris marrón. Con distintas estrategias, algunos artistas han intentado acercarse a este fenómeno medioambiental atendiendo como primer aspecto a su visualización.

Desde 2003 hasta 2011, la artista Katerina Gutiérrez realiza sus *Eoliografías*, que consistían en cuadros en los que utilizaba el esmog como pigmento. Mediante un potente extractor de aire construido por encargo y supervisión de la propia artista, activaba un procedimiento que permitía la concentración de las partículas contaminantes sobre plantillas con distintos diseños que al sacarlas dejaban una huella gris en una tela. El proyecto fue concebido en referencia conceptual y técnica a la heliografía –sistema inventado por J. Niepce que consistía en exponer a la luz por un lapso de tiempo determinado superficies fotosensibles-. Las *Eoliografías* de Gutiérrez, al igual que los primeros resultados obtenidos por Niepce estaban destinadas a su desaparición. Su experiencia con la serigrafía y su cercanía a la filosofía Zen fueron los puntos de partida para su proyecto. “Una de las razón para utilizar el pigmento oscuro del aire para hacer imágenes, surgió de tomar conciencia del acto de respirar como conciencia del medio ambiente. Mientras haya vida humana, habrá movimiento y ese movimiento generará polvo o

---

<sup>205</sup> Servicio Hidrográfico y Oceanográfico de la Armada de Chile.

<sup>206</sup> Se refiere al terremoto de febrero de 2010.

<sup>207</sup> Adaptación castellana de la palabra smog acuñada en 1905, formada por *smoke* —'humo'— y *fog* —'niebla'—



polución” (Gutiérrez, 2014)<sup>208</sup>. Su intención entonces fue utilizar el excedente de la vida cotidiana como materialidad pictórica y a la vez realizar un comentario sobre cómo estamos gestionando nuestra vida en la ciudad, considerando la toxicidad del pigmento y su nulo costo. Su proyecto implicó una larga investigación sobre las cualidades específicas del smog y sus sistemas de medición. Para ello acudió al CENMA (Centro Nacional del Medio Ambiente), donde le mostraron las máquinas que captan el nivel de contaminación en las diferentes comunas de Santiago. “Me mostraron unos papeles muy sensibles que usaban como filtro y los diferentes resultados que obtenían. Donde ellos veían resultados científicos y evaluables, yo veía tinta y pintura: miles de tonalidades grises, esfumadas; otras negro intenso...” (Ibid). Entonces decidió construir una máquina similar a las que utilizaba el CENMA, pero a gran escala, tomando además de referencia las máquinas de Tinguely. Subió la máquina a la azotea de un edificio de 8 plantas en el centro de Santiago y durante un año estuvo haciendo pruebas. Tal como intuyó, el proceso de traspaso era muy similar al de la serigrafía y comenzó a trabajar en perfeccionar los métodos de trabajo. “Me di cuenta de que si una imagen estaba mucho tiempo expuesta pasaba lo mismo que con la serigrafía cuando hay mucha tinta, la imagen se revienta, es decir, excede los límites de la matriz y con el smog pasaba lo mismo”. Además, su trabajo implicaba estar dispuesta al azar de los accidentes: la lluvia, el viento o demasiado sol que muchas veces intervenían en su trabajo: “una vez instalado el trabajo y encendido el motor del extractor de aire, yo me convertía en observadora del acontecimiento y no intervenía en su funcionamiento” (Gutiérrez, 2014).

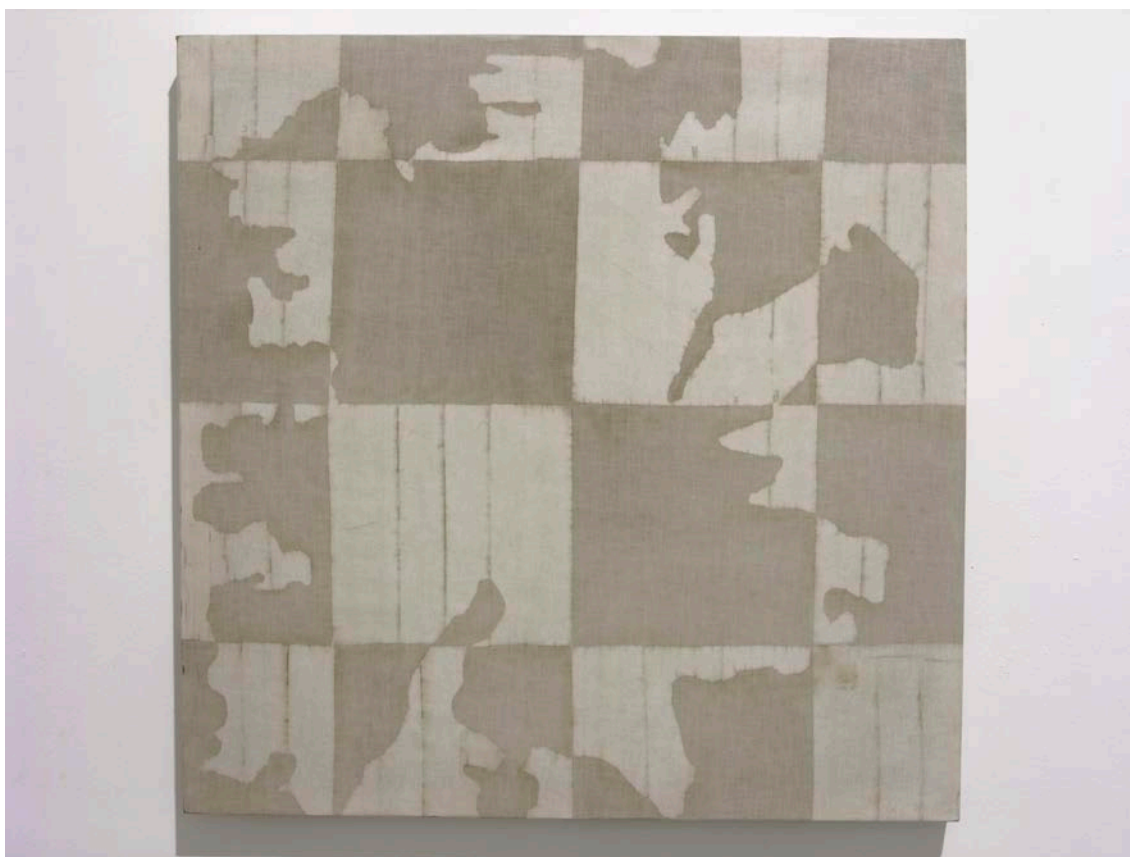
En tal sentido, la máquina, el smog y el accidente se volvían un co-autores de su obra. En un principio utilizó como matriz un mapa de Santiago; en una de sus últimas presentaciones lo hizo con huellas digitales ampliadas a gran escala. Este ícono operaba a un nivel estético y además servía como símbolo de lo que su trabajo implica. A nivel visual le interesaban las tramas y líneas que siguen ritmos orgánicos y exclusivos, pero que sin embargo tienen una misma lectura visual. A nivel simbólico la huella digital es a su vez

(...) una matriz orgánica que poseemos por naturaleza, y es la que nos identifica como individuos dentro de un entorno político-social, es la huella digital el primer grabado de nuestro cuerpo, el cual queda guardado en un archivo estatal, el cual nos da derechos y deberes como ciudadanos como seres cívicos, al mismo tiempo que nos da límites (Ibid).

---

<sup>208</sup> Las citas a Katerina Gutierrez corresponden a una entrevista realizada por Valentina Montero en noviembre de 2014.

A un nivel metafórico la utilización de la marca dactilar realizada a partir del esmog, podría ser comprendido a su vez como la huella del consumo ciudadano y las implicancias de las actividades productivistas que aceitan el sistema económico actual sin considerar un compromiso ecológico de cuidado medioambiental. Para la artista, hay una denuncia del estado de contaminación atmosférico sólo en el momento que el espectador reconoce el material del cual está realizada la obra. En este caso, el ánimo de denuncia queda vinculado a la identificación del proceso experimental de la pieza. También juega un rol destacable el factor temporal del trabajo. Cada pieza requería de distinto tiempo para ser realizada, dependiendo del estado de contaminación del lugar donde fueran emplazadas, por lo que también sus propias cualidades actuaban como un sensor.



**Imagen 36.** *Eoliografías* (2003-2011) de Katerina Gutiérrez

La pieza se podría comprender enmarcada en una trayectoria de proyectos artísticos de orden conceptual, vinculados a lo que Lippard etiqueta como “desmaterialización del objeto artístico” (Lippard, 1973), que sustenta inventariando obras como el dibujo borrado: *Erased de Kooning Drawing* (1953) de *Raushenberg*, la exposición vacía de Yves Klein *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en*

*sensibilité picturale stabilisée, Le Vide* (1958); el monumento *Invisible*, de Claes Oldenburg *Proposed underground memorial and Tomb for President Kennedy* (1965). Sin embargo, del listado de proyectos que describe Lippard en su libro, la pieza de Gutiérrez estaría más cercana a las esculturas de vapor *Steam Work for Bellingham-II* (1971) de Robert Morris, otras piezas hechas con polvo, gas realizadas por Terry Atkinson o Hans Haacke, y en diálogo mucho más directo con un par de piezas de Marcel Duchamp: *Air de Paris* [*Aire de París*] (1919) y *Élevage de poussière* [Criadero de polvo] (1920), obras que no son habitualmente citadas, pero que dan cuenta de las inquietudes de Duchamp por integrar instancias de percepción no tradicionales en la representación artística. Recordemos cómo, en 1919, Duchamp buscaba en París un regalo que llevar a su amigo Walter Arensberg en California. A modo de inédito “souvenir” encarga en una farmacia que abran una ampolla de vidrio que contenía suero fisiológico y luego la cierran para capturar “50 centímetros cúbicos del aire de París” (Marcadé, 2008, p. 205). Posteriormente, en 1920, cuando prepara el *Gran Vidrio* sigue metódicamente las instrucciones que había apuntado: “Para los tamices, en el vidrio, dejar que se deposite el polvo sobre esta parte, un polvo de 3 ó 4 meses y limpiar bien alrededor de modo que este polvo sea una especie de color pastel transparente” (Duchamp citado en Ramírez, 1993). Justo el momento antes de ejecutar la limpieza, Man Ray hace el registro fotográfico -que tomó varias horas de exposición- constituyendo así una pieza autónoma. Mediante estas acciones, demostraba su interés por esas “energías perdidas” que están presentes, pero que pasan inadvertidas en el cotidiano, y que también eran invisibles hasta entonces en el campo de la representación artística. En una de sus notas escribía:

Utilización de un aparato para coleccionar y para transformar todas las pequeñas manifestaciones externas de energía (en exceso o desperdiciadas) del hombre, como por ejemplo: el exceso de presión sobre un interruptor eléctrico, la exhalación del humo del tabaco, el crecimiento del cabello y de las uñas, la caída de la orina y de la mierda, los movimientos impulsivos del miedo, de asombro, la risa, la caída de las lágrimas, los gestos demostrativos de las manos, las miradas duras, los brazos que cuelgan a lo largo del cuerpo, el estiramiento, la expectoración corriente o de sangre, los vómitos, la eyaculación, el estornudo, el remolino o pelo rebelde, el ruido al sonarse, el ronquido, los tics, los desmayos, ira, silbido, bostezos (Duchamp citado en Ramírez, p. 194).

Así como el polvo se depositaba sobre su gran vidrio, la atención del artista lo hacía en la dimensión de lo que denominó en sus *Notas* (1914) como lo “infraleve” que él definía a través de ejemplos: “1.- Lo posible es un infraleve... 4.- El calor de un asiento (que

se acaba de dejar) es infraleve 5- infraleve (adjetivo) (...)” (Duchamp citado en Bustos, 2003, p.112).

De esta manera, Duchamp estaba trabajando con el tiempo y con la agencia de la materialidad dialogando entre sí en relación al tiempo. Contrariamente a los análisis que sitúan estas prácticas dentro de la línea de la desmaterialización, lo que en las experimentaciones de Duchamp acontece es una operación de hacer visible mediante la experimentación y la observación la materialidad de lo infraleve.

Las nanopartículas están en todas partes y se asocian de forma invisible y desconocida, sin embargo, son un conglomerado en una escala inimaginable para los seres humanos. Somos una minoría. Ellos tienen la palabra en las cosas humanas y cubren lo que dejamos atrás intencionalmente o por accidente - tecnologías obsoletas, naufragios, monumentos - que nos recuerdan no sólo estas cosas en sí mismas, sino la sedimentación gradual del polvo que marca la temporalidad de la materia”<sup>209</sup> (Parikka, 2013).

Pero así como hay una suerte de retirada del artista como agente tradicional en el proceso creativo, pues él sólo esperó que el polvo se acumulara, su rol articula los distintos factores al mantener e inyectar una intención estética sobre los elementos que dispone. Recordemos cómo Duchamp vigila la acumulación de polvo sobre el vidrio buscando un determinado color. Con ello, el polvo se convertía en un co-autor de la obra y cada tela, a la vez, en una suerte de sensor medio-ambiental.

Con objetivos que se distancian de una intención estética específica, desde 2007 la artista española Nerea Calvillo, vinculada con el MediaLab-Prado Madrid, comienza a desarrollar el proyecto *In the Air*. Plataforma de trabajo colaborativo que permite visualizar las partículas en suspensión en los cielos de distintas capitales. En 2009, a partir de una invitación a participar en la IX Bienal de Artes Mediales, realizó en Santiago de Chile una serie de talleres a partir de los cuales se generó un grupo de trabajo formado los artistas Christian Oyarzún, Ricardo Vega, y los estudiantes de arquitectura Katha Cáceres Francisco Calvo. En Santiago de Chile, *In the Air* (2009-2010) se convirtió en una

---

<sup>209</sup> [Nanoparticles are everywhere and form societies unseen and unheard of, yet they conglomerate on a scale unimaginable to human beings. We are a minority. They have their say on human things, and cover what we leave behind intentionally or by accident -- obsolescent technologies, wrecks, monuments -- which remind us not only of these things themselves but of the gradual sedimentation of dust. Dust marks the temporality of matter, a processual materiality]. Traducción de la autora.

experiencia interdisciplinar (arquitectura, diseño, arte, medio ambiente) que implicaba la coordinación y producción de mapeados y el desarrollo de interfaces, cuyo objetivo era transparentar la información y hacerla comprensible a los ciudadanos.

Los cielos de Santiago de Chile ocupan un triste tercer lugar en el ranking de las ciudades más contaminadas del mundo (McIntyre, 2010). Según la Organización Mundial de la Salud (OMS) la presencia de partículas en suspensión no debería exceder los 50 microgramos por metro cúbico<sup>210</sup>. En Santiago se genera una alerta ambiental recién cuando se sobrepasan los 200 microgramos. En 2008, algunos días la ciudad alcanzó los 444. Los instrumentos de medición de los índices de contaminación ambiental están centralizados por el Instituto de Meteorología dependiente de la Fuerza área de Chile. Aun cuando el smog se hace evidente a los ojos y nariz de cualquier habitante, los índices exactos de los niveles de polución atmosférica son materia restringida sólo a especialistas. A diferencia de la información sobre los índices de luz ultravioleta, que se entrega habitualmente a través de la mayoría de los canales de televisión y los medios de prensa junto al informe del tiempo, el sondeo sobre las partículas contaminantes en el aire no es siempre materia de conocimiento general. Sólo se hace pública esta información cuando las cantidades contaminantes han alcanzado un superávit tal que hace peligrar la salud de la población. En esas circunstancias se vuelve necesario tomar medidas de emergencia como limitar las actividades físicas de escolares, instaurar la restricción que vehicular que consiste en limitar la circulación de automóviles de acuerdo al número de matrícula; prohibir la combustión de leña en los hogares, y advertir a la población con problemas respiratorios, fundamentalmente niños y adultos mayores.

Junto con la polución del aire *In the Air Santiago* permitía observar de qué forma cambia la manera de entender y afrontar la calidad ambiental de una ciudad a otra en términos institucionales, políticos y espaciales<sup>211</sup>. Los datos se tomaron directamente del ayuntamiento, que los hace públicos cada día “pero si bien había información en Excel, la mayoría estaban en PDF, lo que hacía de los números información inútil. Tuvimos que ingresar los datos a mano”, explica Calvillo (Calvillo, 2014). La artista también resaltaba cómo pudo darse cuenta de que, en comparación con Madrid, la topografía tiene un papel fundamental. Santiago está ubicada en una cuenca hidrográfica, rodeada de montes, por lo que el efecto invernadero es más frecuente. Asimismo, la distribución de la actividad económica también juega un rol crucial:

---

<sup>210</sup> Información disponible en <[http://www.who.int/mediacentre/news/releases/2011/air\\_pollution\\_20110926/en/](http://www.who.int/mediacentre/news/releases/2011/air_pollution_20110926/en/)>

<sup>211</sup> <<http://intheair.es/santiago/>>

Hay un cordón industrial por el lado sur oeste, si no recuerdo mal, que son cuencas, en las que además está toda la industria, y que además están las viviendas más desfavorecidas económicamente. Así que esos lugares son los que peor contaminación tienen, sobrepasando, en el mes que observamos, muchas veces los límites permitidos por la regulación. Un problema de justicia medioambiental muy claro, que en Madrid por ejemplo no es tan evidente (Ibid).

La utilización de esta interfaz de visualización, la cual descansaba en el desarrollo de estrategias de colectivización de procesos de comunicación, interacción y creación, permitía tener un conocimiento distinto al que tradicionalmente las artes visuales han significado; había una forma de relacionarse con el paisaje en el que la dimensión gráfica era sólo una parte que encubría una compleja reunión de factores políticos, sociales, económicos; por lo general invisibles a la ciudadanía. Por otro lado, la aplicación guarda un potencial activista aún no suficientemente explotado. Su uso político permitiría que fueran las propias comunidades las que presionaran a las instituciones de gobierno para actuar cautelarmente y no sólo esperando la ejecución de acciones paliativas ante situaciones de emergencia.

En resumen, los trabajos aquí expuestos nos dejan ver los distintos bordes desde los cuales podemos comprender la materia y su relación con nuestras formas de habitar el espacio. La materialidad y sus mutaciones interactúan dinámicamente con nuestra propia subjetividad. El entorno nos condiciona y modifica, modela nuestra percepción de nosotros mismos así como nosotros afectamos el espacio. Las piezas aquí mostradas nos dan la oportunidad de observar esos fenómenos e imaginar desde ahí otras maneras de habitar.

4.2.

DECONSTRUCCIONES CRÍTICAS:  
*INSIDE THE ROBOT*

En 1972, Juan Downey había creado un robot que perseguía a los espectadores en la inauguración de una exposición en Nueva York. El robot, en realidad, consistía en una caja de madera con ruedas en su base, donde el propio artista se había escondido dentro, haciendo parte de su pieza *Inside the Robot*. La exposición contemplaba, además, unos bocetos que explicaban cómo estaba realizado el robot. Una broma, pero que servía para expresar el carácter lúdico y a la vez crítico del artista. El gesto paródico de Downey permitía problematizar la relación entre arte y tecnología; más aún si tomamos en consideración la nacionalidad chilena del artista. Su robot “low-tech” podía comprenderse como un guiño a las aspiraciones tecno-científicas de los artistas y su choque con las condiciones materiales de sus respectivos contextos. A la vez, los dibujos que dejó de esta pieza -tres bocetos pintados con lápices de colores, explicando en diagramas el funcionamiento de su robot- anunciaban varias de las tendencias contemporáneas en el campo de las artes mediales internacionales y chilenas que a continuación analizaremos: el trabajo con recursos de bajo costo; mostrar las entrañas de los aparatos tecnológicos, explicar su funcionamiento y colectivizar el conocimiento sobre ellos para que cualquiera pudiera replicarlos o transformarlos.

El desarrollo de la tecnología ha traído aparejado una suerte de fetichización<sup>212</sup> de los objetos tecnológicos. Este proceso, continuo y creciente, ha transformado paulatinamente a la tecnología y sus productos en una suerte de tótem reificado por la lógica del consumo. La utilización de la tecnología como prótesis o sustituto de nuestras potencialidades humanas se ha instalado en el fluir cotidiano. Su potencia transformadora, su complejidad y sus trazas históricas desaparecen en su uso habitual. Así, electrodomésticos, máquinas de trabajo, dispositivos de entretenimiento y comunicación, pasan a incluirse dentro de un inventario indispensable en la vida diaria, pero, a la vez, reposan desactivados críticamente. Estas formas de percibir lo tecnológico se identifican con la construcción del mito y su relación con la sociedad. Tal como lo describía Barthes

El mito priva totalmente de historia al objeto del que habla. En él, la historia se evapora; es una suerte de criada ideal: prepara, trae, dispone, el amo llega y ella desaparece silenciosamente; sólo hay que gozar sin preguntarse de dónde viene ese bello objeto... O mejor: no puede venir más que de la eternidad; desde siempre estaba hecho para el hombre burgués, desde siempre la España de la Guía Azul

---

<sup>212</sup> Al hablar de “fetiche” nos referimos a su acepción desde el punto de vista psicoanalítico y marxista.



estaba hecha para el turista, desde siempre los “primitivos” prepararon sus danzas para provocar un placer exótico. Vemos todo lo inquietante que esta feliz figura hace desaparecer; determinismo y libertad a la vez. Nada es producido, nada es elegido: sólo tenemos que poseer esos objetos nuevos de los que se ha hecho desaparecer cualquier sucia huella de origen o de elección (Barthes, 1981, p. 134).

En la desaparición de las huellas, a las que se refiere Barthes, se esconde en último término la posibilidad de “conocer”. La eficiencia del mito radica justamente en ahuyentar las preguntas, no sólo por el origen sino también por el proceso y funcionamiento de los objetos y los relatos.

Junto con la línea enunciativa recién analizada en el capítulo anterior, en la que los medios operaban como dispositivos que nos permiten visualizar críticamente el estado de las cosas, en esta segunda línea de análisis abordaremos obras y procesos que más que describir o señalar cuestiones sensibles a nivel social, buscan intervenir en los propios artefactos desmantelándolos a fin de recuperar los conocimientos que el mito ha sustraído. Probablemente, como los niños pequeños, que para poder comprender el funcionamiento de los juguetes primero los rompen; podemos observar una serie de experimentaciones de artistas -sobre todo de las primeras generaciones familiarizadas con el microprocesador arduino- cuyos proyectos creativos han consistido en hacer visible las entrañas de las máquinas; develar sus secretos y, de paso, los condicionamientos sociales que se inscriben en ellos. En este segundo grupo de obras y prácticas que a continuación analizaremos, observamos una perspectiva que podríamos llamar deconstructiva. Hay en esta estrategia similitudes con el gesto dadaísta que, al desfuncionalizar o descontextualizar objetos, permitía que éstos fueran observados críticamente desde la distancia y el extrañamiento. Este desmontaje de los artefactos tecnológicos se da en dos dimensiones: atendiendo a los aparatos semiótico-culturales, es decir, a los dispositivos creados para generar contenidos, pero también observamos una deconstrucción de objetos utilitarios, cuya ideología es inmanente a su existencia, diseño y función. En ambos casos observaremos la intención manifiesta de hacer visible los procesos tecnológicos internos de las máquinas que el diseño y la estética encubren. A partir del análisis de casos específicos hemos podido detectar una serie de constantes que se repiten de manera transversal: el énfasis en los procesos antes que en el resultado final de las obras, el uso de la parodia como estrategia crítica, la atención al error como poética y como signo procesual, y el reciclaje en tanto práctica política; conjunto de factores que podemos entender bajo la perspectiva de una pedagogía descolonial.

#### 4.2.1. Desarmando máquinas semióticas

*El laberinto de Dédalo se recluye a sí mismo en la oscuridad,  
buscando el máximo secreto  
¿Nos estará permitido abrir el laberinto  
y explicar lo que hay en su interior?*

“La Esperanza de Pandora” (2001), Bruno Latour

En 2009, se presentaba en la 9 Bienal de Video y Artes Mediales de Santiago la pieza *Contacto Qwerty* (2008). En ella, el artista brasileño Fernando Rabelo nos mostraba un teclado hackeado adosado a la pared y conectado desde cada una de sus teclas con extensos cables que subían hasta el cielo raso y colgaban en el interior de la sala. En sus extremos se habían puesto esponjas de hilo metálico, utilizadas para lavar la vajilla y que en las favelas de Brasil –donde Rabelo ha trabajado impartiendo talleres para niños– además son usadas para amplificar las señales eléctricas. Los visitantes, tomando con cada mano un cable, hacían de sus propios cuerpos ‘conductores’ de la obra, generando el contacto necesario para la activación de la tecla. Esto se traducía en una proyección en la pared en la que se mostraban primeros planos de escenas domésticas: apertura y cierre de llaves de paso, hornallas, cerraduras, luces eléctricas. Con ello se intentaba graficar operaciones binarias básicas de encendido y apagado, on/off que permitían comprender de manera simple la bases de la informática. Esta obra condensa una serie de preocupaciones que se manifestarán en las prácticas mediales.

Desde 2000 en adelante, existe un número creciente de artistas de los medios interesados en hacer transparentes los sistemas internos que operan en la tecnología. El proceso de desmontaje de un aparato tecnológico implica varias operaciones simultáneas que pueden ser leídas en un plano político-crítico en un sentido amplio. En su deconstrucción asistimos a comprender el funcionamiento interno de las máquinas que nos rodean; identificar las premisas científicas desde las que emergen y a repensar la superestructura económica y social que facilita su flujo en nuestras vidas. Para Daniel Cruz es fundamental

(...) tener la capacidad de meterse en las maquinitas que nosotros ocupamos, que tenemos en la casa, como un micro-ondas... Sabemos que hay un temporizador, sabemos que hay un sistema de ondas que nos calienta la comida, pero creo que es interesante saber qué sucede ahí internamente; romper el mito de lo que hay detrás para también proponer nuevas instancias (Cruz, 2011).

Al respecto, el ingeniero y artista Roberto Larraguibel reconociendo los vínculos entre ciencia, tecnología y arte describe su interés por “la ciencia descifrando un entorno y ampliando el campo de este entorno... y por otro lado, la sintonía del arte intentando dar cuenta de estas nuevas realidades que nos abrimos a conocer” <sup>213</sup>(Larraguibel, 2012). En tal sentido, Larraguibel ha trabajado en varios proyectos que permiten que los principios científico técnicos “aparezcan” en sus aspectos más elementales. Por ejemplo,

He estado trabajando en varias instalaciones que tenían que ver con péndulos. O sea, el péndulo como una máquina elemental que tiene un período invariable; que está controlado por fuerzas que están fuera de nuestro alcance de percibir...Uno podría pensar un paralelo entre un péndulo y una máquina cibernética. Intenté relacionar la máquina a una civilización que llega a un absurdo, que llega a la creación de comportamientos artificiales que son absurdamente alimentados por una energía que el péndulo de una manera tremendamente simple logra con una perfección bastante más notable (Ibid).

La necesidad de abrir los procesos internos que operan en el núcleo de los aparatos implica un reconocimiento básico y profundo para el desarrollo de las artes de los medios. Aquí debemos hacer una distinción entre el desmontaje de las “máquinas semióticas” (Flusser, 1990), cuya función básica, a priori, sería “producir bienes simbólicos destinados a la inteligencia y sensibilidad del hombre” (Machado, 2000b, p. 21), de lo que podemos llamar “máquinas utilitarias”; es decir, aparatos y sistemas tecnológicos que descansan en nuestro cotidiano facilitando tareas e instituyendo el paisaje tecnológico contemporáneo, cuyo ejemplo más a la vista está en los electrodomésticos. <sup>214</sup>

Desarmar una máquina semiótica implica entender el programa , o sea, descubrir lo que opera en su interior; descifrar lo que oculta su “caja negra”, en el sentido que Vilém Flusser le daba a esta metáfora en su texto “Filosofía de la Fotografía” (1990, p. 16). El concepto de caja negra, desarrollado por el filósofo alemán nos ha servido como oportuno referente para analizar el funcionamiento de otros medios de creación actuales. También es usado por la sociología de la ciencia y específicamente por Bruno Latour quien habla de “cajanegrizar” a la ciencia, como una característica del éxito de los desarrollos tecnológicos y de la ciencia misma que, al hacerse exitosos en sus resultados, se harían simultáneamente más opacos (Latour, 2001). Para Flusser, una de las cuestiones críticas

---

<sup>213</sup> Entrevista realizada por Valentina Montero en enero de 2012.

<sup>214</sup> Aunque ya veremos que más adelante estas dimensiones entre máquinas semióticas y utilitarias se funde en la remezcla de dispositivos como cámaras de vídeo, pantallas lcd y componentes de artefactos domésticos como por ejemplo motores de microondas, lavadoras, etc.

de la fotografía en términos culturales radicaba en la distancia que separa al fotógrafo de las condiciones internas de la cámara y sus consecuentes procesos productivos. Tal distancia pondría en entredicho el dominio y la libertad creativas que exige el proceso artístico. Flusser señalaba que la diferencia fundamental entre las prácticas artísticas tradicionales que utilizan medios tradicionales como pinceles, cinceles, óleo, etc. y aquellas que utilizan medios tecnológicos es que éstos no son meros utensilios, sino "aparatos". La palabra "apparatus" viene del verbo latino "aparare" y puede ser traducido como "un objeto que hace algo por sí mismo" (1990, p.21). Desde esta perspectiva, los aparatos serían, según Flusser, "textos científicos aplicados" que automatizan y encarnan las técnicas de producción de imágenes (p.14). Por "textos", Flusser no quiere decir simplemente discursos, sino fórmulas abstractas que son aplicadas a funciones mecánicas. Al ocurrir estos procesos, los aparatos toman lugar fuera del alcance de los usuarios, "ritualizando" sus propios modelos de operación. Es en este sentido que, para Flusser, los aparatos serían "cajas negras" que ocultan los procedimientos técnicos del control de quienes los usan, pues lo único que dejan ver son las entradas y salidas de dichos procedimientos. De acuerdo con este punto de vista, las máquinas semióticas junto al secreto de su estructura encerrarían una cierta ideología que se manifiesta en una serie de procesos predefinidos de codificación de la imagen (en el caso de la fotografía) que Flusser llama programas. Como bien sintetiza Arlindo Machado:

En la era de la automatización, el artista, no siendo capaz él mismo de inventar el equipamiento que necesita o él (los) programa/s - programarlo, queda reducido a un operador de aparatos, esto es, a un funcionario del sistema productivo, que no hace otra cosa sino cumplir posibilidades ya previstas en el programa, sin poder todavía en el límite de ese juego programado, instaurar nuevas categorías. De parte de la crítica y del público, lo que se percibe es una creciente dificultad, a medida que los programas se tornan más poderosos y "amigables", de saber discriminar entre una contribución original o una mera demostración de las virtudes de un programa. Nada puede ser más desconfortable para un realizador de trabajos de computación gráfica o multimedia lo que aquella pregunta inevitable que le es inferida inmediatamente después de cualquier exhibición: ¿Qué programa usó usted para hacer esto? (Machado, 2000a, p. 67).

Esta predeterminación o programa que encierran los aparatos es lo que ha motivado a un sector reducido, pero creciente de artistas, a comenzar a indagar en los lenguajes internos de las máquinas y a desarrollar sus propias herramientas de trabajo. Unos de los primeros artistas chilenos que optan por la apropiación tecnológica, en un

sentido crítico a esas predeterminaciones a las que se referían Flusser y Machado, son Christian Oyarzún e Ignacio Nieto. Oyarzún, aún como estudiante, junto a otros artistas de la Universidad Católica -como Daniel Pliscoff, Erick Miranda, Arturo Tapia y Lai Fan Guim- se sienten distanciados del trabajo de Gonzalo Mezza, quien se había convertido entonces en el referente de las artes digitales en Chile. La crítica que hacían las generaciones más jóvenes al trabajo de Mezza y otros artistas tradicionales que empezaban a utilizar el ordenador es que lo hacían bajo la premisa de que los sistemas digitales venían a tomar el lugar de las herramientas convencionales, sin detenerse a reflexionar sobre los cambios profundos, no sólo estéticos, que ese giro significaba. Según cuenta Oyarzún:

A mediados de los 90 llega Apple a Chile trayendo computadores con pantalla a color. A varios artistas de La Transición les pasan un computador y un operario. Estaba [José] Balmes, Gracia Barros, Patricia Israel, Bororo. Ellos utilizan un photoshop primitivo. Luego los veías hablando de lo maravilloso que es ‘pintar la pantalla con colores...’ Eso era muy noventero. Balmes decía que era algo increíble, pero que no tiene la materialidad (Oyarzún, 2012).

De esta experiencia se editó un libro llamado “La Brocha del siglo XXI” (1993). Posteriormente, esa expresión: “brocha del siglo XXI pasaría en los 2000 a la prensa, adaptada como “el mouse como pincel” (Ibid). A juicio de Oyarzún, estas formas de asumir el “boom digital” eran discursos cargados de ignorancia que estaban tratando de ser dominantes en el ambiente artístico. En los noventa, el principal medio tecnológico de creación artística era el video. Luego, hacia el final de la década, con el desplazamiento hacia el soporte digital, varios artistas comenzaron a sentir cierta incomodidad por el uso estandarizado de software. Según Oyarzún, la edición de video venía a mantener ciertas fórmulas que se comenzaban a institucionalizar en el campo artístico chileno: “Sentía que el videoarte chileno estaba atrasado, pegado en una estética noventera. La edición digital venía a adormecer ese estado de cosas. Le daba más posibilidades de manipulación, pero no lograba salir del soporte” (2012).

Para Oyarzún, el vínculo entre los contenidos que la práctica videoartística ofrecía y sus medios de transmisión no era una cuestión trivial. Pero, sobre todo, le preocupaba la sumisión de la creación a recursos tecnológicos reducidos de antemano a una serie de protocolos y estandarizaciones sobre-explotadas. “La edición de vídeo en formato digital me parecía una aplicación superficial del recurso respecto al nivel discursivo potencial de la tecnología” (Ibid). Al artista le preocupaba la figura de un creador “hipo-desarrollado”, o lo que Flusser y Machado denominaban un artista

“funcionario”. En aquél entonces, Oyarzún, junto a otros creadores, creía que el artista tenía que dejar de ser “operario” y convertirse en “desarrollador”; no sólo para recuperar autoría en su obra, sino también para “generar bulla”, es decir, hacer ruido y así interferir en el proceso creciente de digitalización de la vida y la economía, y la manera silenciosa como se estaba desplegando este cambio. “Entonces es que decido meterme en la programación y alterar a través del computador sus supuestos, más que contentarme con las opciones que el programa traía por defecto” (Oyarzún, 2012). Asimismo, la irrupción de Internet y las posibilidades creativas que ésta ofrecía significaron una ampliación del campo artístico para quienes trabajaban con imagen o sonido digital. Para el artista e investigador Ignacio Nieto, la llegada de las TIC despertó la necesidad de “descajanegrizar” su funcionamiento y ver más allá de lo aparente.

Si uno se mete a internet sólo vemos imágenes y texto. Uno no ve lo que está atrás y lo que configura todo esto. Entonces me interesaba visibilizar ese tipo de información; cómo funciona la red, cómo se estructura. Eso es lo relevante y lo que lo diferencia de estar sentado frente a una pantalla en un video por ejemplo (Nieto, 2012).

Gilbert Simondon era enfático en explicar lo importante que es el conocimiento de los aparatos, pues ello permitiría distanciarse de los peligros de la alienación. El trabajo técnico no debería significar solamente el uso del dispositivo técnico, sino también su participación en la invención y construcción de él. “Es necesario que la génesis del objeto técnico forme parte efectivamente de su existencia, y que la relación del hombre con el objeto técnico implique esta atención a la génesis continua del objeto técnico” (Simondon, 2007, p. 266). En consonancia con esta postura, Nieto plantea como una cuestión crucial que los artistas tengan conocimientos técnicos avanzados como una manera de controlar su propia producción: “No me fascino por algo pre-hecho, que venga listo. Por ello trato de recrear un software o un circuito y no trabajar en base a lo que te está ofreciendo un ingeniero donde las posibilidades están restringidas a lo que pensó él” (Nieto, 2011).

Según Christian Oyarzún, “el arte que trabaja con tecnologías debiese ser el más crítico con el uso que se hace de ellas o sus implicancias, al menos en contextos como el local q es súper esclavo de las mismas” (Oyarzún, 2012). Para la artista Carolina Pino, comprender el funcionamiento de las tecnologías que se utilizan para realizar trabajos artísticos es primordial “por lo menos hay que ser capaces de entender cómo funcionan los programas, para poder producir otro que se acomode a tu manera de hacer... Creo que si no haces esas preguntas, estás haciendo decoración y no arte” (Carolina Pino, 2012). Para

Oyarzún, tomar conciencia de esta situación significó un momento de inflexión importante, pues resolvió que para salir de la superficialidad que él advertía en el medio, debería “volver a programar”. Esto significaba recuperar el impulso de los años ochenta que lo animó a adentrarse en el lenguaje informático siendo aún niño.

Si en los ochenta empecé a programar fue básicamente por precariedad. Había un computador en casa, pero no tenía juegos. Entonces teníamos que crearlos. Esa inquietud me vuelve, años después. Como artista emerge la idea del computador con la mirada niño. Te das cuenta de que se pueden hacer mil cosas sabiendo programar una máquina (Oyarzún, 2012).

Desde su óptica, la programación significaba una manera de recuperar autonomía en el trabajo artístico

En esa época –finales de los noventa, inicios de los 2000- la autoría me parecía un tema fundamental. Es decir, me importaba comprender el lugar que tú ocupas como autor cuando estás utilizando un instrumento tecnológico... Un usuario más terminal mueve la mano y articula una cantidad de pensamientos formales que son traducidos como brochazo; pero cuando tú programas te incorporas al funcionamiento completo de producción de imagen, sonido y usabilidad. Se vuelve robusta la operación; ésta tiene autoridad sobre el problema tecnológico que plantea simplemente una imagen (Ibid).

Con una inclinación parecida, la artista Constanza Piña se acerca a la tecnología motivada, inicialmente, por la precariedad de sus recursos técnicos. Después de comenzar un trabajo en torno a la videodanza, comienza a sentir la necesidad de agregar una capa de interactividad a sus proyectos a través de la utilización de Processing. Para ello, decide asistir a talleres especializados en este lenguaje de programación, pero con tal suerte que su ordenador se descompone. Finalmente, opta por ir de todas maneras, llevando consigo sólo un block de notas.

(...) yo quería tomar estos cursos, pero ya no tenía computador, requisito fundamental. Entonces me inscribí igual. Llevaba a clases mi ‘notebook’ que era en realidad un bloc de notas ‘análogo’. Eso me obligó a mirar la tecnología desde ahí,

desde la carencia, y surgió la pregunta '¿qué pasa si no tienes un computador para trabajar?, ¿puedes ser un artista de tecnologías?' (Piña, 2012)<sup>215</sup>

En el caso de la artista Yto Aranda, quien empezó muy tempranamente a interesarse en las posibilidades creativas de la red a través del arte postal, primero y interesada por el net art, la escasez de recursos materiales también fue un factor determinante para intentar aprender a comprender los sistemas digitales con un enfoque menos ingenuo.

A mediados de los noventa mi conexión era bastante mala. Cuando yo quería descargar una imagen tenía que ir al supermercado, volvía y todavía no terminaba de bajar. Una imagen de 100k. Ahí empezó la historia. Empecé a navegar, pero sin imágenes, sólo texto. Aprendí a hacer páginas web, pero en el bloc de notas y para poder ver las imágenes tenía que ir a la casa de mi hermana. Yo subía la página web pero no la podía ver en mi computador (Aranda, 2012).

Para Ignacio Nieto, conocer por lo menos los lenguajes y materialidades de los dispositivos electrónicos que se utilicen es una cuestión prioritaria para la cual hoy en día no hay excusas. El artista, según su criterio, debe investigar para poder entender cómo está configurada la máquina. "Antes era muy difícil, los procesos de enseñanza eran muy lentos, pero ahora creo que es más accesible. Hay miles de códigos dando vueltas. O sea, se trata de hacerlo tú" (Nieto, 2012).

Siguiendo esta misma lógica, la artista Viviana Álvarez, cuyo trabajo gira en torno a la programación con código html en proyectos de poesía electrónica, realiza la instalación *Web Física Código Abierto* (2013), presentada en la 11 Bienal de Artes Mediales. Su trabajo consistía en la traducción de una página web en el espacio físico. Esta podía ser "navegada" por los "usuarios" (espectadores). La obra intentaba desplazar la noción de virtualidad a un espacio real, en un intento de representar las dos dimensiones de la naturaleza del lenguaje informático: su visualidad y el código fuente o lenguaje HTML (HyperText Markup Language o Lenguaje de Marcación de Hipertexto). Para ello, la artista ocupa una escalera del Museo Nacional de Bellas Artes trazando una serie de representaciones visuales como si se tratara de una interfaz de Internet. En sus peldaños representa las dos dimensiones de una página web: la visual en la huella y el código en la "contrahuella". Los usuarios-espectadores, al hacer uso de la escalera, transitaban por

---

<sup>215</sup> Las citas a Constanza Piña son extractos de una entrevista realizada por Valentina Montero en enero de 2012.



ambas dimensiones, “como si fueran el puntero de un mouse” (Álvarez, 2014). Según la artista, su interés era acercar a las personas al lenguaje Html, abriendo el código a personas no familiarizadas con la programación.

Me interesaba que la gente pudiera observar y comprender lo que el diseño oculta; develar el código fuente; abrir la caja negra de los mecanismos (ya sean éstos digitales, sociales o económicos), ver de qué están hechos, analizarlos y reformularlos. Me interesó de alguna manera ‘analogizar’, materializar y deconstruir lo digital para darle otra perspectiva (Álvarez, 2014).

En la misma línea, el artista Daniel Tirado realiza la instalación *ACV. Aparato de control y vigilancia* (2014), en el que describe el proceso de traspaso de información en las redes de comunicación centralizadas. La instalación consistía en 6 teléfonos analógicos conectados a una central, desde los cuales los visitantes a la exposición podían comunicarse de un teléfono a otro discando el anexo correspondiente. Cuando se realizaba una llamada, ésta era grabada y la conversación traducida a texto que se imprimía en cintas de papel que salían de una pequeña impresora de matriz de puntos (de las que se usaban para generar boletas de compra). El modelo de teléfono de la instalación correspondía a los que se utilizaban comúnmente en los años 90: “Quería un objeto cercano para mí y no tan alejado en el tiempo”<sup>216</sup> (Tirado, 2014). El montaje trataba de evidenciar el aspecto centralizado de los sistemas de telecomunicaciones. Los cables entre teléfonos estaban perfectamente ordenados. Había en su disposición una cuidada simetría que intentaba relacionar su diagrama con el trazado de red de las grandes instalaciones. Para Tirado, la central telefónica pasaba a ser un “aparato de control y vigilancia que intercepta la comunicación”, cuestión que dejaba en evidencia los sistemas de dominación a gran escala implícitos en la tecnología que nos rodea y que en general pasan inadvertidos en el quehacer cotidiano.

Esta perspectiva deconstructiva también tendría una arista geopolítica importante. Según Enrique Rivera, actual director de la Bienal de Artes Mediales, es importante considerar el factor económico político implícito en la tecnología, por lo tanto se hace fundamental una revisión de cómo se adoptan dichas tecnologías “desde nuestro territorio, nuestro contexto y nuestra identidad (Ibid). Viviana Álvarez advierte que el desconocimiento de las cajas negras es lo que gatilla “una esclavitud tecnológica”, que a juicio de la artista profundiza las brechas económicas y culturales. Junto con la

---

<sup>216</sup> Las citas a Daniel Tirado corresponden a extractos de entrevista realizada por Valentina Montero en noviembre de 2014.

apropiación de herramientas se hará necesario “producir nosotros mismos esas tecnologías para no caer en la dependencia de los sistemas o recursos de otros lados, y también para tener una identidad propia como artistas” (Rivera, 2012).

Retomando la metáfora de Latour, para la mayoría de los artistas entrevistados, dar luz al laberinto de la tecnología, es decir, hacer visibles los mecanismos y procesos de las máquinas útiles o semióticas utilizadas se convierte en un estadio fundamental desde una labor pedagógica y crítica a la vez.

#### 4.2.2. Procesos abiertos

Otro factor clave de esta opción metodológica de trabajo con medios, descansa en la reflexión crítica sobre las incumbencias competencias de la relación arte, lenguajes y dispositivos tecnológicos. Desde esta perspectiva, cobrará mayor valor la dimensión procesual que implica el trabajo con tecnología que el resultado final. Para Lucía Egaña, por ejemplo:

Los procesos son súper importantes. Entonces, no me satisfacen, por ejemplo, muestras de arte tecnológico donde yo sólo veo el resultado de algo que no sé cómo está hecho. El “open source”, parte de la idea de que el código está abierto y que podemos modificarlo, podemos re utilizarlo, podemos ver cómo se hace eso... Es lo mismo que pasa con la pintura hiperrealista. A la gente, en general, le gusta el hiperrealismo porque no podría hacerlo (Egaña, 2012).<sup>217</sup>

Coincidiendo con el reclamo de Egaña, la artista Carolina Pino se refiere irónicamente al “Wow effect”, expresión que usa para describir una tendencia en las artes mediales en las que a su juicio se intenta “sorprender escondiendo la técnica para que los espectadores queden impresionados” (Pino, 2012). En su labor como artista y docente, Pino intenta fomentar que su público y estudiantes conozcan el funcionamiento interno de los recursos tecnológicos que utilizan “para que se atrevan a hacer cosas [pues] ello sirve para tomar conciencia de que ya no hay que ser genio para realizar proyectos; simplemente hay que ser curioso” (Ibid).

---

<sup>217</sup> Las citas a Lucía Egaña corresponden a extractos de una entrevista realizada por Valentina Montero en 2012.

Desde una perspectiva aún más radical, Christian Oyarzún admite que, durante muchos años, la manera en que presentaba su trabajo era muy críptica, cuestión que obedecía a un gesto intencional: “Creo que sí había gente que lograba entender los trabajos y los visitaba, pero eran interfaces bastante difíciles” (Oyarzún, 2012). Esta opción surgía como una estrategia de resistencia ante la tendencia espectacular que iba cobrando la masificación de herramientas digitales en el campo del arte. “Ahora lo discuto completamente. Podrían haber sido maravillosas galerías de imágenes, pero finalmente eran listados de texto” (Ibid). Su oposición a condescender con el carácter espectacular que implicaba la retórica de la etiqueta “arte y nuevos medios” también descansaba con una oposición a satisfacer las políticas culturales promovidas por el gobierno de turno a través de concursos públicos. “El atractivo de las obras deseables para ese tipo de concursos tiene que ver con que la obra *se vea* tecnológica. El arte y la tecnología lo que vende es eso, la tecnología” (Ibid).

Durante la 9 Bienal de Video y Artes Mediales (2009), Alejandra Pérez presentaba la instalación *¿Cachureo? Valparaíso: Pichanga Urbana* que consistía en una visualización de distintos sitios web, blogs y sonidos que daban cuenta de las distintas organizaciones de vecinos activistas de la ciudad de Valparaíso organizados para ofrecer resistencia a las empresas telefónicas y levantar otras reivindicaciones urbanas. El formato de presentación operaba como un mapa geo-referenciado por Google y ofrecía la posibilidad de conectar distintos nodos e interactuar con los vecinos mediante un chat. Algunas de las críticas que recibió este proyecto reclamaban su difícil comprensión y caos. Según la propia artista, este desorden obedecía a la identidad del mismo proyecto, que ya estaba insinuado en su propio nombre: *cachureo*, chilenismo que significa “objeto inútil”; y *pichanga*, ‘juego de fútbol improvisado, sin mayor reglamentación’. Según ella misma explica:

Cómo iba yo a presentar un trabajo centrado en la interactividad con el usuario y que quedara feliz como si hubiese jugado en alguna consola, si mi tema era Valparaíso! ... Aquí está el caos a nivel de las esferas de poder. Si tú ves los ámbitos de poder en esta ciudad están todos cortocircuitados. O sea, el trabajo que yo presentaba era coherente con esta forma de ciudad, con la ecología de poderes que conforman Valparaíso (Pérez, 2011).

Pérez manifestaba su desconfianza en los trabajos que encandilan a las audiencias por su factura tecnológica, pues “ahí generas conformidad” (Pérez, 2011).

Poner el acento en los procesos y no en los resultados implica sacrificar uno de los conceptos fundamentales que ha sostenido tradicionalmente el desarrollo del campo artístico: el concepto de obra. Por ejemplo, la artista Brisa MP -quien se ha dedicado a explorar la relación entre danza, cuerpo y tecnología- advierte que sus proyectos raramente concluyen en obras acabadas, lo que ha significado que su trabajo no sea comprendido. Durante su carrera, Brisa MP ha investigado las posibles rupturas que se pueden establecer a los esquemas tradicionales implícitos en la danza: la bailarina, el coreógrafo, la coreografía, el espectador. Desde el uso de sistemas informáticos generativos, Brisa MP (Brisa Muñoz) ha intentado desmontar tales relaciones proponiendo, más que piezas acabadas, ejercicios que sube a Internet en los que vincula cuerpo, tecnología, sistemas de vigilancia, e instancias donde el público tenga un grado de interactividad con la ejecución. “Me interesa la desjerarquización de la cosa del autor, del creador, del artista y del espectador; desjerarquizar un poco esos papeles que para mí son políticos” (Brisa Muñoz, 2013)<sup>218</sup>.



Imagen 37. *Shout* (2012) de Christian Oyarzún

Christian Oyarzún, Lucía Egaña y Alejandra Pérez también utilizan sus sitios web como lugar de experimentación de los temas, lenguajes y dispositivos que van investigando, y antes que la sala de exhibición, han encontrado en las performances en

---

<sup>218</sup> Las citas a Brisa Muñoz corresponden a extractos de una entrevista realizada por Valentina Montero en noviembre de 2013.

vivo otro medio de dar visibilidad a su quehacer. Habitualmente, esta perspectiva de desarrollo artístico ha significado una mayor dificultad a la hora de encontrar financiamiento “porque cómo vas a explicar lo que significa trabajar con medios experimentales: derretir minerales, hacer circuitos”, manifiesta Pérez (Pérez, 2012). Aun así, la mayoría de los artistas mencionados son invitados a exponer: “Al final uno transa y dice, mira, hago una máscara; algún objeto” (Ibid.). En efecto, en 2011 Pérez desarrolla una máscara similar a las de los protagonistas de espectáculos de lucha libre y a los pasamontañas usados por el movimiento zapatista, que funciona como dispositivo sonoro en la que experimenta con el ruido; de manera similar, Oyarzún realiza *Shout* (2012) un instrumento de voz diseñado a partir de la intervención de una máscara respiratoria de dos vías, mediante la cual el usuario podía alterar y modular electrónicamente su propia voz. También podemos encontrar a artistas que eluden la realización de piezas y que en cambio, utilizan la propia exposición para continuar con sus procesos de taller o laboratorio.

#### **4.2.2.1. La exposición como laboratorio**

Llevar el laboratorio o el taller a una sala de exposición y realizar ahí pruebas y experimentaciones en tiempo real es otro rasgo que se puede observar en las prácticas mediales que trabajan abriendo sus procesos de creación. La dimensión procesual en el campo artístico es una tendencia que se puede rastrear desde la segunda mitad del siglo XX. Ya en 1960, Kaprow planteaba una dimensión del arte, entendiéndolo como “una situación, una acción, un environment o un event” (Kaprow, citado en Guasch, 2009, p.57). En Alemania, Harald Szeemann realizaba la exposición *When Attitudes Become Form* (1969), realizado en la Kuntshalle de Berna, a la que invitó a numerosos artistas -entre los que se encontraban Mario Merz realizando uno de sus primeros iglúes, Robert Barry iluminando el tejado, Richard Long emprendiendo una caminata por la montaña, Michael Heizer perforando la acera y Lawrence Weiner extrayendo un metro cuadrado de pared. La muestra, según apuntaba en el catálogo el propio Szeemann, era un medio para mostrar el proceso creativo en torno a “prácticas basadas en la primacía del proceso y de las actitudes” (Guasch, 2009, p. 174). En la exposición había un protagonismo de los materiales en sí mismos. En el montaje “ningún signo incitaba a ver las obras como tales sino como cosas” (Ibid). La atención en las “cosas” significaba un giro que permitía volver la vista hacia los fenómenos y procesos que se llevan a cabo, donde los resultados no significaran la meta final.

La agencia de los materiales se hará aún más gravitante en el trabajo con medios y en la convergencia entre ciencia y tecnología. Un ejemplo paradigmático de concebir una exposición como un campo de pruebas es el que ha ofrecido SymbioticA, laboratorio de la University of Western Australia, dedicado al desarrollo de la investigación artística en relación con la biología, el aprendizaje y la crítica. Las exposiciones de SymbioticA consisten justamente en trasladar lo que ocurre en los laboratorios científicos a un espacio de exhibición. La posibilidad de observar los fenómenos de mutación de la materia intervenida por el artista puede comprenderse como una apuesta más por descajanegrizar los eventos científicos.

En muchas de las apuestas realizadas por los artistas chilenos que estamos reseñando en esta sección, observamos que sus procesos de investigación con los materiales, más que aspirar a la concreción de posibles resultados, privilegian la improvisación y la experimentación como fines en sí mismos. En la 6 Bienal del Museo Nacional de Bellas Artes (2008), el trabajo del colectivo “Incas of Emergency” consistió en llenar el espacio asignado con televisores y ordenadores obsoletos, maderas recicladas, rocas suspendidas y objetos inauditos encontrados en el entorno del Museo. En las pantallas se podían observar videos en los que mezclaban películas, comerciales de televisión con imágenes grabadas por ellos de sus propias instalaciones. Con todo ello construían extrañas estructuras geométricas que iban alterando durante la exposición. “El amontonamiento de cosas era un plan para ir generando nuevas formas de trabajo y visualidad. De alguna forma nos aprovechamos del espacio de la galería para hacer de ella un lugar de ensayo” (Zilleruelo, F. 2014).

En un registro similar se presenta en 2009 en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) el proyecto *Modulación*, realizado por Daniela Peña, Alberto Cofré, Gonzalo Aspée y Nicolás Briceño. Éste consistía en un set de módulos que se interconectaban libremente y que permitían que el espectador/usuario pudiera modificar estas conexiones, convirtiéndose en co-creadores. La exposición lucía, a primera vista, “como un portento tecnológico, pero esa impresión inicial se desinfla rápidamente al examinar los aparatos que la conforman” (Las Últimas Noticias, Castillo, 2009), publicaba la prensa. “Tras una la maraña de placas metálicas, cables, interruptores y tarjetas es posible advertir elementos que ciertamente, poco tienen que ver con la cibernética” (Ibid) entre las que se encontraban una muñeca Barbie, ratones de juguete, un tocacintas que contiene *cassettes*, una bola de espejos y el mando de una playstation.

Más que una ironía sobre las grandes máquinas, nos interesa explorar conocimientos sobre el tema que han sido abandonados por la utilización de nuevas

tecnologías. De alguna manera el arte aprovecha los avances tecnológicos, pero muchas veces se salta toda la experimentación que fue necesaria para llegar a ellos, comentaban los artistas del colectivo (Las Últimas Noticias, Castillo, 2009)



**Imagen 38.** *Modulación* (2009) de Daniela Peña, Alberto Cofré, Gonzalo Aspée y Nicolás Briceño

El proyecto pretendía reflexionar acerca de lo que se esconde tras la apariencia de los mecanismos tecnológicos, haciendo transparentes sus procesos internos. El título de la pieza, *Modulación*, hacía alusión a los módulos de trabajo, pero también a su acepción musical. El proyecto, además, significó una instancia de encuentro en que distintos artistas que habitualmente trabajaban solos en sus talleres podían coincidir. En una primera etapa, el proyecto invitó a artistas del área –Chimba Lab, Constanza Piña, Claudia González y Mónica Bate- a construir “módulos” mecánicos y eléctricos que pudieran modificar acciones entre sí, “construyendo una suerte de cadáver exquisito maquínico” (Briceño, 2014). Posteriormente, los módulos quedaban abiertos para que cualquier espectador pudiera intervenir con ellos. El colectivo no trabajaba bajo el concepto tradicional de “obra”, sino bajo la noción de “sistema”. Según afirma Briceño: “Pensábamos el proyecto

como un sistema para concebir obra; un sistema para desarrollarla” (2014)<sup>219</sup>. Desde esta perspectiva, les interesaba pensar la obra como un experimento donde “la sala es el campo de pruebas. El sistema es sólo un set de reglas de juego, pero hay que ponerlo a prueba. Ahí es donde se expone y se constatan las proyecciones. Claro que nunca nos hicimos cargo de los resultados...” (Ibid.). Aun cuando existía mucho entusiasmo por la escena que se empezaba a configurar, desde Briceño, Peña, Cofré y Aspée existía cierto rechazo a lo que veían iba convirtiéndose en una moda, la cual, a medida que se masificaba iba perdiendo un componente crítico original. “Por eso, después pensamos descartar el abuso de sistemas electrónicos, que en ese momento estaban en alza. Arduino era y es, y probablemente siga siendo, la vedette en este juego (Ibid). Para los artistas era muy importante que las tecnologías estuvieran en la base de una práctica local, intentando con ello generar una relación de pertenencia con los desarrollos que experimentaran.

Nosotros despreciábamos Arduino, despreciábamos Processing, más que nada porque no teníamos una historia con ellos. No es que fueran malos; es que no eran parte de nuestra historia. El desprecio en realidad no es por Arduino, es por la gente que usa Arduino. No saben qué hacer. No tienen historia, están fascinados. Entonces ¿qué es lo que hacen? Muestran alguna gracia que haga el aparatito (Briceño, 2015).

La obra intentaba abrirse de manera directa a un espectador/productor. La interacción con las piezas y su identificación específica permitía generar una vinculación histórica con los medios utilizados. Su proyecto nacía como una manera de hacer física la relación entre crear y compartir tecnologías y conocimiento sin esperar retribución.

(...) la construcción de los módulos se hacía lo más simple posible con fin que el espectador pudiera comprender inmediatamente su funcionamiento y de este modo incitarlo a reproducir estos mecanismos o a improvisar los suyos, así como hacer públicos sus conocimientos adquiridos (Ibid).

La apertura de los procesos de trabajo y de sus sistemas de representación va en estrecha concordancia con la tendencia creciente, por parte de muchos artistas, a utilizar tecnologías de código abierto y software libre. En 2005, el Colectivo Troyano ocupa una de las salas del Museo de Arte Contemporáneo en el marco de la Bienal de Video y Nuevos Medios con el proyecto *Elena* (nombre del virus W32/HLLow.Elitiamo). El proyecto consistía en dar a conocer una serie de propuestas, no sólo artísticas, en torno a

---

<sup>219</sup> Las citas a Briceño corresponden a extractos de una entrevista realizada por Valentina Montero en enero de 2015.



la utilización del software libre. Además, reflexionaban sobre cuestiones relativas al copyleft, la apropiación, la remezcla (remix, mash ups) – temas que recién comenzaban a ser visibles para la comunidad artística y público general.

Mientras, la chilena Klau Kinki (Claudia Ossandón) coordinaba el proyecto *Generatech*<sup>220</sup>, iniciado por un grupo de investigación de la UAB en España. *Generatech* (2007-2010) se planteaba como una plataforma de formación, divulgación y exhibición de prácticas en las que se vinculaba software libre y género, bajo la premisa de concebir las relaciones sociales como un sistema operativo abierto, donde fuera posible “tocar el código, ajustarlo, modificarlo” (Ossandón, 2010)<sup>221</sup>. Las jornadas provocaron el encuentro, visibilidad y “alianzas” entre prácticas *queer*, performativas, mayoritariamente TLGB y *hackers*, con un énfasis manifiesto en el uso de *open source*, que intentaban establecer un vínculo más material y menos virtual con el mundo físico y social y desde una posición crítica y disidente.

#### 4.2.3. Parodia e ironía

Muchas de las piezas que entran en esta categoría pueden ser consideradas como guiños irónicos al desarrollo tecnológico y a la relación que se establece entre desarrollo tecno-científico y las posibilidades reales de consumo popular o de creación artística en condiciones de estrechez económica.

Durante los años 90, en Chile fue noticia la anécdota que describía los “celulares de palo” -teléfonos móviles falsos, hechos de madera- que eran utilizados por muchas personas para aparentar un cierto estatus económico. El acceso a la tecnología constituía otro rasgo del arribismo social, estimulado por una ideología del consumo que se imponía fuertemente en esa década. En 2005, la artista Marcela Moraga, trasladando este complejo nacional al plano artístico, realiza un robot que será protagonista de varias piezas en formato de video y fotografía. *Naufragio PC* (2005) y *Proxyland* (2006) son ficciones registradas en las que la artista posiciona a un robot de 90 cm de altura, realizado con fragmentos de ordenadores y piezas de chatarrería. La precariedad del robot de Moraga recreaba el imaginario del futuro que la tecnofilia anunciaba. Similar al robot de Moraga, Elisa Balmaceda crea *Bad Robot* (2008). La pieza consistía en una estructura hecha con

---

<sup>220</sup> <<http://generatech.org/>>

<sup>221</sup> Entrevista realizada por Valentina Montero en agosto de 2010 para el proyecto <<http://www.maquinaomoaravilloso.net>>

objetos encontrados y reciclados, piezas de electrodomésticos, micrófonos, ruedas. La estructura permitía la activación de diferentes cadenas de movimiento. Como en las piezas de Jean Tinguely, a diferencia de una máquina real, la función de *Bad Robot* era inútil. Sin un objetivo pragmático, el movimiento, que emulaba los mecanismos de relojería, se convertía en un fin en sí mismo. En 2010, el artista Víctor Hugo Bravo realizaba la escultura de un robot gigante similar a los “transformers” de las series de anime de los años 80. La estructura de su pieza estaba hecha con envases de ketchup, botellas y utensilios de cocina como coladores, y ralladores; en su mano sostenía un escudo realizado con una tabla de planchar y en sus hombros tenía megáfonos desde los que se escuchaba el rugido de una bestia y discursos de filosofía con textos de Nietzsche y Bataille. Estos falsos robots se presentaban como embustes paródicos, similares a los celulares de palo, que desde su precariedad delataban la pulsión fetichista de acceder a objetos tecnológicos en tanto bienes de consumo, pero también la distancia que nos separa con los países “primer mundistas” a nivel industrial y también artístico.

Su trabajo también se relaciona con *El Robot K-456* (1964) de Nam June Paik, el cual estaba fabricado con diferentes materiales de desecho -pedazos de madera y alambres-. “K-456 estaba controlado por un mando a distancia, podía andar, hablar y defecar” (Baigorri, 1997, p. 19).

Pero la parodia no sólo se despliega cuestionando esas condiciones contextuales de corte económico, también observamos a artistas que realizan piezas desde las cuales están problematizando las pretensiones que la ciencia y la tecnología ostentan a través de sus discursos y artefactos.

En 2011, Egaña desarrolla junto al Colectivo Minipimer y como parte de un taller *La máquina del posible imposible*. Ésta consistía en una experiencia de producción colectiva, que abordaba como temática la toma de decisiones. Después de instruir a los participantes en algunas nociones básicas de electrónica y en la fabricación de un sensor, éstos se conectaban a la red a partir de un micro controlador. A través de una proyección, se hacían visibles una serie de sintaxis o comandos, como si se tratara de un programa informático: “si activas el botón dos, se enciende la luz roja, si no, se enciende la luz verde”. Los participantes estaban invitados a producir frases, que eran del tipo: “Si en China un perro llora, entonces en Chile se derrumba una casa” o “Si en China un perro llora, Carlos Marx revive en su tumba”. De esta manera, se hacía comprensible la estructura que va generando el código de “procesing”, que era en efecto lo que producía la imagen proyectada. Las historias generadas eran siempre relatos imposibles. Siguiendo una línea

similar, también desarrollan *El Disruptor de ondas cerebrales* (2011), casco conectado a un sensor de datos OSC (Open Sound Control) ubicado en cualquier punto. Los datos llegan a los usuarios traducidos en impulsos sonoros binaurales y visuales (a través de tres luces LED que se encienden y se apagan). Para la realización de este proyecto tomaron como referencia una serie de teorías pseudo-científicas que afirman que a partir de frecuencias binaurales y con ciertos “inputs” lumínicos es posible modificar el estado del cerebro, induciendo determinados estados.



Imagen 39. *El Disruptor de ondas cerebrales* (2011) del Colectivo Minipimer

Toda la literatura en torno a la influencia de las ondas beta o gamma en el cerebro es equívoca. Hay gente que te dice que frecuencias entre 50 y 60 hertzios te producen alegría; otra, que producen tristeza profunda o empatía, o qué se yo... ¡cosas muy diferentes! Entonces era muy arbitrario saber qué se producía. Ahí estábamos muy conscientes del efecto que tiene la sugestión en toda la relación con las ciencias y las tecnologías. Tiene que haber fe; tiene que haber una cosa casi religiosa... Entonces este aparato, este artefacto, se sustentaba mucho en esa credibilidad religiosa que la gente tiene en la ciencia o en las máquinas, sabiendo que era totalmente un bluf (Egaña, 2012).

Físicamente, el disruptor tenía la apariencia de un casco; estaba hecho de cartones reciclados de los tubos en los que se enrolla el papel higiénico. La pobreza de los materiales era una forma de ironizar más aún con el dispositivo, que si bien funcionaba, es

decir, era posible escuchar esas ondas binaurales y percibir el impacto de los leds, su resultado es científicamente incierto.

Desde una óptica parecida y que además intentaba situarse como una crítica medioambientalista, Ignacio Nieto desarrolla su proyecto *Render* (2004), desarrollado como un site-specific en la galería del Centro de Arte Ojo del Desierto en la ciudad de Calama, poblado que cuenta con poco más de 100.000 en el norte de Chile. Esta ciudad se caracteriza por servir como ciudad-dormitorio para los trabajadores de las compañías mineras que existen en la zona. Uno de los problemas asociados a la producción minera es la contaminación por residuos químicos. Nieto, toma esta problemática para desarrollar un producto falso de marca “Render” que permitiría medir la cantidad de arsénico en la sangre. El producto era promocionado por una gigantografía montada en un muro de tabique de la sala en el que se podía ver el prototipo del producto junto una leyenda impresa extraída del sitio web de Codelco, que decía: “Porque la innovación es una condición esencial para las estrategias pensadas en el futuro”. Cuando un visitante de la exposición se ubicaba a una altura suficiente para leer esta leyenda, se activaba un sensor de movimiento que enviaba una señal a un microcontrolador que cambiaba una paleta electrónica ubicada a la entrada de la sala que decía “Bienvenidos a la exposición” por la frase “la persona que usted está viendo ha sido expuesta a altas cantidades de arsénico”. A un costado del cartel con la publicidad falsa, se apilaban una serie de formularios que los visitantes a la exposición podían llenar para pedir más información sobre el producto (Catálogo exposición 2005, pag 21). La obra pretendía apuntar a la toma de conciencia sobre los riesgos vitales que se corren por el trabajo en la minería, pero también a ironizar respecto a las tecnologías y su manera de representar y crear realidades, sólo por la apariencia “high-tech” que éstas ostentan.

Desde una perspectiva cínica, Nicolás Briceño describe sus trabajos como “humor político”. Dice ser consciente de que “el arte no puede cambiar nada” (Briceño, 2015). Sin embargo, le interesa asumir el desarrollo de piezas que utilicen tecnología como una forma de despertar preguntas o incomodidad en los actores del campo: artistas, curadores, patrocinadores. Su interés en ello viene de la mano de su inclinación hacia la poesía; y el vínculo con los dispositivos tecnológicos, de la curiosidad que lo obliga “a estar al día”, manejando los códigos y lenguajes de turno, “el idioma del enemigo” (Ibid). En 2014, presentaba al Concurso de Arte y Tecnología Matilde Pérez, realizado en Fundación Telefónica, la pieza *Hasta que lleguen tiempos mejores* -que hemos escogido para ilustrar muchas de las temáticas de esta investigación-. Esta obra consistía en un bastidor de grandes dimensiones 2.40 x 0.90 metros, montado en la pared como un cuadro tradicional,

envuelto por varias bolsas de basura de color negro, dispuestas de manera irregular, aparentando abandono y descuido. Tras estas capas o “veladuras” –como él las llama- se escondía una estructura de 40 módulos de LED susceptibles a ser leídos por rayos infrarrojos y un micro-controlador que generaba caracteres similares a los números de las calculadoras o relojes digitales, los que sólo se podían observar a través de una cámara digital o una inserta en un teléfono inteligente. El dispositivo estaba programado para almacenar textos del bate chileno Jorge Teillier. Las palabras que aparecían tras la opacidad de las bolsas eran: “El poeta es el guardián del mito y de la imagen hasta que lleguen tiempos mejores”. La pieza se presentaba como una instalación povera: las maderas del bastidor no estaban trabajadas; las bolsas de basura connotaban indigencia y se podían asociar a las soluciones de emergencia que se implementan precariamente en las viviendas de las familias más vulneradas en períodos de lluvia. El artista no quiso dejar demasiadas pistas para su contemplación y comprensión. “Es que era muy chistoso que después pensarán que estaba mala, cubierta con una bolsa, poco iluminada. No me interesaba dar ningún indicio de cómo funcionaba” (Briceño, 2015). La obra –para su sorpresa- resultó ganadora del concurso. “Entonces, llegaba el público, veía que era el primer lugar, y no entendía... Me gusta eso de ‘eso yo también lo podría haber hecho’ o la expresión ‘y esto es arte’” (Ibid). La obra, guarda sintonías con las acciones desarrolladas por el Fluxus y el mismo Paik antes aludido. Para el artista esta pieza o “sistema” como prefiere llamarlo, intentaba ironizar sobre el exceso de expectativas que generan las muestras de arte tecnológico; el contraste que esto genera en determinados contextos socio-económicos y el lugar que la práctica poética podría tener en este entramado.

Frente a este festín de tecnología y chiches “post”, después de pasar horas en Facebook admirando puras “huevadas”. Después de comprobar que las obras con tecnología como que siempre “deben hacer algo”, yo pensaba: ‘bueno, Breton, Tzara, Huidobro, todos ellos tenían el mismo problema’. La pregunta es ¿cómo hago poesía hoy en día?, ¿después de Facebook, Twitter, Arduino, Raspberry pi, Workshops de lo que sea... DIY, conocimiento libre, hacktivismo...? ¿Cómo mierda hago poesía hoy en día? Los dadaístas sacaban frases de una bolsa... así de desesperados estaban; así de inconmensurable era el vacío que sentían. La cosa es que, justamente he tratado de resolver esa pregunta con el verso de Teillier “El poeta es el guardián del mito y de la imagen, hasta que lleguen tiempos mejores” (Ibid).

#### 4.2.4. Una poética política del error

La mayoría de los dispositivos tecnológicos, dice Lev Manovich, en la urgencia por la novedad se sostienen de “tecnologías poco fiables, transitorias e incompletas” (Manovich, 2008) que se traducen en experiencias de frustración del público: links rotos, funcionamiento errático de los computadores en una exhibición, etc. A su juicio, “tal vez, sólo los artistas de las sociedades post-comunistas han estado dispuestos a reconocer que en una sociedad de la información, el ruido es tan significativo como la señal y que la naturaleza de la tecnología es que no funcione como se supone”(Op. Cit). La afirmación de Manovich podría ser complementada en la misma lógica, pero desde las antípodas; es decir, desde el hemisferio sur y desde un país como Chile donde el neoliberalismo se instaló violentamente, pero desde una vereda huérfana de industria y generación de conocimiento científico distribuido (como vimos en el capítulo 2.2.1).

Por esa misma razón, un gran grupo de artistas que trabaja con tecnología, identificándose con la etiqueta de artistas mediales, lo hace asumiendo el error como parte constitutiva de sus desarrollos. Desde la precariedad material, e incluso desde el insuficiente conocimiento práctico científico-tecnológico con que han comenzado a desarrollar sus proyectos, el fallo, el riesgo de cortocircuito y la inestabilidad de los sistemas ingresan en el imaginario artístico nacional como una impronta que no sólo delata una condición subalterna, sino también una estética de la resistencia y una ética de la desobediencia. Contra la pulcritud que se asocia a los desarrollos tecnológicos high-tech, Lucía Egaña se refiere a sus trabajos utilizando el adjetivo de “esperpéntico”; los artistas Nicolás Spencer y Manuel Orellana apuestan igualmente por un “lenguaje disparatado” y advierten que

(...) tanto a Manuel como a mí nos dan ganas de bombardear espacios blancos donde se exhiben cosas.... o la higiene que hay en ciertas obras... no es honesto. Es como el pintor que limpia su taller para mostrar sus cuadros y venderlos. Creo que si lo deja sucio le iría mejor... (Spencer, 2014).

Por un lado, el caos y el error son valorados como un símbolo de resistencia estético política; y, por otro, como signo indicial que se inscribe como testigo de un proceso. Desde el desinterés en concebir su trabajo orientado a la realización de “obras” convencionales, Brisa MP, por ejemplo, otorga un especial valor a no esconder los fallos que aparecen en su proceso creativo. “Mis procesos están en Internet”<sup>222</sup>. A medida que

---

<sup>222</sup> <<http://www.caidalibre.cl/>>

voy haciendo, voy subiendo todo; Incluso cosas feas, como la suciedad del proceso, lo malo junto a lo que está bien.” (Muñoz, 2013). Asimismo, Lucía Egaña sitúa el error como un factor fundamental dentro de la apertura procesual que significa el trabajo de creación: “ver cómo se hace algo, es ver también todos los errores que hubo al hacerlo...” (Egaña, 2012). En casi todos sus desarrollos ha intentado estar atenta “a lo que sale mal” (Ibid) para darle visibilidad, considerando esta postura como un eje metodológico en su trabajo.

Esta óptica coincide con la del científico y epistemólogo Paul Feyerabend, quien planteaba en su “Tratado contra el método” (1981) que en ciencias, el anarquismo es la forma más oportuna para estimular el progreso científico y no así los sistemas basados en la ley y el orden. La apertura al vacío que involucra un trabajo que admite, valora y exhibe sus fallos permitiría plantear el conocimiento de nuevas formas de conocer el mundo, o dicho en otros términos, “el error nos sorprende y nos despierta del encantamiento de las pantallas, les da entidad como dispositivos y nos señala la indelegable tarea de entender” (Facelli, 2014). El error de los aparatos se nos presenta así como una irrupción a un orden establecido, que en nuestro caso de estudio puede traducirse como la aceptación dócil a las tecnologías contemporáneas, aceptando sus predeterminaciones. Desde esta perspectiva, la visibilidad de los fallos e imperfecciones puede ser comprendida como una respuesta al virtuosismo tecnológico y a la fascinación por los resultados, que Lucía Egaña caracteriza con la expresión “competencia de pollas”.

La «competencia de pollas» es, en ámbitos tecnológicos, una práctica tan habitual que ya está naturalizada (como la fascinación por los resultados). En la competencia de pollas no importa qué haces con la tuya sino qué tamaño tiene y cuánto tarda en ponerse dura. Efectividad y presencia. Rapidez (Egaña, 2014, 316).

Para la artista será mucho más interesante observar los procesos erráticos, lo que no funciona, por qué no funciona y por qué sí funciona. “Me interesa el desafío de entrar por la puerta chica de las herramientas” (Egaña, 2012) y aprovechar ese “vacío legal” que pueda tener una herramienta, una tecnología misma, o una plataforma específica. Prestar atención a los errores permite aprender a hacer las cosas de otra manera, y usar las herramientas para algo que no fueron hechas. Según Egaña, “todas esas cosas me parece que dan resultados muy interesantes y muy impactantes, más que una bola de luces que da vueltas” (Ibid). La artista, de manera muy temprana, advierte que el error, más que ser considerado un fallo, abre un espacio para la disidencia a los modelos hegemónicos de representación. Mientras estuvo trabajando entre 2001 y 2002 en la televisión comunitaria La Señal 3 de La Victoria, realizó un programa en vivo titulado *Cadena*

*Nacional*. Este consistía en invitar a 4 personas a comentar un género televisivo: matinales, spots, franjas electorales. Además, convocaban a personas no expertas a hacerse cargo de la parte técnica, dándoles unas directrices muy poco ortodoxas. El llamado era: "haz lo que nunca se podría hacer en la televisión". Como resultado se obtenían movimientos de cámara abruptos; planos muy cerrados, "mal encuadrados", excesivo uso de planos detalle: "la punta del zapato, las manos, un dedo, etc."

Una vez llamó una persona por teléfono durante la emisión para decir que no sabíamos grabar, que no se entendía nada, que 'por qué chucha' lo hacíamos así. Fue un momento interesante porque nos permitió en tiempo real tematizar justo ese tema, sobre cuáles eran los modos correctos de hacer, y de empoderar al personal también. La gente que iba de técnica estaba siempre muy insegura, por lo que era una forma de aprender haciendo y eso a mí me interesaba mucho" (Egaña, 2012).

Estos errores que se escapaban en el trabajo de los improvisados técnicos permitían deconstruir críticamente el lugar que los sistemas de representación ocupan en los esquemas de conocimiento y percepción social. Y por otro lado, hacían notar cómo la autoridad que sanciona qué está correcto y qué mal hecho, es una forma de invisibilizar otras maneras de hacer o resolver algo.

Para Christian Oyarzún, el *glitch* (error o distorsión generado espontáneamente por una máquina) que emergía como acontecimiento en sus piezas permitía observar, además, las posibilidades de agencia de los aparatos tecnológicos. Si bien en un principio sus primeras obras consistían en interfaces interactivas muy limpias, crípticas y complejas, posteriormente indaga más en sistemas generativos, donde lo no previsto juega un rol protagónico.

A finales de los noventa se intentaba llevar la pregunta hacia el usuario. Si bien hay un montón de piezas que son para interactuar, a mí en realidad me parece más interesante lo automático, la automatización. Si bien hay mucha autoría en programar, desautorizarse después, es decir que la cosa se haga sola, que se despliegue algo diferente en el tiempo, me parece mucho más alucinante (Oyarzún, 2012).

Este despliegue al que se refiere Oyarzún, resta protagonismo al artista entendido como autor autónomo, poniendo en una dimensión horizontal la participación de otros agentes no humanos convocados en las piezas tecnológicas. Los fenómenos que se



suscitan de la imprevisibilidad de la dimensión performática de los aparatos: ruido, interferencias, saltos, fundiciones y cortocircuitos, parecen restituir el papel que los aparatos interpretan en una ficción, donde el excesivo diseño encubre sus estructuras y lenguajes.

Para Viviana Álvarez, este despliegue de visualidad que ofrecía el *glitch* fue justamente una forma de observar y tomar conciencia de las posibilidades de intervención en los lenguajes de programación, además de probar desde una perspectiva intencional sus potencialidades divergentes a las inscritas en su determinación de fábrica y consecuentes expectativas de consumo.

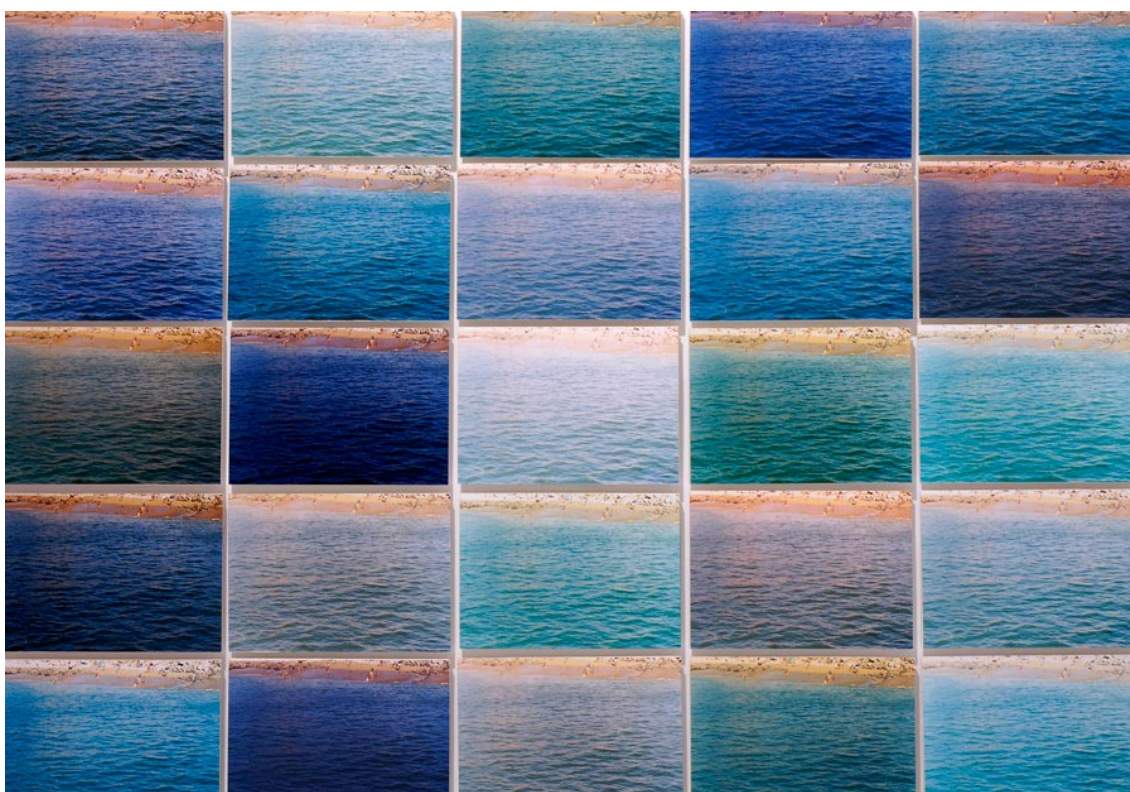


Imagen 40. *Anomalías de Laboratorio-detalle-* (2004) de Paloma Villalobos

Si bien muchos artistas desde Nam June Paik en adelante utilizan supuestos *glitch* o errores técnicos como una alternativa estética, la inestabilidad de los aparatos tecnológicos también es significativa de su propia constitución y de su devenir en determinados contextos y épocas. Un ejemplo de ello queda de manifiesto con el proyecto

*Anomalías de Laboratorio*<sup>223</sup> (2004), realizado por la artista Paloma Villalobos. Su trabajo consistió en una operación en apariencia muy simple. Tomó como cámara análoga una fotografía de un paisaje común –la vista de una playa- y llevó el negativo color a revelar en 70 laboratorios –profesionales y aficionados- repartidos en diferentes barrios de Santiago. Como resultado, las copias recibidas presentaron entre ellas evidentes alteraciones cromáticas, de densidad, encuadre y formato. Las reproducciones resultantes poseían un alto grado de “errores”, fallas, variaciones, lo que prácticamente las transformaba en fotografías únicas pues diferían entre sí notoriamente. El conjunto, además, conformaba una trama cromática volviéndose una obra autónoma. Cada copia recreaba a un original fantasma, poniendo en duda la captura inicial, el referente, y relativizando su acontecimiento. A más de diez años de esta pieza, casi el 100% de los laboratorios fotográficos capitalinos han desaparecido, lo que hace de *Anomalías de Laboratorio* una suerte de archivo arqueológico medial que da cuenta de la evolución una tecnología de la imagen. Desde el cuestionamiento al error que implicaba la reproducción de copias disímiles en relación a una supuesta identidad original que reposaría como imagen latente en el negativo, Villalobos también abordaba tangencialmente la red de movimientos y actores que significaba una tecnología que con el avance de las plataformas digitales, ha ido crecientemente a pérdida.

En suma, observamos como el error es abordado desde distintas perspectivas que nos permiten vislumbrar una desobediencia a los patrones hegemónicos de consumo tecnológico, visual y discursivo inscritos en un determinado contexto o lugar, transparentando sus ensamblajes y determinaciones.

#### 4.2.5. Reciclaje, reutilizar

Otra constante que se desprende de la opción por dismantelar y abrir aparatos, es la reutilización de dispositivos o reciclaje tecnológico. En América Latina hemos aprendido a reciclar no sólo como alternativa ecológica o propuesta estética, sino, sobre todo, como una estrategia de supervivencia y porque además parece ser una condición inherente a nuestro carácter mestizo e híbrido, atravesado por temporalidades, razas, creencias y culturas diversas. Los insumos para las obras de muchos de los artistas mediales se encuentran, por tanto, durmiendo en sus propias casas, en los desvanes, trasteros, en el patio; en las calles, disfrazados de basura; y, también en las tiendas de

---

<sup>223</sup> *Anomalías de Laboratorio* fue presentado en la exposición *Errática* (2013), comisariada por Valentina Montero en Sala Corretger, Barcelona.

segunda mano y en mercadillos populares. Estos lugares se convierten en supermercados de bajo presupuesto donde encontrar los fragmentos de lo que puede convertirse en una obra artística.

En Chile a los mercadillos se les conoce como Mercados Persas. Son lugares donde la máquina económica se engrasa gracias al aceite quemado que cruza sus circuitos. En cada barrio popular hay uno. Los más concurridos en Santiago son el Persa Bío-Bío, ubicado en la calle que lleva ese nombre en el Barrio Franklin y el Persa Yungay, cercano al río Mapocho. Es entorno a la obsolescencia, reutilización y bricolaje -cadena trófica cada vez más veloz-, que los mercados persas labran su negocio. Cada fin de semana cientos de comerciantes levantan una tienda, despliegan una manta en la vereda u ocupan viejos galpones -vestigios de fábricas que ya no funcionan- para volver a poner en circulación objetos, muebles, ropa, instrumentos musicales y maquinarias, electrodomésticos y teléfonos móviles de segunda mano que llegan hasta ahí para limpiar las huellas de un robo; por sus fallas o desperfectos, excesivo uso y desgaste o, porque -aún funcionando bien- ya quedaron atrás en la carrera por la actualización que las marcas tecnológicas han impuesto a través de un eficiente marketing. Como sobrevivientes al paso de la modernidad, los mercados persas se parecen a las calles comerciales de cualquier país del llamado "tercer mundo". En un pasaje de la novela *Tinta Roja*, el novelista Alberto Fuguet comparaba al Persa Bío Bío con una ciudad en la India: "(...) la imagen remite a Bombay. Franklin está convertido en un mercado persa ambulante y la muchedumbre bloquea el paso. Cientos de comerciantes informales que se confunden con los mendigos vociferan sus productos" (Fuguet, 2001, p. 153). Así como sucede en las plazas públicas de otras capitales de países "no desarrollados", en los mercados persas nos encontramos ante un escenario de heterogeneidad que es "multi-temporal" (García Canclini, 1997). Mientras en la Plaza de "Yamaa el Fna", en Marruecos, podemos encontrar a un flautista haciendo danzar a una cobra y al lado de él a un vendedor de videojuegos pirata; y en el Zócalo de México, observar a indígenas, con su piel pintada, ofreciendo sus yerbas medicinales y al mismo tiempo cargadores de los últimos modelos de smartphones; en los persas de Chile, también conviven distintos tiempos, costumbres y objetos que en su reunión parecen borrar sus fechas y orígenes. En Santiago, el persa es lugar de peregrinación dominical para muchos artistas que trabajan con medios. Christian Oyarzún, Constanza Piña, Rodrigo Toro, Claudia González Godoy y Bárbara González, entre otros, recorren sus pasillos en busca de materiales e inspiración. La multi-temporalidad del ambiente, coincide también con la característica de las prácticas artísticas mediales: promiscuas, híbridas.

Si no es en los mercados, las calles también son un lugar de encuentro. Desde 2004, Lucía Egaña comenzó el proyecto *Desbasurament* que consistía en la recuperación de objetos de toda índole –libros, ropa, aparatos tecnológicos- tomados de la basura. Para su recolección usaba un sistema de fichaje, parodiando las políticas de archivo que son utilizadas para objetos de valor patrimonial. Como apuntaba Boris Groys las operaciones de musealización actuarían sustrayendo de lo real aquellos elementos que configuran el terreno de lo excepcional, *por lo tanto* “para imponerse con éxito “en la vida”, el arte debe convertirse en algo diferente –inusual, sorprendente, exclusivo– y la historia demuestra que el arte únicamente puede hacer esto recurriendo a las tradiciones clásicas, mitológicas y religiosas y rompiendo su conexión con la banalidad de la experiencia cotidiana” (Groys, 2002, p. 7). El gesto burocrático que Egaña remedaba con *Desbasurament* pretendía devolver legitimidad a aquellas cosas que habían sido despreciadas por sus antiguos usuarios. En la colección de basura que iba ampliando empezaron a cobrar mayor protagonismo las cintas de VHS encontradas que eran utilizadas de múltiples maneras en su dimensión material y significativa: recuperando sus imágenes, realizando visionados de películas en tiempo real en las que mezclaban fragmentos de distintas cintas, o en fiestas, realizando sesiones de VJ analógicas. Para Simondon “los objetos técnicos que más producen alienación son aquellos que también están destinados a usuarios ignorantes” (Simondon, 2007, p. 266), es decir, a usuarios que al desconocer su constitución, no podrían repararlos. Para el autor, esto sucede cuando el objeto tecnológico sólo es concebido en la lógica de la mercancía de intercambio económico que cierra en su diseño el acceso al conocimiento del mismo. Su degradación y, también agregaríamos, la ‘obsolescencia programada’ implícita en ellos, constituye la estrategia para sobreestimular el consumo y, de paso, la constitución del objeto tecnológico en fetiche. En el lado opuesto, como señala Simondon

(...) los objetos técnicos que no están sometidos a este estatuto de separación entre la construcción y la utilización no se degradan con el tiempo; son concebidos para que los diferentes órganos que los constituyen puedan ser reemplazados y reparados en el curso de la utilización, de manera continua: el mantenimiento no se separa de la construcción, la prolonga, y, en ciertos casos, la realiza (Op.cit.).

La utilización de elementos residuales, desechos tecnológicos, chatarra, juguetes en desuso, basura electrónica y analógica es una constante que se repite en la producción artística medial, abarcando desde los mediados de los noventa hasta ahora. Muchos artistas reconocen que en un primer momento lo hacen como una investigación material sin la intención de generar piezas con alguna narrativa específica, pero a medida que van

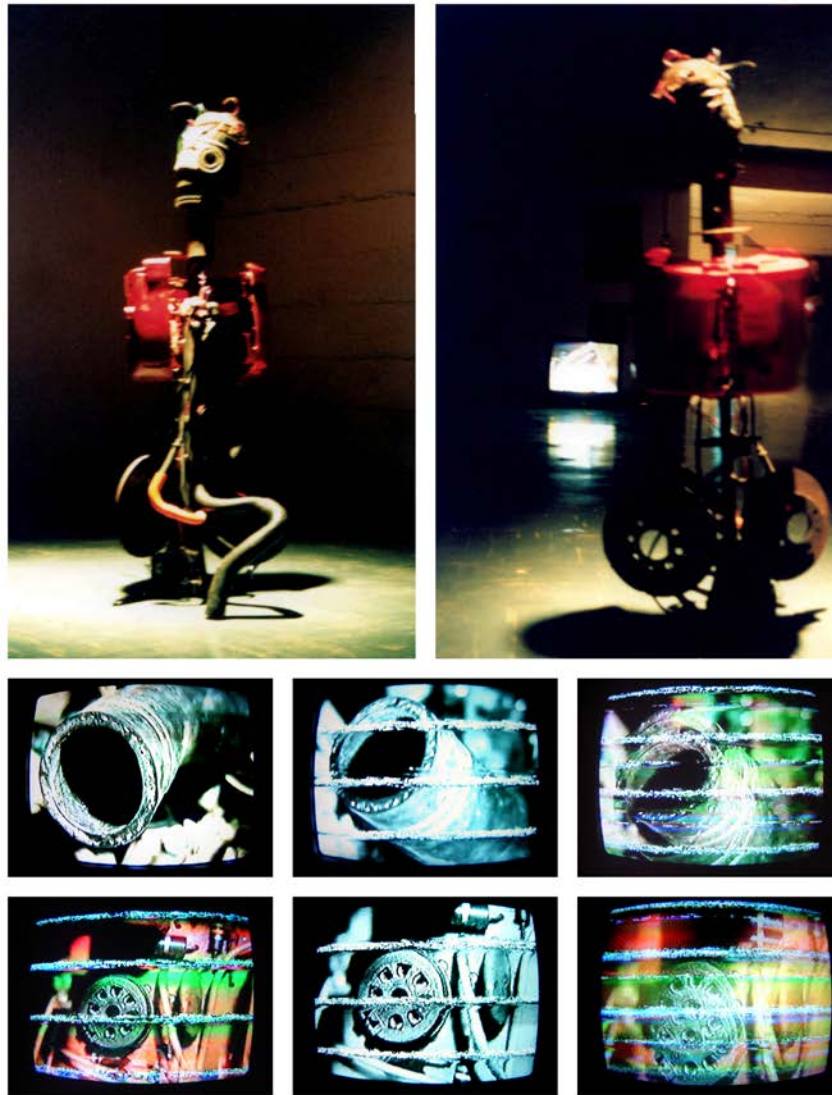


Imagen 41. *We are the robots* (2000) de Bárbara González

explorando los objetos, surge la necesidad de encontrar poéticas posibles a través de su ensamblaje y manipulación. Es el caso de la artista sonora Bárbara González, quien después de coleccionar distintos objetos tecnológicos sonoros: cintas de cassettes, discos láser, grabadoras, crea su primera pieza sonora titulada *We are the Robots* (2000), un “pseudo robot”, realizado a escala humana, a partir de ensamblaje de circuitos, chatarra electrónica y piezas automotrices. El ensamblaje, de rasgo antropomórfico, tenía en el costado izquierdo un motor que reproducía el sonido de una respiración humana a través de una grabadora en función play. El robot, además, estaba acompañado de un televisor antiguo en el que se podían ver en primeros planos los detalles de su estructura interna. De esta manera, González intentaba vincular su interés por “las cosas viejas que habían pertenecido a una historia particular remota y la posibilidad de actualizar sus componentes en una ficción poética” (González B., 2013). Para Carolina Pino, trabajar con ensamblaje de piezas, utilizando materiales de bajo costo no es, necesariamente, consecuencia de una condición económica específica, sino de una mirada particular sobre

la producción artística que va en contra de una fetichización de los objetos tanto en su dimensión comercial como artística. “Me interesa que un objeto que se hace de basura vuelva a ella. En ese sentido, sólo existe en el registro. Es un objeto performático. No podrías comercializarlo, casi ni exponerlo” (Pino, 2014)<sup>224</sup>. Es en esa lógica que desarrolla los proyectos *Shellhouse Living Portable* (2005) o *Paradoja* (2011) que revisaremos en el siguiente apartado.

En 2011, Rodrigo Toro crea la pieza *Batería antiaérea*, trabajo realizado a partir de la combinación de objetos en desuso que tenía en su casa: piezas de móviles, motores, insectos disecados.

Cuando di con una mariposa, decidí reanimarla mediante un pequeño motor vibrador de un celular [móvil]. Luego de eso trabajé en un mecanismo que me permitiera magnificar la acción de ese bicho mecánico utilizando luz y la membrana de un tambor para amplificar el sonido (Toro, 2015)<sup>225</sup>.

Desde esta experimentación comenzó a construir módulos “híbridos entre tambor de batería y reflector antiaéreo [donde] la mariposa simula ser una polilla (mariposa nocturna) que vuela alrededor de las luces en la noche” (Ibid). Luego decide abordar una narrativa particular haciendo de la instalación una parodia que cita *La Catedral de la luz* (1934), una de las obras del arquitecto nazi Albert Speer. *Catedral de Luz* consistió en rodear el campo Zepellin en Nüremberg con reflectores antiaéreos que generaban columnas de luz en la noche. “Me pareció interesante contraponer estos objetos que son muy caseros y que funcionan bajo la excusa de algo tan mínimo, como la mariposa, con el imaginario monumental fascista” (Toro, 2015).

La reutilización de objetos también se vuelve especialmente crítica cuando advertimos el uso de objetos utilitarios que están marcados por determinadas cargas simbólicas, como es el caso de los electrodomésticos que revisaremos a continuación.

#### **4.2.6. La sublevación de los electrodomésticos**

La exhibición en el contexto artístico de bienes de consumo destinados a labores domésticas florece desde muy temprano durante el siglo XX, desde las primeras

---

<sup>224</sup> Entrevista realizada a Carolina Pino en noviembre de 2014.

<sup>225</sup> Entrevista realizada a Rodrigo Toro en enero de 2015.

vanguardias hasta el pop-art. La entrada de estos objetos tecnológicos cotidianos es anunciada tímidamente en las primeras proposiciones gráficas de Duchamp con su *Molinillo de café* (1911) realizado inicialmente como un regalo para decorar la cocina de su hermano Raymond:

Realicé un molinillo de café que hice estallar: el polvo cae al costado, los engranajes saltan por lo alto y la palanca se ve simultáneamente desde varios puntos de su circuito con una flecha para indicar el movimiento. Sin saberlo, había abierto una ventana hacia otra cosa. (Duchamp citado en Marcadé, 2008, p. 46).

Luego le seguirán su *Moledora de Chocolate No. 1* (1913) sobre la que explaya en los siguientes términos:

Lo que me interesaba no era tanto el aspecto mecánico del aparato como el estudio de una nueva técnica. Me resultaba imposible acostumbrarme a la pintura salpicada al azar con golpes de pincel sobre la tela. Quería volver a un dibujo absolutamente seco, a la composición de arte seco, y qué mejor ejemplo de ese nuevo arte que el dibujo mecánico. (op. Cit. p.81)

El aparato, en efecto, no está dibujado a mano alzada, sino con una regla pues “con el dibujo mecánico, uno es dirigido por la impersonalidad de la regla” (ibidem). En efecto, estas representaciones son realizadas por Duchamp mediante el dibujo técnico con el fin de lograr la mayor exactitud y a la vez vaciar de contenido sentimental o simbólico sus trabajos. Al año siguiente, ya ni siquiera utilizará el dibujo, sino hilos cocidos sobre tela para dar forma a tres cilindros de su *Moledora de Chocolate No.2* (1914) y ese mismo año comprará un porta botellas iniciando así sus readymades.

Paralelamente, otros artistas desde sus distintas perspectivas abordarán los objetos cotidianos de uso para indagar sobre su especificidad y los cambios que se producen al hacerlos fluctuar entre un régimen utilitario y otro artístico. En Estados Unidos la baronesa de origen húngaro, Elsa Von Freytag, rescatará de manera poética objetos industriales encontrados<sup>226</sup>, mientras los constructivistas rusos y la Escuela de la Bauhaus, por otro lado, plantearán la necesidad de inserción de las lógicas estéticas experimentales hacia los utensilios de la vida laboral y cotidiana.

---

<sup>226</sup> Incluso, se especula que el famoso urinario que Duchamp utiliza en su *Fontaine* habría sido un regalo de ella.



El protagonismo del objeto de uso cotidiano en el campo artístico reflota en los 60, pasando por la imaginería de Richard Hamilton y sus automóviles y aparatos electrodomésticos, hasta instalaciones como las de Jeff Koons con su *Nuevo doble expositor mojado/seco Shelton* (1981) en la que exhibía dos aspiradores dentro de cajas de plexiglás iluminados por el neón, emulando piezas arqueológicas o reliquias. Como señala Foster “la escultura de bienes de consumo parecía colapsar las bellas artes, y la cultura de los bienes de consumo parecía colapsar las bellas artes programáticamente” (Foster, 2001b, p. 110). La escandalosa entrada del “Ready made” en el campo artístico inaugurada por Duchamp parecía sedada en las estrategias que vinculaban de manera más estrecha el campo artístico y el mercado. Mientras Duchamp jugaba críticamente con el valor de uso y valor de cambio de los objetos en contraste con el valor estético, Jeff Koons presenta sus aspiradores elevándolos al estatus artístico, pero en la medida de que fueran silenciadas sus funciones. En general el pop art y su tributo al objeto cotidiano, leído apresuradamente por algunos como un “neo-dadaísmo”, realizaba un desplazamiento del potencial subversivo de su señalización. En la representación o presentación del objeto cotidiano en el contexto artístico la cualidad semiótica del objeto tecnológico era absorbida por la lógica de consumo, subrayando su valor simbólico (la marca) y fetichista antes que su significado pragmático.

Estas estrategias son retomadas por el Fluxus y específicamente por Nam June Paik y Wolf Vostell, quienes justamente realizaban una doble crítica tanto a los objetos de consumo como al mercado del arte. Es interesante tal equivalencia. Su correspondencia se haría plena en la medida en que ambas dimensiones (el mercado y el campo artístico) se sostienen por la cualidad aurática de sus mercancías y obras, que es la que sostiene la fascinación con la que el mercado opera desde los imaginarios de la publicidad.

La utilización artística de aparatos tecnológicos provenientes del espacio hogareño se convierte en otra tónica más dentro de los artistas mediales chilenos que están trabajando críticamente intentando comprender la tecnología “descajanegrizándola”. Ejemplo de ello es el trabajo de Varinia Barriga, quien opta por utilizar elementos del “paisaje doméstico”. En sus proyectos artísticos utiliza elementos de uso cotidiano, sobre todo aquellos referidos al espacio íntimo del hogar. Para la artista existe “una analogía del arte con la práctica de la cocina” (Barriga, 2014). Reconociendo que ésta ha quedado relegada a un lugar desvalorizado socialmente, su intento es recuperar simbólicamente y materialmente los artefactos que la habitan. “Comencé a darme cuenta que empezaba a generar una rutina doméstica que repetía y repetía sin darme



cuenta. Por eso mismo me interesé en esos objetos que se sublevaban en mi realidad y que al mismo tiempo el mercado me decía que tenían que morir” (Ibid).

Su primer proyecto consistía en situar cada electrodoméstico y utensilio de cocina sobre unos atriles rescatando mediante dispositivos piezoeléctricos los sonidos que éstos generaban, mezclándolos con audios de telenovelas y noticieros en el que se describían violaciones y femicidios. De esta manera poética disponía de los aparatos domésticos como testigos o encarnaciones materiales de una historia de sumisión femenina. Este proyecto sin título guarda estrecha sintonía con la obra de Martha Rosler *Semiotic of the Kitchen* (1975). En su video podíamos observar a la propia artista realizando una demostración de los utensilios de cocina en orden alfabético imitando el estilo de un programa televisivo de cocina aparentemente convencional como los que se observaban en esa época y hasta el día de hoy. Progresivamente, el video se enrarece cuando advertimos la exagerada precisión y énfasis teatral con la que son nombrados los objetos. En esta exhibición absurda y a la vez cómica, Rosler retrataba el lugar de la mujer sometida a un rol restringido socialmente, convirtiéndose ella misma en otro utensilio más. Casi medio siglo después Barriga, quien desconocía la pieza de Rosler <sup>227</sup>, trabaja, sobre todo, con utensilios electrónicos en un intento de rescatar “estos personajes electrodomésticos que comenzaban a tener vida; los transformé en personajes de una orquesta, personajes violentos que eran disfrazados para “la dueña de casa” pero que eran tan violentos como una pistola” (Barriga, 2014)

Para su siguiente trabajo, *Línea Negra* (2014), la artista ensambla 3 lavadoras, un microondas, 3 licuadoras, un cuchillo eléctrico, un calefón. En el ensamblaje que realiza introduce el movimiento propio de cada aparato intervenido para construir una suerte de escultura cinética y sonora. El movimiento y sonido se activaba gracias a un sensor de movimiento que activaba cada utensilio haciéndolo sonar, en una cadena de movimientos similar a una máquina Goldberg. Su apariencia y sonidos evocaban a las máquinas inútiles de Tinguely -referente de estas piezas-. El título *Línea Negra*, parodiaba la denominación “línea blanca” con que se agrupan a los electrodomésticos. La línea negra se refería entonces a aquellos aparatos “que no hacen nada para hacer más eficiente la vida humana; que no ayudan a que el sujeto tenga más tiempo para trabajar.” (Barriga, 2014). Por eso su máquina, una especie de “Frankenstein doméstico”, en sus estertóreos movimientos sólo hacía ruido o una extraña música. La intención de Barriga era crear una suerte de orquesta de seres destinados a la desaparición; que revelaran en la estridencia de sus sonidos la violencia inscrita en la servidumbre del mundo hogareño.

---

<sup>227</sup> Según entrevista realizada en 2014.

Al rescatar lo sonoro de lo doméstico y su vida temporal me doy cuenta de los adelantos tecnológicos que se han insertado en la vida para facilitar el trabajo o aumentar la eficiencia. Mi obra es lo contrario: le doy vuelta a la función de los objetos y hacerlos que no hagan nada (Ibid).<sup>228</sup>

En general, como hemos revisado, los fines de estas prácticas mediales deconstructivas comprenden dos momentos creativos: en una primera instancia observamos una función pedagógica en la que se libera el secreto de los aparatos y lenguajes tecnológicos que nos rodean; y en un segundo momento este reconocimiento de las funciones y mecanismos de los objetos tecnológicos o procesos científicos permiten una apropiación de sus potencialidades, liberándolas de su uso estandarizado y pre-programado por su determinación industrial, comercial o científica. En el capítulo siguiente analizaremos cómo parte de los artistas están dedicando esfuerzos para que estas nuevas funciones cumplan un papel no sólo pedagógico, paródico o representacional, sino también revistan un potencial transformador de la realidad material social.

---

<sup>228</sup> En el capítulo siguiente observaremos como partiendo de premisas muy similares a las de Barriga, Carla Peirano y Orit Kruglasky realizan un proyecto en el que intentan dar agencia a estos aparatos domésticos desde su re-funcionalización entendida no sólo en términos representacionales o artísticos.

4.3.

TRANSFORMACIONES NEOCONSTRUCTIVISTAS  
MICRO-POLÍTICAS

#### 4.3.1. No cantes a la lluvia, poeta, haz llover

*“En el momento actual el Artista puede jugar un rol más importante que su propia obra al situarse entre la fuerza social que lo nutre y la Fuerza Social que de la imaginación creadora puede derivarse. El artista tomará como punto de partida una intención ética y de progreso verdaderos [sic] transformándose en integrador de múltiples experiencias, en oposición a la continua fragmentación a la que nos somete nuestra sociedad, para contribuir a la concepción de un hombre más completo”*

(Grippio citado en Chillida, 2014, p. 19)

Desde una primera etapa de desobediencia tecnológica (Oroza, 2012), en la que los artistas trabajan descajanegrizando procesos (Latour, 2001) con un fin pedagógico y crítico, reconciliando saberes disímiles en procesos abiertos y colaborativos, también podemos observar a una serie de artistas que intentan ir más allá, recuperando la dimensión artesanal del quehacer artístico tecnológico y el protagonismo del espacio del taller como lugar de aprendizaje, proponiendo la construcción de artefactos técnicos y semióticos que logren ejercitar imaginarios de transformación sobre la realidad en un radio de acción próximo, cercano.

La creación de prácticas y objetos experimentales -híbridos entre inventos tecnológicos, objetos de diseño y obra artística- lejos de consistir en ejercicios estético o formalista, pretende inscribirse como metodología de acción a un nivel micro-político que logre acompañar el curso de las mutaciones sociales contemporáneas. Hay un reconocimiento de los artistas como seres integrados en las problemáticas sociales. La figura del artista ya no se concibe como “un ser ajeno, subjetivo en la penumbra de su taller” (Cruz, 2014), sino que por el contrario se ve a sí mismo como un agente activo en la trama cultural, capaz de contribuir no sólo en la construcción de dispositivos de enunciación de lo real, sino también de transformación.

Hay una filiación evidente de estas prácticas con el pensamiento y acción de las vanguardias históricas (tanto las europeas como las americanas) y sus esfuerzos por generar imaginarios políticos que ofrezcan herramientas concretas a los presupuestos teóricos que agitaban discursivamente las luchas sociales. La teoría estética materialista, que atraviesa transversalmente a corrientes como el constructivismo y la Bauhaus, y que hace eco en las propuestas constructivistas de los 40 y hasta los 70 en América Latina, puede tomarse como punto de partida y referencia directa para estos artistas. La posibilidad de que el arte sea una instancia transformadora de lo real es una premisa que

se puede rastrear en Marx cuando afirmaba “El arte no es un espejo que refleja a la realidad, sino un martillo con el que se le da forma”<sup>229</sup>. Casi un siglo después Barthes (1981) situará en esta dimensión constructiva o productiva un antídoto contra la mitificación de los objetos culturales que ya había sido advertida por Benjamin, aludida por Adorno y denunciada por Débord. Barthes, por su parte, resaltaba como una urgencia revolucionaria el que el escritor o artista asumiera una dimensión participativa en los procesos productivos sociales, no sólo en un plano simbólico.

Existe, por lo tanto un lenguaje que no es mítico: el lenguaje del hombre productor. Toda vez que el hombre habla para transformar lo real y no para conservar lo real como imagen, cuando liga su lenguaje a la elaboración de cosas, el metalenguaje es devuelto a un lenguaje-objeto, el mito es imposible. Por eso el lenguaje verdaderamente revolucionario no puede ser un lenguaje mítico. La revolución se define como un acto catártico destinado a la revelar la carga política del mundo: la revolución hace el mundo y su lenguaje, todo su lenguaje es absorbido funcionalmente en ese hacer (Barthes, 1981, p. 131).

A partir de la irrupción de los medios tecnológicos y su normalización dentro del campo artístico, la recuperación de un enfoque constructivista podría sintonizar con lo que Foster (2001) denominó el “retorno a lo real”. Con esta expresión describía el trabajo de los artistas de la segunda mitad del siglo XX que se ubicaban en la entonces recién inaugurada tendencia posmoderna. Siguiendo su lógica podríamos observar en las prácticas artísticas de esta última década una actualización dadaísta y constructivista a la vez, similar a la que ejercieron inicialmente los artistas que adscribían a las tendencias post-estructuralistas en los años ochenta. Aun cuando parezcan movimientos distintos, el dadaísmo y el constructivismo se basan en una crítica a la autonomía del arte como expresión burguesa enraizada en la figura del artista romántico y del genio. Esta resistencia opera, por un lado, integrando al campo artístico los objetos cotidianos para así devaluar el fetiche artístico tradicional y, al mismo tiempo, utilizando materiales, saberes tecnológicos y procesos industriales con el doble fin de incitar a repensar la tecnología en la sociedad y contribuir a su transformación (como pretendían hacer los constructivistas de Agitprop). Pero esta corriente también se puede asimilar como un retorno a prácticas ancestrales donde la creatividad, el oficio técnico y la mezcla de saberes de orden científico y místico no estaban separados en la forma que la modernidad los ha presentado. En 1917, el poeta Vicente Huidobro, confesaba que cuando concibe el

---

<sup>229</sup> [*Kunst ist nicht ein Spiegel, den man der Wirklichkeit vorhält, sondern ein Hammer, mit dem man sie gestaltet*] La frase también ha sido atribuida a Bertolt Brecht y a Friederich Nietzsche.

creacionismo, cuyo verso representativo dice “poeta, no le cantéis a la rosa, hacedla florecer en el poema” se habría inspirado en un viejo aimará. Según el mismo Huidobro confesaba:

Esta idea del artista como creador absoluto, del Artista-Dios, me la transmitió un viejo poeta indígena de Sudamérica (aimará) que dijo: ‘El poeta es un dios; no cantes a la lluvia, poeta, haz llover’ (Schwartz, 2006, p. 81).

Con esto planteaba que el acto poético (creativo) no debería reducirse únicamente a una función representativa, sino sobre todo creadora.

Crecientemente, estas prácticas han sido asimiladas como modelos de trabajo artístico que corren en un río paralelo al del arte contemporáneo “mainstream”. Si bien, al igual que muchas prácticas contemporáneas se experimenta desde la heterogeneidad de lenguajes, temáticas y técnicas, las prácticas neo-constructivas o que pretenden ser tecno-utópicas encierran una constante que se basa en una coarticulación de formas artísticas, políticas y sociales que llega hasta tal punto que todavía son difíciles de admitir en el escenario artístico tradicional. Esta coarticulación podría entenderse desde una perspectiva contextual, es decir, desde un reconocimiento situado, que adapta el lenguaje de la vanguardia a cuestiones específicas acotadas al lugar y tiempo donde se desarrollan. La dimensión contextual es crucial. Aunque esto tampoco es nuevo. Ya veíamos cómo en las vanguardias históricas existían importantes matices que definieron su práctica artística de acuerdo a las condiciones específicas de ciudad donde se desarrollaron (Bürger, 2000). Esta posición contextual, experimental y comprometida políticamente con su espacio y su tiempo acerca a los artistas a zonas transfronterizas. El artista de los medios

Entiende que las disciplinas son centros de acción, nodos potenciales que buscan el desborde hacia zonas no administradas o inciertas, zonas borrosas, lo cual es en algún sentido comprender la actividad contemporánea y asumirla sin juicios previos (Cruz, 2014, p. 4).

Una buena parte de los artistas afirma su desinterés en trabajar con tecnología si no es para cuestionar su uso y para generar transformaciones concretas en el entorno desde el que se forma parte. Para Carolina Pino, es importante atender a la incidencia concreta que la tecnología tiene en la sociedad: “Para mí no existe la religión ni otros asuntos que puedan llegar a cambiar al mundo más que la tecnología. Pero por lo mismo,

me interesa ver qué pasa con los que no tienen acceso, o con los discapacitados, cómo hacemos que esto sea mejor” (Pino, 2013).



**Imagen 41.** *Fresh Air* (1972) de Juan Downey y Gordon Matta-Clark

En 1972, Juan Downey colabora junto a Gordon Matta-Clark en el proyecto *Fresh Air* que consistía en ofrecer oxígeno a los transeúntes de la calle Manhattan a partir de una máquina. Esta proposición, que sonaba descabellada en su momento, estaba anunciando de manera directa la posibilidad de que los artistas pudieran intervenir en la ciudad, ofreciendo alternativas que apuntaran a restituir derechos fundamentales que en el contexto urbano de las sociedades capitalistas se han ido perdiendo debido a su degradación y/o privatización.

Desde lo que había sido el desmontaje de aparatos electrónicos, una gran cantidad de artistas –situados desde el diseño, la ingeniería, la comunicación audiovisual o artes visuales- comienza a utilizar la materialidad de esas piezas desmembradas de sus aparatos originales como una forma de experimentación que permita generar nuevos usos para ellas. Pero tampoco observamos en sus propuestas una opción radical por el uso de baja tecnología (reciclaje, equipos de bajo costo, etc.), la hibridez de los dispositivos que generan también incluye tecnología contemporánea, lenguajes de programación actuales y disciplinas y formatos que desbordan el campo artístico tradicional.

A la figura del “artista como productor” que planteaba Benjamin (1939), o el artista “como etnógrafo” señalado por Foster (2001), Ricardo Basbaum proponía una nueva etiqueta: el “artista-etc.” (2003). Con esta expresión Basbaum intentaba recuperar, no sin ironía, la amplitud de características que presentan los artistas multimedia, pero a la vez incluir otros campos de acción en los que contemporáneamente el arte contemporáneo se ve relacionado. En sus palabras:

‘Artista’ es una palabra con múltiples capas de significados (lo mismo es cierto para “arte” y palabras relacionadas, como “pintura”, “dibujo”, “objeto”) -esto es, tiene varios significados al mismo tiempo, aunque uno la escriba siempre de la misma manera. Sus significados múltiples son invariablemente reducidos a uno fuerte y dominante (con la ayuda obvia de una mayoría de lectores conformistas). Por lo tanto, se necesita hacer una diferenciación semántica. Los “artistas-etc” incluso traen a la vanguardia conexiones entre el arte y la vida (por ejemplo, el “no-artista” de Kaprow), el arte y las comunidades, abriendo un camino para una rara, rica mixtura de circunstancias casuales y singulares, diferencias culturales y sociales, e ideas (Basbaum, s.p.).

En el trabajo de varios de los artistas entrevistados y descritos en esta investigación lo conceptual y lo performativo se proyectan en objetos y prácticas en las que se reúnen materialidades, saberes, afecciones y desafíos particulares que intentan trabajar desde un espacio local futuros posibles en un plano transfronterizo, híbrido de impacto micro político. Por último, también hemos querido incluir al final de esta sección una breve descripción respecto a la manera cómo en los bordes del campo artístico, las estrategias de apropiación, las redes sociales y los formatos digitales han servido como factor clave para rearticular un movimiento ciudadano en la vía de contribuir de manera directa a un cambio social.

#### **4.3.2. Artesanía, bricolaje y hechizo**

Un aspecto fundamental del área que estamos analizando, es la dimensión artesanal que comienza a caracterizar el trabajo de los artistas. Para Mark Deuze, junto con la participación y la remediación, la emergencia de las prácticas artísticas en la cultura digital se puede explicar con el concepto “bricolaje” (Deuze, 2006).



Levi-Strauss será uno de los primeros que utiliza el concepto de bricolaje como una práctica cultural cargada de significado, resaltando su sentido en la cosmogonía de las comunidades consideradas menos desarrolladas. En “El pensamiento salvaje,” escrito en 1962, establece que no existirían diferencias sustanciales entre el pensamiento de los individuos de las culturas primitivas en comparación con las occidentales; el cambio radicaría en las estrategias epistemológicas distintas que se reflejan básicamente en el pensamiento mítico religioso, el arte y la ciencia. Contra el lugar común que ubicaba a las distintas culturas en una misma línea evolutiva, aduciendo un grado o escala de superioridad de unas respecto a otras, Levi-Strauss identifica que en la cosmogonía de las comunidades catalogadas como primitivas o menos desarrolladas, prima un pensamiento mítico religioso que intenta integrar distintas facetas humanas de tal manera que nada quede sin explicación. En ese esquema de pensamiento el bricolaje se inscribiría como una práctica esencial. Strauss clarifica cómo el término bricoleur en su sentido antiguo se aplicaba

(...) al juego de pelota y de billar, a la caza y a la equitación, pero siempre para evocar un movimiento incidente: el de la pelota que rebota, el del perro que divaga, el del caballo que se aparta de la línea recta para evitar un obstáculo. Y, en nuestros días, el bricoleur es el que trabaja con sus manos, utilizando medios desviados por comparación con los del hombre de arte (Lévi-Strauss, 1992, p. 35).

Esta desviación a la que se refería Lévi-Strauss nos sirve para comprender mejor el lugar muchas veces marginal que revisten los artistas que están trabajando en la tendencia que estamos analizando. Podemos observar que este desvío dibuja líneas zigzagueantes cruzando diversos territorios disciplinares; por lo que las prácticas artísticas, para ser identificadas, han necesitado un arsenal de prefijos -“post”, “trans” “hiper”, “neo”, etc.- que permitan marcar una diferencia con los quehaceres tradicionales, sacudiéndose o reescribiendo así las taxonomías clásicas. Bricolaje y artesanía podemos incluirlos como conceptos que recuperan una serie de tradiciones que la modernidad daba por superadas, pero que son actualizadas desde las lógicas que el campo de las artes mediales comienza a pavimentar. Para Sennett la ‘artesanía’

(...) designa un impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más. La artesanía abarca una rama mucho más amplia que la correspondiente al trabajo manual especializado. Efectivamente es aplicable al programador informático, al médico y al artista (Sennett, 2009, p. 20).

Para artistas como Carolina Pino y Constanza Piña (Corazón de Robota), las tareas específicas que significaba la elaboración de circuitos o dispositivos electrónicos les permitía conectar una serie de destrezas y lógicas de trabajo propio de la escultura con las posibilidades de construcción de obras o piezas tecnológicas.

Hacer circuitos era como soldar el estaño [y] hacer las placas con circuito impreso [era como trabajar] con grabado de agua fuerte... Entonces ahí me di cuenta de que había un cruce potente... Por ahí me empecé a enganchar. También me di cuenta de que tenía habilidades; que eran cosas que había hecho antes; a lo mejor, con otro enfoque. Entonces no me resultó difícil entrar a trabajar y hacer un circuito y que me funcionara y desde ahí empezar a experimentar (Piña, 2012).

La experimentación con dispositivos electrónicos tradicionales, junto con la utilización de micro-controladores como Arduino o programas como Processing, ha permitido, además, integrar materialidades no convencionales en el trabajo estético o técnico, operando con objetos orgánicos o elementos mecánicos o eléctricos rescatados de la basura. Para Lévi-Strauss, el *bricoleur* tiene la facultad de realizar un importante número de acciones diversas, pero

(...) a diferencia del ingeniero, no subordina ninguna de ellas a la obtención de materias primas y de instrumentos concebidos y obtenidos a la medida de su proyecto. Su universo instrumental está cerrado y la regla de su juego es siempre la de arreglárselas con 'lo que uno tenga', es decir, un conjunto a cada instante finito, de instrumentos y de materiales, heteróclitos además, porque la composición del conjunto no está en relación con el proyecto del momento, ni, por lo demás, con ningún proyecto particular, sino que es el resultado contingente de todas las ocasiones que se le han ofrecido de renovar o de enriquecer sus existencias, o de conservarlas con los residuos de construcción y de destrucción anteriores (Lévi-Strauss, 1992, p. 36).

En América Latina y algunas regiones del sur de Europa, el bricolaje también deriva en la producción de aparatos no heterodoxos, frutos de la improvisación, pensados para subsanar falencias específicas. A raíz de la precariedad de recursos, las comunidades generan sus propias alternativas económicas a problemas concretos a partir del ensamblaje de dos o más elementos. Dependiendo de la región, este tipo de soluciones ha

recibido distintos nombres: “chapuza” en España; “gambiarra”<sup>230</sup> en Brasil; “hechizo” en Chile. Estos objetos, contruidos con fragmentos de otros aparatos, se acercan al concepto de “prototipo”, en tanto son objetos que no están terminados del todo; su funcionamiento está puesto en duda y el fallo reviste una cualidad que alimenta su desarrollo, pues insinúa las instrucciones para mejorar su eficiencia o descartar su operatividad final. Algunos ejemplos de ellos son las extensiones de alambre, latas de gaseosas o bandejas metálicas que se colocan en las antenas de televisión a fin de amplificar su señal en zonas donde la recepción es baja; o, también, los carros de los comerciantes ambulantes apertrechados de distintos objetos que permitan múltiples funciones: espejos retrovisores, paraguas, radios, hornillas para cocinar. Entre 2007 y 2010, el artista cubano Lázaro Saavedra creaba una serie de objetos en los que ensamblaba mediante elásticos y cintas adhesivas distintos productos: un antiguo móvil con una cámara analógica, titulándolo “Nokia con cámara de alta resolución”; o un móvil con un mazo de naipes españoles con el título “Ericson con varios juegos”. Las fotografías de estos objetos eran enviadas por e-mail como si se trataran de un catálogo. Con este gesto ironizaba acerca de la inventiva cubana y su manera de enfrentar el poco acceso a productos tecnológicos de uso masivo a nivel internacional. En Cuba en 1993, en el contexto de la Perestroika y la interrupción de los subsidios rusos al Estado cubano, el diseñador Ernesto Oroza y el artista Django Hernández comienzan a recolectar prototipos reales creados por la gente para suplir las carencias producidas por el embargo norteamericano y el desfase tecnológico del país. A partir de esta primera exploración, Oroza continúa recorriendo la isla para realizar un completo catálogo en el que documenta estos dispositivos y sus prácticas. Por ejemplo, un pequeño ensamblaje electrónico que servía como sucedáneo para cargar baterías de audífonos para sordos, los “Rikimbilis”, vehículos de transporte armados combinando una bicicleta normal, un motor reutilizado y una botella de plástico para llenar con combustible. Desde este despliegue de ingenio y riesgo que afrontan las personas, Oroza desarrolla la noción de “desobediencia tecnológica”. Este concepto le permitía sintetizar cómo el pueblo cubano enfrentaba la tecnología, pasando por alto las restricciones de fábrica y saltándose los límites estéticos, económicos y legales asociados al objeto técnico comercial, donde “el desacato ante la imagen consolidada de los productos industriales se traduce en un proceso de deconstrucción: fragmentación en materiales, formas y sistemas técnicos”(Oroza, 2012).

Esta realidad que Oroza analizaba no es sólo visible en Cuba. Incluso en un país como Chile, donde el índice per cápita es uno de los más altos y donde las tecnologías

---

<sup>230</sup> En Brasil la denominación también se ha hecho común aplicada a la programación informática, para referirse a una manera paliativa -no ortodoxa- de resolver un problema o corregir un fallo.

penetraron de manera muy fuerte (gracias a las inyecciones de capital extranjero), las desigualdades económicas han ido generando espacios liminares de trabajo informal donde el difícil acceso a infraestructura ha motivado el desarrollo de medios propios de subsistencia. Bernardo Oyarzún, en su intento de rescatar una identidad popular, realizaba un inventario de los distintos vehículos utilizados por la gente en las ciudades del país en este tipo de actividades. En la investigación, denominada *Mecánica Popular* (2010), Bernardo Oyarzún se dedicó a catastrar cientos de carritos del barrio Pedro Aguirre Cerda, los cuales desplegaban un enorme ingenio y creatividad por parte de los pequeños emprendedores (como se les acostumbra a etiquetar): “Por ejemplo, me encontré con un especie de carro sanguchero [para hacer sandwich] que estaba hecho con partes de una cocina y que se movía sobre ruedas tomadas de un coche de bebé” (Oyarzún, B. 2014). Todas las experiencias que conoció sirvieron como base para realizar un prototipo en el que el artista mezclaba los aspectos más curiosos y funcionales con que se topó: “era una mezcla de una moto y un triciclo repartidor acompañado de focos y parlantes; decorado con dinosaurios de plástico, afiches de películas viejas, flores artificiales y patos de goma” En sintonía con estos trabajos, cabe destacar, desde un enfoque más poético, la pieza que Iván Navarro desarrolla en Nueva York, titulada *Homeless Lamp, The Juice Sucker* (2005) que consistía también en la construcción de un carrito, similar a los carros de supermercado, pero realizado con tubos fluorescentes. El carro fue utilizado en un video en que vemos al artista vagar por las calles que rodean la galería donde la pieza fue presentada, buscando fuentes eléctricas para alimentar su vehículo-escultura que evocaba la obra de Dan Flavin. Según Navarro, le interesa trabajar metáforas de la funcionalidad del arte y sus usos sociales (Lara et al., 2005).

Esta “desobediencia tecnológica” a la que se refiere Oroza y que vemos graficada en distintas manifestaciones informales, señaladas poéticamente por algunos artistas, coincide a su vez con el concepto de desobediencia epistémica (Mignolo, 2010), que se refiere a la desnaturalización del saber moderno universalista, ejercido desde la lógica hegemónica dominante, y ofrecer en cambio horizontes de vida “pluriversales” que operen como alternativas críticas a la “modernidad y a la civilización neoliberal”. Para Mignolo, “la práctica de la liberación y descolonización empieza por reconocer, en primer lugar, que la colonización del saber y del ser ha consistido en utilizar el conocimiento imperial para reprimir las subjetividades” (p.61). La desobediencia epistémica no apunta a volver a un origen incierto, ignorando la modernidad en sí misma, sino más bien a desatender el imperativo universalizante que ésta trae consigo bajo el capitalismo como impronta totalizadora y excluyente.

En los años sesenta, el artista argentino Victor Grippo, artista conceptual y uno de los pioneros en reunir ciencia y tecnología desde una dimensión crítica, e incluso “metafísica”, ya había adelantado en parte una metodología de trabajo en la que privilegiaba la utilización de materialidades de bajo costo para su realización. Los procedimientos e insumos que usaba eran de corte artesanal. Más que una “tecnología de la pobreza” (Chillida, 2014, p. 24) -como puede ser leído-, en su caso, existía una conciencia situada del contexto en que su obra se producía. No se trataba simplemente de una forma de resistencia ante la precariedad. Desde el uso de una materialidad disponible en el entorno era posible y deseable generar procesos de autonomía, no subsidiarios de sistemas impuestos desde el discurso tecnocientífico hegemónico. Para la artista Klau Kinki (Claudia Ossandón) el concepto de “precariedad” no es apropiado pues restablece una condición subalterna de dominador-dominado, que es justamente la que se intenta trascender desde el empoderamiento de estrategias tecnológicas y culturales alternativas. “Estas metodologías abrirán la posibilidad de entrar en un diálogo pluri-versal entre iguales, en una marcha común hacia un mundo en el cual el horizonte sea “la vida libre” en vez del “mercado libre”; “el buen vivir” más que “el vivir mejor que otro” (Mignolo, 2010).

En Chile, la denominación particular que tiene el desarrollo de estos ensamblajes o gambiarras, recibe el curioso apelativo de “hechizo/a”. En la crónica policial de la prensa es habitual encontrar la denominación de “arma hechiza”, para referirse a revólveres o escopetas hechos con piezas de tubería metálica; plástico o madera. Según la RAE, la palabra, como adjetivo hoy en desuso, indicaba algo “contrahecho, falseado o imitado”. Pero, al mismo tiempo, la connotación mágica que reviste esta palabra parece apropiada para describir el proceso de transformación que revisten los objetos. Como en la brujería, los materiales a usar en un nuevo aparato tecnológico desobediente provienen de la basura, de los márgenes, de lo desperfecto o lo inútil, pero también implican la imaginación, el deseo y el manejo de una serie de conocimientos y habilidades; saber deletrear el conjuro (código). Recordemos cómo el hada de Blanca Nieves utiliza una calabaza y unos ratones para convertirlos en un carruaje. De la misma manera, el “hechizo” significa un ejercicio de transformación de lo real que, aunque sea a baja escala, modificaría la realidad y sus limitaciones. Hoy en día, desde el campo artístico medial, la realización de estos artefactos híbridos intentan recuperar una tradición que ya estaba inscrita en el folclor popular -pues emergieron coyunturalmente desde la escasez material- y también sucede que estas prácticas son asumidas desde un posicionamiento político. Por un lado, se visualiza en ellas una potencia crítica que pone a prueba las capacidades creativas de los artistas -aludiendo a los ensamblajes dadaístas y surrealistas, por ejemplo- y, por otro lado, permite articular desde la resistencia un discurso que va a

contracorriente de los mandatos de la industria y el comercio. En ese sentido, para Carolina Pino el uso de baja tecnología no respondería sólo a una condición subalterna en términos económicos, sino a una posición crítica al sistema artístico y económico que algunos artistas intentan contestar.

Imagínate que tengo acceso al mejor “Fab Lab” de Chile [en la Universidad Adolfo Ibáñez] y no me dan ganas de usarlo... ¿Para qué?, ¿para hacer cajitas bonitas? Eso sería tonto. El corte láser, formalmente, es aburrido. Para mí es más importante las ideas que circundan un trabajo, pero también que esos medios se identifiquen con "consumo y desecho [temáticas que aborda su obra] (Pino, 2014).

De esta manera, la recuperación del oficio artesanal mediante el bricolaje tecnológico “desobediente” se nos presenta como una operación de desmantelamiento, no sólo de un aparato, sino también de los mecanismos y las lógicas que impregnan el universo de la tecnología y, sobre todo, como una alternativa situada y decolonial orientada a construir espacios heterotópicos y funcionales desde lógicas re-territorializadas.

Una experiencia en la que convergen los factores descritos anteriormente pero con el objetivo concreto de transformación social, es el proyecto *Bricolaje Sexual B&S*, (2005-2009), encabezado por Carla Peirano y Orit Kruglansky. B&S se planteaba como un laboratorio de experimentación e interacción en el que confluyeron una serie de discursos de orden político, sexual, económico y artístico, y donde los conceptos de reciclaje, artesanía, tecnología, juego, subversión, pedagogía se encontraban. El proyecto consistía en la realización de una serie de talleres dirigidos a mujeres de distintos ámbitos sociales en los que se enseñaba el hackeo de electrodomésticos (batidoras, cepillos de dientes eléctricos, etc.) y tareas como soldadura, cableado y fabricación de circuitos electrónicos, con el fin de fabricar juguetes sexuales que eran personalizados mediante el uso de fibras naturales y sintéticas a través de técnicas como costura, cerámica y bordado. El proyecto abordaba varios aspectos relacionados con la relación arte, género y tecnología, intentando superar prejuicios, brechas digitales y de género y estereotipos en relación al placer sexual e imaginarios colectivos.

B&S comenzó como una experiencia piloto que fue siendo probada en distintas instancias. Los talleres comenzaron realizándose en La Teixidora CSOA (Centro Social Okupat Autogestionat) en Poble Nou, Barcelona. Se desarrollaron carteles, afiches y volantes, con el objetivo no sólo de contribuir a la difusión de la actividad, sino también de

expandir en el espacio público representaciones de miradas más plurales en torno a las prácticas sexuales, desde un imaginario en el que la tecnología y la sexualidad ofrecieran nuevas posibilidades de identificación con la gente. Posteriormente, los talleres se desarrollaron en distintos ayuntamientos, colectivos feministas en Navarra, Milán, Toronto, Tel Aviv, Pamplona, Sao Paulo, Valparaíso y Concepción.



**Imagen 42.** *Bricolaje Sexual B&S* (2005-2009) encabezado por Carla Peirano y Orit Kruglansky

Las artistas comenzaron a desarrollar la idea en 2005. Para Peirano, la motivación por desarrollar estos laboratorio-talleres surge desde el cansancio que le producía “tantos años de participación en grupos intelectualillos, sin meter las manos en la masa” (Peirano, 2012). Desde este descontento emerge la intención de “crear herramientas de transformación” (Ibid). La implementación del taller consideraba diferentes etapas. En primer lugar, después de visitas a sex shops, se revisaban los distintos imaginarios eróticos de las participantes, cuestionando o replanteándose los tabúes, los complejos, las fantasías. Este proceso implicaba rastrear las genealogías de esos imaginarios, intentando establecer qué vínculos operan entre la intimidad e historia personal de cada una de las participantes en confrontación con los discursos masivos y la

industria. A partir de discusiones y distintos juegos las participantes analizaban y deconstruían de manera personal y colectiva cómo se filtran las narrativas visuales en torno al sexo identificadas en la publicidad, el cine, el arte y su relación con los deseos individuales mediados por los objetos de consumo y la tecnología. En este sentido, el taller puede ser entendido como un ejercicio práctico que ponía a prueba algunas de las reflexiones más importantes del siglo XX en torno a los conceptos de tecnologías del sexo y de cómo "la sexualidad" ha sido etiquetada como un modo de experiencia históricamente singular, en la cual el sujeto es objetivado para sí mismo y para los otros a través de ciertos procedimientos precisos de "gobierno" (Foucault, 1991); y que luego Teresa de Lauretis desarrolla con el concepto "tecnologías de género" (2000) y otras autoras como Monique Wittig en torno a teorías Queer (Wittig, 2005).

En segundo lugar, se intentaba rescatar ciertas manualidades -coser, tejer, bordar, modelar- como un saber y prácticas que han sido desplazadas por la producción industrial, que a pesar de eso perviven, pero infra-valoradas al estar vinculadas al ámbito de la creación doméstica o subalterna (artesanía indígena, trabajos terapéuticos con discapacitados físicos o mentales, reos, etc.), a menos que sea rentabilizado como objeto de lujo. Hoy en día, las manualidades no sólo parecieran desaparecer de la práctica cotidiana, empujadas por la producción industrial a bajo costo (aunque simulen una apariencia artesanal), sino que dentro de los micro espacio sociales (familias, amigos), son aún asociadas negativamente con un rol histórico femenino que recrea la imagen de una mujer no emancipada. En el taller se intentó recuperar lúdicamente esos saberes, re-contextualizándolos en una experiencia participativa.

En tercer lugar, se buscaba generar un acercamiento activo de las participantes hacia la tecnología. El concepto de "brecha digital" usado para referirse a la relación de desigualdad entre sectores económicos y regionales para acceder al uso de la tecnología, también podría extenderse hacia la categoría de género, en lo que se ha denominado "segunda brecha digital" (Castaño, 2008), para describir el desigual uso que hacen hombres y mujeres de las TIC. La participación de las mujeres en el desarrollo científico y tecnológico, en general, sigue revelando un desequilibrio importante fruto de distintos factores que se desprenden del ejercicio de un sistema epistemológico patriarcal que ha excluido una serie de prácticas y lógicas de su campo de acción. Pero, como revisábamos en el capítulo anterior, también existe una brecha tecnológica importante generalizada en la sociedad sustentada en la relación usuario-consumidor. La relación con los objetos tecnológicos parece estar cubierta por un velo de misterio. La "cajanegrización" (Latour, 2001) de los procesos tecnológicos se articula como otra estrategia más inherente a las



lógicas económicas capitalistas. En nuestro entorno cotidiano, la tecnología parece operar de manera secreta, escondiendo el lenguaje de su funcionamiento y de su obsolescencia programada, y descartando su comprensión y reparación en pos de una lógica de consumo infinita. “Existe una nube negra alrededor de nuestra batidora, máquina depiladora y hasta cepillo de dientes eléctrico”<sup>231</sup> rezaba uno de los afiches con que se promocionaba el taller. B&S proponía romper la barrera “tecnofóbica” a través de un análisis inverso de la tecnología. El taller entregaba herramientas de desmantelamiento básicas para explorar estos objetos que se “dejaban hackear fácilmente” descubriendo así cómo funcionan y abriendo paso a un nuevo entendimiento y a una sensación de empoderamiento de los objetos tecnológicos para luego darles una nueva vida. Pero la intención de las artistas no era sólo lograr que las participantes superaran el miedo a la tecnología: “nuestro trabajo de tecnología inversa consistió fundamentalmente en simplificar al máximo los procedimientos para evitar al máximo la frustración y conseguir que las personas salieran del taller sintiendo que eran capaces de arreglar un lámpara o un enchufe” (Peirano, 2012), sino también propiciar una apertura a otras maneras de establecer una relación con los objetos tecnológicos.

Algunas de las razones que explicarían la notoria desproporción en la participación femenina versus la masculina en el campo científico tecnológico hablan, no sólo de la exclusión y discriminación negativa que las mujeres han sufrido históricamente y que redundan en una escasez de modelos femeninos, sino también de las características con que el ámbito de desarrollo científico-tecnológico ha sido construido. En el terreno artístico, puntualmente algunas artistas se han quejado de las extensas horas que se requieren de autoaprendizaje, la competitividad del medio, la soledad a la hora de trabajar frente a un computador. En una entrevista realizada a la artista finlandesa Mia Makela - pionera en el Live Cinema, integrante de FiftyFifty en los noventa- confesaba su incomodidad con lo que la tecnología como campo de acción traía consigo.

Jamás soñé con que mi vida de adulta la pasaría frente a un ordenador. No creo que sea algo increíblemente bueno este tipo de vida: estar atada a la silla y la mesa y moverte muy poco. Hasta que la tecnología no se convierta en algo más interesante para la expresión corporal puede no ser muy interesante. Sí entiendo el entusiasmo con la tecnología pero creo que las mujeres tienen una sabiduría que también nos va

---

<sup>231</sup> <<http://www.bricolaje.net>> Información de afiche, 2007.

a salvar de cierto tipo de adicción, adicciones peligrosas con la tecnología<sup>232</sup> (Makela, 2010).

Desde este punto de vista insinuado por Makela, se puede advertir que la tecnofobia aflora como miedo y también como rechazo a un tipo de quehacer donde el cuerpo, la subjetividad y el placer han quedado desplazados. Es por ello que como señala Braidotti

En el horizonte político de la posmodernidad, bajo el impacto de las fuerzas contradictorias vigentes al día de hoy, el cuerpo ha regresado con más fuerza que nunca, pero, como a menudo ocurre con la repetición, no regresa exactamente al mismo lugar (Braidotti, 2005, p. 320).

Este nuevo lugar es el que se construye desde el agenciamiento tecnológico, material y afectivo. Por ello, los talleres de B&S estimularon un trabajo que activara otra relación con los aparatos tecnológicos.

Nos importaba darle una nueva vida a objetos que el capital considera obsoletos y también algo que para nosotras era muy importante: crear un vínculo emocional con los objetos tecnológicos. Invitábamos a la gente a traer objetos de casa que no funcionaran, pero a los cuales les tuvieran cariño... (Peirano, 2012).

Desde esta relación afectiva y lúdica con los objetos que hackeaban y reciclaban - la transformación de motores de batidoras y cepillos de dientes en vibradores; el uso de bolitas de mouse en bolitas chinas- invertían la relación unidireccional con que se asume el fetiche tecnológico desde su productor al usuario, y en particular con el objeto tecnológico empleado en el autoerotismo. Cabe precisar que, sobre todo en las ciudades latinoamericanas donde el taller fue realizado, la compra de juguetes sexuales es altamente difícil para la mayoría de la gente debido a sus excesivos costos. La posibilidad de la auto-construcción en términos tecnológicos y de diseño, alteraba la relación subjetiva que se establece entre usuario y máquina. La dinámica de trabajo además giraba en torno a un ejercicio pedagógico horizontal que permitía a las participantes "sentirse cómodas" y a la vez intercambiar conocimientos básicos que eran complementados entre todas. De esta manera se lograba "reactivar los saberes construidos socialmente en la práctica comunitaria hacia un saber nuevo" (Freire, 1993, p. 31). Algunas de las

---

<sup>232</sup> Entrevista realizada por Valentina Montero y Vanina Hofman. Disponible en <<http://www.maquinaamaravilloso.net>>

experiencias fueron registradas en video, y posteriormente eran mostrados en talleres de otros lugares, generando debates en los que se comparaban los distintos resultados y se reflexionaba acerca de las diferencias y similitudes de las participantes.

El proyecto de B&S, lo podemos vincular con los trabajos de la brasileña Lygia Clark, realizados entre los años sesenta y setenta, que se salían radicalmente del sistema arte tradicional. Recordemos que el proyecto de Clark a través de sus “objetos relacionales” proponía experiencias multisensoriales, intentando sacar del ámbito exclusivo de la contemplación pasiva y puramente óptica del espectador ante la obra, para constituir, en cambio, una nueva experiencia corpórea, en la que se enfatizaba el trabajo corporal y subjetivo. En palabras de Suely Rolink, “la experimentación artística de Lygia Clark apuntó a movilizar en los receptores de sus propuestas la aprehensión vibrátil del mundo”(2007). Clark reemplazaba el concepto de “espectador” por el de “participante”, y el de “obras” por el de “proposiciones”, las cuales podrían ser ejecutadas en otros contextos y por otras personas, renunciando de paso a la concepción de “autoría” en su acepción más clásica. La obra de Clark abandona el espacio del museo y se sitúa en su propio taller donde recibía a los participantes quienes interactuaban con los “objetos relacionales” que la artista había fabricado para cada sesión a partir de materiales cotidianos, y que como objetos fetiche no presentaban ningún atractivo. Además, en sus acciones incluía objetos que los propios participantes llevaban. Con estos objetos, artista y participante interactuaban a partir del tacto, del olfato, de la respiración. Según las investigaciones de Clark, el objeto relacional haría emerger en el cuerpo memorias y experiencias que lo verbal no abarca.

Como en la propuesta de Clark, los talleres B&S se distanciaban radicalmente del sistema artístico, estableciendo una relación que operaba a un nivel micro-político, intentando contribuir de manera específica en la elaboración de herramientas de cambio a un nivel corpo-político (Mignolo, 2010). A través del desmontaje de los dispositivos culturales vinculados al imaginario cultural de la sexualidad y el erotismo, y de la deconstrucción de aparatos tecnológicos y sus cargas semánticas y epistemológicas asociadas, las artistas promovían un siguiente estadio de transformación que permitiera imaginar y practicar a la vez divergentes formas de relación con el conocimiento, la subjetividad y la tecnología.

### 4.3.3. Herramientas de visualización de información: arpillera electrónica, mi constitución

En el desarrollo de proyectos artísticos ubicados en esta frontera porosa entre diseño, arte y tecnología, encontramos también el despliegue de plataformas de visualización de datos. Si bien muchos de los proyectos que utilizan este recurso a través de la red permiten hacer notar o identificar ciertas cuestiones sensibles a nivel político o económico, son pocos los ejemplos que junto con ello se presenten ofreciendo alternativas concretas de transformación social.

La visualización de la información como interfaz de conocimiento ha permitido establecer puentes que permitan la comprensión de realidades complejas tomadas del entorno a través de la amplificación de la experiencia sensorial y cognitiva, y esto es en sí mismo una contribución al conocimiento y a la concienciación social sobre asuntos complejos. Dentro de la visualización de datos es posible encontrarse con una serie de estrategias disímiles de representación de la información, las cuales, a su vez, implican objetivos distintos. Por un lado se pueden identificar opciones de diseño más purista y minimal, representadas por desarrolladores como Edward Tufte o Joshua Davis, de carácter más plástico y, por otro lado, se podrían destacar aquellos a quienes interesa una opción más comunicacional o relacional. Autores como Aaron Koblin<sup>233</sup> o Jen Lowe<sup>234</sup>, por ejemplo, guardan una sensibilidad especial para abordar asuntos sociales a través de entornos digitales; Manfred Mohr, Golan Levin y Zach Lieberman trabajan con lógicas relacionales, haciendo programas, liberándolos y generando comunidad; o Julian Oliver<sup>235</sup>, interesado por construir una inteligencia activista.

En 2013, los artistas chilenos Ignacio Nieto y Manuel Orellana realizaban el proyecto *Fortuna* que consistía en una acción sonora en el espacio público, específicamente en una playa chilena. Una persona transportaba una caja de poliestireno ¿o polietileno? expandido, más conocido como corcho blanco (España) o plumavit (Chile), como las que usan los vendedores de helados o cervezas en los balnearios populares, pero, en vez de contener estos productos, lo que ofrecía era WIFI gratis. Una vez que la gente accedía a la red mediante sus *smartphones*, se encontraba con que la única página a la que tenían acceso era una web de apuestas, que simulaba un tragamonedas. Cada vez que la

---

<sup>233</sup> <<http://www.aaronkoblin.com/>>

<sup>234</sup> <<http://www.datatelling.com/>>

<sup>235</sup> <<http://julianoliver.com/output/category/projects>>

máquina daba la posibilidad de ganar, se activaban eventos sonoros que consistían en audios pregrabados amplificadas desde la caja. Las grabaciones consistían en el sonido de monedas cayendo y las voces de parlamentarios chilenos declarando su patrimonio económico o refiriéndose a ello. El proyecto jugaba con las acepciones de la palabra: “fortuna” entendida como “azar”, y a la vez como “riqueza”, permitiendo generar una visualización y sonorización de la información que a la vez ponía de relieve las posibilidades emancipadoras que plantea el acceso y ocupación de las redes y su utilización fuera del control monopólico de las corporaciones.

También intentando entrar en aspectos más estructurales del tejido político chileno encontramos el proyecto de Ricardo Vega *Mi Constitución* (2013-) que intenta visualizar lo que podríamos denominar como la herencia más determinante de la dictadura y, que de manera más profunda, ha modelado el devenir político y social chileno en los últimos 25 años. Como señalamos en el capítulo 3.1 la Constitución política chilena aún vigente fue concebida como una manera de otorgar legitimidad constitucional al modelo ideológico que se introduce bajo el imperativo de los chicanos y a fuerza de las armas. La actual constitución, en sus rasgos básicos y generales, fue aprobada en un plebiscito en 1980 por una mayoría ciudadana, pero tal referéndum fue realizado en condiciones excepcionales que no daban garantías de que se tratara de un proceso transparente ni apegado a las normas internacionales para estos eventos ciudadanos. Se esperaba, por lo mismo, que con la llegada de gobiernos civiles ésta fuera reemplazada por completo y se entrara en un proceso constituyente que permitiera a los chilenos y chilenas la elección de una nueva carta fundamental que dejara de ser identificada como “autoritaria y pseudo-democrática” (Portales, 2000, p. 40). Esto no ha sucedido hasta el día de hoy.

Aun cuando el apego a la ley en Chile es muy común: las leyes y sus modificaciones se vocean en la calle... es decir, de manera más o menos habitual podemos encontrar a vendedores callejeros que ofrecen a los transeúntes los cuadernillos que contienen las regulaciones jurídicas sobre múltiples temas-, la Constitución chilena de 1980 y sus “leyes de amarre” no son comprendidas suficientemente por la población. Recordemos que la Constitución fue creada para mantener lo que la derecha consideraba logros a nivel económico y que sería reforzada una vez que comienza el proceso democrático. Como explica Valenzuela:

La desconfianza de Pinochet y la Junta hacia la Concertación se manifestó en la aprobación de una serie de leyes a través de las cuales trataron de limitar lo más

posible su representación parlamentaria y los poderes del Ejecutivo y del Congreso entrantes en áreas que consideraban críticas (Valenzuela, 1997, p. 35) <sup>236</sup>.

Algunas de ellas fueron las regulaciones del sistema electoral (binominal) que permitía una representación forzada del sector que menos votos sacara en las elecciones parlamentarias; la protección a los militares implicados en crímenes durante la dictadura; y el principio de la libertad de empresa, que otorga la más amplia habilitación al sector privado para el ejercicio de cualquier tipo de actividad mercantil, restringiendo la capacidad del Estado de desarrollarlas, “reduciendo a éste a un mero agente subsidiario de la iniciativa privada” (Bórquez, 2000, p. 51). A juicio de Portales (2000), a los partidos de izquierda oficialista tampoco les interesaba realizar un cambio sustantivo a nivel constitucional pues resultaba más fácil sostener el *status quo* económico y avanzar hacia directrices neoliberales, escudando esta actitud ante el pueblo en la incapacidad de que la izquierda alcanzara mayorías parlamentarias a raíz del sistema binominal garantizado en la constitución. Este “pacto secreto”, según Portales, sellaría la consolidación del proyecto ideológico dictatorial en la post-dictadura.

Considerando la distancia entre la comprensión ciudadana de los términos legales con los que está redactada la constitución y los modos en su contenido afecta a la vida cotidiana de las personas, Vega decidió generar un dispositivo que permitiera visualizarla, partiendo por la estructura en que ésta está planteada. Vega, de formación diseñador, comenzó a interesarse por la tecnología no sólo como una herramienta de trabajo, sino además observando y analizando cómo los medios condicionan también la realidad. Para el caso específico de este proyecto, su interés se centraba en comprender la Constitución como si se tratara de “un gran programa” enmarcado en la idea de la “sociedad del algoritmo. Un paso para que veamos que los algoritmos no son un tema nuevo que sólo aparece con los computadores” (Vega, 2014). El proyecto lo desarrolló mientras realizaba un master en el Instituto Parsons en Nueva York. Mientras estaba en Estados Unidos reflexionaba sobre la manera en que era comprendida y valorada la Constitución en ese país:

Me inspiraba en la Constitución gringa y me preguntaba por qué esos gallos están tan orgullosos de su constitución ¡Porque habla a partir de ellos! Parte hablando de la búsqueda de la felicidad; en cambio la nuestra es un dictado de normas sin conexión aparente con nuestra vida. Y ahí viene el otro punto relevante, la pregunta

---

<sup>236</sup> El sistema binominal recién fue modificado en 2014, bajo la administración de Bachelet.

por cómo se relaciona con nuestras vidas. Y, sobre todo, cómo hacerla nuestra y escribir una nueva... Es interesante cómo un artilugio tecnológico como un texto, define los parámetros de la vida social. Entendiendo la sociedad como una red de actores, la constitución, como actor, tiene un rol fundamental y no estuvimos presentes en su escritura (Vega, 2014).

El proyecto permite observar la evolución que la constitución ha sufrido, de un modo similar a como lo hacía el proyecto *The Origin of Species*<sup>237</sup>(2009) de Ben Fry. En la pieza desarrollada por Fry se exploraban los cambios de la teoría de la evolución de Charles Darwin, la cual comenzó como un texto de menos de 150.000 palabras en su primera edición y creció hasta alcanzar las 190.000 palabras en la sexta edición. El proyecto de Vega por su parte va dando cuenta de las modificaciones que se han hecho a la actual constitución. Cada uno de estos cambios puede ser leído como hitos políticos. Al respecto, uno de los más contundentes sucede durante el gobierno de Ricardo Lagos, quien al firmar junto a Pinochet una serie de modificaciones, simbólicamente ratifica una constitución ilegítima. Como un momento polémico de su mandato se recordarán sus palabras: “Hoy, 17 de septiembre del año 2005, firmamos solemnemente la constitución democrática de Chile. Tenemos razones para celebrar. Tenemos hoy por fin una constitución democrática, acorde al espíritu de Chile, del alma de Chile” (La Nación, 2005).

Por otro lado, el proyecto presentaba una propuesta de navegación que permitiera, no sólo acceder de manera sencilla a los contenidos de un texto complejo, sino también poder comprender la estructura “Si se lees libro no te percatas de la estructura, ni de su largo, ni de la relación entre los artículos. Entonces, la comprensión visual juega un papel importante. Puedes ver el todo y desde allí explorar” (Vega, 2014). El proyecto ofrecía también una navegación que parte desde la apelación directa al usuario, es decir, a través de una serie de preguntas específicas que se conectarán con una serie de capítulos y artículos del texto. Esta herramienta cobra pleno sentido si consideramos que uno de los aspectos centrales en el programa de gobierno de la actual presidenta es la proposición de una nueva constitución para Chile, cuyo mecanismo para conseguirlo está aún en debate.

En el otro extremo, encontramos el trabajo de Anne-Marie Banoviez, quien se interesa por desarrollar proyectos “que permitan movilizar cambios o generar interés en otras maneras de relacionarnos” (Banoviez, 2012). En 2010, la artista contacta con mujeres arpilleristas que habían participado en agrupaciones de defensa de los derechos humanos durante la dictadura. Se interesó en ellas pues, “trabajando con costura y

---

<sup>237</sup> <<http://benfry.com/traces/>>

bordado fueron capaces de generar todo un sistema de visualización de información, contándole al mundo lo que estaba ocurriendo en el país” (Banoviez). Su interés era aprender de ellas y buscar alguna manera para actualizar esa antigua y doméstica práctica a través de medios tecnológicos de bajo costo que permitan, no sólo denunciar cuestiones de índole política y social -como habían hecho tradicionalmente las mujeres arpilleristas durante la dictadura, sino además generar espacios de comunicación y auto-aprendizaje.

Las arpilleras desarrollan un trabajo similar al “patchwork”, realizado con trozos de género reciclado cosido sobre una tela representando escenas diversas. Durante la dictadura se convirtió en una forma de expresión que intentaba denunciar la situación del país en un contexto donde los medios de comunicación cooptados por el régimen militar estaban impedidos de hacerlo. Las mujeres pobladoras empezaron a realizar estas actividades desde agrupaciones de derechos humanos, iglesias, o en torno a las lavanderías populares en sectores periféricos de las ciudades. Cuando acabó la dictadura algunas de ellas siguieron poniendo en tela otras temáticas (denuncias contra las empresas forestales, episodios noticiosos como la fuga de unos presos políticos de una cárcel de alta seguridad, etc.) pero, progresivamente, el contenido político se fue disipando y su práctica fue quedando en el olvido. Desde 2011, y en respuesta a un reflote de descontento público manifestado en las calles un grupo de mujeres, comienzan nuevamente a desarrollar esta actividad actualizando las temáticas e invitando a generaciones más jóvenes a aprender el oficio, sin distinción de género. Banoviez se integra al grupo y propone experimentar con dispositivos electrónicos que permitan que la tela genere sonido.

En un proceso de trabajo colectivo entre las arpilleristas (Juana Solís, América Vidaurre, Lorena Adriaola), los nuevos integrantes (Germán León, Alejandra Munizaga, Félix Soto y Banoviez) comenzaron a indagar mediante tutoriales descargados en Youtube, la posibilidad de sonorizar las arpilleras. Finalmente, mediante la utilización de piezas electrónicas y una placa de arduino, generaron arpilleras que literalmente hablan. A partir de distintos motivos realizados visualmente en torno a derechos laborales, violencia doméstica, la contaminación ambiental y los derechos de los niños y las niñas, acompañaron cada pieza con un set de grabaciones que se activaban al momento de que alguien tocara la tela. Los audios, leídos por los mismos integrantes de los talleres, eran frases cortas que entregaban información práctica sobre algunos derechos. Las arpilleras fueron instaladas en lugares públicos como centros cívicos, escuelas y centros médicos. La pieza, así, se convertía en una suerte de informativo visual interactivo; una pantalla “touch-screen” low-tech, realizada con tela e hilos, que permitía interesar a los



interlocutores a quienes estaba dirigido. En una ocasión, en un liceo, los propios estudiantes confeccionaron un marco para una de las arpilleras, recreando la carcasa de un Smartphone. "La gente se acercaba curiosa y podías ver el placer que tenían al tocar las telas, a veces a reconocer el tipo de textil usado" (Banoviez, 2012). Junto a la información útil que era entregada con este dispositivo sensible al tacto, quienes interactuaron con ella podían conocer o recordar la visualidad de las arpilleras como legado histórico y, además, su función específica como canal de comunicación se veía renovada por las posibilidades que la tecnología ofrece.

#### 4.3.4. Activar Imaginarios post-utópicos

La irrupción de las nuevas tecnologías, y sobre todo la manera diferente de encararlas por parte de un sector más crítico, han ayudado a fortalecer cambios en los modos de vida y visiones de mundo que no dependen exclusivamente de la tecnología. Observamos que se está produciendo un cambio paulatino, pero cada vez más veloz de las mentalidades en algunos sectores de la población chilena. En muchos de los artistas que trabajan utilizando el reciclaje, recursos de bajo costo y bricolaje como parte de sus estrategias se puede observar una conciencia creciente por el medio ambiente y la sostenibilidad, lo que los ha llevado a establecer puentes y cruces con otros campos y preocupaciones sociales. En estas acciones se recuperan los aires utópicos del siglo pasado, pasando por las primeras vanguardias de los años veinte hasta las indagaciones conceptuales de los sesenta y setenta. Desde las condiciones contextuales específicas chilenas es posible observar algunas propuestas artísticas que apuntan a construir imaginarios alternativos para incidir en cambios concretos en las formas de vida de las personas a pequeña escala, o asistir a comunidades en contextos de desastre, pero sin desatender las lecturas poéticas y simbólicas de sus proyectos. Por ejemplo, intentando hacerse cargo de esta inquietud, la artista Carolina Pino comienza a planificar en 2009 el proyecto *Habitar micotecnología* que consistía en un sistema físico urbano de cultivo orgánico de hongos Shiitake<sup>238</sup>, el cual se podría monitorear por medios electrónicos, redes sociales y participación ciudadana, para posteriormente ser cosechados y consumidos. El proyecto contemplaba la instalación de un módulo de madera en un edificio de la ciudad que tuviera en su interior las condiciones adecuadas para su cuidado y reproducción. Dichos hongos podrían cultivarse a partir de un sustrato orgánico según los desechos del edificio que lo acoge. Dentro del módulo se instalaba una web-cam que registra el crecimiento del cultivo vía Internet y sensores de luz, humedad, ventilación y

---

<sup>238</sup> Seta comestible de origen japonés, crece en los árboles.

temperatura, que después de recolectar los datos serían traducidos a mensajes de texto visibles en Twitter. Las personas involucradas en el proyecto podrían asistir físicamente al módulo para observarlos, asistirlos y consumirlos en períodos de cosecha. A Pino le interesaba utilizar los conceptos de “protuberancia” y “parásito” subvirtiéndolos para generar una experiencia colectiva que promoviera la imaginación de nuevos espacios de cooperación en el espacio público, aprovechando la actualización de este concepto en el entorno urbano y en la red<sup>239</sup>.

Asimismo, desde la conciencia de que América Latina, y en particular Chile, basan su economía en la extracción y exportación de recursos naturales, algunos artistas están explorando la posibilidad de utilizar esos mismos recursos desde otras lógicas que persigan imaginar nuevas maneras de autonomía.

En 1910 en París, Neruda se encontró con el pintor chileno Álvaro Guevara, conocido como “Chileno Guevara”. Según describe Neruda en su libro *Confieso que he vivido Memorias*, Guevara lo llamó un día eufórico; quería contarle una gran idea que se le habría revelado. En medio de la inminencia de una gran guerra que amenazaba a Europa. Neruda no tenía mucha paciencia con su “apolítico” amigo y le pidió que le resumiera su idea.

– Te voy a explicar. ¿Cuántas papas salen de una papa que se siembra?

—Bueno, serán cuatro o cinco —dije por decir algo.

—Mucho más —respondió—. A veces cuarenta, a veces más de cien papas. Imagínate que cada persona plante una papa en el jardín, en el balcón, donde sea ¿Cuántos habitantes tiene Chile?, Ocho millones. Ocho millones de papas plantadas. Multiplica, Pablo, por cuatro, por cien. Se acabó el hambre, se acabó la guerra. ¿Cuántos habitantes tiene China? Quinientos millones, ¿verdad? Cada chino planta una papa. De cada papa sembrada salen cuarenta papas. La humanidad está salvada (Neruda, 2005, p. 63).

En los setenta, el artista y químico argentino Victor Grippo (1936-2002) desarrolló sus *Analogías*, una serie de experimentaciones con patatas. En su trabajo, Grippo transformaba este tubérculo en baterías orgánicas que, conectadas a través de

---

<sup>239</sup> El proyecto guarda sintonías con Telegarden (1995-2004) de Ken Goldberg and Joseph Santarromana; uno de los proyectos paradigmáticos que abordaron de manera pionera los conceptos de telepresencia e interactividad a través de la red, insinuando las múltiples potencialidades que implican las tecnologías digitales.

electrodos, eran capaces de generar electricidad. En la instalación *Analogía I* (1977) las patatas se disponían en una mesa larga. Los cables conectaban entre tres y cinco tubérculos cada uno, y estos pequeños grupos se iban uniendo en grupos más grandes. Los últimos dos cables eran conectados a un voltímetro que medía el total de energía de las patatas una vez que el dispositivo era encendido por un visitante. Pasado un tiempo las patatas perdían su "energía vegetal" y la medida de poder decrecía. El voltímetro hacía posible analizar científicamente la duración y estabilidad del vegetal. Probablemente, este trabajo era de un carácter insuficiente o demasiado básico para un científico o un técnico profesional, pero lo que importaba a Grippo era cuestionar los contextos sociales, políticos, históricos, científicos y tecnológicos subyacentes a la relación materialidad y energía. Según él mismo explicaba:

El arte descubre las relaciones ocultas o encubiertas. Si una de mis obras "redescubre la capacidad energética de la papa, de ese alimento tan común, que se ingiere casi sin verlo porque no hay "día sin papa" en cualquier habitante del planeta, es porque intento proveer de una imagen totalizadora que destruya o debilite esa especie de ceguera que la ha vuelto casi invisible para la mayoría (Grippo citado en Chillida, 2014, pp. 19–20).

El mismo Joseph Beuys, había desarrollado desde una conciencia ecológica una serie de proyectos en los cuales imaginaba que la unión simple entre diferentes materiales podría convertirse en una fuente de energía. Uno de éstos trabajos era *Fond* [Fondo], conjunto de ocho piezas realizadas entre 1954 y 1984 consistente en la superposición de capas de fieltro sobre las cuales había dispuesto de nueve planchas de cobre "Estas pilas de fieltro... son grupos electrógenos y la plancha de cobre el conductor. De ese modo, la acumulación energética y calorífica del fieltro origina una especie de central eléctrica" (Catálogo MNCARS, 1994, p. 245). Un objeto similar, cuyo título hacía explícitas sus intenciones, era la pieza *Fat Battery* (1963), caja con varios objetos y grasa; y ya de manera aún más directa con *Lemon Light / Capri Battery* [*Luz de limón/ Batería Capri*] (1985), trabajo que consistía en la creación de 200 objetos en los que había ensamblado una bombilla eléctrica y un limón. La bombilla estaba enchufada a un limón fresco del cual obtenía energía, emitiendo un tenue resplandor amarillo y estaba acompañada de un texto que decía: "cargue la batería después de mil horas".

Al igual que Beuys, Grippo está interesado en la conversión del alimento en energía y también en su potencial simbólico en una sociedad dominada por intereses

económicos, consumismo compulsivo y falta de espiritualidad. Según Grippo, la papa no es sólo un símbolo de la comida diaria,

1. Papa: (voz quichua) Nombre primitivo de la papa que aún se usa en España y en toda América. Tubérculo: papa de apio *fam.* paparrucha. *Fig y fam.* Cualquier especie de comida. Sopas blandas y puches. Papa de caña o real; agua turma; Planta compuesta comestible. América Central: Papa del aire. Name cimarrón. Chile, papa espinosa. Bolivia, papa Lisa, ulluco.

2. Función cotidiana de la papa: Alimentación básica.

3. Ampliación de la función cotidiana: Obtención de energía eléctrica (0.7 volt por unidad).

1. Conciencia: Conocimiento noción. Deriva del Latín “conciencia”. Sentimiento interior por el cual aprecia el hombre sus acciones. Nuestra conciencia es nuestra jura. Moralidad - integridad. En sentido figurado: libertad de conciencia, derecho que reconoce el Estado a cada ciudadano de pensar como quiere en materia de religión.

2. Forma cotidiana de la conciencia: Conciencia individual.

3. Ampliación de la función cotidiana: Obtención de conciencia de la energía.

(Bedel, Baker, & Azar, 1992, p. 62).



**Imagen 43.** *Proyecto Emisora* (2010) de Chimalab

En 2010, el colectivo Chimalab, formado entonces por Claudia González Godoy y Constanza Piña, recupera la atención por los tubérculos. Junto a vecinos y artistas que

visitaban el taller comenzaron a experimentar con patatas para generar energía suficiente para alimentar una emisora de radio portátil con el fin de ser utilizada en la Vega Central (centro de abasto de la ciudad). *Proyecto Emisora* se realizaba justo después del terremoto que asoló a Chile en 2010, y que mostró la fragilidad de los nuevos sistemas de comunicación (telefonía tradicional y celular) y la vigencia de la radiofonía como medio comunicativo más estable y accesible. El proyecto guarda sintonías con una tendencia creciente en América Latina, que busca reunir preocupaciones medio-ambientales con prácticas tecnológicas y populares, vinculadas al folclor y a la supervivencia de las clases más vulnerables (Montero Peña & Donoso, 2014).

Entre 2009 y 2011 el colectivo colombiano Librepensante.org encabezado por Hamilton Mestizo estuvo explorando la obtención de energía eléctrica a partir de algas verdes. Asimismo, y como referencia directa, Chimbabab contemplaba el trabajo del artista colombiano Alejandro Tamayo, quien lideró el *Fruit Computer Laboratory*<sup>240</sup> (2009), un proyecto colectivo que perseguía utilizar el “ph” de frutas cítricas para almacenar información binaria y, posteriormente, construir dispositivos lógicos que, en suma, conformen los elementos básicos de un ordenador. El interés de Tamayo comenzó al investigar las reacciones químicas de las materias orgánicas y su capacidad de producir corriente eléctrica mediante electrodos. Inicialmente esta energía fue utilizada para encender un circuito de LEDs y alimentar pequeños dispositivos electrónicos.

El mismo principio, pero con la utilización de patatas ya había sido utilizado por el artista danés Mogens Jacobsen con su instalación *Power of Mind 3/ Dissociative Defense*<sup>241</sup> (2006) en Dinamarca. En esta pieza, cientos de patatas, escogidas por el artista por sus propiedades químicas y también simbólicas -al ser el principal alimento en la dieta básica danesa- alimentan un ordenador que está sumergido en aceite vegetal en un contenedor. El ordenador tenía, a su vez, un software que permitía ocultar un informe en línea del Consejo Europeo de 2006 que en su momento fue muy polémico por discriminar de manera abierta a la población inmigrante en Dinamarca. El interés de Jacobsen era representar el descontento de la mayoría de la población danesa ante el documento europeo que calificaron como basura. Pero a medida que las patatas iban mutando químicamente: secándose o brotando, la batería biológica dejaba de funcionar y el cuestionado texto en línea volvía a aparecer. Asimismo, como un comentario histórico y

---

<sup>240</sup> En 2009 desarrolla este proyecto en una residencia en Medialab-Prado Madrid. El proceso de trabajo ha quedado documentado en una wiki: <[http://wiki.medialabprado.es/index.php/Fruit\\_Computer\\_Laboratory#Desea\\_colaborar.3F.\\_2F\\_Want\\_to\\_help.3F](http://wiki.medialabprado.es/index.php/Fruit_Computer_Laboratory#Desea_colaborar.3F._2F_Want_to_help.3F)>

<sup>241</sup> La documentación de esta pieza está disponible en el siguiente link <<http://www.mogensjacobsen.dk/showwork.php?pid=8>>

como una reflexión política, en 2013 el artista chileno Mathew Neary presenta en la 11 Bienal de Artes Mediales la pieza *La Papita*, en la que utiliza el mismo principio utilizado por Grippo para alimentar con más de mil patatas cientos de luces LEDs que dan forma a la bandera chilena. Para esta pieza, Neary toma como referencia justamente un grabado de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes (lugar donde tiene lugar la bienal), realizado por el mismo Grippo para su pieza *Analogía II* creada en 1972, en el que describe este proceso de experimentación y en el que anota: “La papa “sabe”. El hombre puede “saber”<sup>242</sup>. El título de la instalación de Neary hace alusión al localismo chileno “papita” que se usa para expresar que algo es fácil de realizar y, al mismo tiempo, opera como símbolo de identidad nacional, al considerar que la patata es catalogada como una especie originaria de las tierras australes. Como en la pieza de Jacobsen, el tiempo también juega un rol que es a su vez material y simbólico. A medida que la exposición avanza las luces de la bandera chilena se van extinguiendo lentamente, escenificando de paso, la extinción de las diferentes variantes de patatas nativas, debido al monocultivo y a la introducción de productos transgénicos, lo que se traduce en una disminución de la biodiversidad y de los productos que eran representativos de una comunidad.

La implementación del *Proyecto Emisora* de Chimbalab se hizo sobre un carrito, similar a los que son usados para hacer la compra en el mercado y, sobre todo, tomando como referente los carros usados para la venta de productos alimenticios característicos del comercio ambulante de la zona (aludidos anteriormente). Con esto intentaban recuperar una “estética popular” presente en la economía informal del barrio donde Chimbalab tenía su sede. Asimismo, a Chimbalab le interesaba recuperar desde el campo artístico -entendido como espacio abierto a la experimentación con materialidades y subjetividad- las tecnologías populares, la mezcla entre reciclaje y diseño, personalizando a nivel micro herramientas e infraestructuras del trabajo cotidiano desde una perspectiva local. La radio emisora de Chimbalab pretendía insertarse en el circuito habitual de la Vega Central yendo a la par de estos otros negocios ambulantes. A la vez, el carrito le permitía camuflarse en el espacio, considerando la clandestinidad que requiere cualquier emprendimiento de radio comunitaria. La utilización de estas materias básicas y de objetos “hechizos”, las artistas intentaban movilizar imaginarios posibles que sirvieran para proyectar alternativas concretas de construcción de futuros cercanos.

---

<sup>242</sup> El grabado puede ser visto en < <http://www.surdoc.cl/detalleObjeto.php?id=301234>>

#### 4.3.4.1. Medios tácticos para el espacio público

Subvertir las determinaciones del espacio público ha sido una de las incansables batallas de un buen número de artistas contemporáneos. Pero la ocupación de calles y plazas por acciones de arte, performances e intervenciones, también se ha convertido en un protocolo consensuado. Los espectadores/transeúntes ya saben distinguir una obra artística de un “suceso real” y, por tanto, muchas intervenciones y acciones rozan el tejido social sin herirlo, sin impugnarlo; a lo más, generan algún prurito, pero sólo en los sectores más conservadores o resistentes a aceptar que el arte contemporáneo ha dejado de responder desde hace mucho tiempo a categorías tradicionales. La noción de espectáculo sigue primando y, consecuentemente, su incidencia en la vida social parece inocua o infértil. Quizás por ello, si bien el espacio público es ya un territorio conquistado por el campo artístico, sigue estando en constante disputa. Por lo tanto, desde un enfoque político o crítico, surgen varias preguntas: ¿Cómo opera hoy un arte experimental que sale a la calle? ¿Hasta qué punto la ocupación del espacio público desde las artes de los medios puede contribuir a modificar el entorno social y no sólo a representarlo?

A raíz del feroz incendio que asoló a Valparaíso en abril de 2014 y que tuvo como resultado la destrucción de más de más de 3000 viviendas, el artista Daniel Tirado intenta vincular diseño y arte a partir de un proyecto que intentaba abarcar dos objetivos a la vez: proponer una alternativa concreta al desabastecimiento energético de la zona y al mismo tiempo ofrecer una pieza artística que se podría leer como un *statement* o manifiesto que plantea la necesidad de que los creadores que trabajan con tecnología faciliten su uso con fines colectivos que permitan que la sociedad se empodere de ella para generar posibilidades de autonomía. Su proyecto *GEAC, Generador Eólico Autoconstruible*, consiste, como lo dice su título, en el desarrollo de un generador de electricidad a base de la energía del viento. En su diseño el artista contempló la utilización de desechos: tubos de PVC, un motor eléctrico reciclado y adaptadores. El generador va montado a una altura de 3 metros y desde él baja un cable que alimenta un router que emite una señal abierta de Wifi y a un sistema que permite cargar los móviles. Al conectarse a esa señal desde un teléfono móvil, la única página que se puede abrir es una que despliega un listado de materiales y las instrucciones para construir ese generador eólico. El proyecto fue realizado luego de recorrer el lugar siniestrado, conversar con los habitantes organizados en una junta vecinal y comprobar que uno de los principales medios para comunicarse y coordinar las acciones de rescate de enseres, limpieza del lugar y re-construcción de sus viviendas era a través de las redes sociales, los grupos de WhatsApp.

Dentro de la historia del arte, el trabajo se puede relacionar con las instrucciones que Duchamp escribía para sus Ready-mades<sup>243</sup>, o más precisamente, con una pieza realizada por Robert Morris, *Caja con sonido de su propia fabricación* [Box with the Sound of its Own Making] (1961). La pieza consistía en un cubo de madera sin adornos que tenía en su interior una grabación con los sonidos producidos mientras fue fabricada. De la contemplación visual acostumbrada en la escultura, se pasaba a escuchar martillazos, el ruido del serrucho, o la lija sobre la madera. Los sonidos duraban 3 horas y media con lo cual se producía una conciencia del tiempo que involucra un trabajo, atender a las condiciones materiales de cualquier pieza desmitificando así su aparición en el mundo. Pero más allá de la recursividad conceptual de la pieza, a Tirado le interesaba la efectividad pragmática que ésta podría tener. *El GEAC* estaba concebido como un medio Táctico en Zonas de Post Catástrofe”, según fue el llamado del 2do Encuentro de Cultura Digital del cual Tirado hacía parte.

En 2005, mientras la artista Carolina Pino vive en Nueva York, realiza el proyecto *Shellhouse Living Portable*. Éste consistía en la construcción de un prototipo de refugios de cartón plegables destinado a personas sin hogar. Los cartones utilizados fueron recogidos en la calle por la propia artista, quien con formación de escultura, usó técnicas del Origami para su diseño y plegado. Además, estos refugios abatibles y transportables tenían circuitos de radio que permitía que cada usuario pudiera estar comunicado, haciendo una red entre ellos a partir de botones de llamado. En su versión 2.0, el proyecto además incluyó un sistema micro-controlador y un sistema de conexión vía Ethernet (tecnología de redes de área local que provee velocidades de hasta 10Mbps). Residiendo en Estados Unidos, Pino estaba impresionada de comprobar los fuertes contrastes sociales en la sociedad norteamericana. “Estaba en una ciudad muy high-tech, pero a la vez había muchísima miseria. Entonces me interesó trabajar sobre esa contraposición entre el acceso total a la tecnología y comodidades, y el nulo acceso a condiciones mínimas de dignidad” (Pino, 2012), situación que se asemeja a las condiciones y tendencia de la sociedad chilena contemporánea, catalogada según los últimos informes de la OCDE revisados en el capítulo 3.2 como el país con mayor desigualdad. Desde esta constatación, a Pino le interesó desarrollar una solución temporal a los problemas de habitabilidad de los sectores más vulnerados, pero que además pudiera utilizarse en otros lugares y contextos. Para ello, el prototipo de los refugios diseñados por Pino fue subido a Internet

---

<sup>243</sup> Recordemos las instrucciones de Duchamp a su hermana Suzanne que formaban parte del regalo de bodas, Ready-made Malheureux (1919) que consistía en colgar en el exterior un libro de geometría; o su “Manual de Instrucciones” para la El Étant donnés (1946-1966) (J. A. Ramírez, 1993).



con una licencia libre en el sitio web “Instructables”<sup>244</sup>, de tal manera que cualquiera pudiera descargar las instrucciones para realizarlo, apropiárselo, mejorarlo y volver a compartirlo.

Hubo gente que quiso comprarlo; que lo llevara a Haití; que hiciéramos talleres; que lo hiciéramos producto. Ahí está todavía en internet; se puede bajar, es DIY [Do it Yourself]. Es un proyecto *on going*, que sigue... (Pino, 2012).



Imagen 44. *Shellhouse Living Portable* (2005) proyecto de Carolina Pino

El proyecto también podía ser leído desde una perspectiva irónica, considerando el contraste entre el sofisticado diseño, la tecnología aplicada en el refugio y las condiciones materiales de las personas a las que inicialmente estaba destinado el proyecto: vagabundos, inmigrantes y personas que temporalmente han perdido su hogar. Desde esa perspectiva, el proyecto abría una serie de preguntas sobre vivienda, movilidad, lugar, espacio público, sostenibilidad y acceso al desarrollo tecnológico. *Shellhouse* guarda correspondencia con la propuesta de Krystof Wodziszko y su proyecto *Homeless Vehicles* (1988-1999), que consistía en la creación de una serie de carros destinados a personas sin techo; diseñados para ser utilizados como herramientas callejeras que lograran dar soluciones a necesidades básicas de supervivencia como dormir, lavarse y recolectar y

---

<sup>244</sup> < <http://www.instructables.com> >

revender latas y botellas. Los materiales utilizados para la realización de los prototipos fueron recogidos de la basura. En Chile desde hace ya varias décadas, y antes de cualquier tendencia ecológica, la recolección de cartones se convirtió en una alternativa económica para personas sin trabajo. Pino pretende reinsertar esta actividad combinándola con las posibilidades tecnológicas disponibles actualmente. Para ello, como una forma de adaptar su proyecto a la realidad chilena y a condiciones, no sólo de marginalidad, sino también de emergencias ante catástrofes naturales como incendios o terremotos, contemplaba que cada refugio tuviera la opción de estar conectados a redes de apoyo (centros de asistencia sanitaria, bomberos, policía, etc.)

En la propuesta de *Shellhouse* nos encontramos con una convergencia entre lo que Simondon distinguía entre objeto técnico y objeto estético. Según el autor, el objeto estético no sólo opera reemplazando un elemento por otro (como podría ser una estatua de un hombre), sino que su lugar se activa al insertarse en una comunidad (en el caso de la estatua, ésta se integra en la arquitectura de una ciudad). Para Simondon, “todo objeto técnico, móvil o fijo, puede tener su epifanía estética, en la medida en que prolonga el mundo y se inserta en él” (Simondon, 2007, p. 203). La intención de Pino y de las obras que estamos describiendo apuntan justamente a esa inserción estética y funcional de la que hablaba Simondon. Para la artista es importante proponer un cambio de óptica respecto al rol que juega el arte en el contexto actual. La ocupación de territorios que eran exclusivamente de las ciencias y el uso de tecnologías avanzadas, a su juicio, no debería reducirse al papel representativo que antes tenían la pintura, la escultura o la fotografía. Si bien no habla de una “sustitución” de una práctica por otra, sí plantea que es necesario repensar las artes mediales como una disciplina híbrida que al poder combinar tiempo, espacio y materia puede además modificar nuestras formas de vida y no solo representarlas.

#### **4.3.4.2. Espacios heterotópicos**

Intentando repensar el lugar por el que los artistas pueden moverse para incidir socialmente, la artista Claudia González Godoy diseña su proyecto *Taller de Campo Magnético* (2014), que consiste en un laboratorio o taller portátil a partir de una bicicleta intervenida. Para Claudia era relevante la utilización de una bicicleta considerando que en su estructura básica de funcionamiento “ésta no ha cambiado demasiado desde que fuera inventada” (González Godoy, 2014), pero sí ha sido apropiada e intervenida por diferentes comunidades, adaptándola a distintas necesidades de supervivencia, vinculadas al trabajo informal. Este vehículo “hechizo” (modificado) arrastra consigo reminiscencias a la

tradición popular del carrito de los cartoneros, el carro de sopaipillas (masa frita), el buque manicero, o el afilador de cuchillos. La idea de un taller móvil también evoca la figura errante del circo pobre o del teatro itinerante. Pero, en vez de asistir a un espectáculo o adquirir un servicio, la bicicleta se despliega como un lugar donde aprender a hacer los trucos -no sólo a observarlos- y donde compartir los saberes técnicos vinculados a la reparación de artefactos que han sido silenciados por los dictámenes del mercado. El proyecto aboga por la reapropiación de la práctica tecnológica casera y una estética que se manifestaría en la creación artística fuera del sistema institucional normado.



Imagen 45. *Taller de Campo magnético* (2014) proyecto de Claudia González Godoy

El *Taller de Campo magnético* se desplegaba como andamiaje para un taller nómada en el que se reunía a personas en torno a experiencias de creación no instrumentalizada por conceptos de moda, como Industrias culturales o prácticas Do It Yourself, (cooptadas por el manual de cualquier embalaje Ikea). La bicicleta está adaptada con tubos de PVC, madera y acrílico y género, que permitían desplegar de manera fácil y rápida una estación de trabajo en cualquier sitio de la ciudad. Los recursos para la experimentación eran rescatados del propio entorno donde el taller se instalaba. Después de una primera puesta en común de saberes, se procedía a la investigación afectiva de los objetos que se utilizarían y las posibilidades de reutilización posibles. Algunos de los ensamblajes creados derivaron en juguetes, instrumentos musicales, distorsionadores para guitarras eléctricas y micrófonos, luces para bicicletas, etc. De esta manera, el taller ofrecía a sus participantes la posibilidad de acceder a objetos tecnológicos que están fuera de su alcance económico, o que tampoco se encuentran en el mercado, pues cada objeto resultante lograría tener una carga emocional y características personalizadas que lo harían único. Con este dispositivo móvil de trabajo se desobedecía el trazado urbano y sus determinaciones específicas (lugares de recreo, lugares de trabajo, lugares de paso); a la

vez se traspasaban los límites que trazan el espacio del campo artístico, para crear desde la convergencia de saberes un nueva heterotopía.

#### 4.3.5. Herramientas de manifestación

Las posibilidades que implican los medios digitales -contrariamente a algunas visiones apocalípticas tecnofóbicas que auguraban una desconexión con el mundo material, el aislamiento y el individualismo- han permitido la interacción y participación ciudadana desde el espacio digital al espacio vecinal o territorial, fenómeno definido por Beiguelman (2010) como “cibridismo”, es decir, como una manera de estar viviendo entre “redes on y off line”. Este fenómeno se demostró ampliamente en los movimientos de 2011 en la llamada “Primavera árabe”, el movimiento “15m” o en las movilizaciones de los estudiantes chilenos del mismo año. Las multitudinarias manifestaciones que se realizaron en el espacio público (marchas, flashmobs, performances) eran organizadas y potenciadas desde el ciberespacio a través de las redes sociales (Blogs, Youtube, Facebook, Twitter), demostrando cómo aun cuando las tecnologías de información y comunicación son controladas bajo intereses económico-políticos vinculados a corporaciones, todavía es posible producir, intercambiar y distribuir contenidos de manera más o menos libre incentivando la participación ciudadana de manera transversal entre el espacio virtual y físico.

En general, se puede advertir un primer momento alrededor de los 2000 donde los conceptos de videovigilancia y su extrapolación al espacio de la red guardaban un carácter distópico. Ejemplo de ello son algunas piezas interactivas realizadas por Christian Oyarzún. A principio de los 2000, el artista realizaba los proyectos *wipHome0701* (2001) */\*periferia\*/* (2001) *nUMB* (2002-2003) y *submit[0]:!body* (2003) que intentaban vincular los conceptos de espacio íntimo, redes y vigilancia. En esa época, “mi trabajo de arte estaba hablando de problemas pesados: el cuerpo, la red y la información. Intentaba manifestar el enajenamiento que se produce en la digitalización” (Oyarzún, 2012). En *submit[0]:!body*, por ejemplo, el artista generaba una conexión entre el espacio físico y uno virtual mediante 8 sensores infrarrojos de movimiento, un dispositivo de digitalización y una base de datos. Los sensores estaban dispuestos en la casa del autor al igual que en los proyectos anteriores y desde una interfaz de Internet era posible habitar ese espacio personal. La información entregada al usuario era reducida a un byte (un valor decimal entre 0 y 255). El usuario a través de esta interfaz accedía a planos de la casa, fotografías del espacio doméstico, ubicación de los sensores, los que se desplegaban en relación a los

datos que referenciaban el cuerpo real del habitante de la casa. A su vez, el usuario intervenía el espacio físico mediante débiles modificaciones lumínicas. Con estas piezas Oyarzún reflexionaba sobre el rol real que la interactividad tiene a través de las redes de información, la telepresencia y cómo su potencial subjetivo queda reducido a simples datos. A su juicio, en un análisis retrospectivo, sus trabajos constituían el imaginario de “un paranoico agorafóbico que tras la persiana de su ventana mira la esquina de la calle” (Ibid). En sus trabajos también existía un cuestionamiento al concepto de “virtualidad” que se instalaba como un “slogan” en la producción artística de la época y que era observado esquizofrénicamente entre un exacerbado optimismo o su reverso apocalíptico (Lévy, 1999). Para Lévy, la virtualización afecta también a los cuerpos, la subjetividad, la inteligencia, la economía, las comunidades, la empresa, la democracia, etc. Por lo mismo, es enfático en señalar que no se refiere a una dimensión ilusoria o imaginaria, sino a una articulación de distintos fenómenos que abre un camino hacia la heterogeneidad y a pensar nuevas formas de devenir de los cuerpos.

En 2010, Esteban Agosín realiza la video instalación interactiva *RedTopía* con la que intentaba mostrar en imágenes y sonidos el complejo panorama político internacional, poniendo énfasis en las conexiones de intereses que se establecen entre distintos discursos, personajes y temáticas. En la sala se podía apreciar un mapa mundial en el que se indicaban una serie de puntos desde los cuales se activaban videos con discursos de personalidades de la política mundial. La particularidad de *RedTopía* es que intentaba trasladar los actuales debates de la política a una interfaz en la que el propio cuerpo del visitante de la exposición se convertía en un nodo más dentro de la trama. Un sensor identificaba al visitante e ingresaba una serie de datos al sistema: coordenadas de posición, altitud y latitud, información que era contrastada con la cantidad de población local y los porcentajes de conectividad a Internet de ese momento. Una vez censada esta información se activaban puntos en el mapa, corrían los videos y, progresivamente, imagen y sonido comenzaban a distorsionarse. A fines de 2011, Agosín realiza una segunda versión de esta pieza, esta vez interactuando directamente con las redes sociales. A partir de un barrido de Twitter y de Tumblr se registraba la palabra “educación”, cuya imagen era identificada en el mapa. Según Agosín, “en la pieza se intenta generar una fricción entre la acción humana y las ideas virtuales; entre el movimiento en las calles y ciudadano, y las `redes sociales”<sup>245</sup> (Agosín, 2011). Los proyectos de Agosín pretendían mostrar metafóricamente el lugar que el individuo ocupa en la trama de redes económicas y políticas que llegan a nosotros en una dimensión que parece virtual, “inmaterial”, pero que está finalmente encarnada en cuerpos y objetos, afectándonos a un nivel concreto y

---

<sup>245</sup> Registro en vídeo disponible en <<https://vimeo.com/114049954>>



subjetivo. En los hechos, la noción de virtualidad como espacio ilusorio se desvanece al constatar cómo nuestra propia existencia se define y despliega desde plataformas “virtuales”; desde la dependencia a los medios de comunicación informática pública y privada –noticieros, correo electrónico, redes sociales-; en las transacciones comerciales digitales; hasta la gestión de nuestra propia identidad administrada por la burocracia estatal y en los sistemas en red que almacenan todos nuestros movimientos a través de corporaciones. Desde esta constatación cabe entonces la pregunta ¿cómo utilizar este vínculo entre el espacio digital (para no decir virtual) –caracterizado por la ubicuidad y la telepresencia- y el espacio físico cotidiano como una herramienta concreta de interferencia y subversión a nivel político, más allá de la representación metafórica?



Imagen 46. *Paradoja* (2013) proyecto de Carolina Pino

De una forma aún más directa, la artista Carolina Pino realiza el proyecto *Paradoja* (2013); que tenía como intención crear un vínculo entre la participación digital y una acción física que irrumpiera en el espacio público. Invitada por la 11 Bienal de Artes

Mediales, cuya temática proponía el concepto de “resistencia”, la artista opta por disponer su obra en el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes, donde se realizaba la Bienal. Su proyecto consistía en un dispositivo físico realizado con ollas y cucharas de madera recicladas montadas sobre una estructura de madera, que se activaban golpeándose y generando ruido a través de las interacciones de los usuarios de Twitter, mediante el hashtag “#yocaceroleopor”. Aunque Pino no lo conocía, su proyecto guarda sintonía con el trabajo *Bang Campo de Marte*, realizado por el colectivo translocal Astrovandalistas y liderado por la mexicana Leslie García. Éste consistía en la construcción de una estructura metálica situada junto a un recinto militar donde desaparecieron jóvenes disidentes políticos durante las décadas de 1960 y 1970. Cada vez que alguien utilizaba el hashtag #BANGCampoMarte en Twitter, la estructura desencadenaba un evento ruidoso, de modo que la participación de los usuarios la convertían en un “arma sonora telemática”: “AST”. La “AST” de Pino prefería utilizar un elemento físico que guardara una historia simbólica con la comunidad en la que se instalaba. El concepto de “cacerolazo” se refiere a hacer sonar las cacerolas y ollas acompasadamente, de manera sincrónica, ya sea en manifestaciones callejeras o desde las propias viviendas de los manifestantes. Los primeros registros de esta acción se pueden rastrear en las manifestaciones que se hicieron en Chile en los años setenta, primero desde la propia derecha en oposición al gobierno de Salvador Allende –entre los años 1971 y 1973- y, posteriormente, en los ochenta como protesta contra la dictadura. El gesto volvió a las calles de manera transversal en la actualidad en contra del gobierno de turno y, sobre todo, desde las demandas estudiantiles profundizadas en 2011<sup>246</sup>. Este proyecto en concreto surgía como una necesidad de conectar la efervescencia de la red en torno a problemáticas puntuales. Pino, a diferencia del proyecto de García, entregaba su arma en estado neutro, para que fueran los usuarios quienes se apropiaran del hashtag completando el mensaje con la demanda que quisieran. Su obra se presentaba como un prototipo abierto a ser reapropiado por cualquiera.

La necesidad de conectar el espacio de la red con las calles será una de las constantes que se pueden apreciar en el último tiempo. A diferencia de las acciones de net art de los años noventa, observamos en las actuales generaciones una necesidad de conexión con aspectos de orden material que además permitan activar a las comunidades de manera colectiva.

---

<sup>246</sup> La acción fue adoptada por Argentina y otros países sudamericanos, llegando incluso a España e Italia en los últimos años.

#### 4.3.6. Zombis en las calles

Más allá del campo artístico específico cabe resaltar, además, cómo de manera espontánea y orgánica se han ido articulando de forma creciente una serie de manifestaciones anónimas basadas en la utilización de herramientas digitales, redes sociales y su correlato físico, orientadas al reclamo público a través de la participación ciudadana. En los últimos años observamos una apropiación de sistemas técnicos, lingüísticos y simbólicos propios del marketing y la publicidad, que han sido reapropiados por la ciudadanía para generar sus propios mecanismos de comunicación y crítica. Por ejemplo, esto lo observamos en prácticas cotidianas, como la realización de “memes” (montajes fotográficos), que gracias a su repetición, ingenio y masividad, adquieren un carácter neo folclórico a nivel digital. La noción biológica implícita en el concepto “meme”<sup>247</sup> es resignificada, haciéndose más compleja y tentacular, abarcando un lugar donde el ámbito político y el espacio del entretenimiento se intersectan y alimentan simbióticamente. A costa de su banalización, este concepto adquirió plena popularidad surfеando en las aguas digitales y estableciendo sintonía con otra metáfora también tomada del campo de las ciencias biológicas, el concepto de virus. Los memes devienen, gracias a las plataformas digitales, “contenidos virales”, descritos así por el teórico de los medios Douglas Rushkoff. Aún con la carga patológica del concepto “viral”, (Rushkoff, 1996) llamaba la atención sobre el potencial contra-cultural que los memes podrían significar para comunidades sin acceso a recursos o herramientas sofisticadas que les permitieran influir en la opinión pública. La descontextualización de una imagen, acompañada de un texto específico conseguía actualizar la vieja tradición del fotomontaje político iniciado en el siglo XIX y practicado de manera sistemática durante las primeras décadas del siglo XX por dadaístas y surrealistas.

En Chile, ejemplos de memes con contenido político se hicieron notar de manera creciente desde el anterior gobierno de Bachelet, a propósito de distintos temas coyunturales (las primeras movilizaciones estudiantiles en 2006, el Transantiago, etc.) y, sobre todo, a raíz de su cuestionado comportamiento ante el terremoto de 2010. La proliferación de memes paródicos aumentaría más aún durante la pasada administración de Sebastián Piñera. Esto sucedía no sólo por el creciente acceso de dispositivos móviles

---

<sup>247</sup> El concepto “meme” fue acuñado inicialmente por Richard Dawkins en 1976 en su libro *The Selfish Gene* (El Gen Egoísta). Según Dawkins los memes son pequeñas partes de nuestra cultura que se extienden de persona a persona a través de la copia y la imitación. En un principio Dawkins pensó en el nombre “Mimeme” de raíz griega, pero quería usar un monosílabo que sonara parecido a la palabra “gen”, por lo que pedía excusas de antemano a los puristas para abreviar la expresión a “meme” que debería pronunciarse como se hace con la palabra en francés [*mem*] (Dawkins, 2006, p. 192).



inteligentes y uso de redes sociales, sino también porque la figura del presidente de derecha restituía el imaginario de ese enemigo común para la izquierda que alguna vez encarnara Pinochet, epitomizado por la fotografía de Chet Gerretsen que lo inmortalizó a nivel mundial como un tirano. En su lugar, la imagen de Piñera, de rostro siempre sonriente, representaba al empresario exitoso que muchos chilenos odian, pero a la vez envidian y que, sobre todo, cuestionan por haber amasado su fortuna gracias a un sistema económico heredado por la dictadura (Tironi, 2011). Los continuos errores o lapsus del presidente-empresario se convertirían rápidamente en imágenes virales que sazaban con altas dosis de sarcasmo el descontento social que cuestionaba ahora, no sólo las gestiones del gobierno de turno, sino al modelo económico mismo. El poder de estos “chistes” no ha sido menor, si consideramos que junto a la actividad de las redes sociales su poder de persuasión consigue propagar ciertos mensajes de manera mucho más veloz y vasta. Un ejemplo de ello sucedió el 11 de julio de 2014, cuando las redes sociales festinaron con un nuevo “meme”; en rigor, una suerte de meta-meme, pues de lo que se burlaban las imágenes era del diputado demócrata cristiano Jorge Sabag, autor de un proyecto de Ley que pretendía sancionar a quienes ofendieran a las autoridades públicas a través de cualquier medio y vía cualquier recurso: textual o gráfico. Rápidamente la propuesta fue re-bautizada como la “ley Anti-Meme” y consiguió como era de esperarse, un despliegue creativo que convertía al diputado mismo en “un meme”, debiendo retractarse y retirar el proyecto.

Ya hace más de dos décadas que el antropólogo y crítico Néstor García Canclini nos advertía de la convergencia e intercambios entre ámbitos que parecían separados: lo popular o masivo, lo folclórico y lo culto disipaban sus fronteras mediadas por el consumo (García Canclini, N, 1990). El multi-culturalismo y la globalización, el mercado y el avasallador despliegue de los medios de comunicación articulan nuevas configuraciones sociales pero, sobre todo, nuevos y más veloces flujos de intercambio. Aunque parezca una paradoja, la producción artístico-política y el mercado también se hacen permeables. La construcción de sentido opera desde ambos lados. El “mercado” utiliza ciertos iconos de la cultura popular o de la disidencia –existe una bebida energética llamada “Che Energy” que exhibe el rostro del Che Guevara y, en 2013, un banco alemán ofrecía distintos diseños para sus tarjetas de crédito, uno de ellos con la figura de Karl Marx (Marxtercard)-, pero también se produce el movimiento inverso. La disidencia o el activismo crean elementos visuales (apropiación y photoshop mediante) que se deslizan con mayor facilidad cuando se trata de la apropiación de imágenes, textos o lenguajes que están inscritos en el imaginario masivo publicitario.

Junto con las imágenes digitales intervenidas, circulando por las redes, también asistimos a una necesidad de conexión entre las aguas virtuales, el cuerpo y los espacios físicos. Una de las razones que permitieron que las legítimas manifestaciones de los estudiantes tuvieran un eco mediático a nivel nacional e internacional, más allá del peso específico de éstas, fueron las novedosas estrategias con las que se apropiaron del espacio público. El movimiento fue lo bastante hábil como para poder generar formas de desobediencia civil que pudieran provocar una contra-hegemonía en relación a la parcialidad con que operan los medios de comunicación en Chile, resignificando las expresiones en que lo político tradicionalmente se desplegaba en el imaginario social. La utilización de las redes sociales –twitter, blogs, youtube y facebook se convirtieron en plataformas clave para coordinar actividades masivas, pero que sólo cobraban sentido real en su materialización en las calles; en las “tomas” de los colegios, en el encuentro con los medios de prensa y en la discusión directa en el parlamento con los bloque político partidistas. A la victimización tradicional con que la izquierda histórica se representaba en el discurso público, los jóvenes ofrecían una propuesta fresca, cargada de humor e ironía, que se apropiaba de las retóricas ya probadas de los medios de comunicación, subvirtiéndolas.

Ya estábamos acostumbrados a constatar cómo las prácticas artísticas que surgían como marginales o disidentes eran cooptadas y rentabilizadas en una lógica instrumental unidireccional por la publicidad y el cine comercial. Casi todas las expresiones menos tradicionales, desde las provocaciones de los dadaístas, los escándalos del surrealismo, las experimentaciones con el videoarte, las propuestas surgidas del Fluxus y el arte de acción han sido digeridas y convertidas en producto, secuestrando para el mercado las necesidades de subjetivización, de irracionalidad, de liberación del cuerpo, de erotismo, de derroche imaginario, etc. Es por ello que es interesante cuando se puede observar un movimiento inverso y son los movimientos sociales quienes se apropian de los productos culturales comerciales para resemantizarlos bajo propósitos disidentes. En febrero de 2010, un grupo de palestinos campesinos, activistas y miembros de la resistencia no violenta, aparecían desfilando con sus cuerpos teñidos de azul. Una copia pirata de Avatar sirvió al pueblo de Bilin, cerca de la ciudad cisjordana de Ramallah, a presentar sus demandas contra el Muro del Apartheid, identificándose con el pueblo *Na’vi* de la película de James Cameron. La manifestación logró atraer la atención en la prensa israelí e internacional. Esta estrategia, que tomada a la ligera podría ser entendida sólo en clave paródica y anecdótica, reivindica el impulso artístico, entendido no sólo como estetización de lo político, sino que restituye la relación entre símbolo y origen, entre mito e historia, entre concepto y acción. Más allá de las críticas que desde una perspectiva

suspicaz podamos tener de la película (la caricatura de los aborígenes –en su doble discriminación positiva y negativa-; la idea del héroe, la violencia como último recurso legítimo, etc.) la apropiación de este film por parte de este pueblo palestino intentaba llenar de sentido histórico lo que el régimen de las artes pareciera haber separado a un plano exclusivamente estético y formal.



Imagen 47. Thriller masivo por la educación en Chile, Santiago de Chile 26 de junio 2011

Algo similar es lo que hicieron los estudiantes chilenos en distintas manifestaciones que estuvieron cargadas de creatividad e imaginación. Una de las más impactantes fue un flash-mob en el que realizaron la coreografía de la canción *Thriller* de Michael Jackson. Una de las frases de Salvador Allende decía “mucho más temprano que tarde se abrirán las anchas Alamedas por donde pase el hombre libre para construir una sociedad mejor.”<sup>248</sup> Probablemente Allende jamás imaginó que 38 años después de pronunciar su último discurso público en el que dijera esta frase que quedaría en la posteridad, iba a marchar por la Alameda una caravana de *zombis*. El 26 de junio de 2011,

---

<sup>248</sup> Las últimas palabras públicas de Salvador Allende fueron transmitidas por Radio Magallanes el 11 de septiembre de 1973. El audio está disponible en: <<http://www.dhnet.org.br/desejos/sonhos/allende.htm>>

más de tres mil estudiantes universitarios y secundarios, disfrazados de muertos en vida marcharon con la ropa ajada, los rostros demacrados, portando carteles que señalaban cuánto dinero terminarían debiendo al finalizar su educación. La marcha concluyó en la Plaza de la Ciudadanía, frente a La Moneda, interpretando el clásico de Michael Jackson. La figura del zombi representaba la condición de un sujeto que debe hipotecar su tiempo y energía vital en pos de la promesa de un futuro que nunca llega. El endeudamiento por conseguir una carrera universitaria de dudosa calidad, se extenderá -con suerte- a un ejercicio profesional condicionado por sueldos apenas suficientes para pagar las cuotas de la deuda contraída durante la vida estudiantil, y el endeudamiento seguirá en su vida adulta para tener una calidad de vida estándar (el auto, la vivienda, la seguridad, los hijos). La metáfora del zombi representaba muy bien al cliente preferente de la banca, al cliente moroso, a quien el acreedor no termina de matar, porque lo que le conviene no es su muerte, sino el re-pacto de una dependencia ad infinitum. El baile de los zombies se volvía, además, como el negativo del despliegue callejero mediante el cual se intentó disfrazar la participación ciudadana en las calles durante los primeros años de la transición. Durante muchos años los recursos económicos de las áreas de cultura se destinaron a financiar las “murgas” y las batucadas callejeras, ofreciendo una imagen de alegría impostada; cuando en realidad el ánimo chileno post-dictatorial estaba cubierto más bien de una sombra melancólica aún proyectada por las secuelas de la dictadura. Los muertos vivientes interpretados por los jóvenes mostraban la herida abierta del país, cuya venda sucia ya no resistía sobre la epidermis social.

Otras manifestaciones siguieron un camino parecido. Disfrazados de campesinos y obreros pobres, cantaban una elegía como si estuvieran en un duelo, despidiendo a la “educación” como si ésta hubiera sido asesinada; otros estudiantes de teatro parodiaban a los evangélicos fanáticos predicando en las calles los abusos pecaminosos del lucro. También quedaron grabadas en las retinas de la ciudad (y de Youtube, Facebook y Flickr) el suicidio colectivo que realizaron como performance en el Paseo Ahumada, principal arteria comercial de Santiago; o la imagen de miles de jóvenes parapetados con sombrillas, flotadores, vestidos en bikini y traje de baño, pidiéndole al entonces ministro de educación Joaquín Lavín que mejor se tomara vacaciones. Junto a la retórica del duelo, la elegía o el lamento, también estaba presente el humor y la apropiación de figuras mediáticas. Era habitual observar por las calles, junto a los estudiantes y enfrentando a la policía, a personajes como Papá Noel, Lady Gaga, He Man. Además, aparecían los cuerpos, menos reprimidos que los de las generaciones anteriores; cuerpos que no conocían la tortura en carne propia, ni el “lumazo” de la policía; cuerpos sin miedo a mostrar la potencia de su

libido como un acto revolucionario. El 30 de julio del 2011, miles de jóvenes se besaron<sup>249</sup> en un largo y apasionado beso que duró 1800 segundos (30 minutos), equivalentes a la cantidad de millones que se necesitan para financiar una educación pública y gratuita. Durante 1800 horas también, el 13 de julio de 2011 estos cuerpos corrieron sendas maratones alrededor de la Moneda y en torno al Congreso en la ciudad de Valparaíso sumando a más de 4500 jóvenes y adultos, casi todos deudores de créditos contraídos para poder estudiar. La maratón, práctica inventada en la Grecia clásica, era reciclada en un contexto donde lo político y la democracia como concepto devaluado por la historia, volvía a reclamar su significado etimológico.



Imagen 48. Viejo pascuero en protesta estudiantil, Santiago de Chile 2011

Durante 2011, el espacio público fue resignificado continuamente a través de operaciones que el campo artístico muchas veces desperdicia en una estetización vacua. Como si se tratara de una obra de los artistas Christo y Jeanne-Claude, la casa central de la Universidad de Chile desaparecía envuelta en una bandera gigante con la inscripción *Universidad no se vende*. La bandera, de desproporcionada magnitud, nos recordaba esa fiebre megalómana que se apoderó de los chilenos hace una década, cuando -obsesionados por figurar en los *records guinness*-, nos esmeramos con delirante pasión en hacer el “curanto” más grande del mundo, el “pastel de choclo” más grande del mundo, etc. Pero la bandera también aludía al “envoltorio” del producto, metonimia del mercado. Ya Piñera se había “equivocado” en otro de sus maravillosos lapsus, afirmando que la educación era un

---

<sup>249</sup> Actualizando aquel beso que Diamela Eltit se dio junto a un vagabundo en 1982.

"bien de consumo". En suma, observamos cómo en las manifestaciones civiles eclosionó un encuentro inaudito entre el legado de las prácticas conceptuales que enfrentaron a la dictadura en los ochenta; la utilización de los medios digitales y la apropiación de imágenes mediáticas tomadas del imaginario popular llevadas al mundo físico.



# CONCLUSIONES



Esta tesis ofrece un conjunto de relatos que relacionan, comprensiva y críticamente, la producción artístico-tecnológica con las transformaciones político sociales de un período crucial en la historia de Chile que, por las razones que hemos explicado anteriormente, parece cerrarse justamente ahora. La investigación ha surgido de la práctica curatorial que he desempeñado desde hace más de una década. Muchos de los trabajos aquí descritos, antes ya fueron seleccionados por mí, o en conjunto con equipos de trabajo de los que he formado parte, para ilustrar temáticas, representar las tendencias artísticas mediales del momento o para activar una escena. A lo largo de esta investigación he podido sistematizar esas experiencias, profundizándolas; observando sus características en perspectiva y en diálogo con la contingencia en la que surgieron, advirtiendo sus vínculos genealógicos -herencias y rupturas- con las prácticas artísticas que les antecedieron y en relación con las líneas de pensamiento contemporáneas.

Si bien la práctica curatorial, así como la crítica de arte, carecen de un “status disciplinar propio” (Guasch, 2003, p. 211), el ejercicio de ésta requiere el dominio, o al menos estar en conocimiento, de una serie de saberes que abarcan desde la historia del arte, la estética, la filosofía y la sociología; los cuales son filtrados por la propia subjetividad del(a) curador(a)/investigador(a), quien difícilmente puede esconder sus juicios y creencias. Más que una reconstrucción histórica rígida, o una exégesis con pretensiones exhaustivas, la escritura de esta tesis se ha constituido como un gran ejercicio curatorial situado, lo que significa otra forma de construir historia. El análisis interpretativo que recorre sus páginas dispuso de distintos cristales epistemológicos para observar nuestro campo de estudio, intentando con ello enriquecer los análisis de las obras, contextualizar su inscripción y establecer futuras líneas de desarrollo estético, material y conceptual en el que la relación arte y política vuelve a ponerse de manifiesto.

Después de 25 años tras el Golpe de Estado perpetrado por los militares y la derecha política, Chile sigue siendo un país atravesado por las contradicciones de un modelo económico neoliberal que aparenta estabilidad gracias a sus cifras macroeconómicas, pero que está basado en la desigualdad y en la explotación indiscriminada de los recursos naturales. En estos últimos años -desde 2011 hasta ahora, coincidiendo con el inicio de esta investigación- el descontento ciudadano ha crecido, pues un gran porcentaje de personas siente que el costo del modelo neoliberal ha sido muy alto, sacrificando el ejercicio de la justicia en el ámbito de los derechos humanos y ocasionando una sostenida precarización de las condiciones de vida de una gran mayoría

de chilenos y chilenas. Estos 25 años también coinciden con la irrupción de las tecnologías digitales en la vida profesional y cotidiana de las personas, lo que ha traído el desarrollo de nuevas prácticas de relación social y de producción artística en las que las tecnologías – nuevas o no- comienzan a desempeñar un rol activo en los imaginarios colectivos, no sólo como herramientas de mediación, sino, también, como agentes que motivan el cuestionamiento de los acuerdos entre ciencia, tecnología y sociedad y la construcción de imaginarios futuros.

En la **primera parte** de esta tesis logramos delimitar histórica y conceptualmente la inscripción de las artes de los medios como respuesta al encuentro –a ratos escurridizo- entre arte, ciencia y tecnología. Contrastamos el entusiasmo que éstas generan, con las teorías críticas que suspicazmente ponen bajo lupa su inserción y masificación. Además, planteamos algunas coordenadas teóricas que nos permitieron analizar su rendimiento simbólico y material en la sociedad actual.

En la **segunda parte** nos acercamos a la manera en las artes mediales se insertan a nivel geopolítico particularmente en América Latina y Chile. Así, verificamos que la “teoría de la dependencia” (Baran, 1957) que subsumía a la región de América Latina a remitirse a ser sólo un exportador de recursos naturales y consumidor de productos manufacturados desde los países industrializados se ha extrapolado en el escenario global contemporáneo, reproduciendo la “colonialidad del poder” (Quijano, 2000) en el ámbito cognitivo y productivo. Observamos que este escenario pudo revertirse en los años 50 a partir de una serie de políticas públicas llevadas a cabo en distintos momentos en países como Paraguay, Brasil, Argentina y Chile, pero fueron fuertemente cortadas con la instauración de las dictaduras militares, a partir de las cuales se instauró –con mayor éxito en Chile- las bases del modelo neoliberal actual, erradicando de cuajo el desarrollo tecnocientífico dentro de su programa de gobierno. Mientras los argumentos de la “teoría de la dependencia” o la “teoría del sistema mundial” afirmaban que, históricamente, el avance del capitalismo descansa en las relaciones desiguales y de explotación entre los países del norte y los de la periferia, comprobamos cómo la lógica misma del modelo capitalista exigiría la subordinación de unos países –hoy desterritorializados en corporaciones- a otros, manteniendo las desigualdades estructurales que seguirían imposibilitando un crecimiento a la par.

La irregularidad que presenta el desarrollo de infraestructura tecnológica y conocimiento científico a nivel regional nos ha servido como telón de fondo para comprender el lugar de inscripción del arte experimental latinoamericano que dialoga con

estos campos. Desde muy temprano –influenciados tanto por las vanguardias europeas como por el desarrollo de una autoconciencia latinoamericana- los artistas comienzan a comprender la necesidad de vincular las áreas científico técnicas con las particularidades reales de la sociedad. Muchos de ellos verán en la brecha tecnológica que el capitalismo profundiza a través del siglo XX, una oportunidad para repensar los modos de concebir la ciencia y la tecnología, rescatando tanto la hibridez que caracteriza a su sociedad, como los conocimientos y prácticas ancestrales olvidados y negados por la modernidad y sus retóricas hegemónicas.

Con la intención de restituir un relato posible que nos permita dialogar con la producción reciente, en esta sección también hemos recuperado la figura de algunos agentes de la escena local -Pérez, Martinoya, Castro-Cid, Downey y Mezza, entre otros- cuyo trabajo no fue leído a tiempo y que, por lo mismo, no logró constituir un eslabón eficiente para la construcción de una historiografía que permitiera acelerar la aparición de un campo artístico tecnológico específico dentro de la academia. La reactivación de los legados de estos artistas está ocurriendo recién en estos últimos cinco años.

En la **tercera parte** nos pareció necesario dedicar un extenso capítulo a la descripción de la historia reciente de Chile; en particular, a lo que significó la dictadura militar en el país y las secuelas que ésta ha tenido en el cuerpo social y político chileno. El desarrollo de un modelo económico específico, implantado por la fuerza y con la cooperación de organismos de inteligencia norteamericanos, ocasionó una fractura cívica y psicosocial de largo alcance, la cual queda ilustrada en el ámbito cultural y artístico, en la transformación que el sistema educacional tuvo que enfrentar y en la fragmentación social que esto implica. Pero la conversión de Chile en un laboratorio donde poner a prueba de manera radical –teoría del shock- el neoliberalismo, significó sólo el inicio de una serie transformaciones del país, las cuales se profundizaron después de la llegada de la democracia, exportando su influencia como posible modelo a imitar en el resto de la región.

En esta sección también describimos cómo las restricciones a las libertades individuales y la libre expresión obligaron a los artistas a experimentar con distintas materialidades y estrategias, muchas de las cuales serán reactivadas en los noventa, bajo otras preocupaciones y preguntas. El tiempo que duró la dictadura dio pie a una serie de prácticas que renovaron el lenguaje artístico nacional, no solo en términos productivos, sino también en la crítica y la escritura. En esos años, el estado de excepción motivó la adopción de referentes filosóficos de la corriente post estructuralista y de un lenguaje lo

suficientemente críptico que blindara su circulación de la mirada inquisidora del poder militar.

Asimismo, hemos realizado en esta parte la construcción de una historia aún no narrada en el país. A partir de los objetivos planteados en esta investigación, también nos hemos propuesto contribuir en la construcción de las bases de una historia de las artes de los medios en Chile de estos últimos años -desde 1990 hasta ahora-. La investigación de este período nos ha permitido advertir la escasa atención que la historiografía del arte ha dedicado a ella, lo que redundaba en interrupciones de líneas de trabajo, vacíos, y en el desconocimiento sobre sus prácticas, tanto de especialistas como del público general, lo que ha ido en perjuicio del trabajo de los propios artistas y de historiadores, académicos y teóricos. A través de entrevistas y revisión de documentos, hemos podido comprobar que la emergencia de un trabajo experimental que tome como base las plataformas tecnológicas más contemporáneas ha sido bastante tardío e irregular. A excepción del uso del vídeo -el cual construyó su propia historia autónoma desde finales de los 70 y 80 a instancias de los festivales Franco Chilenos de videoarte- la formación de un campo específico abocado a la experimentación tecnológica, comienza a perfilarse recién desde 2003. Contribuirán a ello varios factores. Por un lado, la acelerada masificación del uso de Internet, lo que significó la oportunidad de adquirir más herramientas para el trabajo digital (software); instancias para el autoaprendizaje gracias a los tutoriales en línea; el intercambio de conocimientos en foros y listas de correo y el acceso inmediato a información actualizada sobre las tendencias artísticas y líneas de pensamiento contemporáneo. En el ámbito académico influyó la creación de especialidades en el área de las nuevas tecnologías y la llegada a las universidades de jóvenes profesores, algunos de los cuales tuvieron la oportunidad de estudiar posgrados en el extranjero. Asimismo, la Bienal de Artes Mediales -caracterizada bajo el rótulo de "nuevos medios"- empezará a dar cabida a las nuevas generaciones de artistas "dándole un vuelco interesante a la calidad y coherencia de las propuestas" (Olhagaray, 2012).

Además de estos factores, y coincidiendo con los 30 años del golpe de Estado, desde 2003 se produce un momento de inflexión que permite que muchos artistas emergentes empiecen a situar su trabajo desde la crítica al modelo ideológico en Chile, incorporando formas de trabajo que venían de la educación popular (Freire) -hoy leída como pedagogía decolonial (Grosfoguel) - y comiencen a experimentar con materiales de bajo costo; constituirse en colectivos artísticos y a desarrollar espacios de taller o medialabs auto-gestionados, haciéndose presentes en festivales independientes y en contextos no reglados institucionalmente. Así, a partir de los testimonios de los artistas

mediales entrevistados hemos podido conocer las influencias y filiaciones conceptuales que están impregnadas en sus trabajos, cartografiar a sus agentes, y comprender los factores contextuales que han ido configurando este campo artístico desde los años noventa hasta ahora.

En la **cuarta parte**, hemos analizado la producción artística de la Transición desde una óptica política. En términos generales -citando a Hal Foster (2001)- podríamos observar en ella una serie de “giros” [turns] teóricos y “retornos [returns] que aspiran a una toma de conciencia de las convenciones artísticas y condiciones históricas. Después de revisar cada una de las piezas y observarlas en perspectiva, apreciamos el “retorno” a prácticas conceptuales que emergieron en los 70’ y 80’s contestando al contexto represivo que la dictadura militar imponía. A través de la utilización del cuerpo -como metáfora, significante y soporte-, la ocupación del espacio público y la apropiación de los medios tecnológicos, hemos detectado una serie de operaciones que ponen de manifiesto cuestiones de índole conceptual, subvirtiendo los signos que circulan mediatizados en la cultura de masas y provocando desde ahí una desnaturalización de estereotipos vinculados a la identidad (sexual, racial, socio-económica); y asimismo, cuestionando las premisas desde las cuales se construían los relatos sociopolíticos que el neoliberalismo exhibía como logros. Al mismo tiempo, hemos observado una serie de giros, entendidos como torsiones epistemológicas que nos permitirán realizar lecturas situadas, motivadas no sólo por las teorías post-estructuralistas que rondaban la escena intelectual -sujetadas a sus correspondientes pre-fijos: pos feminismo, neo-materialismo, poscolonialismo y decolonialismo-, sino también atendiendo a las condiciones materiales y simbólicas locales, que a su vez reflejan los cambios que han operado en el mundo de manera global, reordenando la economía y la política bajo el contexto posfordista y digital.

Entre esta coreografía de giros y retornos, hemos propuesto una sistematización interpretativa a partir del delineamiento de tres tendencias que advertimos como representativas de la relación arte, política y medios: **1) Enunciación 2) de-construcción y 3) transformaciones de corte neo-constructivistas a nivel micropolítico**. Si bien muchas de las piezas analizadas guardan puntos en común e intersecciones que nos permitirían analizar una misma obra desde estos tres enfoques, hemos querido mantener esta sistematización pues nos permite visualizar mejor las distintas estrategias discursivas.

**La primera línea** de análisis nos permitió comprobar cómo una parte importante de los artistas se ha centrado mayoritariamente en dar visibilidad a cuestiones

sensibles a nivel social. Aquí, si bien comprobamos la hipótesis de Jacques Rancière que explica cómo el fundamento estético de la política se asienta en ofrecer “régimenes de visibilidad”(Rancière, 2009; 2012), en un análisis más exhaustivo pudimos advertir cómo los procesos de enunciación no sólo hacían notar un estado de cosas, sino que además contribuían a la construcción de realidades y modos de comprender los objetos a develar y la propia historia.

Desde este régimen de visibilidad, detectamos que una de las principales maneras en que lo político es convocado, operó acomodando y limpiando el espejo retrovisor, que por mucho tiempo parecía empañado por el vaho de los acuerdos políticos que ofrecían una justicia “en la medida de lo posible”, según la triste y célebre frase del presidente Aylwin enmarcada en las “políticas del olvido” de los primeros gobiernos de la transición (Richard, 2001; Salazar, 2001). La necesidad de reconstituir poéticamente los hechos que los medios de comunicación omitían o deformaban y de recomponer los fragmentos de la memoria colectiva se convirtió en una de las más importantes estrategias discursivas llevadas a cabo en estos años. Si bien en 2013, cuando se cumplieron 40 años del Golpe militar, las pantallas de la televisión se vieron saturadas por el horror de las imágenes “intolerables” (Rancière, 2010) -que daban cuenta de los centros de detención, el relato de las torturas y los testimonios de los familiares de detenidos desaparecidos-, las piezas de videoarte y videoperformances que aquí hemos descrito no sólo aludían a esos temas, evitando una excesiva representación que convirtiera el dolor en espectáculo, sino que el interés de ellas se ha centrado más en bien en profundizar en los mecanismos de construcción de la memoria, la relación con los archivos y la manera cómo es narrada la historia. En estos trabajos también destacamos el intento de comprender la matriz que subyace en los ejercicios de violencia de Estado, haciendo así de los hechos puntuales sucedidos en Chile, ejemplo de problemáticas universales.

Las operaciones de visibilidad también nos han permitido acercarnos reflexivamente a los modos en que la identidad es representada y construida. Mayoritariamente, mediante el videoarte, la videoperformance y algunas experiencias en red, hemos observado críticamente algunas de las matrices identitarias que constituyen a los sujetos. Durante la Transición se intentó estandarizar a la población borrando sus marcas ideológicas, incluso suprimiendo del discurso mediático algunas palabras como “pueblo” o “compañero” por estar asociadas a una imagen de “izquierda” que más valía la pena erradicar en resguardo de la política de los consensos y acuerdos. El/la poblador/a, o incluso el ciudadano/a, en tanto actores políticos, eran reemplazados por la figura del/a consumidor/a; el carnet de identidad, era sustituido por la tarjeta de crédito. En esta línea

de análisis nos detuvimos a examinar algunas matrices de representación de aquellas identidades suprimidas que se han planteado en resistencia a cualquier homogeneización impuesta. En primer lugar, atendimos a la identidad indígena y mestiza, que como una sombra, estando siempre presente, ha sido negada, acallada o caricaturizada. Las piezas que abordaron esta temática abarcaban desde una representación idealizada de la figura del indígena, hasta la problematización de la hibridez que implica el habitar una cultura mestiza en tránsito donde la raza y la clase son parte de un mismo binomio. Asimismo, hemos destacado el intento de varios artistas por relevar saberes olvidados venidos de las culturas ancestrales, los cuales a través de las nuevas tecnologías parecen hacerse actuales al identificarse con ellas en un ejercicio que podríamos considerar de arqueología medial (Zielinski, 2006). Por otro lado, detectamos que las tecnologías informáticas, y en particular las posibilidades del ciberespacio, permitieron a muchos artistas deconstruir los estereotipos, no sólo de raza, sino también de género, desnaturalizando las fronteras impuestas por un sistema heteronormativo y patriarcal, asediando para ello el espacio público (físico y digital) con representaciones sexualmente disidentes y disruptivas, que al mismo tiempo intentan poner en jaque el orden económico dominante.

En este régimen de visibilidad, hemos percibido cómo el paisaje también es reconstruido críticamente desde la señalización de las zonas de exclusión territorial y social, pasando por la representación crítica de los desastres naturales -que tras su paso evidencian las precarias condiciones de vida de muchos habitantes país- hasta los los problemas medioambientales producidos por el desarrollo económico. Muchos de los artistas dan cuenta del entorno a partir del video, intervenciones espaciales y ejercicios de contra-cartografía o visualización de datos que les permiten acceder a realidades no evidentes para los sentidos.

**La segunda línea** de análisis, que denominamos “deconstrucciones críticas”, nos permitió apreciar el carácter autorreflexivo que implica el trabajo con tecnologías. Aquí comprobamos cómo el desmontaje de artefactos tecnológicos trae consigo el desmantelamiento de los discursos subyacentes al marco ideológico en el que ciencia, tecnología y arte se encuentran. En esta línea de trabajo, las cajas negras se abren, los procesos se comparten y los circuitos de exhibición se amplían desbordando los límites territoriales del campo artístico. En este desborde, muchas de estas prácticas marcadas por la ironía y la parodia, conectan con la que ha sido nuestra **tercera línea de análisis**: las transformaciones neo-constructivistas a nivel micro político. En este plano, hemos descubierto cómo las propuestas artísticas pierden sus contornos disciplinares; los artistas comienzan a vincularse con el contexto en el que habitan desde una perspectiva,

no sólo simbólica o representativa, sino también coyuntural y útil en un sentido práctico, contribuyendo a procesos de transformación de las condiciones de vida a pequeña escala.

Al detenernos en algunos ejemplos, hemos observado una vocación activista plasmada en el uso crítico de ‘conocimientos situados’ (Haraway, 1995) y de la tecnología como herramienta y fin en sí misma. Recordemos que cuando hablamos de “conocimiento situado” nos referimos a cómo lo político, lo tecnológico y estético se encarnan en procesos localizados concretamente, que responden a su lugar de inscripción y que tienen a su vez un efecto en el entorno hacia donde apuntan, interpelándolo y modificándolo, o al menos generando fisuras y pliegues (en el sentido deleuziano) en el tejido social. En este contexto, hemos descubierto que prima el intento de los y las artistas por diferenciar la producción de un arte para el consumo -en tanto mercancía- de la instauración de “campos de acción” posibles (Brea, 2010). Es decir, una tendencia persistente en los proyectos y procesos emergentes descritos en esta línea es concebir instancias para la experimentación técnica y estética, y, a la vez, para la experiencia directa, afectiva y relacional (Clark, 1997; Bourriaud, 1997) de sus participantes. Estos campos de acción o instancias pueden ser comprendidos bajo lo que Foucault llamó “heterotopías”. El filósofo imaginaba una ciencia

(...) cuyo objeto serían esos espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos. Esa ciencia no estudiaría las utopías -puesto que hay que reservar ese nombre a aquello que verdaderamente carece de todo lugar- sino las heterotopías, los espacios absolutamente otros. Y, necesariamente, la ciencia en cuestión se llamaría, se llamará, ya se llama, la heterotopología. Pues bien, hay que dar los primeros rudimentos de esta ciencia cuyo alumbramiento está aconteciendo (Foucault, 1999, p. 26).

El trabajo que se da en estos espacios heterotópicos -que podemos ejemplificar con los trabajos de los colectivos, y medialabs improvisados- coincide con lo que Donna Haraway describe como una práctica de ciencia feminista, o “ciencia del sucesor” (Harding, 1996), la cual

(...) ofrece una versión del mundo más adecuada, rica y mejor, con vistas a vivir bien en él y en relación crítica y reflexiva con nuestras prácticas de dominación y con las de otros y con las partes desiguales de privilegio y de opresión que configuran todas las posiciones (Haraway, 1995, p. 321).



A diferencia de la ciencia profesional –constructivismo científico que busca la objetividad universal- o el relativismo científico -que utiliza el argumento de “no estar en ningún sitio mientras se pretende igualmente estar en todas partes” (Ibid)-, Haraway describe una ciencia feminista que busca en estos “conocimientos situados” la ocasión para una experiencia subjetiva en una localización limitada. Estos conocimientos nos permitirían hablar de una epistemología que, desde una perspectiva que asume su parcialidad, propone una búsqueda por una objetividad que sea local y crítica. Así, concluimos que en estos espacios heterotópicos e híbridos se intentan conciliar simultáneamente distintas prácticas y saberes en las que se puedan reconocer la diversidad de “tecnologías semióticas” o “multiplicidad radical de conocimientos locales” (Ibid), bajo la intención de que sean compartidas y replicadas.

En estos contextos posibles, la noción de obra en su sentido canónico no desaparece, pero se hace borrosa, sustituida por la noción de “prototipo” –distante del diseño comercial pues es fruto de los ensamblajes o “hechizos” de bajo costo-. Así, la dimensión aurática acuñada por Benjamin se diluye del objeto estético-tecnológico, pues bajo su superficie, lábil, barata, ridícula, está el código abierto, desplegándose eterno y libre en tanto sea apropiado, manipulado y compartido. Sin embargo, no ha de extrañar el coqueteo permanente de estos objetos y prácticas con el campo más convencional de las artes, y el que los artistas no renieguen de manera taxativa el estatus artístico de sus piezas, prototipos o proyectos. Su rentabilidad crítico-política justamente se activa al establecer un nexo con el sistema de las artes, para estar ahí y a la vez desbordarlo.

**Finalmente** –aunque quizás sea redundante decirlo- este trabajo no esconde la vereda ideológica de quien escribe. Como decía George Didi-Huberman,

El mundo de las imágenes y el mundo del arte están absorbidos por el mundo de las finanzas, así la imagen se ha convertido en un bien de consumo y el arte en un bien de especulación. La mejor arma contra la especulación económica es la especulación filosófica (2009).

Concordando con el historiador y filósofo, comparto que la teoría, la especulación filosófica y la investigación académica, como la que aquí presentamos, contribuye a dar un valor no sólo bursátil al campo artístico, sino que, más bien, permite actualizar la subjetividad y libertad inscrita en el rol político que en ciertos momentos de la historia esta actividad humana ha representado. El compromiso con el análisis de las obras que he

expuesto deriva de mis convicciones éticas y de mi creencia –cargada tal vez de un injustificado optimismo- en que aún es posible comprender la práctica artística en su dimensión no sólo expresiva, catártica o catalizadora de una época, sino también transformadora de la realidad, asumiendo que “los tiempos mejores” citados en el poema de Teillier todavía podemos y debemos construirlos.



# BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética*. (G. Adorno & R. Tiedemann, Eds., J. Navarro Pérez, Trad.). Madrid: Ediciones Akal.
- Aguilera, C. (2013). Santiago a través de espejos negros: memorias de la violencia política (1970-1991) en la ciudad. En *Acta científica XXIX Congreso de la Asociación Latinoamericana de sociología*. Santiago: FACSÓ.
- Ainsa, F. (1999). *La reconstrucción de la utopía*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol.
- Alcaide Guindo, C. (1997). El arte concreto en Argentina: Invencionismo, Madí, Perceptismo. *Arte, individuo, sociedad*, (No 9), 223-244.
- Aliaga, I. (2006). Cine de Chile 1990-2005: la pequeña historia de una imagen obstinada. En E. Carrasco, B. Negrón, & B. Subercaseaux (Eds.), *La cultura durante el período de la transición a la democracia 1990-2005*. Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes CNCA.
- Alonso, R. (2002). Elogio a la Low Tech. En A. Burbano & A. Barragán (Eds.), *Hipercubo/ok/Arte, Ciencia y Tecnología en contextos próximos* (pp. 25-35). Bogotá: Universidad de los Andes/Goethe Institut.
- \_\_\_\_\_ (2006, abril). Tecnologías para los sentidos. *Todavía*, 13. Recuperado a partir de [http://www.roalonso.net/es/arte\\_y\\_tec/sentidos.php](http://www.roalonso.net/es/arte_y_tec/sentidos.php)
- \_\_\_\_\_ (2008). Hacia una genealogía del video arte argentino. En L. Baigorri Ballarín (Ed.), *Vídeo en Latinoamérica: Una historia crítica* (pp. 13-26). Madrid: Brumaria.
- Alsina, P. (2011). Lo más profundo es la piel. Cuerpo, tecnología y neo-materialismo en el Media Art. En A. y S. D. Grupo de Investigación Arte (Ed.), *Universos y metaversos: aplicaciones artísticas de los nuevos medios: [conferencias presentadas en las IV Jornadas Internacionales celebradas los días 7 y 14 de abril de 2010 en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona]*. [Barcelona]: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Sociedad Digital.
- Althusser, L. (1968). *La revolución teórica de Marx*. México: Siglo XXI.
- Alvarado, M., Mege, P., Bajas, M. P., & Möller, C. (Eds.). (2012). *Andinos. Fotografías siglos XIX y XX. Visualidades e imaginarios del desierto y el altiplano*. Santiago: Pehuén.
- Alvarez Vallejos, R. (2003). *Desde las sombras una historia de la clandestinidad comunista (1973 - 1980)* (1. ed). Santiago, Chile: Lom Ed.
- Amorós, M. (2004). *Después de la lluvia: Chile, la memoria herida*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Andrade, O. de. (2001a). *Escritos antropófagos*. (A. Laera & G. M. Aguilar, Trads.). Buenos Aires: Corregidor.

- \_\_\_\_\_. (2001b). Informe sobre el modernismo. En A. Laera & G. M. Aguilar (Trads.), *Escritos antropófagos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands: la frontera: the new Mestiza* (4th ed). San Francisco: Aunt Lute Books.
- Arendt, H. (2003). *Eichmann en Jerusalén*. (C. Ribalta, Trad.). Barcelona: Lumen.
- Arfuch, L. (2008). *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: FCE.
- Ascott, R., & Shanken, E. A. (2003). *Telematic embrace: visionary theories of art, technology, and consciousness*. Berkeley: University of California Press.
- Augaitis, D. (Ed.). (2011). *Antoni Muntadas: Entre/Between*. Museo Nacional Reina Sofía /Hidalgo Editora.
- Avelar, I. (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago [Chile]: Editorial Cuarto Propio.
- Baeza C., J. (2004). Referencias para un análisis del discurso del gobierno militar chileno sobre el movimiento estudiantil universitario: 1973-1980. *Literatura y Lingüística*, N 15. Recuperado a partir de [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-58112004001500015&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112004001500015&lng=es&nrm=iso)
- Báez, C., & Castro, A. (2012). El indígena del Norte Grande y su representación visual en la historia de Chile. Pasado y presente de una relación confusa. En M. Alvarado, P. Mege, M. P. Bajas, & C. Möller (Eds.), *Andinos. Fotografías siglos XIX y XX. Visualidades e imaginarios del desierto y el altiplano*. Santiago: Pehuén.
- Baigorri, L. (1997). *El vídeo y las vanguardias históricas*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.
- \_\_\_\_\_. (2003, junio). Artistas Latinos. Making Global Art. Recuperado 16 de febrero de 2015, a partir de [http://www.virose.pt/vector/b\\_05/laurab.html](http://www.virose.pt/vector/b_05/laurab.html)
- \_\_\_\_\_. (Ed.). (2008). *Vídeo en Latinoamérica: Una historia crítica*. Madrid: Brumaria.
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires: Alianza.
- Barad, K. (2003, Spring). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28, no.3, 802–830.
- Baran, P. A. (1987). *La economía política del crecimiento*. (N. Warman, Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Barceló García, M. (2008). *Una historia de la informática/ A Story of Computers*. Uoc SI Editorial.
- Barrett, E., & Bolt, B. (Eds.). (2013). *Carnal Knowledge. Towards a New Materialism through the Arts*. London; New York: I.B.Tauris.

- Barthes, R. (1981). *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- Basbaum, R. (2003). I love Etc.-Artists. *E-Flux*. Recuperado a partir de <http://www.emergenciaemergenciaemergencia.com/revista/index.php/issues/04/basbaum/>
- Bascopé, J. (2009). *La invasión de la tradición. Lo mapuche en tiempos culturales*. Guatemala: Ediciones ICAPI / CoLibris.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. (P. Rovira, Trad.). Barcelona: Kairós.
- Beas, D. (2011). *La reinención de la política, Obama, Internet y la nueva esfera pública*. Madrid: Península.
- Bedel, J., Baker, S., & Azar, J. (Eds.). (1992). *Art of the Americas, the Argentine project =: Arte de las Américas, el proyecto argentino* (1st ed). Hudson, NY: Baker & Co.
- Beiguelman. (2010). Admiravel mundo cíbrido. Recuperado 6 de octubre de 2012, a partir de
- Bell, D. (1991). *El advenimiento de la sociedad post-industrial*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bengoa, J. (2000). *Historia del pueblo mapuche: (siglo XIX y XX)*. Santiago, Chile: LOM Edicione.
- Benjamin, W. (1973). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Sobre la fotografía*. (J. Muñoz, Trad.). Valencia: Pre-Textos.
- \_\_\_\_\_ (2003). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. (A. E. Weikert, Trad.). México: Itaca.
- \_\_\_\_\_ (2004). *El autor como productor*. (Bolívar Echeverría, Trad.). México, D.F.: Itaca.
- \_\_\_\_\_ (2009). Eduard Fuchs, coleccionista e historiador. En *Obras II*. Madrid: Abada.
- Berardi Drudi, L. (1996). Legitimidad y Discurso Presidencial. Un análisis de los discursos de los Presidentes Eduardo Frei Montalva y Eduardo Frei Ruiz-Tagle. CEME. Centro de Estudios Miguel Enríquez. Recuperado a partir de <http://www.archivo-chile.com>
- Berardi, F. (2003). *La Fábrica de la infelicidad: nuevas formas de trabajo y movimiento global*. (M. Aguilar Hendrickson & P. Amigot Leatxe, Trads.). Madrid: Traficantes de sueños.
- Bernier, G., & Bernier, R. (1966). *L'Oeil*.
- Bethell, L. (Ed.). (1995). *The Cambridge History of Latin America, Ideas, Culture and Society* (Vol. 10). Cambridge ; New York: Cambridge University Press.
- Bethell, L. (Ed.). (1998). *A cultural history of Latin America: literature, music, and the visual arts in the 19th and 20th centuries*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London ; New York: Verso.

- Bobbio, N. (2002). *Estado, gobierno y sociedad: por una teoría general de la política*. (J. F. Fernández Santillán, Trad.) (9a ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Booth. (2014, junio 30). Facebook reveals news feed experiment to control emotions. *The Guardian*. Recuperado a partir de <http://www.theguardian.com/technology/2014/jun/29/facebook-users-emotions-news-feeds>
- Bourdieu, P. (1997). *Razones Prácticas*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (2003). *El oficio de científico: ciencia de la ciencia y reflexividad*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Siglo XXI Editores Argentina S.A. Recuperado a partir de <http://pierrebourdieu.blogspot.com.es/2006/07/la-lgica-de-los-camposentrevista.html>
- Borges, J. L. (1974). Funes, el memorioso. Buenos Aires: Emecé.
- \_\_\_\_\_. (1960). Del Rigor de la ciencia. In *El Hacedor* (p. 103). Buenos Aires: Emecé.
- Bórquez, J. C. (2000). La constitución económica de 1980: Algunas reflexiones críticas. *Revista de derecho (Valdivia)*, 11, 47–54.
- Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis: hacia una teoría materialista del devenir*. Tres Cantos, Madrid: Akal Ediciones.
- Brand, S. (1989). *El laboratorio de los medios. Inventando el futuro en el M.I.T.* Madrid: Fundesco.
- Brea, J. L. (1997). Algunos pensamientos sueltos acerca de arte y técnica. *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria*, 33, 8–15.
- \_\_\_\_\_. (2001). *La era postmedia: acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. [Salamanca]: Consorcio Salamanca 2002 : Centro de Arte de Salamanca.
- \_\_\_\_\_. (2007). *cultura\_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa.
- Brockman, J. (1996). *Third Culture. Beyond the Scientific Revolution*. New York: Touchstone Books.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. (J. García, Trad.). Barcelona: Península.
- Burnham, J. (1968). *Beyond modern sculpture: the effects of science and technology on the sculpture of this century*. New York: Braziller.
- Bustos, S. (2003). Wittgenstein y Duchamp. En *Textos. Documentos de historia y teoría* (pp. 103–126). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Butler, J. (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. (J. Sanchez & B. Preciado, Trads.). Madrid: Síntesis, S.A.

- \_\_\_\_\_ (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. (F. Rodríguez, Trad.). Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. (M. A. Muñoz, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Camarero Cano, L. (2013). Hacia un desarrollo de la creatividad en la Web 2.0: de la intercreatividad a la inteligencia colectiva. En *Ludoliteracy, creación colectiva y aprendizajes*. Barcelona: UOC.
- Cañas, A. (Ed.). (1999). *Caminos de nuestra América* (1a. ed). Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Pensamiento Nacional : Distribución exclusiva, Ediciones Colihue.
- Cariceo, A. (2005). *Matilde Pérez* (1st ed). Santiago, Chile: Editorial Universitaria.
- Casares, N. (2010). *La máquina podrida, aka la desdentada: 1999-2004 : todo el net.art en un portátil*. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.
- Castaño, C. (2008). *Segunda brecha digital*. Madrid: Cátedra.
- Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_ (2012). *Redes de indignación y esperanza: los movimientos sociales en la era de internet*. Madrid: Alianza Editorial.
- Castillo Espinoza, E. (2008). La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile (1928-1968). En *Actas de Diseño* (pp. 72-83). Buenos Aires, Argentina: Universidad de Palermo.
- Castillo, R. (2013). El teorema visual de Matilde Pérez: Pensamiento, métrica y percepción. En *MatildeXmatilde*. Santiago: Fundación Telefónica.
- Castro-Gómez, S. (2000). Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología. *Revista Iberoamericana*, N.193, 737-751.
- CEPAL. (2013). *Indicadores de desigualdad de mediano plazo en América Latina*. CEPAL.
- Chapman, A. (2008). *Hain: ceremonia de iniciación selknam*. [Ushuaia, Argentina] : Buenos Aires: Museo Marítimo de Ushuaia ; Zagier & Urruty Publications.
- Cifuentes, G. (1998). Lecciones nocturnas. En G. Golder & A. Denegri (Eds.), *Ejercicios de Memoria, reflexiones sobre el horror a 30 años del Golpe*. Buenos Aires: Universidad Tres de Febrero. Recuperado a partir de <http://continentevideo.com.ar/ejercicios-de-memoria-claudia-aravena/>
- \_\_\_\_\_ (2007). Anillo de moebius:cuatro consideraciones sobre el video hoy. En *Arte y medios audiovisuales. Un estado de la situación*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Cocchiarale, F. (2007). Primórdios da videoarte no Brasil. En A. Machado (Ed.), *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro = three decades of brazilian video*. São Paulo, SP, Brasil: Iluminuras : Itaú Cultural.
- Colectivo Acciones de Arte. (1982). *Ruptura: Documento de Arte* (Edic. C.A.D.A.). Santiago: Universitaria.



- Comité Memoria Neltume. (2003). *Guerrilla en Neltume. Una historia de lucha y resistencia en el sur chileno*. Santiago: LOM.
- Cortázar, J. (2004). *Último round*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Cristi, R. (1999, diciembre). Jaime Guzman, Capitalismo y Moralidad. *Revista de Derecho*, X, 87–102.
- Cubitt, S., & Thomas, P. (2013). Introduction: The New Materialism in Media Art History. En *Relive: media art histories*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Cueto, M. (1989). *Excelencia científica en la periferia. Actividades científicas e investigación biomédica en el Perú. 1890-1950*. Perú: Conyctet.
- Dal Farra, R. (2004). El archivo de música electroacústica de compositores latinoamericanos. Recuperado a partir de [http://www.fondation-langlois.org/pdf/e/Dal\\_Farra\\_ES.pdf](http://www.fondation-langlois.org/pdf/e/Dal_Farra_ES.pdf)
- Da Silva, L. (2010). Exponer lo invisible. Una etnografía sobre la transformación de los Centros Clandestinos de Detención en Sitios de Memoria en Córdoba-Argentina. En *Recordar para pensar. Memoria para la democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina* (Ediciones Böll Cono Sur). Santiago de Chile.
- Dawkins, R. (2006). *The selfish gene* (30th anniversary ed). Oxford ; New York: Oxford University Press.
- Debord, G. (1977). Teoría de la deriva. En *La creación abierta y sus enemigos*. Madrid: La Piqueta.
- \_\_\_\_\_ (1999). Instrucciones para tomar las armas. En *Internacional situacionista: La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- De Castro, S. (1994). *El Ladrillo: Bases de la política económica del gobierno militar chileno*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Públicos. Recuperado a partir de [http://www.cepchile.cl/dms/lang\\_1/cat\\_794\\_inicio.html](http://www.cepchile.cl/dms/lang_1/cat_794_inicio.html)
- DeLanda, M. (2012). *Mil años de historia no lineal*. (C. DeLanda Acosta, Trad.). Gedisa.
- De Lauretis, T. (2000). *Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y Horas.
- Deleuze, G. (2005). *Lógica del sentido*. (M. Morey, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Déotte, J. L. (2000). El arte en la época de la desaparición. En N. Richard (Ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Derrida, J. (2000). *Dar la muerte*. Barcelona: Paidós.

- Dery, M. (1990, diciembre 23). The Merry Pranksters And the Art of the Hoax - New York Times. *New York Times*. Recuperado a partir de <http://www.nytimes.com/1990/12/23/arts/the-merry-pranksters-and-the-art-of-the-hoax.html>
- Deuze, M. (2006). Participation, Remediation, Bricolage: Considering Principal Components of a Digital Culture. *The Information Society*, 22(2), 63-75. <http://doi.org/10.1080/01972240600567170>
- Dieter, D. (2004). Forerunners of media art in the first half of the twentieth century. Recuperado 4 de julio de 2014, a partir de [http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview\\_of\\_media\\_art/forerunners/print/](http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/forerunners/print/)
- Dolphijn, R., & Tuin, I. van der. (2012). *New materialism interviews & cartographies*. Ann Arbor: Open Humanities Press. Recuperado a partir de <http://openhumanitiespress.org/new-materialism.html>
- Donoso, J. (2006). *Narrativas durante y después de dictadura: experiencia, comunidad y narración*. Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh.
- Dorfman, A., & Mattelart. (2005). *Para leer al Pato Donald. Comunicación de mesas y colonialismo* (38a ed.). México: Siglo XXI.
- Downey, J. (1987). El olor del aguarras. En *Video porque Te Ve*. Santiago de Chile: Galería Visuala.
- Downey, J. (1998). Tayeri. En J. Guardiola & N. Enguita (Eds.), *Juan Downey: With energy beyond these walls/ Con energía más allá de estos muros*. Valencia: IVAM, Institut Valencià d'Art Modern.
- Dussel, E. (1977). *Filosofía de la liberación*. México: EDICOL.
- Echeverría, J. (1995). *Filosofía de la ciencia*. Madrid: Akal.
- Ellenbogen, J. (2012). *Reasoned and Unreasoned Images: The Photography of Bertillon, Galton, and Marey*. Pennsylvania: Penn State Press.
- Emar, J. (1935). *Ayer*. Santiago: Zig-Zag.
- Estrada, A. M., & Lagos, F. (2009). *Sonidos Visibles: Antecedentes y desarrollo del Arte Sonoro en Chile*. Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales Universidad de Chile.
- Facelli, L. (2014). Prólogo. En A. Schianchi, *El error en los aparatos audiovisuales como posibilidad estética*. Buenos Aires: El Aleph.
- Fazio, H., & Parada, M. (2006). Las políticas macroeconómicas en el sexenio Lagos. En H. Fazio (Ed.), *Gobierno de Lagos: balance crítico*. Santiago: LOM.
- Feyerabend, P. K. (1981). *Tratado contra el método: esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Madrid: Tecnos.

- FLACSO. (2007). *Memoriales de Derechos Humanos en Chile*. Santiago: FLACSO.
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas Sigma.
- Forch, J. (2003). *Animitas: templos de Chile* (1. ed). Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Foster, H. (2001a). El artista como etnógrafo. En A. Brotons Muñoz (Trad.), *El retorno de lo real: la Vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal Ediciones.
- \_\_\_\_\_ (2001b). *El retorno de lo real: la Vanguardia a finales de siglo*. (A. Brotons Muñoz, Trad.). Madrid: Akal Ediciones.
- Foucault, M. (1991). *Historia de la sexualidad*. Madrid: Siglo XXI veintiuno de España.
- \_\_\_\_\_ (1992). *Microfísica del poder*. (J. Varela & F. Alvarez-Uría, Trad.). Madrid; Madrid: La Piqueta ; Endymión.
- \_\_\_\_\_ (1999, abril). Espacios otros. (M. Lourdes, Trad.) *Versión*, 9, 15–26.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Francastel, P. (2000). *Art & technology in the nineteenth and twentieth centuries*. New York; Cambridge, Mass.: Zone Books ; Distributed by MIT Press.
- Frege, G. (1973). Sobre el sentido y la denotación. En T. Moro Simpson (Trad.), *Semántica filosófica: problemas y discusiones* (pp. 3–27). Madrid: Siglo XXI.
- Freire, P. (1993). *Pedagogía de la esperanza: un reencuentro con la pedagogía del oprimido*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Pedagogía del oprimido*. (J. Mellado, Trad.). México, D.F.: Siglo XXI Editores.
- Friedman, M. (1975). Chile y su despegue económico. *Cuaderno docente. Universidad Técnica del Estado Facultad de Administración y Economía, No. 1*.
- Fuenzalida, V. (2002). La televisión en Chile. En *Historias de la televisión en América Latina*. Barcelona: Gedisa.
- Fuguet, A. (2001). *Tinta Roja*. Santiago: Aguilar.
- Galaz, G., & Ivelic, M. (2004). *Chile, arte actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Galaz, G., & Ivelic, M. (2009a). *Chile, arte actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Galindo Trejo, J. (1994). *Arqueoastronomía en la América antigua* (1. ed). Madrid, España: Editorial Equipo Sirius.
- Galloway, A. R. (2004). *Protocol: how control exists after decentralization*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Nueva ed). Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2010). *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia* (1. ed). Buenos Aires: Katz.

- Giaconi, C., & Contreras, G. (2010). *Claudio Giaconi: un escritor invisible*. Santiago, Chile: Editorial Etnika : Pequeño Dios Editores.
- Góngora y Argote, L. de. (2007). *Poemas*. Barcelona: Linkgua.
- Grau, O. (2006). *Media Art Histories*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Grosfoguel, R. (2006, junio). La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global. *Tabula Rasa*, 17–46.
- Groys, B. (2002). Sobre lo nuevo. *Artnodes*, N. 2. Recuperado a partir de <http://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/art/groys1002/groys1002.pdf>
- Guasch, A. M. (2003). Las estrategias de la crítica de arte. En *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Guasch, A. M. (2009). *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-2007*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ed. Akal.
- Hadjinicolaou, N. (1975). *Historia del arte y lucha de clases*. Madrid: Siglo XXI de España.
- Haraway, D. (1995). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza* (pp. 313–346). Madrid: Cátedra.
- Harding, S. (1996). *Ciencia y feminismo*. (P. Manzano, Trad.). Madrid: Morata.
- Harley, J. B. (2005). *La nueva naturaleza de los mapas: ensayos sobre la historia de la cartografía*. (J. H. Andrews, Trad.) (1. ed). México, D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Hauser, A. (1998). *Historia social de la literatura y el arte 2*. Madrid: Debate.
- Hausmann, R. (1958). *Courrier Dada*. Paris: Allia.
- Heidegger, M. (2003). La pregunta por la técnica. En F. Soler (Trad.), *Filosofía, ciencia y técnica* (pp. 111–148). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Hernández Sánchez, D. (2002). *La ironía estética: estética romántica y arte moderno* (1a ed). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Hernández Sipala, V., & Ramírez Lucena, N. (2009). *Ciudad en movimiento: Recreando la cultura urbana*. Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: photography, Narrative and Postmemory*. London: Harvard University Press.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2001). *Dialéctica de la ilustración: fragmentos de filosofía*. Madrid: Editorial Trotta.
- Huidobro, V. (1964). *Obras completas, I*. Santiago de Chile: Zig-Zag.

- Huidobro, V. (1989). La Creación Pura. En *Obra selecta* (pp. 296–301). Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Ingold, T. (2008). When ANT meets SPIDER: social theory for arthropods. En C. Knappett & L. Malafouris (Eds.), *Material Agency*. Springer Science Business Media.
- Ingold, T. (2013a). *Making: anthropology, archaeology, art and architecture*. London ; New York: Routledge.
- Jaar, A., & Valdés, A. (1999). *Alfredo Jaar: estudios sobre la felicidad, 1979-1981*. Barcelona: ACTAR.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Jameson, F. (2004). *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. (H. Pons, Trad.). Barcelona: Gedisa.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. (F. López Martín, Trad.). Tres Cantos (Madrid): Akal.
- Jocelyn-Holt, A. (1998). *El Chile perplejo. Del avanzar sintransar a transar sin parar*. Santiago de Chile: Planeta/Ariel.
- Jodorowsky, A. (2004). *Psicomagia*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Kay, R. (1980). *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Santiago: Metales Pesados.
- Kelly, K. (1998). *New Rules for the New Economy. 10 radical strategies for a connected world*. Nueva York: Viking Pinguin.
- Klein, N. (2002). *No logo*. New York: Picador : Distributed by Holtzbrinck Publishers.
- Kosice, G. (2000). Manifiesto Madí. En G. M. Teles & K. Müller-Bergh (Eds.), *Vanguardia latinoamericana: historia, crítica y documentos* (pp. 249–250). Frankfurt am Main : Madrid: Vervuert ; Iberoamericana.
- Krause, R. (2013). La radio como formato de producción artístico. En *Tecnologías aplicadas*. Santiago: UNIACC.
- Kuhn, T. S. (1989). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kurzweil, R. (1999). *La Era de las máquinas espirituales*. (M. A. Galmarini, Trad.). Barcelona: Planeta.
- Labbé, F., & Llénenes, M. (1986). Efectos distributivos derivados del proceso de erradicación de poblaciones en el Gran Santiago. *Revista de Estudios Públicos*, N 24.
- La Ferla, J. (2002). ¿Qué hiciste cuando cayeron las torres". En G. Yoel (Ed.), *Imagen, política y memoria*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- \_\_\_\_\_ (Ed.). (2008). *Historia crítica del video argentino*. Buenos Aires: MALBA-Fundación Costantini : Fundación Telefónica.

- \_\_\_\_\_ (2010). Por una praxis de archivo para las artes tecnológicas experimentales en América Latina. *Significação*, N.33, 43–61.
- Lara, C., Rojas, S., & Machuca, G. (2005). *Chile - Arte extremo: nuevas tendencias en el cambio de siglo*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes CNCA.
- Larraín, J. (2007). *El concepto de ideología: volumen I: Marx*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- \_\_\_\_\_ (2010, primavera). Identidad chilena y el bicentenario. *Revista de Estudios Públicos*, 120, 5–30.
- Latour, B. (2001). *La esperanza de Pandora: ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. (T. Fernández Aúz, Trad.). Barcelona: Gedisa Editorial.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Nunca fuimos modernos: ensayo de antropología simétrica*. (V. Goldstein, Trad.). Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Latour, B., & Woolgar, S. (1986). *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*. Princeton: Princeton University Press.
- Lavín, J. (1988). *Chile Revolución silenciosa*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- Lechner, N. (2002). *Las sombras del mañana: la dimensión subjetiva de la política*. Santiago: LOM Ediciones.
- Le Goff, J. (1992). *Historia e memoria*. Campinas: UNICAMP.
- Le Goff, J. (1996). *La bolsa y la vida: economía y religión en la Edad Media*. (A. L. Bixio, Trad.). Barcelona: Gedisa.
- Lenin, V. I. (1970). Leon Tolstoi, espejo de la revolución rusa. En *Estética y Marxismo Tomo II*. México: Era.
- Lévi-Strauss, C. (1962). *El pensamiento salvaje*. México; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lévy, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?*. (D. Levis, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Lévy, P. (2002). *Ciberdemocracia: ensayo sobre filosofía política*. Barcelona: UOC.
- Lezama Lima, J. (1981). Sierpe de don Luis de Góngora. En *El reino de la imagen*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Lievrouw, L. A. (2011). *Alternative and activist new media*. Cambridge, UK ; Malden, MA: Polity.
- Liñero Arend, G. (2010). *Apuntes para una historia del video en Chile* (1. ed). Santiago, Chile: Ocho Libros.
- Lippard, L. (1973). *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. New York: Praeger.
- Lippmann, W. (1995). *Liberty and the News*. New Brunswick: Transaction Pubs.

- \_\_\_\_\_ (2003). *La opinión pública*. Madrid: Cuadernos de Langre.
- Lispector, C. (2004). *La hora de la estrella*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Lister, M. (Ed.). (2009). *New media: a critical introduction* (2nd ed). Milton Park, Abingdon, Oxon ; New York, N.Y: Routledge.
- Llanos, F. (2008). Video mexicano actual: un hoy sin ayer y un ayer con mañana. En L. Baigorri Ballarín (Ed.), *Vídeo en Latinoamérica: Una historia crítica*. Madrid: Brumaria.
- Loos, A. (1994). Ornamento y Delito. En P. Hereu, J. M. Montaner, & J. Oliveras (Eds.), *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid: Nerea.
- Luhmann, N. (1996). Arte. En E. Esposito, C. Baraldi, & G. Corsi (Eds.), *Glosario sobre la teoría social de Niklas Luhmann* (pp. 24–25). México: Antrhopos, Universidad Iberoamericana.
- Lyotard, J. F. (1987). *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Machado, A. (1999). El arte del video en Brasil. En *Medios Audiovisuales.Ontología, Historia y Praxis* (pp. 123–142). Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2000a). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2000b). Repensando a Flusser y las imágenes técnicas. En *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas* (pp. 18–28). Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Maffesoli, M. (1990). *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en la sociedad de masas*. Barcelona: Icaria.
- Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser: Contribuciones al desarrollo de un concepto. En S. Castro-Gómez & R. Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, D.C.: Siglo del Hombre Editores: Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, IESCO-UC : Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar.
- Malina, R. (2002, octubre). The Stone Age of Digital Arts. *Leonardo*, 35(5), 463–465.
- Mannheim, K. (1987). *Ideología y utopía: introducción a la sociología del conocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Manovich, L. (2002). La vanguardia como software. *Artnodes*, (1). Recuperado a partir de <http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/manovich1002/manovich1002.html>

- \_\_\_\_\_ (2008). The Death of Computer Art. Recuperado 20 de junio de 2011, a partir de <http://www.manovich.net/TEXT/death.html>
- \_\_\_\_\_ (2013). *El software toma el mando*. Barcelona: Editorial UOC.
- Manrique, J. A. (2006). La obra y el concepto de Manuel Felguérez. En A. Dallal (Ed.), *El proceso creativo* (pp. 191–202). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Marcadé, B. (2008). *Marcel Duchamp: la vida a crédito : biografía*. (L. Fóllica, Trad.). Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Marchán Fiz, S. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto, 1960-1974* (2a ed). Madrid, España: Akal.
- Martín Prada, J. (2012). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid, España: Akal.
- Marx, K. (1972). *Manuscritos: economía y filosofía*. Madrid: Alianza.
- \_\_\_\_\_ (1985). Grundrisse: lineamientos fundamentales para la crítica de la economía política 1857-1858 II. En W. Roces Suárez , (Trad.), *Obras fundamentales de Carlos Marx y Federico Engels* (Vol. Vol. 7, pp. 105–115). México: Fondo de Cultura Económica.
- Marx, K., & Engels, F. (1974). *La ideología alemana: crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas*. Barcelona; Montevideo: Grijalbo; Ediciones Pueblos Unidos.
- Maulén, D. (2012a). Una formulación sudamericana del concepto de Interfase. *Escaner Cultural*. Recuperado a partir de [http://www.escaner.cl/pdf/Precursos\\_del\\_Arte\\_Cinetico\\_en\\_Chile\\_por\\_David\\_F.\\_Maulen\\_De\\_los\\_Reyes.pdf](http://www.escaner.cl/pdf/Precursos_del_Arte_Cinetico_en_Chile_por_David_F._Maulen_De_los_Reyes.pdf)
- Mayol, A. (2012). *No al lucro: de la crisis del modelo a la nueva era política* (Segunda edición). Santiago de Chile: Debate.
- McClary, S. (2002). *Feminine endings: music, gender & sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- McIntyre, D. (2010, noviembre 29). The 10 Cities With the World's Worst Air. *Daily Finance*.
- McSherry, J. P. (2009). *Los estados depredadores: la Operación Cóndor y la guerra encubierta en América Latina* (1. ed). Santiago [Chile] : Uruguay: LOM Ediciones ; Banda Oriental.
- Medeiros, J. C. de O. (2007). *Princípios de telecomunicações: teoria e prática*. (2 ed.). São Paulo: Érica.



- Menard, A. (2009). Pudor y representación. La raza mapuche, la desnudez y el disfraz. *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, 49, 15–38.
- Mignolo, W. (1996, junio 2). Linguistic Maps, Literary Geographies and Cultural Landscapes: Languages, Languaging, and (Trans)nationalism. *Modern Language Quarterly*, 57.
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa.
- Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires.
- Miller, A. I. (2007). *Eistein y Picasso: el espacio, el tiempo y los estragos de la belleza*. (J. Cuéllar, Trad.). Barcelona: Tusquets Editores.
- Minter, S. (2008). A vuelo de pájaro, el vídeo en México: sus inicios y su contexto. En L. Baigorri Ballarín (Ed.), *Vídeo en Latinoamérica: Una historia crítica*. Madrid: Brumaria.
- Miranda, P. (2009). Poéticas y países en las vanguardias de Vicente Huidobro y Oswald de Andrade. *Taller de Letras*, 44, 129.
- Mistral, G. (1978a). Elogios de la tierra de Chile. En R. E. Scarpa (Ed.), *Gabriela anda por el mundo*. Santiago: Andrés Bello.
- \_\_\_\_\_ (1978b). Pequeño mapa audible de Chile. En R. E. Scarpa (Ed.), *Gabriela anda por el mundo*. Santiago: Andrés Bello.
- \_\_\_\_\_ (1998). Página para Pedro Salinas. En A. Calderón (Ed.), *Prosa de Gabriela Mistral: materias* (pp. 120–122). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Montealegre, F. (2010). *Ciencia, tecnología e innovación en América Latina y el Caribe*. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo.
- Montero, F. (1987). *Retorno a la fenomenología* (1a ed). Barcelona: Anthropos.
- Montero Peña, V., & Donoso, P. (2014). Dissent and Utopia: Rethinking Art and Technology in Latin America. En L. Aceti, S. Jaschko, & J. Stallabrass (Eds.), *Red Art: New Utopias in Data Capitalism* (Vol. 1). Istanbul: Leonardo/ISAST.
- Morales T., L. (1998). *Conversaciones con Diamela Eltit* (1. ed). Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Moreira Leite, R. (2004). Flavio de Carvalho: Media Artist Avant la Lettre. *Leonardo*, 37, 150–157.
- Morozov, E. (2011). *The Net Delusion: The Dark Side of Internet Freedom*. New York: PublicAffairs.
- Mosquera, G., & Berríos, M. (Eds.). (2006). *Copiar el Edén: arte reciente en Chile = Copying Eden: recent art in Chile*. Santiago: Puro Chile.
- Moulian, T. (1997). *Chile actual: anatomía de un mito* (1. ed). Santiago, Chile: ARCIS Universidad : LOM Ediciones.

- Moulian, T. (1998). *El consumo me consume*. Santiago: LOM Ediciones.
- Moulier-Boutang, Y. (2011). *Cognitive capitalism*. Cambridge, UK; Malden, MA: Polity Press.
- Muesca, J. (1992). *Cine chileno: veinte años: 1970-1990*. Santiago: Ministerio de Educación.
- Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. (Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Ed.). Valencia: Universitat de València.
- Murillo Núñez, N. (2007). *Souvenir y carta fundacional: Objetos que alegorizan el extravío del museo en el mausoleo. Museo de la Solidaridad Salvador Allende*. Universidad de Chile, Santiago. Recuperado a partir de <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/110431>
- Navarrete Yáñez, B. (2012). Partidos regionales o partidos con inscripción regional. En G. Delamaza, N. Cunill Grau, & A. Joignant R. (Eds.), *Nueva agenda de descentralización en Chile: sentando más actores a la mesa* (1. ed). Santiago de Chile: RIL Ed.
- Neruda, P. (2005). *Confieso que he vivido*. Santiago: Pehuén.
- Neustadt, R. A., & Colectivo Acciones de Arte. (2001). *CADA día: la creación de un arte social* (1. ed). Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Nieto, I. (2014). Net.Art or not Net Art. En M. Zerbarini (Ed.), *Radiografía del net art latino. Vitalidad creativa en riesgo de extinción* (pp. 55–70). Buenos Aires: Dunken.
- Nieto, I., Tello, I., & Vega, R. (2005). Troyano. Elena. En *7 Bienal de Video y Nuevos Medios* (pp. 41–47). Santiago.
- Nieto, I., Vega, R., & Tello, I. (Eds.). (2007). *Instalando /Installing. Arte y cultura digital /Art and Digital Culture*. Santiago: LOM Ediciones.
- Nochlin, L. (2008). ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? En *Amazonas del arte nuevo* (pp. 283–289). Madrid: Fundación Mapfre, Instituto de Cultura.
- Nora, P. (1984). *Les Lieux de Mémoire*. París: Gallimard.
- Olhagaray, N. (2008). Breve reseña de la historia del videoarte en Chile. En L. Baigorri (Ed.), *Vídeo en Latinoamérica: una historia crítica*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional.
- Ortega y Gasset, J. (1983). Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía. En *Obras completas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Osorio T., N. (Ed.). (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Ossa, C. (2000). El jardín de las máscaras. En *Políticas y estéticas de la memoria* (pp. 73–74). Santiago: Cuarto Propio.
- Ossa, C. (2005). Inmediatez y frontera. En N. Richard, P. Oyarzún, & C. Zaldívar (Eds.), *Arte y política*. Santiago: Universidad Arcis / Universidad de Chile.

- Oyarzún, B. (2010). Lengua Izquierda. Recuperado a partir de <http://bernardo-oyarzun.com>
- Oyarzún, P. (2000). Arte en Chile de Veinte, Treinta años. En *Arte, Visualidad e Historia*. Santiago: La Blanca Montaña.
- Panofsky, E. (1979). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_. (1999). *La perspectiva como "forma simbólica"*. (V. Careaga, Trad.). [Barcelona]: Tusquets Editores.
- Parente, A. (2011). *Letícia Parente: arqueología do cotidiano: objetos de uso*. (K. Maciel & L. Parente, Eds.) (1a edição). Rio de Janeiro: Oi Futuro : +2 Produções.
- Parker, R., & Pollock, G. (1987). *Old mistresses: women, art, and ideology*. London: Pandora Press (Unwin Hyman).
- Paul, C. (2003). *Digital art*. London ; New York, N.Y: Thames & Hudson.
- Pau-Llosa, R. (1985). El verdadero arte latinoamericano. *Terzo Occhio*.
- Pinto, I. (2007, agosto). Cine, política, memoria. *La Fuga*. Recuperado a partir de <http://www.lafuga.cl/cine-politica-memoria/341>
- Piña, J. A. (1993). *Conversaciones con la poesía chilena: [entrevistas con] Nicanor Parra, Eduardo Anguita, Gonzalo Rojas, Enrique Lihn, Oscar Hahn, Raul Zurita*. Santiago de Chile: Pehuén.
- Plath, O. (1986). *Origen y folclor de los juegos en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento.
- Platón. (1968). *Diálogos: Segundo Hippias o "Sobre la mentira" Protágoras, Eutidemos, Gogias*. (J. B. Bergua, Trad.) (Vol. II). Cantabria: Ediciones Ibéricas.
- Plejánov, Y. (1974). *Arte y vida social*. México: Fontamara.
- Pollock, G. (2003). *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. London: Routledge.
- Popper, F. (1989). *Arte, acción y participación: el artista y la creatividad hoy*. Madrid: Akal.
- Portales, F. (2000). *Chile una democracia tutelada*. Santiago: Editorial Sudamericana.
- Power, M. M. (2011, junio). The First National Congress of Scientists in Chile: The Popular Unity Government, Technology, Science, and Development El Primer Congreso Nacional de Científicos en Chile: Unidad Popular, tecnología, ciencia y desarrollo. *SudHistoria, N.2*.
- Pradel, J.-L. (1995). *Julio Le Parc*. Milano: Severgnini.
- Preciado, B. (2002). *Manifiesto contrasexual*. (J. Díaz & C. Meloni, Eds.). Barcelona: Anagrama.
- Prigogyne, Y. (1996). Un siglo de esperanza. En J.-P. Brans, I. Stengers, & P. Vincke (Eds.), *El tiempo y el devenir a partir de la obra de Ilya Prigogine* (p. 163). Barcelona: Gedisa.

- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (p. 246). Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Recuperado a partir de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>
- Ramírez, J. A. (1993). *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Ramos, C. (2013). *#Democracia Hacker*. Granada: Algón Editores.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Política, policía, democracia*. Santiago de Chile: LOM.
- \_\_\_\_\_ (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Spring.
- \_\_\_\_\_ (2012). *El malestar en la estética*. Madrid: Clave Intelectual.
- Raurich, V., & Silva, J. P. (2011). La exhumación de lo premoderno: la imagen de los pueblos originarios en el cine de ficción y documental chileno. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, Universidad de Colima, México, XVII(34)*, 65–83.
- Restrepo, E., & Rojas, A. (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán, Colombia: Editorial Universidad del Cauca.
- Richard, N. (1986). *Margins and Institutions: Art in Chile since 1973*. Melbourne: Art and Text.
- Richard, N. (2001). Recordar el olvido. En R. Olea & O. Grau (Eds.), *Volver a la memoria* (1. ed, pp. 15–45). Santiago, Chile: LOM Ediciones : La Morada.
- Richard, N. (2010). *Crítica de la memoria, 1990 - 2010* (1. ed). Santiago, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Roa, A. (1974). *Demonio y psiquiatría. Aparición de la conciencia científica en Chile*. Santiago: Andrés Bello.
- Robles, V. H. (2008). *Bandera hueca: historia del movimiento homosexual en Chile*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Rodríguez de la Flor, F. (2012). *Mundo simbólico: poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*. Tres Cantos, Madrid, España: Akal.
- Rojas Mira, C. (2001). La tumba de los asesinados en los hornos de Lonquén. En R. Olea & O. Grau (Eds.), *Volver a la memoria* (1. ed). Santiago, Chile: LOM Ediciones : La Morada.
- Rojas-Mix, M. (1991). *Los cien nombres de América: eso que descubrió Colón* (1. ed). Barcelona: Lumen.

- Rojas Osorio, C. (2006). *La filosofía: sus transformaciones en el tiempo*. San Juan, Puerto Rico: Isla Negra.
- Rojas, S. (2000). Cuerpo, lenguaje y desaparición. En N. Richard (Ed.), *Políticas y estéticas de la memoria* (pp. 177–187). Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Rolnik, S. (2006). Geopolítica del chuleo. (D. Krauss, Trad.) *transversal: máquinas y subjetivación*. Recuperado a partir de <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es>
- Rolnik, S. (2007). La memoria del cuerpo contamina el museo | eipcp.net. Recuperado a partir de <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es>
- Romera, A. (1951). *Historia de la pintura chilena*. Santiago: Editorial del Pacífico.
- Romera, A. (1969). *Asedio a la pintura chilena*. Santiago: Editorial del Pacífico.
- Rosenfeld, L. (2009). Estadio Chile II. Recuperado a partir de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/rosenfeld-estadio-chile-2>
- Ruiz, C. (2010). Salvador Dalí y la ciencia, más allá de una simple curiosidad [<http://www.salvador-dali.org>].
- Ruiz Olabuénaga, J. I. (1996). *Metodología de la Investigación Cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Rushkoff, D. (1996). *Media virus!: hidden agendas in popular culture* (Rev. and updated ed.). New York: Ballantine Books.
- Salazar, G. (2001). Memoria social y movimiento popular. En R. Olea & O. Grau (Eds.), *Volver a la memoria* (1. ed, pp. 61–67). Santiago, Chile: LOM Ediciones : La Morada.
- Salazar, G., & Pinto, J. (1999). *Historia contemporánea de Chile: Estado, legitimidad, ciudadanía* (Vol. 1). Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Sandulli, A. (1934). *Arte Delittuosa*. Napoli: Guida.
- Sarduy, S. (1999). *Obra Completa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sarlo, B. (2011). *Tiempo pasado cultura de la memoria y giro subjetivo ; una discusión* (1. ed., 1. reimpresión). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Ed. Argentina.
- Schwartz, J. (2001). Texto introductorio. En *Catálogo de la exposición Brasil 1920-1950: de la Antropofagia a Brasilia*. Valencia: IVAM. Recuperado a partir de <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v08/schwartz.html>
- Schwartz, J. (2006). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Shanken, E. (2013). *Inventar el Futuro: Arte, Electricidad, Nuevos Medios*. Departamento de Ficción.
- Shiner, L. E. (2004). *La invención del arte: una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Simmel, G. (2007). *De la esencia de la cultura*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

- Simondon, G. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos* (Prometeo Libros). Buenos Aires.
- Sloterdijk, P. (2000). *Normas para el parque humano: una respuesta a la "Carta sobre el humanismo" de Heidegger*. Madrid: Siruela.
- Snow, C. P. (2000). *Las dos culturas*. (H. Pons, Trad.). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Snow, M. (1994). *The collected writings of Michael Snow*. Waterloo, Ont: Wilfrid Laurier University Press.
- Sokal, A. D., & Bricmont, J. (1996, junio). A Physicist Experiments with Cultural Studies. *Lingua Franca*, 6(No 4), 62-64.
- Sokal, A. D., & Bricmont, J. (1999). *Imposturas intelectuales*. (J. C. Guix Vilaplana, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Solaas, L. (2014). Generatividad y molde interno. En *Invasión Generativa*. La Plata, Buenos Aires: Invasores de la Generatividad.
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. (A. Major, Trad.). Madrid: Suma de Letras.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Sobre la fotografía*. (C. Gardini & A. Major, Trads.). México: Alfaguara.
- Soto, A. (Ed.). (2012). *Un legado de libertad, Milton Friedman en Chile*. Santiago de Chile: Fundación para el progreso. Recuperado a partir de <http://www.elcato.org/libro-un-legado-de-libertad-milton-friedman-en-chile>
- Sousa Santos, B. de. (2010). *Para descolonizar Occidente: más allá del pensamiento abismal* (1. ed). Ciudad de Buenos Aires: CLACSO : Prometeo Libros.
- Spivak, G. C. (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?*. (M. Asensi Pérez, Trad.). Barcelona: MACBA.
- Stern, S., González Le Saux, M., & Sandoval Osorio, M. (2012). Entrevista a Steve J. Stern: "El concepto mismo de memoria tiene una historia que nace a través de una lucha". En *Anuario Derechos Humanos* (pp. 211-221).
- Subirats, E. (1989). *El final de las Vanguardias*. Barcelona: Anthropos.
- Sullivan, E. J. (1996). *Arte latinoamericano del siglo XX*. Madrid: Nerea.
- Sunkel, O., & Paz, P. (1981). *El Subdesarrollo latino-americano y la teoría del desarrollo*. Mexico: Siglo veintiuno.
- Taillefer de Haya, L. (2008). *Orígenes del feminismo textos ingleses de los siglos XVI-XVIII*. Madrid: Narcea.
- Tascón Ruiz, M., & Quintana Serrano, Y. (2012). *Ciberactivismo*. Madrid: Libros de la Catarata.
- Tatarkiewicz, W. (2000). *Historia de la Estética. I. La estética antigua*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Teles, G. M., & Müller-Bergh, K. (Eds.). (2000). *Vanguardia latinoamericana: historia, crítica y documentos*. Frankfurt am Main : Madrid: Vervuert ; Iberoamericana.

- Tironi, E. (2011). *¿Por qué no me quieren?: del Piñera way a la rebelión de los estudiantes* (3rd ed). Santiago de Chile, Chile: Uqbar Editores.
- Todorov, T. (1993). *Frente al límite*. México, D.F.: Siglo Veintiuno.
- Tomkins, C. (2006). *Duchamp*. (M. Martín Berdagué, Trad.). Barcelona: Anagrama.
- Torres García, J. (1984). *Universalismo constructivo* (Alianza). Madrid.
- Traverso, E. (2007). *El pasado. Instrucciones de uso: historia, política y memoria*. Madrid: Marcial Ponz.
- Tristan, F. (1977). *Union obrera*. (Y. Marco, Ed. Y Trad.). Barcelona: Editorial Fontamara.
- Turkle, S. (2011). *Alone together: why we expect more from technology and less from each other*. New York: Basic Books.
- Ulibarri, L. (1991). La mirada que se ensancha. En *Catálogo XI Festival Franco-Chileno de Video*. Santiago.
- Vaccarezza, L. (1998). Ciencia, tecnología y sociedad: el estado de la cuestión en América Latina. *Revista Iberoamericana de Educación, 18 Ciencia Tecnología y Sociedad ante la Educación*, 13–40.
- Valdés, A. (1995). *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Valdés, A. (1996). Alfredo Jaar: imágenes entre culturas. En *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Valenzuela, S. (1997). *La constitución de 1980 y el inicio de la redemocratización en Chile* (No. 242). Kellogg Institute. Recuperado a partir de <https://kellogg.nd.edu/publications/workingpapers/WPS/242.pdf>
- Vercellone, C. (2004). Las políticas de desarrollo en tiempos del capitalismo cognitivo. En *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Verdugo, P. (2008). *Allende. Cómo la Casa Blanca provocó su muerte* (4a ed.). Santiago de Chile: Catalonia.
- Vidal, S. (2012). *En el principio: arte, archivos y tecnologías durante la dictadura en Chile*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Villares Presas, B. (2008). Videoarte en Venezuela. En L. Baigorri Ballarín (Ed.), *Vídeo en Latinoamérica: Una historia crítica* (pp. 231–239). Madrid: Brumaria.
- Virno, P. (2003). Algunas notas a propósito del “General Intellect”. En R. Sánchez Cedillo, H. Romero, & D. Gámez Hernández (Trads.), *Virtuosismo y revolución* (pp. 77–88). Madrid: Traficantes de sueños.
- V.I.S.U.A.L. (1977). *Catálogo Vostell*. Santiago: Galería Época.
- Walsh, C. (2007). Interculturalidad y colonialidad del poder. En S. Castro-Gómez & R. Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más*

- allá del capitalismo global* (pp. 47–62). Bogotá, D.C.: Siglo del Hombre Editores : Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, IESCO-UC : Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar.
- Walsh, C. (Ed.). (2013). *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir* (1. ed). Quito: Editorial Abya Yala.
- Weber, M. (1983). *Ensayos sobre sociología de la religión* (Vol. I). Madrid: Taurus.
- Weinstein, D. (1965, febrero 11). Enrique Castro-Cid Chilean Artist's Robots Show Machines Can be Playful. *The Cornell Daily Sun*, p. 6.
- Wittgenstein, L. (1999). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Altaya.
- Wittig, M. (2005). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egale.
- Wollstonecraft, M. (1792). Vindicación de los derechos de la mujer. En M. T. Silva Ros (Trad.), *Orígenes del feminismo textos ingleses de los siglos XVI-XVIII* (pp. 171–200). Madrid: Narcea.
- Zemelman, P., & Jara, I. (Eds.). (2006). *Seis episodios de la Educación chilena, 1920-1965*. Santiago de Chile: Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile & LOM Ediciones.
- Zielinski, S. (2006a). *Deep time of the media : toward an archaeology of hearing and seeing by technical means*. Cambridge Mass.: MIT Press.
- Zielinski, S. (2006b). *Deep Time of the Media: Toward an Archeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Žižek, S. (2003, julio). El sujeto interpasivo. *Posiciones*, 2, 19–39.

### Artículos en revistas

- Arata, R., Cabrera, N., & Donoso, C. (2010). Video-arte de Guillermo Cifuentes: el lenguaje del desarraigo. *Comunicación y Medios*, 22, 91–120.
- Asuar, J. V. (1975). Recuerdos. *Revista Musical Chilena*, (131), 5–22.
- Asuar, J. V. (1980, septiembre). Un sistema para hacer Música con un Microcomputador. *Revista Musical Chilena*, 34(No. 151), 5–28.
- Burbano E., A. (2013). Reporte del proyecto: Invenciones en los bordes de la Historia. *Artnodes*, 13. <<http://doi.org/http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i13.1996>>
- Corro, P. (2004, septiembre 15). El astuto mono Pinochet y la Moneda de los cerdos, Perut+Osnovikoff, 2004. *Una Vuelta*. Recuperado a partir de <[http://perutosnovikoff.com/wp/wpcontent/uploads/2009/01/unavuelta\\_pablo\\_corro.pdf](http://perutosnovikoff.com/wp/wpcontent/uploads/2009/01/unavuelta_pablo_corro.pdf)>



- Derrida, J. (2002, Primavera-verano). El cine y sus fantamas (Conversaciones con Jacques Derrida). *Desobra. Pensamiento, Arte, Política, No.1*, 93–106.
- Díaz, J. (2013). El artivismo de la CUDS y su campaña “Dona por un aborto ilegal” [Revista *Hysteria #12*]. Recuperado a partir de <<http://hysteria.mx/el-artivismo-de-la-cuds-y-su-campana-dona-por-un-aborto-ilegal/>>
- Downey, J. (1969). Electronically Operated Audio-Kinetic Sculptures, 1968. *Leonardo*, 2, 403–406.
- Expósito, M. (2012, abril). La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos. *Errata#*, 7, 16–27.
- Foster, H. (2004, Fall). An Archival Impulse. *October*, No.110, 3–22.
- Gandúlez. (1917, agosto). Cinematografía nacional. La Agonía de Arauco. *Cine Gaceta*, No 1. Recuperado a partir de <<http://www.cinechile.cl/archivo-321>>
- García Canclini, N. (1997, junio). Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, Universidad de Colima, México, III(N.5)*, 109–128.
- Garretón, M. A. (1989). La redemocratización política en Chile. Transición, inauguración y evolución. FLACSO, Cuadernos de Difusión.
- Garretón, M. A. (2003). Memoria y proyecto de país. *Revista de Ciencia Política*, No. 2, 215–230.
- González Barnert, E. (2012, enero 14). Una breve panorámica del cine mapuche actual. *Revista Escuela de Cine*, 3. Recuperado a partir de <<http://www.revista.escuelacine.cl/cine-mapuche/>>
- Gutiérrez, C., & Gutiérrez, F. (2006, enero). El mito de la inexistente tradición científica en Chile. *Revista Patrimonio Cultural, DIBAM*, 38.
- Halbwachs, M. (1995). Memoria colectiva y memoria histórica. *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 69, 209–219.
- Hirt, I. (2013). Mapeando sueños/soñando mapas: entrelazando conocimientos geográficos indígenas y occidentales. *Revista Geográfica del Sur*, 3/1, 63–90.
- Hite, K., & Collins, C. (2009). Memorial Fragments, Monumental Silences, and Reawakenings 21st century Chile. *Millenium. Journal of International Studies*, No.38(No.2), 379–400.
- Hofman, V., & Montero, V. (2013). Artes de los medios en Latinoamérica: política, participación y memoria. El caso de Búsqueda en proceso. *Artnodes*, 13, 44–55.
- Huyssen, A. (1999). La cultura de la memoria: medios, política, amnesia. *Revista de crítica cultural*, 18, 8–15.
- Ingold, T. (2013b, mayo 11). Los materiales contra la materialidad. *Papeles de trabajo*, 19–39.

- Jasso, K. (2006, junio). Festivales de Artes electrónicas en Latinoamérica: arqueología y actualidad. *CURARE*, 54–65.
- Lemebel, P. (2010). El cronista de los márgenes [Planznow]. Recuperado a partir de <<http://www.letras.s5.com/lemebel50.htm>>
- Márquez, F. (2012, agosto). Habitar la ciudad bárbara: La Chimba del siglo XXI. *Revista 180*, (29).
- Martinoya, C., & Joël, N. (1968, abril). The Chromatic Abstractoscope: An Application of Polarized Light. *Leonardo*, 1(No.2), 171–173.
- Masotta, O. (1969). Después del pop, nosotros nos desmaterializamos. En *Conciencia y Estructura* (pp. 218–227). Buenos Aires: Jorge Alvarez.
- Moarquech Ferrera-Balanquet, R. (2009a). Arte Nuevo InteractivA: El imaginario colectivo de un proyecto curatorial en Mérida, México. *Inter:tuel art actuel*, N.102, 86–94.
- Negroponte, N. (1998, diciembre). Beyond Digital. *Wired*, Issue 6.12.
- Parikka, J. (2012, noviembre). La nueva materialidad del polvo. *Artnodes*, 12. Recuperado a partir de <<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=726>>
- Parikka, J. (2013, febrero 10). Dust and Exhaustion. *CTheory*, 055. Recuperado a partir de <<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=726>>
- Preciado, B. (2014, noviembre 26). El Fenimismo no es un humanismo. *Libération*. Recuperado a partir de <<http://paroledequeer.blogspot.com.es/2014/10/el-feminismo-no-es-humanismo-por.html>>
- Radrigán, V. (2010, enero 9). Cyborgs y neomestizaje. *Escáner Cultural*. Recuperado a partir de <<http://revista.escaner.cl/node/2036>>
- Reyes, D. (2013, agosto). Un elefante en una cristalería: conversación a tres voces con Elías Adasme - Arte y Crítica. Recuperado 21 de enero de 2014, a partir de <<http://www.arteycritica.org/entrevistas/un-elefante-en-una-cristaleria-conversacion-a-tres-vozes-con-elias-adasme/>>
- Reyes Jedlicki, L. (2010, mayo). Movimiento educacional, crisis educativa y reformamde 1928. *Docencia*, 40, 40–49.
- Rivas San Martín, F. (2010, abril). Bordes impropios de la política. *Ramona*, 99, 47–51.
- Rivas San Martín, F. (2011, noviembre 21). Un cum shot sobre la foto de Allende: Ideología [Pornotopía]. Recuperado a partir de <<http://pornotopia.cl/?p=691>>
- Rojas-Sotoconil, A. (2009). Las cuecas como representación estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989. *Revista Musica Chilena*, 63(212), 51–76.
- Schumacher Ratti, F. (2007). 50 años de música electroacústica en Chile. *Revista Musical Chilena*, 61(N.208), 66–81.

- Tirado Serrano, F., & Domenèch i Argemí, M. (2005, diciembre). Asociaciones heterogéneas y actantes: el giro postsocial de la teoría del actor-red. *Revista de Antropología Iberoamericana, Número Especial* (Ed. Electrónica).
- Villarroel, M. (2012). El mapa del cine temprano en Chile: hacia una configuración del asombro en el contexto latinoamericano. *Aisthesis*, 52, 9–30.
- Villar, R., & Ortega, I. (2014). El modelo Media Lab: contexto, conceptos y clasificación. Posibilidades de una didáctica artística en el entorno revisado del laboratorio de medios. *Pulso*, 149–165.

### Textos en Catálogos

- Cruz, D. (2014). Timing. En *Catálogo: Concurso Matilde Pérez. Arte y tecnologías digitales 4.0* (pp. 3–5). Santiago de Chile.
- Flores Delpino, C. (1987). Videar el video. En *Catálogo VII Festival Franco-Chileno de Video Arte*. Santiago.
- Fusco, C. (1998). En la encrucijada norte-sur: Video de Juan Downey. En J. Guardiola & N. Enguita (Eds.), *Juan Downey: With energy beyond these walls/ Con energía más allá de estos muros*. Valencia: IVAM, Institut Valencià d'Art Modern.
- Galletti, M. (2013). *Catálogo: Caliche Winds*. Nueva York.
- Grippó, V., & Chillida, A. (2014). *Víctor Grippó: transformación = transformation*. México: Museo Universitario Arte Contemporáneo UNAM.
- Herrera, A. (2014). *Escenarios del cuerpo: la metamorfosis de Loïe Fuller*. Madrid: La Casa Encendida.
- Jaar, A. (2006). Conversaciones en Chile, 2005. En A. Valdés (Ed.), *Jaar SCL 2006* (pp. 67–88). Barcelona: Actar.
- Jacoby, R., & Longoni, A. (2011). *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby. Acciones, conceptos, escritos*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía /Hidalgo Editora.
- Kotow, A. (2013). Ejercicios de memoria: Claudia Aravena. Recuperado 25 de marzo de 2015, a partir de <<http://continentevideo.com.ar/ejercicios-de-memoria-claudia-aravena/>>
- Lemebel, P. (2011). Lo que el SIDA se llevó. En *Fotografías de Mario Vivado. Lo que el SIDA se llevó* (p. 9). Santiago de Chile: D21.
- Marino, I. (2008). *Los desastres [Políticas de la representación] = The disasters : [Politics of representation] : [exposición]*. Badajoz: MEIAC, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.
- Mellado, J. P. (1989). *Sueños privados, ritos públicos. En ocasión de la muestra LONQUEN 10 AÑOS de Gonzalo Díaz que se realiza en Galería Ojo de Buey*. La Cortina de Humo.

- Mellado, J. P. (1990). *Catálogo X Festival Franco Chileno de Videoarte*. Santiago.
- Mellado, J. P. (2010). Gonzalo Mezza: Da inscrição à interatividade. En *8=8 The Virtual Museum Project*. Sao Paulo: Caixa Preta.
- Moarquech Ferrera-Balanquet, R. (2009b). Catalogo InteractivA 09. Recuperado 14 de febrero de 2015, a partir de <<http://www.cartodigital.org/interactiva/interactiva09/ensayos09.pdf>>
- Montero, V. (2009). *Resistencia*. Santiago de Chile: Corporación Chilena de Video.
- Muñoz Zárate, P., & Ivelic, M. (2009). *Centenario: colección Museo Nacional de Bellas Artes, 1910-2010*. (Museo Nacional de Bellas Artes (Chile), Ed.). Santiago, Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Navarrete Sijas, F. (2014a). *Catálogo: Aparatos para un territorio blando*. Fundación Telefónica.
- Olhagaray, N. (2009). La historia a la vuelta de la esquina. En *Galería Gabriela Mistral 2009* (pp. 155-157). Galería Gabriela Mistral. Recuperado a partir de <http://www.artesur.org/>
- Rosenfeld, L. (2013). *Catálogo Geografía de la Línea*. Valencia. Recuperado a partir de <<http://www.espaivisor.com/exposicionlotty.html>>
- Ukika. (2013). Ukika. Recuperado a partir de <<http://ukika.hotglue.me/>>
- Villacorta, J., & Mariátegui, J.-C. (Eds.). (2005). *Videografías invisibles: una selección de videoarte latinoamericano, 2000-2005*. [Valladolid] : Museo Patio Herreriano.
- Walder, P. (2014). Thiago Hersan y Radames Ajna. MEMEMEME: Las máquinas son las únicas que se divierten | VIDA | Fundación Telefónica. Recuperado 7 de octubre de 2014, a partir de <http://vida.fundaciontelefonica.com/blog/thiago-hersan-y-radames-ajna-memememe-las-maquinas-son-las-unicas-que-se-divierten/>
- Weiss, P., Hernández, A., Murphy, B., & Torres, E. (2014). *Weiss, Pola: La TV te ve = TV sees you*.
- Yepes, E. (2008). América Latina: Un concepto difuso y en constante revisión. Recuperado a partir de <<http://www.bowdoin.edu/~eyepes/latam/concepto.htm>>

### Artículos de prensa

- Alarcón, C. (2014, marzo 21). Neltume: los cinco concriptos que acusan al diputado Rosauro Martínez (RN). *CIPER Centro de Investigación Periodística*. Recuperado a partir de <<http://ciperchile.cl/2014/03/21/neltume-los-cinco-conscriptos-que-acusan-al-diputado-rosauro-martinez-rn/>>
- Alarcón, R. (2014, octubre 2). Matilde Pérez: Adiós a la maestra del movimiento. *Diario Uchile*. Santiago. Recuperado a partir de

- <<http://radio.uchile.cl/2014/10/02/matilde-perez-adios-a-la-maestra-del-movimiento>>
- Areyuna, H. (2014, abril 28). PDI inicia investigación criminal por bombardeo a La Moneda. *Radio Universidad de Chile*. Santiago de Chile. Recuperado a partir de <<http://radio.uchile.cl/2014/04/28/pdi-inicia-investigacion-criminal-por-bombardeo-de-la-moneda>>
- Asuar, J. V. (2012). José Vicente Asuar: No hay sonido que sea igual a otro [Tiempo de Balas]. Recuperado a partir de <<http://www.tiempodebalas.cl/museo-de-cera/jose-vicente-asuar-no-hay-sonido-que-sea-igual-a-otro/>>
- Asuar, J. V. (2002, febrero 16). La prehistoria de la electrónica chilena [Zona de Contacto, El Mercurio].
- Castillo, R. (2009, mayo 21). Artistas ofrecen gigantesca máquina hecha con cachureos. *Las Últimas Noticias*, p. 34. Santiago.
- Diario La Nación. (2010, enero 11). Bachelet inaugura el Museo de la Memoria: “Nunca Más”. Santiago de Chile. Recuperado a partir de <<http://www.lanacion.cl/bachelet-inaugura-el-museo-de-la-memoria-nunca-mas/noticias/2010-01-11/204309.html>>
- Didi-Huberman, G. (2009, diciembre 24). Filosofía para acabar con la especulación artística. *Diario Público. Edición Digital*. Recuperado a partir de <<http://m.publico.es/culturas/1275746/filosofia-para-acabar-con-la-especulacion-artistica>>
- El Mercurio. (2001, septiembre 4). Internet la evolución creativa. Santiago.
- Figueroa, J. (2005, noviembre 6). Jorge Figueroa: “El teniente Merino defendió con su vida lo que luego regalamos” [Las Últimas Noticias]. Recuperado a partir de <<http://www.soberaniachile.cl/prensa/notas032.html>>
- Gumucio, R. (2010, enero 11). El culto a “Plan Z” [Página 12]. Recuperado a partir de <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/16610-4676-2010-01-11.html>>
- Gutiérrez, A., Palacios, A., & Torreño, L. (2010). Tribus digitales en el aula. *Comunicar, XVII, no.34*, 173–181.
- La Segunda. (2012, abril 24). Paulmann defiende el Costanera: “Es bellissimo... cuando se construyó la Torre Eiffel, todos estaban en contra”. Recuperado a partir de <<http://www.lasegunda.com/movil/detallenoticia.aspx?idnoticia=740575>>
- Las Últimas Noticias. (1925, diciembre 10). “Nobleza araucana” triunfó ayer ruidosamente en los teatros de la empresa Aurelio Valnezuela Basterrica y Cía. *Las últimas Noticias*. Santiago. Recuperado a partir de <<http://cinechile.cl/archivo-510>>

- Lemebel, P. (2014, julio 24). El partido de los distintos tiene un informe que apesta [The Clinic]. Recuperado a partir de <<http://www.theclinic.cl/2014/07/24/pedro-lemebel-el-partido-de-los-distintos-tiene-un-uniforme-que-apesta/>>
- Le Parc, J. (2013, abril). Julio Le Parc, le temps de la Lumiere. [Artpress 399, p.40].
- Lissitzky, E. (1967, febrero). The Future of the Book. *New Left Review*, 41, 39–44.
- Lizama, P. (1994). Juan Emar / Juan Emar: La vanguardia en Chile. En *Revista Iberoamericana*. (Vol. LX, pp. 945–959). Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Lizama, P., & Piña, C. (1990). Ausencia Presencia de Juan Emar. *Revista Universitaria*, XXXI, 6–12.
- Minujin, M. (2010, febrero 1). "Arte, Marta, arte! [El Ciudadano]. Recuperado a partir de <<http://www.elciudadano.cl/2010/02/01/17985/arte-marta-arte>>
- Noticias Dot. (2004, noviembre 27). Artista chilena "electriza" Nueva York... es el fenomeno de moda. *Noticias Dot*. Recuperado a partir de <[http://stilo.es/contenido/noticias/2004/0204/2702/noticias\\_stilo-270204/noticias\\_stilo-270204-7.htm](http://stilo.es/contenido/noticias/2004/0204/2702/noticias_stilo-270204/noticias_stilo-270204-7.htm)>
- Pinochet, A. (1999, julio 18). Entrevista a Augusto Pinochet desde Londres [El Mercurio de Valparaíso]. Recuperado a partir de <<http://chile-pinochet-nuestro.blogspot.com.es/p/discursos-entrevistas-libros.html>>
- Rivas, L. (2014, julio 4). "La actuación de Facebook es inaceptable". *El País*. España. Recuperado a partir de <[http://tecnologia.elpais.com/tecnologia/2014/07/04/actualidad/1404473829\\_300335.html](http://tecnologia.elpais.com/tecnologia/2014/07/04/actualidad/1404473829_300335.html)>

### **Programas radiales**

- Navarro, M., & Díaz, G. (2012, agosto 1). Programa 07: Gonzalo Díaz y Mario Navarro [La radio inventada]. Recuperado a partir de <[https://dl.dropboxusercontent.com/s/lzw8tlimejsmmpo/2012\\_07\\_GONZAL\\_%20DIAZ\\_Y\\_MARIO\\_NAVARRO.Mp3](https://dl.dropboxusercontent.com/s/lzw8tlimejsmmpo/2012_07_GONZAL_%20DIAZ_Y_MARIO_NAVARRO.Mp3)>

### **Comunicaciones en Congresos**

- Gutiérrez, C. (2007). La producción y la ciencia: el desgarramiento del cuerpo y el alma en el (sub)desarrollo de Chile. Presentado en Nuevo Trato, Universidad de Chile. Recuperado a partir de <<http://users.dcc.uchile.cl/~cguetierr/hcyt/ponenciaEncuentroFCFM.pdf>>

- Gutiérrez, C. (2008). La concepción de la ciencia en Chile 1960-1990. Los tiempos de Rolando Chuaqui. Presentado en X Jornadas Rolando Chuaqui, Santiago de Chile. Recuperado a partir de <<http://users.dcc.uchile.cl/~cgutierrez/hcyt/chuaqui2008.pdf>>
- Morales, R., & Sifontes, D. (2013). Reporte de la Actividad Innovadora de América Latina: Un Estudio de Patentes. En *VIII Congreso de Indicadores de Ciencia y Tecnología*. Madrid: RICYT. Recuperado a partir de <http://congreso2013.ricyt.org>

## Documentos Web

- Academia Chilena de Ciencias. (2005). *Desarrollo científico en Chile*. Santiago de Chile: Academia Chilena de Ciencias. Recuperado a partir de <<http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCMQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.reuna.cl%2Fdifusion%2Feciencia%2Fdocumentos.html%3Fdownload%3D74%3Adesarrollo-cientifico-en-chile&ei=dLjUVNGULY33auaigtAG&usq=AFQjCNGe5ZCIGZNFjXArmxtD7Xr4tb8-Ew&sig2=2xoV5oKXVYcOhjtpnA3zmmw&bvm=bv.85464276,d.d2s>>
- Adasme, E., & MAC. (2002). Colección: Arte Experimental 70 y 80. Memoria y Experimentalidad. Elías Adasme. Recuperado 17 de febrero de 2014, a partir de <[http://www.mac.uchile.cl/educacion/coleccion\\_arte\\_experimental/elias\\_adasme.pdf](http://www.mac.uchile.cl/educacion/coleccion_arte_experimental/elias_adasme.pdf)>
- D21. (2013). La estrellada. Recuperado a partir de <<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl>>
- Jofré, G. (1988). *El Sistema de Subvenciones en Educación: La Experiencia Chilena* (No. N 32). Santiago de Chile: Centro de Estudios Públicos CEP.
- Kogawa, T. (2002, noviembre 24). A Micro Radio Manifiesto. *Translocal*. Recuperado a partir de <<http://www.translocal.jp/radio/micro/>>
- LeWitt, S. (1969). Sentences on Conceptual Art. *Art-Language*, 1(1). Recuperado a partir de <<http://www.altx.com/vizarts/conceptual.html>>
- López, R., Figueroa B., E., & Gutiérrez C., P. (2013). *La "parte del león": Nuevas estimaciones de la participación de los súper ricos en el ingreso de Chile* (No. 379). Santiago de Chile: Departamento de Economía, Universidad de Chile.
- Oroza, E. (2012). Desobediencia tecnológica. De la revolución al revolico. Recuperado 20 de enero de 2013, a partir de <<http://www.ernestooroza.com/desobediencia-tecnologica-de-la-revolucion-al-revolico/>>
- Oyarzún, B. (1998, 2002). Proporciones de cuerpo. Recuperado 10 de diciembre de 2012, a partir de <<http://www.bernardooyarzun.com>>

- Riesco, M. (2006). *La crítica a la educación chilena*. Centro de Estudios Miguel Enríquez. Recuperado a partir de <[http://www.archivochile.com/edu/ana.../ana\\_opiMES0010.pdf](http://www.archivochile.com/edu/ana.../ana_opiMES0010.pdf)>
- Rojas, E. (2003). A 30 años de la muerte de Allende: Una reflexión sobre la política y la memoria colectiva. *A 30 años del golpe militar*. Recuperado a partir de <[http://www.archivochile.com/Ceme/recup\\_memoria/cemememo0013.pdf](http://www.archivochile.com/Ceme/recup_memoria/cemememo0013.pdf)>
- Salas, V. (1999). Rasgos Históricos del Movimiento de Pobladores en los últimos 30 años. Recuperado a partir de <<http://www.accioncultural.cl>>

### **Páginas Web**

- Caiozzi, S. (2012, marzo 13). Conversando con Silvio Caiozzi [Cinechile.cl]. Recuperado a partir de <<http://www.cinechile.cl>>
- Valdés, A. (2011, diciembre 11). La Geometría de la Conciencia, obra permanente del Museo de La Memoria. <<http://www.museodelamemoria.cl>>
- Zoller Seitz, M. (2011, octubre 13). R.I.P., the movie camera: 1888-2011 - Salon.com. Recuperado 24 de enero de 2015, a partir de <[http://www.salon.com/2011/10/13/r\\_i\\_p\\_the\\_movie\\_camera\\_1888\\_2011/](http://www.salon.com/2011/10/13/r_i_p_the_movie_camera_1888_2011/)>

### **Entrevistas realizadas**

- Alejandra Pérez (enero, 2012)
- Anne-Marie Banoviez (noviembre, 2013)
- Ana María Estrada (noviembre 2013)
- Andrés Tapia-Urzúa (noviembre, 2014)
- Ariel Bustamante (enero, 2012)
- Bárbara González (noviembre, 2013)
- Bernardo Oyarzún (noviembre, 2014)
- Brisa Muñoz (Brisa MP) (noviembre 2013)
- Carolina Pino (enero 2012 y noviembre 2014)
- Christian Oyarzún (enero 2012 y noviembre 2014)
- Claudia Aravena Abugosh (enero, 2012)
- Claudia González Godoy (enero, 2012),
- Carla Peirano (enero, 2012)
- Carolina Ibarra (noviembre, 2014)
- Carolina Lolos (noviembre, 2014)
- Claudia Villaseca (enero, 2014)



Claudio Rivera-Seguel (enero, 2012)  
Constanza Piña (enero, 2012)  
Daniel Cruz (enero, 2012)  
Daniel Reyes León (ener, 2012)  
Daniel Tirado (noviembre, 2014)  
David Maulén (enero, 2012)  
Demian Schopf (enero, 2012)  
Enrique Ramírez (noviembre, 2013; noviembre, 2014)  
Enrique Rivera (enero, 2012)  
Eugenio Dittborn (noviembre, 2013)  
Ervo Pérez (noviembre, 2013)  
Felipe Rivas San Martín (febrero, 2015)  
Felipe Zilleruelo (febrero, 2015),  
Francisco Navarrete Psijas (noviembre, 2014)  
Gonzalo Cueto (noviembre, 2014),  
Gonzalo Mezza (noviembre, 2013)  
Ignacio Nieto (enero, 2012),  
Katia Sepúlveda (febrero, 2015)  
Leonardo Medel (enero, 2012)  
Lorena Zilleruelo (diciembre, 2015)  
Lucía Egaña (enero, 2011; diciembre, 2014)  
Luna Montenegro (enero, 2014)  
Manuel Orellana (enero, 2012)  
Michelle Letelier (noviembre, 2014)  
Nataniel Alvarez y Sandra Ulloa (noviembre 2014)  
Nerea Calvillo (diciembre, 2014)  
Néstor Olhagaray (noviembre, 2006; enero, 2012, noviembre, 2013)  
Nicolás Briceño (febrero, 2015)  
Nicolás Spencer (noviembre, 2014)  
Ricardo Vega (enero, 2012; noviembre, 2014)  
Roberto Larraguibel (enero, 2012)  
Rodrigo Toro (noviembre, 2014)  
Rodrigo Gómez-Mura (febrero 2015)  
Valentina Serrati (noviembre, 2013)  
Valeria Radrigán (noviembre, 2014)  
Varinia Barriga (noviembre, 2014)  
Yto Aranda (enero, 2012)

# ÍNDICE DE IMÁGENES

- Imagen 1. *Hasta que lleguen tiempos mejores* (2014) de Nicolás Briceño
- Imagen 2. *Three way communication by light* (1972) de Juan Downey
- Imagen 3. Fotografía Loïe Fuller, de Frederick Glasier, 1902
- Imagen 4. *Netart Latino Database* de Brian Mackern
- Imagen 5. *Túnel Cinético* (1970) de Matilde Pérez
- Imagen 6. *Anthropomorphicals I and II* (1964/1965) de Enrique Castro Cid
- Imagen 7. *¿Es Usted Feliz?* (1981) de Alfredo Jaar
- Imagen 8. *A Chile* (1979-1980) de Elías Adasme
- Imagen 9. *Trabajo de amor con un asilado de la hospedería Santiago* (C.A.D.A. 1982)
- Imagen 10. *Refundación de la Universidad de Chile* (1988) de Las Yeguas del Apocalipsis
- Imagen 21. *Geometría de la conciencia* (2010) de Alfredo Jaar
- Imagen 12. Fotogramas de *Brisas* (2008) de Enrique Ramírez
- Imagen 13. Fotogramas de *11 de septiembre* (2002) de Claudia Aravena Abugosh.
- Imagen 14. Fotogramas de *El Astuto Mono Pinochet Contra La Moneda de los Cerdos* (2004) de Bettina Perut e Iván Osnovikoff
- Imagen 15. Documento *Pañuelo*, perteneciente al *Archivo Huelga de Hambre en la CEPAL, 1977* (2014) de Verónica Troncoso
- Imagen 16. Fotogramas de *Primera lección* (1997-1998) de Guillermo Cifuentes
- Imagen 17. Fotograma de *Markada* (2012) de Claudia Aravena Abugosh
- Imagen 18. *Unfinished Business: Wash Away* (2006) de Manuela Viera Gallo
- Imagen 19. *ADN* (2012) de Máximo Corvalán-Pincheira
- Imagen 20. *Free Trade Ensambladura* (2005) de Máximo Corvalán-Pincheira.
- Imagen 21. *Los durmientes* (2014) de Enrique Ramírez.
- Imagen 22. *Geometría de la consciencia* (2009) de Alfredo Jaar
- Imagen 23. *¿Dónde están?* (2008) de Iván Navarro.
- Imagen 24. *Máquina Cóndor* (2006) de Demian Schopf
- Imagen 25. *Like a selknam* (2007) de Marcela Moraga
- Imagen 26. *Proporciones del cuerpo* (2002) de Bernardo Oyarzún
- Imagen 27. *Neomestizo* (2014) de Valeria Radrigán
- Imagen 28. *Quee.R code –tatuaje-* (2015) de Felipe Rivas San Martín
- Imagen 29. *Sex Machine* (2012) de Felipe Rivas San Martín
- Imagen 30. *Estilo Confucio de Bigotes y Complementos* (2012-2013) de Anne Marie Banoviez
- Imagen 31. *Exposiciones transitorias* (2006) de Máximo Corvalán-Pincheira

- Imagen 32. *Offshorig Pathway* (2013) Michelle-Marie Letelier
- Imagen 33. *Hidropoética* (2011) del Colectivo Última Esperanza
- Imagen 34. *Jardines de Humo* (2008) de José Guerrero y Sebastián Palma
- Imagen 35. *Cartografía colectiva crítica de Valparaíso* (2014) de Iconoclasistas
- Imagen 36. *Eoliografías* (2003-2011) de Katerina Gutiérrez
- Imagen 37. *Shout* (2012) de Christian Oyarzún
- Imagen 38. *Modulación* (2009) de Daniela Peña, Alberto Cofré, Gonzalo Aspée y Nicolás Briceño
- Imagen 39. *El Disruptor de ondas cerebrales* (2011) del Colectivo Minipimer
- Imagen 40. *Anomalías de Laboratorio-detalle-* (2004) de Paloma Villalobos
- Imagen 41. *We are the robots* (2000) de Bárbara González
- Imagen 41. *Fresh Air* (1972) de Juan Downey y Gordon Matta-Clark
- Imagen 42. *Bricolaje Sexual B&S* (2005-2009) encabezado por Carla Peirano y Orit Kruglansky
- Imagen 43. *Proyecto Emisora* (2010) de Chimbalab
- Imagen 44. *Shellhouse Living Portable* (2005) proyecto de Carolina Pino
- Imagen 45. *Taller de Campo magnético* (2014) proyecto de Claudia González Godoy
- Imagen 46. *Paradoja* (2013) proyecto de Carolina Pino
- Imagen 47. *Thriller masivo por la educación en Chile*, Santiago de Chile 26 de junio 2011
- Imagen 48. Viejo pascuero en protesta estudiantil, Santiago de Chile 2011

