COORDENADAS DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA 2

Prácticas y obras en el impasse

Verónica Francés Tortosa
Editora

0		x
1	**Prólogo**	Gustavo Celedón Bórquez
2	**Valparaíso despertó y fue serpiente**	Verónica Francés Tortosa
3	**Experiencia en el colectivo LASTESIS**	Sibila Sotomayor Van Rysseghem
4	**Patrimonio real / Patrimonio humano**	Pablo Venegas Romero
5	**La poética de la historia**	Pedro Hussak
6	**Visita de Rancière a Valparaíso**	Gustavo Celedón Bórquez

0	x
1	
2	
3	
4	
5	
6	

Colección Caracolas

Director de colección: Gustavo Celedón Bórquez
Comité editorial: Verónica Francés Tortosa, Nahuel Quiroga Corvalán, Patricia González San Martín



La publicación de este libro se realiza en el marco del proyecto CIDI Nº 9/2017 de la Vicerrectoría de Investigación e Innovación de la Universidad de Valparaíso.

COORDENADAS DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA 2

Prácticas y obras en el impasse

Verónica Francés Tortosa
Editora

0 x

1

2

3

4

5

6

FRANCÉS TORTOSA, Verónica (editora). *Coordenadas de la investigación artística 2. Prácticas y obras en el impasse.* Centro de Investigaciones Artísticas de la Universidad de Valparaíso (CIAUV), Valparaíso, 2022

Colección Caracolas

Edición, diseño y diagramación: montoneras.org
© Los autores, 2022

Primera edición, CIAUV, Valparaíso, mayo 2022
Algunos Derechos Reservados
Centro de Investigaciones Artísticas de la Universidad de Valparaíso (CIAUV)



CC-BY-NC-ND 4.0
Este libro se distribuye en formato PDF bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivar 4.0 Internacional

Se autoriza la reproducción y distribución gratuita de su contenido en formato digital
Cualquier versión impresa de esta obra cuenta con derechos comerciales de CIAUV

ISBN: 978-956-410-555-0
Impreso por OIKOS, Valparaíso, 2022

ÍNDICE

0 x

1 **Prólogo**
Gustavo Celedón Bórquez

2 **Valparaíso despertó y fue serpiente**
Verónica Francés Tortosa

3 **Hacia una investigación performativa, feminista e interdisciplinaria: Experiencia en el colectivo LASTESIS**
Sibila Sotomayor Van Rysseghem

4 **Patrimonio real / Patrimonio humano: Homenaje en el espacio –terrestre– a Allan Browne**
Pablo Venegas Romero

5 **La poética de la historia: Letícia Pumár y la producción artística como investigación**
Pedro Hussak

6 **Sobre la realización de *Honoris Causa* (Visita de Rancière a Valparaíso)**
Gustavo Celedón Bórquez

1

PRÓLOGO

Gustavo Celedón Bórquez
Director
Centro de Investigaciones Artísticas CIAUV
Universidad de Valparaíso
gustavo.celedon@uv.cl

Coordenadas de la Investigación Artística 2 es un nuevo trabajo del Centro de Investigaciones Artísticas de la Universidad de Valparaíso (CIAUV). Esta vez se trata de una publicación propia del CIAUV, en colaboración con montoneras.org. Busca indagar en la investigación artística a través de la escritura, no sólo actuar como un reflejo de metodologías y teorías que se instalan y de alguna manera definen lo que la investigación artística es.

Por el contrario, los textos que el y la lectora encontrarán en esta publicación vienen de diferentes lados, se encuentran y se separan; la motivación es múltiple, las temáticas también, la savia de la investigación artística parece ser la incorporación viva de inquietudes sensibles, estéticas, rememorativas, creativas (que no se confunde con "originales"), intuitivas, etc.

¿No será aquello que comúnmente y con demasiada naturalidad se llama "metodología" lo que la investigación artística lleva a un plano de

plasticidad infinita? Plasticidad, claro, en el sentido de Catherine Malabou:

> «El vínculo, la elasticidad, la síntesis son actualmente plásticas –y hay que medir también las consecuencias políticas de tal afirmación–, a la vez resistentes y frágiles, sólidas y dispuestas a romperse. Querría demostrar también que la plasticidad configura las huellas, las borra para transformarlas sin, empero, rigidificarlas.» *La plasticidad en el atardecer de la escritura*, 2008, p. 128.

Plasticidad quizás no sea el mejor nombre para este movimiento de transformación "inherente" a la materia, pero la idea parece ser clara y se inscribe en el movimiento de lo que entendemos por indagación del arte. De este modo, si por un lado es la plasticidad metodológica lo que constituiría la energía de la investigación artística, por el otro son las propias metodologías las que aparecen iluminadas en los estantes, denunciadas como manuales.

No se trata, sin embargo, de rechazar las metodologías, sino de evitar cualquier petrificación y mandamiento. Cada una de ellas es objeto de cuestionamientos y fuente de ideas con las que ellas mismas no contaban. Un hacer inesperado aparece y permitirá la continuidad del diálogo en el campo y en el extra-campo que circundan las artes.

El presente volumen cuenta con textos de Verónica Francés, Sibila Sotomayor, Pablo Venegas, Pedro Hussak y Gustavo Celedón. Se cruzan, se encuentran, se contradicen, se contrarían, pero todos ellos, los textos, comprenden la importancia radical del conocimiento sensible y de la indagación de los modos para desarrollarlo y expandirlo. Importancia para el

quehacer universitario o académico, que ocupa de hecho a este libro y en particular al CIAUV, pero también para combatir la in-sensatez, la in-sensibilidad que gobierna este mundo que no va nada de bien.

En este sentido, quizás una de las preguntas inquietantes que puede mover a la indagación artística es la pregunta por los cierres perceptivo-intuitivos y por sus formas de apertura. Encontrar la línea o el momento en que ciertos acontecimientos, estando ahí, no son escuchados, vistos, tocados, sentidos y, a la vez, indagar en las formas y modos para torcer la línea y cambiar las formas de sentir para que todo aquello sensiblemente excluido aparezca e incida.

No se trata de la mera inclusión, comodín de nuestros tiempos, sino de la transformación constante de los sentires y, con ello, del pensar. Si, por lo general, las metodologías investigativas acotan el objeto y fragmentan contabilizando las aproximaciones, aquí puede tratarse de ubicarse al otro lado de la línea de cota y buscar, en ese *impasse*, aproximaciones con las que no se cuenta en lo inmediato.

Gustavo Celedón

2

VALPARAÍSO DESPERTÓ Y FUE SERPIENTE

Verónica Francés Tortosa
Dra.(c) en Arquitectura y Urbanismo Sostenibles
Universidad de Alicante;
Dra.(c) en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad
Centro de Investigaciones Artísticas CIAUV
Universidad de Valparaíso
vefrances@gmail.com

En las líneas que siguen les vengo a relatar una trenza serpenteante que habita el cerro Las Cañas de la ciudad de Valparaíso -*o, como dirían sus abuelas, Ali Mapu, tierra quemada, valle del paraíso, Sudamérica*-. Quizá no podamos aventurar su inicio o final, pero sí mostrar algunos de sus tránsitos[1].

Estos tránsitos podrían mostrarse en algo parecido a una cartografía de escala 1:1 (uno es a uno). O vale decir, si tuviéramos que buscar una manera de representarlos, tal cometido resultaría casi imposible en otra escala que no fuera la escala misma de la experiencia.

[1] Como dice Gitano Rodríguez en su canción 'Valparaíso' – «Yo no he sabido nunca de su historia / Un día nací allí, sencillamente» –, Valparaíso no fue fundado porque nunca fue pensado como ciudad, sino como puerto de Santiago. Antes de puerto colonial, *Ali Mapu* – tierra quemada – es el nombre por el cual era conocido entre sus habitantes – changos y pueblos pesqueros –.

Pero esta escurridiza serpiente trata de escapar a las coordenadas Norte-Sur-Este-Oeste que tanto aparecen en los mapas y planos elaborados milímetro a milímetro por *expertos cartógrafos* de todo el globo: Suele huir de los caminos que tienen el punto de inicio y final predeterminados.

A cambio, puede aparecer cada vez que practicamos *experiencias creativas y cooperativas* junto con otras formas o fuerzas presentes — ya sean quiltros, cañas, afiches o piedras — o, como nos diría Natalia Ortiz Maldonado, cada vez que practicamos la brujería:

> «La magia es, precisamente, el conjunto de técnicas, materiales y espirituales, a través de las cuales alguien se pone en contacto con un flujo (animal, vegetal, mineral), interviniendo simultáneamente en ese flujo y en sí mismo, en sí misma.»
> Ortiz Maldonado, 2017, p. 21.

Para configurar algunos tránsitos de esta serpiente quizá no requeriríamos entonces más que del trenzado de prácticas creativas y cooperativas — *o, llamémosle, en clave bruja, pócimas* —. Si su efecto lograra accionar nuestros deseos, el embrujo sería tal, que haría brotar flujos de vida comunal en direcciones imprevistas.

Lo que les vengo a relatar trata de, por tanto y más que nada, una experiencia no representativa, o una experiencia donde la representatividad queda inoperativa: De unas prácticas producidas cooperativamente, en nosotras colectivo como figuración de mundos posibles.

Por ello, antes de relatarles algunas breves invocaciones serpentiles del cerro Las Cañas de Valparaíso, paso a compartirles unas anotaciones

propedéuticas en torno a su figuración comunal como experiencia, presentadas a través de los diagramas que les muestro a continuación. Estos diagramas funcionan como índice de cada punto del relato que sigue, a la vez que como sistematización de dichas experiencias:

A. Propedéuticas

Ecologías de la experiencia:

- ∞ *cuerpos*
- ∞ *tierras*
- ∞ *territorios*

B. Figuras

Pócimas para habitares insurrectos:

- ∞ *práctica*
- ∞ *archivo*
- ∞ *conceptualización*

C. Figuraciones

Prácticas y/u obras como estudios de caso:

- ∞ *barricada (2014)*
- ∞ *rosa de los vientos (2016)*
- ∞ *serpiente (2019)*
- ∞ *tinkus (2021)*

A. PROPEDÉUTICAS
ecologías de la experiencia

∞ **∞** **∞**
\ | /
cuerpos *y* tierras *y* territorios
1 **2** **3** *ecologías*
\ | /
XXX *nudo A* **XXX**

habitares insurrectos

XXX *nudo B* **XXX**
/ | \
1 **2** **3** *pócimas*
archivo *y* práctica *y* conceptualización
/ | \
∞ **∞** **∞**

B. FIGURAS
pócimas para habitares insurrectos

∞ **∞** **∞**
\ | /
archivo *y* práctica *y* conceptualización
1 **2** **3** *pócimas*
\ | /
XXX *nudo B* **XXX**

habitares insurrectos

XXX *nudo C* **XXX**
/ / \ \
1 **2** **3** **4** *casos*
barricada *y* rosa de los vientos *y* serpiente *y* tinkus
/ / \ \
∞ **∞** **∞** **∞**

C. FIGURACIONES
prácticas y obras como estudios de caso

Diagrama 1 y 2. Sistematización de experiencias creativas y cooperativas en cerro Las Cañas, Valparaíso, Sudamérica

A. PROPEDÉUTICAS

¿Cómo relatar experiencias? ¿Cómo mapear e investigar sus desplazamientos creativos, cooperativos, figurativos — *o, diríamos, insurrectos* —?

Para tal cometido les propongo invoquemos brevemente un viaje desde el puerto de Valparaíso al Brasil de 1982, o viceversa. Y es que en ese año, Suely Rolnik emprende junto a Félix Guattari una aventura cartográfica 1:1 por Brasil, mapeando los múltiples actores que trazaban lo que podría venir a llamarse la micropolítica de la izquierda por venir.

De aquella aventura tomamos prestada la tríada ecológica planteada por Guattari: i) 'nosotras'; ii) en tanto 'comunes'; iii) en tanto 'configuración de mundos'. Hablaremos entonces de *cuerpos*, en tanto *tierras*, en tanto *territorios*, o las 'cartografías del deseo' que de ellos emergen[2]; comprendiendo que son las interrelaciones y transfiguraciones de ese conjunto lo que nos permitiría articular los aconteceres para colocar un terreno común, como si de una gran serpiente genealógica se tratase:

> «Pensar y sublevarse se convierten en una sola y la misma práctica: una no avanza sin la otra. […] En primer lugar, porque […] su origen reside en los efectos de las fuerzas del mundo que habitan en cada uno de los cuerpos que lo componen, y su producto lo constituyen las formas de expresión de esas fuerzas […], las cuales se plasman en un terreno común a todos, y lo transfiguran.»
> Rolnik, 2019, p. 31, subrayado propio.

[2] *Cartografías del deseo* (Guattari y Rolnik, 2006); con *Las tres ecologías* (Guattari, 2017); con *Esferas de la insurrección* (Rolnik, 2019) configurarían la genealogia de esta propedéutica.

Tratemos de poner en práctica esta propedéutica cartográfica con nuestra serpiente de cerro Las Cañas, a saber:

A.1. Cuerpos

Quien les escribe comenzó a anudarse a esta escurridiza trenza serpenteante a través de dos caminos aparentemente dispares que procedo a explicitar, dado el tema que nos ocupa acerca de la investigación artística y sus posibles maneras de figurar mundos e, inclusive, materializarlos:

> El primer camino comenzó tras el mega incendio de 2014 que azotó la ciudad. Por medio de una beca-contrato de la red internacional de investigación Contested Cities tratamos de mapear y articular redes y militancias pasadas (en asambleas de vivienda de distintos puntos de la península ibérica tras el movimiento #15M) con futuras, lo que produjo el encuentro con organizaciones como los Centros Comunitarios de Las Cañas o El Vergel, afectados por el incendio.
>
> El segundo camino comenzó tras obtener una beca Conicyt/Anid para realizar el Doctorado en Estudios Interdisciplinarios de la Universidad de Valparaíso. En ese momento estaba en discusión la posibilidad de realizar la tesis doctoral en formato obra (tesis de obra), lo cual fue promovido por el Centro de Investigaciones Artísticas CIAUV a través de una producción y discusión colectiva de prácticas, seminarios, publicaciones, etc., así como el reporteo de la serpiente que nos convoca.

A.2. Tierras

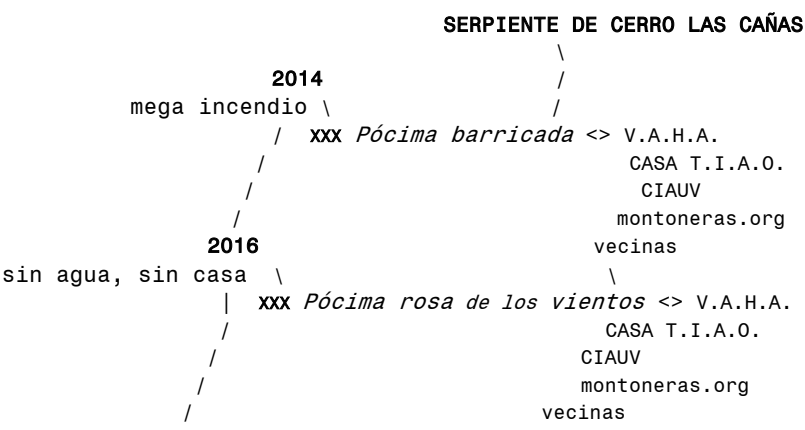
Es desde ahí que esta voz se escapa de su cuerpo sin más para hacerse eco en/de otros cuerpos colectivos,

corales, que ‘pierden la forma humana’[3] al aparecer como entidad común, tierra fértil donde nutrirnos mutuamente para escapar al embrujo colonial-capital:

> El cerro Las Cañas se desdibuja hacia puntos de fuga, conexiones inesperadas y también cortocircuitos. Desde el mega incendio de 2014 al presente, incontables y anónimas manos piensan juntas, caminando un cuerpo común en tránsito con sus disensos, operatividades, inoperatividades.
>
> De entre centros comunitarios, juntas vecinales, comparsas, talleres o sindicatos a veces germinan prácticas creativas aparentemente inocuas, fugaces, cuasi imperceptibles, pero de largo aliento.

A.3. Territorios

Es así que en breves puntos y segundos germinan y se configuran otras experiencias, otros territorios posibles donde seguir operando y serpenteando hacia atrás y adelante, en ida y vuelta. Esta es una mínima muestra y algunas de las figuraciones que germinaron:



[3] Esta expresión de Indio Solari titula un libro de la Red Conceptualismos del Sur (2012).

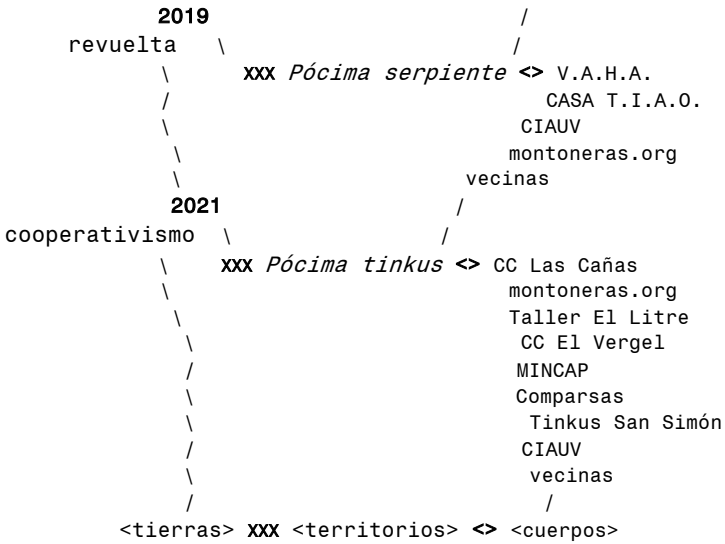


Diagrama 3. Cronología de ecologías territoriales en cerro Las Cañas, Valparaíso, Sudamérica

B. FIGURAS

Podríamos llamarlas, inclusive, pócimas o también prácticas u obras de arquitectura; o también capítulos de una tesis obra; o también acciones directas colectivas. Pero quedémonos por esta vez con esa palabra, la de pócima, en el sentido de incidir en la potencia de cultivar habitares insurrectos.

Se trata entonces de cuatro pócimas que paso a relatarles. Las cuatro tuvieron lugar el 6 de diciembre, pero en distintos años (2014, 2016, 2019, 2021). De cada una les traigo una pequeña crónica y una receta de cocinería. Porque la idea, claro, es que la serpiente siga en tránsito:

> «de la misma manera en que una receta de cocina es buena sólo en la medida en que siguiéndola se obtenga el sabor y la consistencia buscados, las pócimas brujas verifican su verdad en la práctica. Ajustes sucesivos, transformaciones según lo disponible, gradientes y clinámenes. […] La pócima bruja no responde al qué de la situación (su estatuto ontológico), sino al cómo de sus efectuaciones (su pragmática).» Ortiz Maldonado, 2017, p. 23, subrayado propio.

Las pócimas se presentan como figuras que archivan y conceptualizan la muestra de prácticas creativas y cooperativas introducidas en la propedéutica. Al mismo tiempo, las pócimas nos permiten la pragmática, es decir, las prácticas figuradas como estudios de caso:

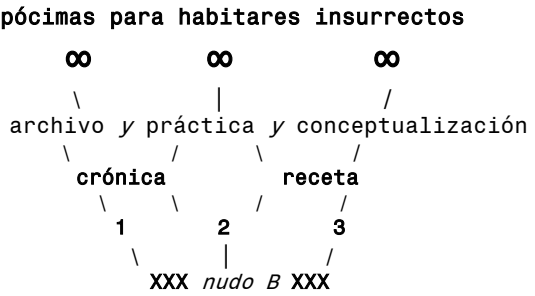


Diagrama 4. Figuras de las pócimas

C. FIGURACIONES

Barricada, rosa de los vientos, serpiente y tinkus son las figuraciones a las cuales hace referencia cada estudio de caso, colocando el acento en su condición práctica, inmanente, experiencial:

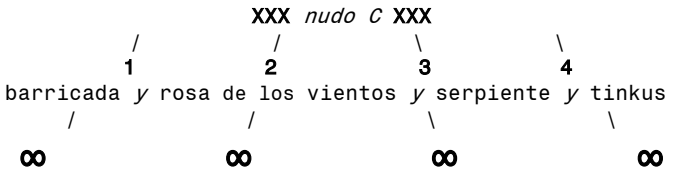


Diagrama 5. Figuraciones de las pócimas

En este sentido, se muestran no tanto como un método cerrado, sino como herramienta literario-audio-visual para compartir, visibilizar, materializar. En particular, toma relevancia la *crónica* fílmica, cuyo link de visualización se facilita en cada *receta.*

C.1. Barricada

C.1.1. Crónica. Dos mil catorce (2014)[4]

Alrededor de las 16:40 UTC-3 del sábado 12 de abril de 2014 ardían 1090 hectáreas en el sector Camino La Pólvora, la cota más alta y más pobre de Valparaíso. El incendio duró 4 días, dejando 15 personas fallecidas, más de 500 heridas, 12.500 damnificadas, 2.900 viviendas destruidas y un sinnúmero de animales, vegetales o cosas siniestradas.

Se declaró zona de catástrofe y el alcalde visitó el lugar. Un vecino le salió al paso, reclamando agua y vivienda digna. Allá arriba, en la ciudad informal que no sale en los mapas de la municipalidad -pero sí en el catastro de ESVAL, la empresa encargada de suministrar el agua-, rodeado de cámaras de

[4] Una versión ampliada de esta crónica fue publicada en el libro *Planning Miseducation* (Farías, ed., 2022). Paulina Varas, de CRAC Valparaíso, elabora un relato in extenso en la revista *Oblieg* (2017).

televisión, prensa, radio, acorazado con traje, corbata, zapatos de piel y varios asesores, el alcalde respondía, con sorna, al vecino:

¿Te invité yo a vivir aquí?

No sabemos muy bien qué ocurrió en los minutos posteriores, pero lo imaginamos deambulando entre la ventisca arenosa permanente de La Pólvora y pisando descuidado alguna caca de perro, gato o caballo mientras escapaba de las cámaras. Su respuesta llenó noticiarios, artículos, tertulias y conversaciones de escaleras.

Al mismo tiempo, en otro contexto aparentemente más inocuo y micropolítico, CRAC Valparaíso y Espacio Santa Ana habían invitado al colectivo Iconoclasistas para implementar un taller de mapeo colectivo. A punto de ser cancelado debido al incendio, los participantes decidieron seguir adelante. El malestar emergente propició la sinergia de vecinas, sindicatos, organizaciones y colectivos socioculturales y ambientales, incluso académicos, instituciones.

Los mapeos reflejaron un grito anti-colonial-capital: Más allá de los trazos, había experiencias compartidas, abrazos, palabras. La frase del alcalde fue resignificada, colocada como título del afiche cartográfico producido tras el taller. El afiche empapeló las calles de la ciudad, y todavía hoy día sigue reimprimiéndose. Aquella frase provocó un rumor itinerante que se sumó al grito colectivo de las revueltas de octubre de 2019 en Valparaíso.

El incendio supuso un duelo inacabado por Valparaíso y sus vecinos, pero también la oportunidad de catalizar la reconstrucción y ayuda mutua desde espacios como el Centro Comunitario Las Cañas,

afectado por el mega incendio, anudando múltiples redes. El taller de mapeo colectivo y otras acciones comunales fueron parte del inicio de una amistad: los gestos no fueron solo sobre el papel o la mesa, sino también sobre tierra quemada, con palas, piedras y ladrillos.

Comunitario Las Cañas, Santa Ana y otros espacios comunales-productivos de Valparaíso continúan su participación conjunta en escuelas y encuentros por el hábitat como parte de la SELVIHP, Secretaría Latinoamericana de Vivienda y Hábitat Popular.

La frase hizo un giro trópico, y seguramente si el ahora exalcalde regresara allá arriba, le dirían en polifonía vibrante,

¿¿te invitamos nosotras a especular aquí??

C.1.2. Receta. Seis de diciembre de dos mil catorce

Registro fílmico: https://youtu.be/35R46RKULLc

De cómo uno de los autos quemados en el mega incendio de 2014 es transportado desde la periferia incendiada del cerro Las Cañas al medio de una arteria del centro —o, coloquialmente *plan*— de la ciudad de Valparaíso, lo cual avivó el debate acerca de la injusticia e inoperancia institucional, llenando varias páginas de la prensa local.

¡Barricada!
¿Te invité yo a exponer aquí?

- *Compra de auto quemado en Cerro Las Cañas: $20.000*
- *Traslado de auto quemado de la cota 300 de los cerros informales a la cota 0 de la ciudad formal: $15.000*

∞ *Colocar auto quemado en pleno centro, frente a sala de exposición El Farol, durante premiación artística de la Universidad de Valparaíso: no tiene precio.*



Actualidad

LA ESTRELLA | SÁBADO 6 DE DICIEMBRE DE 2014 7

Polémica por irónica obra de arte puesta en la calle

Artista tomó un auto quemado del cerro La Cruz, y le puso: "¿Te invité yo a exponer aquí".

Claudia Carvajal K.

Sólo un par de días alcanzó a estar en calle Blanco, frente a la Goap, una intervención artística que de inmediato llamó la atención de los transeúntes, ya que está compuesta por los restos de un auto quemado en el incendio de abril y que en una pisca dice "¿Te invité yo a exponer aquí?". La anterior frase hace referencia a los desafortunados dichos delalcalde Jorge Castro, que tanta molestia causaron en abril.

La obra es "A.H.A. Vamos ahacer atentados/taller que funciona en casa

LOS RESTOS DE UN AUTO QUEMADO DAN FORMA A ESTA INTERVENCIÓN ARTÍSTICA

¿TE INVITÉ YO A EXPONER AQUÍ?

EL MENSAJE QUE INVOCA EL DICHO POR EL ALCALDE CASTRO.

FRENTE A EXPO DE ARTE JOVEN

Al académico de la Upla, Víctor Maturana, le llamó la atención que el autor ubicara esta obra a pocos metros de la calle El Farol, donde actualmente se exhibe la muestra del concurso de Arte Joven. "Es un concurso institucional y la acción presentada quiere dar un grito contra lo establecido, contra la formodel sistema. Cuando el artese irda a lectura desde la expresión, estas acciones comunican directamente, más que otras que se sostienen desde la estética, que finalmente se enfrasan las intenciones entre tanta técnica".

nación porque no contaba con permiso, por realizar publicidad en la vía pública y porque obstaculizaba el libre tránsito de peatones.

VALOR ARTÍSTICO

Víctor Maturana, académico de la facultad de arte de la Upla, destacó ella una carga que su autor experimentó cuando se topó con este vehículo en estas condiciones, y su sensibilidad lo motivó a que ese golpe que sintió, debían sentirlo todos quienes vieran ahí dieran cuenta de la realidad". Maturana además valoró "la humildad de autor que al objeto en-

Fig. 1. Pócima barricada

C.2. Rosa de los vientos

C.2.1. Crónica. Dos mil dieciséis (2016)

NADA. NADA. No pasa nada en esta ciudad. El alcalde sigue gobernando, en El Vergel ESVAL tiene a las vecinas sin suministro de agua y el Serviu y demás instituciones las tienen sin las casas que prometió.

Nada pasa. Nada parece pasar. Sin embargo allá arriba, en las calles de tierra, se sigue protestando, organizando, asambleando en pos de un habitar digno. Una proclama viaja en cada afiche y concentración vecinal:

¡queremos agua! ¡queremos agua! ¡queremos agua!

C.2.2. Receta. Seis de diciembre de dos mil dieciséis

Registro fílmico: https://youtu.be/mh79FmqjHSs

De cómo se modifica la señalética urbana del plan de Valparaíso, cambiando los nombres de las calles de la retícula colonial para interpelar a transeúntes y vehículos.

¡Rosa de los vientos!
¿Te invité yo a señalar aquí?

- *Recortar señalética urbana: $5.000*
- *Modificar sus sentidos cardinales: $ 10.000*
- *Cambiar los nombres de las calles de la retícula colonial, ganada al mar de Valparaíso con rellenos y expulsiones, para resituar un mapa colectivo: no tiene precio.*



Fig. 2. Pócima rosa de los vientos

C.3. Serpiente

C.3.1. Crónica. Dos mil diecinueve (2019)[5]

El 18 de octubre de 2019 “Chile Despertó”. Como otras tantas veces en la historia reciente de este país, habían sido los estudiantes secundarios quienes iniciaban una evasión masiva en el metro de Santiago, ciudad capital, exigiendo la rebaja del pasaje de adultos. 41 estaciones quedaban inoperativas y una revuelta se hacía carne en el escenario común, con la consigna “No son 30 pesos, son 30 años”. No era tanto el alza del transporte público, sino décadas, siglos más bien, de despojo.

El 19 de octubre de 2019 “Valparaíso Despertó”. Desde lo alto de los cerros, poblados por casas hechizas, multitudes bajaban improvisadamente a tomarse las calles principales de esta ciudad puerto. Los barrios colindantes fueron escenario de largas jornadas de protestas a punta de barricadas y copamiento.

En distintos barrios/cerros el vecindario, organizado por cuadras y tareas propias del acontecimiento en curso, oponía resistencia a la policía militarizada, a la vez que producía fugaces espacios liberados que se construían y constituían segundo a segundo como obra pública. Sin embargo, las otrora instituciones, bancos o supermercados de la vía pública amanecían blindadas, quemadas, pintadas o grafiteadas como grandes ruinas del presente. Todavía hoy, tres años más tarde, quedan múltiples vestigios.

De vereda a vereda, vivas, muertas, soñadas, inertes o no natas tomaban presencia para aprender juntas en

[5] Una versión ampliada de esta crónica fue publicada en el libro *A Global Visual Handbook of Anti-authoritarian Counterstrategies* (kollektiv orangotango+, ed., 2022).

una suerte de cooperativa-escuela-taller-cocinería-barricada de código abierto. Una obra colectiva viva de quiltros, piedras, vecinas, termitas, cartografiada en mapeos, afiches, pócimas y otros etcéteras que aún pululan por las calles de Valparaíso.

C.3.2. Receta. Seis de diciembre de dos mil diecinueve

Video registro: https://youtu.be/ZMefBvY_rHg

De cómo se coloca, cual sepulcro sobre la puerta del Congreso de Chile y de edificios aledaños del plan quemados en la revuelta, un gran uroboros bosquejado sobre la figura del país curvada sobre sí misma y tallada en pedazos de metal siniestrado, lo cual ocupó varios segundos de la televisión local y europea.

¡Serpiente!
¿Te invité yo a protestar aquí?

- ∞ *Bosquejo en Stencil del territorio chileno como aureola serpentil costera: $2.000*
- ∞ *Calco del Stencil en plancha de fierro: $40.000*
- ∞ *Corte y confección de un uroboros chileno: $10.000*
- ∞ *Traslado al Congreso sito en el centro de Valparaíso: $20.000*
- ∞ *Colocar uroboros chilenos en las puertas del Congreso y en los edificios recién siniestrados tras la revuelta de octubre 2019, en plena crisis gubernamental: no tiene precio.*



Fig. 3. Pócima serpiente

C.4. Tinkus

C.4.1. Crónica. Dos mil veintiuno (2021)

Estamos preparando una gran ofrenda para comenzar una obra. El Centro Comunitario Las Cañas (CCC), casualmente el único espacio del cerro Las Cañas que no se quemó durante el mega incendio de 2014 —y gracias a lo cual funcionó como centro de acopio—, está de fiesta. Después de varios intentos han logrado adjudicar en forma cooperativa un Fondo de Infraestructura Cultural para llevar a cabo una necesaria rehabilitación del edificio con el apoyo de la municipalidad que, tras más de una década de uso comunitario por parte de sus vecinas, les hizo un acuerdo de cesión de dicho inmueble.

Algunos miembros del CCC están revisando diferentes mochilas y cajas que han salido a la luz durante la preparación y acondicionamiento de las salas para la obra. En una mochila han encontrado muchas fotografías del espacio, algunas de más de treinta años: sus

carnavales, batucadas, escuelas de educación popular, comidas y demás. En una caja se han encontrado varios objetos cotidianos quemados en el mega incendio, de los que apenas se puede distinguir su forma ni uso. En un cajón se han encontrado algunas copias del afiche 'Te invité yo a vivir aquí'. Alguien propone abrir estos descubrimientos a la comunidad el día de la ofrenda. Seis manos colocan un andamio en el centro de una de las salas, otras cuatro manos trenzan, colocan todo este archivo sobre, debajo, entre y alrededor del andamio. Se escucha una voz de fondo: ¡Tinkus San Simón acaba de confirmar su asistencia![6]

En el día de la Challa, muchas personas, quiltros, semillas y objetos que todos quieren ofrecer a la tierra comienzan a llegar. Varios miembros del CCC comienzan a hacer un improvisado recorrido sala por sala, explicando cómo nos organizamos y destacando que será una obra pedagógica y colectiva: quienes la producen son los propios miembros del CCC, junto con compañeras de espacios vecinos como Taller El Litre o Centro Comunitario El Vergel.

De repente, todo empieza a quedar en silencio y comenzamos a reunirnos alrededor de un círculo de sillas. Una vecina del cerro Las Cañas inicia la ceremonia, que se sella con un gran grito colectivo.

Después de otro silencio, doblamos delicadamente el manto que contenía las ofrendas, y procedemos a

[6] Tinku es una palabra *champurria* que en lengua quechua significa 'encuentro', y en lengua aymara significa 'ataque'. Un encuentro para sanar, una danza como rito de guerra: un ritmo de buena fortuna ocupado por las comparsas en aniversarios, celebraciones, ofrendas a la madre tierra y otros etcéteras, que aquí se nombran como Challa.

enterrarlas en la entrada del edificio mientras los Tinkus cantan y bailan cortando la calle.

Las vigas de madera del tejado a media agua del Comunitario, ahora expuestas para su reutilización y reconstitución; las paredes ahora despojadas de su pintura para su mantenimiento; nos recuerdan a aquellas imágenes de 2014 con miles de casas vecinas destruidas.

C.4.2. Receta. Seis de diciembre de dos mil veintiuno

Video registro: https://youtu.be/yfoQExrp7jw

De cómo, junto al Centro Comunitario Las Cañas, se comienza la reconstrucción colectiva de dicho espacio, recuperando maderas, metales y restos para darles nueva vida en el plazo de dos años a través de autogestión, cooperativismo y ayuda mutua.

¡Tinkus!
¡Invitadas todas a bailar aquí!

- *Relevamiento de información, preparación de expediente arquitectónico, permiso de obra, autorizaciones, comodato, plan de gestión, etc.: autogestión y ayuda mutua*
- *Adjudicación mediante trabajo cooperativo de Fondo público de Infraestructura Cultural del MINCAP: + $200.000.000*
- *Mejoramiento y reconstrucción con mano de obra local y del mismo Centro Comunitario por medio de la reutilización de vestigios y desechos de madera, piedra y metal post mega incendio con Fondos comúnmente destinados a grandes fundaciones privadas: no tiene precio.*



Fig. 4. Pócima tinkus. Fotogramas del registro técnico mensual de vídeo que sirve tanto como dispositivo de comunicación del Centro Comunitario, como también parte del informe de avance y ejecución que ha de presentarse al MINCAP. La bitácora mensual en curso puede verse en el canal YouTube del Centro Comunitario Las Cañas.

REFERENCIAS

Francés, Verónica y Quiroga, Nahuel (2022). Urban Champurria. Collective onsite mapping of insurgent habitats. En Abouelmagd, Shaimaa; Farías, Ignacio; Hendawy, Mennatullah; Prabaharyaka, Indrawan and Stollmann, Jörg (Eds., 2022). *Planning miseducation. Urban Design Pedagogies against and beyond the University.* Berlin: Technical University of Berlin, Humboldt-Universität zu Berlin.

Gitano Rodríguez (1976). Valparaíso. *Les oiseaux sans mer* [álbum musical]. Francia: Le Chant du Monde.

Guattari, Félix (2017). *Las tres ecologías.* Valencia: Pretextos.

Guattari, Félix y Rolnik, Suely (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: TdS.

Rolnik, Suely (2019). *Esferas de la insurrección.* Apuntes para descolonizar el inconsciente. CABA: Tinta Limón.

montoneras.org, OPA Kolektiva, Taller Fábrika (2022). Comuna de Cumming. 63 días de revuelta. En kollektiv orangotango+ (Ed., 2022); *A Global Visual Handbook of Anti-authoritarian Counterstrategies*. Alemania: transcript; Rosa-Luxemburg-Stiftung.

Ortiz Maldonado, Natalia (2017). Embrujos y contraembrujos. Palabras para la edición castellana de *La Brujería Capitalista.* En Stengers, Isabelle y Pignarre, Philippe. *La brujería capitalista*. CABA: Hekht Libros.

Red Conceptualismos del Sur (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: MNCARS.

Varas, Paulina (2017). A Social and Aesthetic Micro-Practice from Valparaíso. *Obieg,* (6).

3

HACIA UNA INVESTIGACIÓN PERFORMATIVA, FEMINISTA E INTERDISCIPLINARIA:
EXPERIENCIA EN EL COLECTIVO LASTESIS[7]

Sibila Sotomayor Van Rysseghem
Colectivo LASTESIS;
Doctora (c) en Ciencias Sociales
Universidad de Chile;
Profesora
Escuela de Teatro
Centro de Investigaciones Artísticas CIAUV
Universidad de Valparaíso
sibila.sotomayor@uv.cl

ANTES DE COMENZAR

El presente escrito hará referencia a la obra del colectivo LASTESIS[8], y a los hallazgos en torno a las posibles aproximaciones a una investigación

[7] Sin duda la decisión de escribir a partir de la propia experiencia, de reflexionar en torno a mi propia práctica no fue sencilla. El cuestionamiento por los cánones académicos establecidos y lo 'mal visto' de la auto-referencia se presentaron como obstáculos para tomar esta decisión. No obstante, me parecen necesarios pequeños actos de 'rebeldía' que fomenten y potencien nuestra libertad creativa y reflexiva tanto en contextos académicos, como fuera de ellos.

[8] Creadoras de la intervención callejera *un violador en tu camino*. La performance denuncia la violencia sexual sistemática contra mujeres y personas de las disidencias y ha sido replicada en aproximadamente 40 países.

interdisciplinaria basada en la práctica a partir de una metodología performativa (Haseman, 2006; Contreras, 2013). La hipótesis que guiará la presente reflexión plantea que para poder generar una traducción de la teoría a la práctica, la investigación de LASTESIS necesita trabajar interdisciplinariamente, dando como resultado un dispositivo artístico y, a su vez, interdisciplinario; entendiendo la interdisciplina como arma de doble filo que, por un lado, fomenta y enriquece un modelo binario hegemónico académico de investigación, cuantitativo y cualitativo; pero que, por otro lado, también opera como herramienta de subversión de dicho binarismo, al potenciar la producción de conocimientos y saberes a partir de otras metodologías que emanan y se sustentan desde lo interdisciplinario, específicamente, el modelo performativo. A partir de ello, intentaremos vislumbrar de qué forma lo interdisciplinario se relaciona con la investigación performativa de LASTESIS.

El escrito se dividirá en ocho apartados: primeramente realizaremos la presentación del colectivo LASTESIS; luego revisaremos brevemente los vínculos y tensiones entre lo que entendemos por performance en articulación con la puesta en escena derivada del arte teatral; abordaremos brevemente ciertos postulados en torno a la epistemología feminista según Donna Haraway (1995) y a nuestro quehacer como creadoras feministas a través de una estructura horizontal y en red; y haremos referencia a la metodología, revisando las características de una investigación performativa, entendida en los términos de Brad Haseman (2006) y María José Contreras (2013); para después adentrarnos en nuestra hipótesis respecto a la vinculación del colectivo con lo interdisciplinario; realizar algunas reflexiones en torno al trabajo de LASTESIS; y

referirnos a la investigación basada en la práctica entendida como un acto de resistencia; para finalizar comprendiendo el trabajo de LASTESIS, a su vez, en resistencia.

COLECTIVO LASTESIS

Colectivo LASTESIS[9] es un colectivo interdisciplinario (artes escénicas, diseño gráfico y de vestuario, historia y ciencias sociales) de mujeres de Valparaíso que, a través de la performance, aborda problemáticas de género desde una perspectiva feminista. El colectivo está compuesto por Daffne Valdés Vargas, Paula Cometa Stange, Lea Cáceres Díaz y quien escribe.

Su primer trabajo, *Patriarcado y Capital es alianza criminal*[10], es una puesta en escena en pequeño formato que, valiéndose de la técnica del collage, vincula performance, experimentación sonora y visual, con el objetivo de generar una valoración gráfica, visual y escénica de ensayos teóricos feministas; la puesta en escena se basa en el libro *Calibán y la Bruja* de Silvia Federici (2010). Las performers construyen en escena un universo sonoro, el cual se constituye a partir de extractos de canciones populares, sampleos de dichos poco afortunados de diputados y senadores chilenos, y sonidos de juguetes, generando la base sobre la cual se sustenta la declamación de los escritos. Además, es acompañado de una propuesta corporal, la realización de panfletos y un lienzo in situ, y

[9] Ver video: https://http://www.youtube.com/watch?v=aPN1VAetQxI + anexos.

[10] *Patriarcado y Capital es alianza criminal* (denominada LASTESIS, originalmente) se estrenó en Valparaíso el 4 de agosto del año 2018.

proyecciones digitales, reforzando el carácter performático de la puesta en escena.

El colectivo traslada la teoría a un formato multimedia por medio de la performance. Dicha performance opera como un territorio de constatación de las reivindicaciones feministas planteadas desde un universo académico-teórico, trasladadas a un dispositivo para múltiples audiencias. La puesta en escena emplea recursos interdisciplinarios con el objetivo de instalar una reflexión teórico-artística en espacios de características diversas y en múltiples contextos, tales como instancias artísticas, experimentales, académicas, culturales, políticas y sociales.

El trabajo del colectivo evidencia la necesidad de expresar de manera enfática las tesis de autoras que trabajan problemáticas de género desde una perspectiva interseccional; reivindicaciones de pueblos indígenas; luchas por los derechos reproductivos de la mujer; explotación femenina[11] derivada del capitalismo; violencias sobre los cuerpos de las mujeres; entre otras. Los soportes en los que se materializa el traslado inicial expresan una irrupción política de las performers, posicionando al colectivo como una unidad operante, reproductora del discurso anti-oficial, y considerando a la audiencia como receptores activos, quienes tendrán la responsabilidad de interpretar y generar el imaginario fabril/industrial de la puesta en escena y el mensaje que se desprende de ella.

LASTESIS se instala en un contexto de álgidos movimientos socioculturales tanto a nivel nacional

[11] Ocupamos el vocablo «femenino» para hacer referencia a lo relativo a la mujer.

como Latinoamericano; movimientos que, valiéndose de distintas herramientas, buscan la decolonización del orden social, económico, de los recursos naturales y de los cuerpos, específicamente de las mujeres, siendo este último el punto neurálgico tanto de la obra ya mencionada como de su segundo trabajo *el*[12] *violador eres tú.*

el violador eres tú[13] es una puesta escena en pequeño formato que entrecruza diversas reflexiones en torno a la violencia sexual, específicamente, la violación. Valiéndose de cifras y estadísticas de nuestra realidad nacional, pasando por las teorías de Rita Segato (2003) y Virginie Despentes (2018), el tratamiento de los medios en estos casos, y entrelazando la intervención *un*[14] *violador en tu camino*[15] por medio de la técnica del collage escénico, la obra vuelve a vincular performance, sonoridades, diseño gráfico y textil. Con guiños al agit prop, el colectivo busca incentivar la discusión en torno a la violencia sexual y la desmitificación de la violación desde una perspectiva feminista, contribuyendo a la

[12] La minúscula es voluntaria.

[13] *el violador eres tú* [https://youtu.be/NYIT7uu3tdQ] se estrenó en Valparaíso el 21 de enero de 2020.

[14] La minúscula es voluntaria.

[15] La intervención callejera *un violador en tu camino* [https://youtu.be/_Oed59v2hQE] fue creada en base al trabajo previo realizado en la puesta en escena *el violador eres tú.* Sin embargo, tras las denuncias de violencia político-sexual en contra de Carabineros de Chile tras el levantamiento popular del 18 de octubre de 2019 en nuestro país, es que el colectivo toma la decisión de adaptar este material a la calle, con especial dedicatoria hacia dicha institución policial. La intervención se realizó por primera vez el miércoles 20 de noviembre de 2019 en Valparaíso.

denuncia de estructuras y prácticas patriarcales en nuestra sociedad.

Ambas puestas en escena comparten el mismo objetivo de difusión de teoría feminista, a través de la metodología del collage interdisciplinario, y la insistencia en lo interdisciplinario radica en la necesidad de una eficacia en la entrega del mensaje. De ahí la decisión estética de traducir a diversas materialidades la teoría, generando una yuxtaposición de lenguajes artísticos en ambas puestas en escena.

PERFORMANCE & PUESTA EN ESCENA

Siendo la performance la base del trabajo de LASTESIS, consideramos necesario detenernos brevemente en los vínculos y tensiones entre lo que entendemos por performance en articulación con la puesta en escena derivada del arte teatral.

Desde los años 60 se comienza a entablar un diálogo entre la performance derivada de las artes visuales y la puesta en escena teatral. La teórica alemana Erika Fischer-Lichte (2011) y el teórico alemán Hans-Thies Lehmann (2013) abordan este tema a partir de los Estudios Teatrales y de Performance. Fischer-Lichte plantea que desde los años 60 el teatro experimentó un impulso performativo (2011, p. 42), el cual buscaba redefinir la relación entre actores/actrices y espectadores/as, tensionando además la noción de representación y los cánones establecidos en las formas de hacer teatro:

> «El teatro dejaba de entenderse como la representación de un mundo ficticio que el espectador observa, interpreta y comprende, y empezaba a concebirse como la producción de

> una relación singular entre actores y espectadores. El teatro se constituyó entonces como posibilidad de que aconteciera algo entre ellos (…) no se trataba ya de la representación de un mundo ficticio o de la producción de una comunicación teatral interna, es decir, la comunicación entre personajes dramáticos.»
> Fischer-Lichte, 2011, p. 42.

Si bien la pregunta en torno a la representación y a la presentación[16] es más compleja y no ahondaremos en ella en el presente escrito, sí es necesario comprender en ambos casos las acciones de las, les y los intérpretes como autorreferenciales y constitutivas de realidad; por consecuente, es posible entenderlas también como performativas (Fischer-Lichte, 2011, p. 48). No obstante, al abandonar la esfera de la representación, entendida únicamente como representación ficcional de personajes, las acciones pasan a acercarse más al arte de la performance debido a su percepción: es en el efecto por parte de quien percibe (Fischer-Lichte, 2011, p. 295) la acción, en donde se evidencia esta diferencia. El rol de quien percibe «deja entonces de ser la reconstrucción mental, la recreación y el repaso paciente de la imagen fija, y pasa a consistir en la movilización de la propia capacidad de reacción y de vivencia» (Lehmann, 2013, p. 238). Además, el modo de percepción se desplaza, y una visión simultánea y multi-perspectivista reemplaza a la sucesiva y lineal relativa al teatro tradicional; «una percepción más superficial y, al mismo tiempo, más abarcadora ocupa el lugar de otra más centrada y profunda, cuyo

[16] Cabe destacar que se recomienda dejar de entender ambas dimensiones como antagonistas (Fischer-Lichte, 2011, p. 294).

prototipo era la lectura del texto literario» (Lehmann, 2013, p. 27).

Lehmann (2013) plantea que cuando la actriz o el actor abandonan la interpretación de un personaje, pasan a entenderse más bien como un/a/e performer que ofrece su presencia sobre la escena (Lehmann, 2013, p. 238); se configura entonces una nueva forma de plantear la puesta en escena, más cercana a la performance, que potencia la autorreferencialidad de las acciones, renovando el uso de los signos teatrales, y que tiene como consecuencia la disolución de fronteras entre el teatro y otras prácticas artísticas que, «como la performance, aspiran a una experiencia de lo real» (Lehmann, 2013, p. 237).

La cercanía a la experiencia real pareciera motivar al teatro a permearse de la performance. Sin embargo, desde los años 80 también se constata una teatralización de la performance (Lehmann, 2013, p. 237), como también una tendencia por parte de diversas expresiones artísticas:

> «La difuminación de las fronteras entre las artes, proclamada u observada reiteradamente desde los años sesenta por artistas, críticos de arte y filósofos puede ser descrita también como giro performativo. Las artes visuales, la música, la literatura o el teatro tienden a partir de entonces a llevarse a cabo en y como realizaciones escénicas. En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más acontecimientos en los que no están involucrados sólo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores. Con ello se modificaban las condiciones de producción y recepción artísticas en un aspecto crucial.»
> Fischer-Lichte, 2011, p. 45.

De ahí que insistir hoy en diferenciar y separar estas formas de expresión artística pareciera a ratos ser innecesaria, pues hace décadas se observa cómo se han difuminado y desdibujado las fronteras entre performance, teatro, danza, música, entre otras disciplinas (Lehmann, 2013, p. 49).

El trabajo de LASTESIS coincide con las características aquí descritas, pues las intérpretes se posicionan como artistas/activistas que realizan acciones determinadas en un espacio y tiempo determinados, que permitan y potencien un mensaje. Además, en el trabajo coexisten tanto elementos asociados comúnmente a la performance artística como al teatro, por lo que adhieren a la postura de no insistir en remarcar límites disciplinarios; por el contrario, se posicionan desde lo interdisciplinario, combinando y fomentando el diálogo entre diversas materialidades y lenguajes. Por ello, el colectivo elige hacer referencia a su trabajo como puesta en escena, en el más amplio de sus sentidos: poner en escena, y no clasificarse: ni performance art, ni teatro, ni banda musical, ni instalación; y dejar tal decisión a quienes perciban el trabajo.

Si bien el colectivo trabaja para generar puestas en escena como resultado, la experiencia colectivizada se prioriza ante la 'obra-cosa'. Además, al igual que la performance artística, valora mayormente el proceso (Lehmann, 2013, p. 238) de dicho resultado, considerando que su trabajo constituye una investigación de metodología performativa, experimentando desde el cuerpo y desde la óptica feminista de los conocimientos situados.

HACIA UNA INVESTIGACIÓN FEMINISTA

Epistemológicamente, la investigación del colectivo se posiciona desde dos ópticas que se articulan: por un lado, la epistemología feminista, entendida según los planteamientos de Donna Haraway (1995) respecto al conocimiento situado, además de una forma de trabajo escénico feminista; y, por otro lado, el giro epistémico y metodológico propuesto por Brad Haseman en su manifiesto por la investigación performativa (2006), enfatizado en los postulados de María José Contreras (2013) respecto a un giro epistémico que busca ir más allá de la teorización del cuerpo, ampliando el «horizonte epistémico a través del cuerpo» (Contreras, 2013, p. 84).

La cita «Objetividad es el nombre que se da en la sociedad patriarcal a la subjetividad masculina» (Rich en Col·lectiu Punt 6, 2019, p. 17) resume en breves palabras lo que Donna Haraway también plantea cuando critica la supuesta y tan anhelada objetividad y neutralidad científica. Para la autora, tal pretensión escapa de su esfera de interés, y propone en cambio una objetividad feminista, la cual se traduce en conocimientos situados (1995, p. 324): objetividades y subjetividades encarnadas, sujetas/os Otras que asumen su parcialidad, su particularidad y especificidad (Haraway, 1995, p. 326). Sin temer a tomar posición desde donde se piensa, se escribe, se crea, el abandono de la falsa promesa de la neutralidad nos permite abordar la investigación desde nuestros cuerpos y desde nuestra postura como mujeres feministas ante la vida.

Tampoco aplica la dicotomía entre sujeto y objeto, pues nuestro interés radica en la relación entre sujetos, entre *sujetas* y sus vínculos con distintas formas de violencia y opresión patriarcal. Sin

necesidad de posicionarse desde lo biográfico ni desde lo documental, el colectivo trabaja en torno a estas temáticas, lamentablemente universales, en virtud de visibilizar y difundir los posicionamientos feministas en torno a ellas. En este punto, es posible afirmar que la investigación del colectivo es feminista en la esfera de los contenidos abordados, los cuales se desprenden directamente de la teoría feminista.

No obstante, también consideramos que nuestro trabajo es feminista en su forma, en el cómo se organiza para la puesta en escena. El plantearse como colectivo que trabaja horizontalmente, a través de una desjerarquización de los elementos que componen la puesta en escena, nos hace pensar en la colaboración en red[17]. El trabajo en red, muchas veces subterráneo y anónimo, caracteriza la acción tanto de mujeres como disidencias a lo largo de la historia. De ahí la importancia que le atribuimos a esta forma de trabajo, sumado a una metodología que se sustenta en el collage como forma de organización de los elementos escénicos, a la cual nos referiremos más adelante en el presente escrito.

---

[17] El cuestionamiento del reconocimiento del autor, o autora en este caso, de los elementos constitutivos de la obra, nos remite a lo planteado por Michel Foucault respecto a la muerte del autor (1969; 2000). Foucault cita a Samuel Beckett, quien plantea «Qué importa quién habla, alguien ha dicho qué importa quién habla» (Beckett en Foucault, 2000, p. 7). El autor identifica en esta indiferencia uno de los principios éticos fundamentales en la escritura contemporánea (Foucault, 2000, p. 7), sin embargo, en el caso de LASTESIS, también constituye una resistencia ante las formas masculinas vinculadas a lo autoral. El genio artista, el ególatra reconocimiento, son dimensiones rechazadas por el colectivo. Lo colectivo nos defiende de estas prácticas, al postular una autoría compartida. No obstante, muchas veces desde fuera del colectivo, socialmente, se intenta generar este reconocimiento autoral individual y perpetuar estas estructuras verticalizadas, más allá de las verdaderas intenciones de las autoras, en este caso.

HACIA UNA INVESTIGACIÓN PERFORMATIVA

Cuando hablamos de investigación performativa, la abordamos según lo planteado por Brad Haseman en su *Manifiesto por una investigación performativa*[18] (2006). El autor identifica un binarismo en relación a los paradigmas de investigación: el cualitativo y el cuantitativo. Ante este panorama, las artes se enfrentan a la complejidad de adaptarse a uno u otro, quedando, generalmente, fuera de ellos y, por ende, fuera de lo que se considera una investigación científica y/o validada académicamente. La pretensión de la objetividad propia de la ciencia muchas veces no encuentra cabida en formas Otras de investigación.

Al hablar de otras posibilidades metodológicas, y también epistemológicas, Haseman hace referencia a la investigación basada en la práctica, derivando en un tercer paradigma posible: el de la investigación performativa (Haseman, 2006, p. 98). Este tipo de investigación se diferencia en diversos aspectos, por ejemplo, en su relación con el problema de investigación (Haseman, 2006, p. 100). En la investigación cualitativa y cuantitativa la definición del problema es primordial y opera como conductor de la pesquisa. No obstante, la investigación performativa puede comenzar y orientarse sin el camino forjado exclusivamente por una problematización (Haseman, 2006, p.100). Puede haber una pregunta, un problema, una hipótesis incluso previa, como pueden surgir durante la pesquisa; un simple interés puede ser suficiente para emprender una investigación de este tipo.

Esto permite un diseño metodológico exploratorio, más bien «emergente» (Contreras, 2013, p. 78), que varía

[18] Nombre original: *A Manifesto for Performative Research.*

y que posee la posibilidad de conformarse a lo largo del proceso (Contreras, 2013, p. 77). María José Contreras, en su artículo *La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana* (2013), menciona al respecto que: «En este sentido la práctica como investigación se emparenta más con la investigación cualitativa, pero […] esta emergencia se torna más radical, puesto que implica soportes plurimatéricos y polisensoriales» (Contreras, 2013, p. 78). Sobre este punto, la autora insiste en la difícil traducibilidad discursiva de las prácticas. Esto se debe a que otra diferencia fundamental radica en la forma de expresión escogida de los resultados de la investigación (Haseman, 2006, p. 102), pues la investigación performativa «se expresa en formas no numéricas y en formas simbólicas, más allá de las palabras en el texto discursivo. Estas incluyen formas materiales de práctica, de imágenes fijas y en movimiento, de música y sonido, de acción en vivo y código digital»[19] (Haseman, 2006, p. 103). De ahí que la hipótesis nunca pueda ser «probada del todo» (Contreras, 2013, p. 77); lo que se puede probar a nivel de la experimentación es «que se puede experimentar, que se pueden proponer nuevas ligazones, que es factible generar nuevas experiencias para dar cuenta de posibles respuestas que en general son únicas e idiosincráticas» (Contreras, 2013, p. 77).

Una investigación performativa es aquella que considera la práctica como la principal actividad investigativa (Contreras, 2013, p. 76). Para Contreras, lo que define una práctica como investigación es que «las preguntas o motivaciones

[19] Cita original: «Performative research [is] expressed in nonnumeric data, but in forms of symbolic data other than words in discursive text. These include material forms of practice, of still and moving images, of music and sound, of live action and digital code.»

iniciales solo puedan ser contestadas mediante la práctica» (Contreras, 2013, p. 76). Además, se caracteriza por postular un tipo de conocimiento que surge desde los cuerpos, evidenciando la jerarquización de lo racional por sobre lo físico, de la mente por sobre el cuerpo, de un saber conducente a una verdad, de un hacer efímero (Contreras, 2013, p. 72); se evidencia «la hegemonía del pensamiento racional por sobre el conocimiento práctico […] fundando las premisas epistemológicas y metodológicas de la universidad en Occidente» (Contreras, 2013, p. 72).

Al comprender el cuerpo como productor de conocimiento, se genera un desplazamiento de la común consideración del cuerpo como objeto de estudio, abordado desde una mirada objetivante (Contreras, 2013, p. 73). De ahí la importancia de estas metodologías basadas en la práctica, las cuales además proponen un giro epistémico, promoviendo una política del conocimiento Otra (Contreras, 2013, p. 74); metodologías que, además, «desdibuja[n] las fronteras disciplinarias, puesto que requiere[n] que las disciplinas colaboren en una configuración posdisciplinar» (Contreras, 2013, p. 82). En diálogo con esta premisa, el colectivo elige posicionarse en el vasto intersticio de lo interdisciplinar.

HACIA UNA INVESTIGACIÓN INTERDISCIPLINARIA

El cuestionamiento disciplinar constituye la base para la hipótesis que emana de nuestra investigación en el colectivo LASTESIS, la cual sostiene que, para poder generar una traducción efectiva de la teoría a la práctica, es necesario generar una aproximación interdisciplinaria.

Postulamos que nuestro trabajo es interdisciplinario, antes que multidisciplinario, entendiendo que lo multidisciplinario «no altera los campos y objetos de estudio disciplinarios, ni el arsenal metodológico: consiste en juntar varias disciplinas para que cada una proyecte una visión específica sobre un campo determinado» (Morin, 2002, en Cottet, 2017, p. 26). Por el contrario, en LASTESIS se integran las disciplinas, dialogando y generando un resultado nuevo que no habría sido posible sin el cruce y articulación entre disciplinas diversas.

En este punto nos parece necesario detenernos y definir qué entendemos por interdisciplina:

> «La investigación interdisciplinaria es una modalidad de investigación para equipos e individuos que integra información, datos, técnicas, herramientas, perspectivas, conceptos o teorías provenientes de dos o más disciplinas o cuerpos de conocimiento especializado para lograr comprender principios o resolver problemas cuya solución esté fuera del alcance de una disciplina o área de investigación tomada en forma aislada […] no se trata de la mera reunión de dos disciplinas para crear un único producto sino de una integración y síntesis de ideas y métodos.»
> National Academy of Sciences, 2015, pp. 23-24.

> «[…] [P]or interdisciplina entendemos que modelos, leyes, categorías, técnicas, etc., provenientes de disciplinas científicas diferentes, se mezclen entre sí para promover un conocimiento nuevo, un producto que resulte diferente de lo que existía en las disciplinas que contribuyeron a configurarlo.»
> Follari, 2013, p. 123.

Respecto a la discusión en torno a la interdisciplinariedad, compartimos la paradoja mencionada por Julie Thompson Klein, quien evidencia la complejidad de hablar de interdisciplinariedad desde un vocabulario disciplinario, pues «toda nuestra lógica de la clasificación— nos predispone a pensar en términos disciplinarios» (Thompson Klein, 2015, p. 103).

Artes escénicas, visuales y textiles, música y sonido, diseño gráfico y de vestuario, estudios de género y feminismo, historia y ciencias sociales entran en juego para el trabajo de LASTESIS. Son múltiples las disciplinas y por ende las materialidades y lenguajes generados para la realización de esta investigación, y de la consecuente puesta en escena.

En el colectivo confluimos mujeres de distintas disciplinas que además nos hemos formado en diversos campos de saberes. Daffne y yo somos licenciadas en teatro con especialidad en dramaturgia; Daffne se especializó en literatura juvenil e infantil, y yo proseguí estudios en el ámbito de las ciencias sociales, además de cultivar una formación autodidacta en danza y música desde muy temprana edad; por otro lado, Paula Cometa, diseñadora gráfica del colectivo, es licenciada en diseño, licenciada en historia y ciencias sociales y profesora de historia; y Lea es diseñadora de vestuario y ha realizado una extensa investigación en torno a los estudios urbanos y territoriales, centrando su trabajo específicamente en la ciudad de Valparaíso. Por consecuente, además de trabajar desde nuestras disciplinas, cada una de nosotras se inscribe en más de una, enriqueciendo el diálogo y articulación interdisciplinario que deriva del trabajo del colectivo.

Al referirse a las diferencias entre método cuantitativos y cualitativos, Catherine Lyall, Ann Bruce, Joyce Tait y Laura Meagher (2015) plantean que, generalmente, al emprender proyectos interdisciplinarios, tendrán una mayor afinidad para trabajar en conjunto disciplinas que compartan metodologías, es decir: aquellas cuantitativas, como por ejemplo la economía y las ciencias naturales, «tendrán más disposición a trabajar juntas que, por ejemplo, la física y la sociología» (Lyall et al., 2015, p. 177). Sin embargo, las autoras reconocen el potencial que muchas veces significa el cruce entre metodologías y disciplinas contrarias. Mencionamos esto, pues creemos que evidencia otra de las cualidades de la investigación performativa, la cual, debido a su metodología, puede generar los vínculos más impensables, enriqueciendo la discusión metodológica respecto a la interdisciplinariedad.

Al pensar la posibilidad de cruzar disciplinas diversas, cabe destacar la necesidad de desarrollar un lenguaje común (Lyall, et al., 2015, p. 193). En el caso de la investigación performativa, el cuerpo se convierte en el lenguaje predilecto; el cuerpo entendido como materialidad, como soporte a la vez que resultado, sujeto y objeto, o sujeto/a y sujeto/a (Cruz; Reyes; Cornejo, 2012, p. 254), desde la perspectiva planteada previamente. En LASTESIS es el cuerpo la base tanto de su investigación como del resultado, que imbricado a lo medial conforma el dispositivo a través del cual se expresa el colectivo.

REFLEXIONES EN TORNO A LASTESIS

En su primer trabajo, *Patriarcado y Capital es alianza criminal*, LASTESIS trabaja en torno a la tesis de

Silvia Federici en su libro *Calibán y la bruja* (2010), como mencionamos anteriormente. La autora plantea que:

> «[…] [E]n la sociedad capitalista, el cuerpo es para las mujeres lo que la fábrica es para los trabajadores asalariados varones: el principal terreno de su explotación y resistencia, en la misma medida en que el cuerpo femenino ha sido apropiado por el Estado y los hombres, forzado a funcionar como un medio para la reproducción y la acumulación de trabajo.»
> Federici, 2010, p. 29.

La tesis de la autora afirma que el capitalismo se basa en la esclavitud femenina, laboral, sexual y reproductiva; son los cuerpos de las mujeres los que sostienen el engranaje del sistema capitalista.

En *el violador eres tú*, su segundo trabajo, el colectivo trabaja en torno a la teoría relativa al mandato de violación de Rita Segato (2003), expuesto en su libro *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, quien define la violación como «un acto disciplinador y vengador contra una mujer genéricamente abordada» (p. 31). La violación pasa a entenderse como un castigo ejercido contra una mujer o un cuerpo feminizado en este acto «que salió de su lugar, esto es, de su posición subordinada y ostensiblemente tutelada en un sistema de estatus» (p. 31). Además, se complementa esta tesis con la de Virginie Despentes (2018) en su libro Teoría King Kong en torno al pacto de silencio implícito en torno a la violación, tanto para la agredida como para el agresor. La autora plantea que se genera una especie de tabú en torno a la violación, fomentando el no nombrarla por su nombre; esquivar su nombre para

de alguna forma silenciarla y ocultarla lo mejor posible (pp. 44-47).

LASTESIS trabaja en torno a estas tesis, e indaga en cómo suenan esas tesis, cómo se ven, cómo se encarnan. La investigación es performativa, pues pretende responder a sus cuestionamientos desde la práctica, desde el cuerpo, entendiendo el carácter situado en la generación de saberes Otros desde los cuerpos. Son cuerpos que resisten a través de la acción; cuatro cuerpos de mujeres en la lucha, al servicio de una misma idea, un mensaje —evidenciando su estrecho lazo con el activismo, incluso antes que con la performance— pero a través de diversos lenguajes y disciplinas que se integran y articulan, generando un dispositivo imposible desde la óptica de lo monodisciplinar.

Otra reflexión en torno al colectivo tiene vinculación con su carácter activista: LASTESIS busca generar un dispositivo efectivo de entrega de información, punto en el cual se refleja la herencia teatral de algunas de sus integrantes, sobre todo en su relación con el tiempo. La economía temporal del teatro es incorporada, diferenciándose en este punto de las formas más tradicionales de entender la temporalidad en las performances artísticas, en virtud de una efectividad del mensaje, una eficacia, reapropiándose de la economía temporal propia de los sistemas de producción capitalistas. Según diversas/es/os autores, actualmente se ha generado una compresión del tiempo como consecuencia de las presiones de la acumulación capitalista (Harvey, 1998, p. 339 en Ramos Torre, 2014, p. 151), significando «el triunfo en todos los planos (no sólo en el económico) de la experiencia de lo transitorio, lo volátil, lo efímero, lo instantáneo, lo desechable […]» (Ramos Torre, 2014,

p. 151). Sin embargo, el colectivo habita este tiempo criticado desde otras subjetividades; es otro sujeto histórico junto a otra experiencia del tiempo, contraria a una óptica masculina y patriarcal; un tiempo que se permite la detención cuando debe hacerlo, y la compresión a cambio de la efectividad en su objetivo de difusión de ideas feministas. Existe una toma de posición desde la alteridad y desde otros saberes: como mujeres feministas desde el sur, en donde el tiempo no es lineal ni circular, sino Otro, el cual tampoco posee una matriz narrativa; no pretende narrar historias, sino más bien entregar información a través de una estética industrial que recalca su carácter de guerrilla, con guiños al agit prop, como ya mencionamos.

LASTESIS realiza múltiples ejercicios de reapropiación que se reflejan en el vestuario, la gráfica, las proyecciones, ironías y reivindicaciones varias, los cuales confluyen a través del collage. El collage es la base metodológica del colectivo, la cual busca generar un conocimiento Otro y encarnado. Por su parte, la palabra se sustenta en la teoría, expresando y reiterando un mensaje claro. No opera como discurso entre «personajes», como lo mencionado en el primer apartado según los postulados de Erika Fischer-Lichte (2011), sino como una teatralidad autónoma, una acción más junto a la música, las proyecciones, el vestuario, la acción de coser, de realizar panfletos, entre otras.

Cabe mencionar que la investigación de LASTESIS no busca generar contenidos solamente, sino modos en que se abordan esos contenidos. Para Lola Proaño (2013) lo político está implicado en el modo de producción, en la forma de hacer; así como el cómo abordar y «traducir» los contenidos es una pregunta estética,

también en el caso de LASTESIS es una pregunta política. Al cuestionarnos el «cómo hacer» propiamente tal, dicha pregunta nos conduce a cuestionarnos la dimensión política vinculada a la investigación artística basada en la práctica.

LA PRÁCTICA COMO RESISTENCIA

La praxis, entendida en su sentido más amplio, remite a «Otra filosofía de trabajo, una en que se aprende haciendo y se hace aprendiendo» (Cottet, 2017, p. 28), y que se relaciona con la interdisciplinariedad, entendida como «un proceso paulatino y generador de un proceso de reaprendizaje para quienes participan en ella, pues no se nos suele formar en el diálogo de saberes» (Gutiérrez, 2003, en Cottet, 2017, p. 28). Para Alfredo Gutiérrez (2003), el avance de la interdisciplina se conduce a través de la práctica «en las experiencias reales de trabajo en equipos, donde se ejercitan sus posibilidades, problemas y limitaciones» (Gutiérrez, 2003, en Cottet, 2017, p. 28). La investigación artística basada en la práctica comparte estas reflexiones, lo cual se evidencia aún más en una metodología performativa, la cual, como mencionábamos anteriormente, se desmarca incluso de las palabras para producir conocimiento.

La discusión y reivindicación en torno a metodologías Otras de investigación en las humanidades, y sobre todo en las artes, plantea «la posibilidad de un desarrollo académico (y no académico) no ligado al modelo de mercado» (Celedón, 2016, p. 32); por lo tanto, a la vez que constituye una decisión metodológica, también constituye una decisión política, la cual busca ampliar el espectro de la producción del conocimiento, y por consecuente,

emanciparlo (Celedón, 2016, p. 32). No obstante, es necesario precisar que las artes y las humanidades no se posicionan como portadoras de una verdad única sino que, más bien, buscan reivindicar metodologías desvalorizadas que, sin embargo, se vuelven necesarias para vincular la investigación con la amplitud de acontecimientos que le rodean (Celedón, 2016, p. 33), además de generar una apertura del conocimiento más allá de sus límites establecidos; límites que en vez de promover y potenciar, cercenan el potencial de la producción de conocimientos, dificultando y difuminando el potencial creativo que de ella se desprende. Esta reivindicación ocurre desde dentro, «dentro del mismo espacio del mundo de los conocimientos» (Celedón, 2016, p. 33). De ahí que se pueda entender que no es una reivindicación disciplinaria, sino inter, trans o adisciplinaria incluso (Celedón, 2016, p. 33).

La investigación artística conducida por la práctica artística «intenta responder preguntas relevantes tanto para el mundo académico como para las artes, siendo una metodología decolonial[20] de resistencia frente a estas macropolíticas» (Contreras, 2018, p. 50). El conocimiento producido desde el cuerpo constituye un acto de resistencia frente a un modelo hegemónico instaurado en la academia. María José Contreras (2018), reflexionando en torno a la institucionalidad científica en Chile, evidencia el

[20] Entendiendo la performance, la acción desde el cuerpo, «como un sistema de aprendizaje, almacenamiento y transmisión de saber» (Taylor, 2017, p. 51), la entendemos también como un repertorio. A diferencia del archivo escrito, se constituye una relación desde el cuerpo con *una memoria cultural performática en las Américas*, como lo indica Diana Taylor (2017). Comprender el conocimiento más allá de la escritura colonizada, e incorporar la dimensión corporal en la producción y transmisión de saberes, posicionándonos además en Sudámerica, también elabora una estrategia decolonial en este sentido.

álgido debate en torno al rol de las artes y de las humanidades en dicha institucionalidad, sobre todo a raíz de la creación del Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación en el año 2018. Además, evidencia la tendencia a una «fuerte estandarización y homogeneización de los tipos de conocimiento y metodologías de investigación, construyendo lo que se ha denominado el mercado del conocimiento» (Contreras, 2018, p. 52). Un mercado del conocimiento que fomenta el individualismo y la competitividad a través de un modelo basado en el financiamiento de proyectos, complejizando la generación de redes de investigadoras/es y la proyección de sus investigaciones; mismo problema al que se enfrentan las, les y los artistas e investigadoras/es de las artes al postular al Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART), que opera bajo los mismos parámetros, aunque con financiamientos bastante menores.

La precarización de las, les y los trabajadores de las artes, en este sentido, es transversal, tanto para quienes ejercen el oficio, como para quienes investigan. Y para quienes se posicionan entre estos campos, por ejemplo, en la investigación basada en la práctica, la complejidad a veces es aún mayor, pues el entrelugar artístico-académico (Benavente, 2018, p. 16) muchas veces no encaja en los parámetros institucionales establecidos, incluso para estas áreas específicas. La estandarización de las formas de producción de conocimiento conlleva el problema del financiamiento público. A partir de ello, emerge la pregunta respecto a qué es lo que se debe financiar o, más bien, qué «vale la pena» financiar, y por qué el estado debería financiar investigación en artes (Contreras, 2018, p. 53); preguntas que se complejizan

aún más cuando pensamos en la estandarización respecto a la demostración de generación de conocimientos.

«La tiranía del paper» (Santos Herceg, 2012) describe este sistema, entendiendo el paper como «una forma discursiva específica con reglas y leyes claras emanadas de una concepción científica que proviene de las ciencias naturales y exactas» (Contreras, 2018, p. 53). Se conforma entonces un sistema de investigación transnacional con mecanismos de evaluación estandarizados, siendo el mercado de las revistas indexadas determinante a la hora de validar la producción de conocimientos; mientras más publicaciones en revistas indexadas, mayor validación y recursos se le entregarán a las, les y los investigadores a cargo. La tiranía del paper promueve este sistema y, además, produce una «organización de los discursos que implica también el disciplinamiento del pensamiento y de los cuerpos, restringiendo las formas como podemos investigar, imaginar y pensar» (Contreras, 2018, p. 53). Frente a este panorama, las artes generan la posibilidad de producir conocimientos que no se inscriban en dichas lógicas de mercado, apelando a una «dimensión biopolítica de los cuerpos, la sensorialidad, los afectos» (Contreras, 2018, p. 54), enfatizando en la necesidad de generar conocimientos desliteralizados.

Se produce entonces una dualidad en la investigación artística, la cual, si bien intenta adscribirse a los parámetros académicos hegemónicos, insertándose en universidades incluso, como es el caso chileno, también busca encarnar el conocimiento, generando un proyecto político-epistemológico contrahegemónico (Contreras, 2018, p. 54). La investigación artística busca resistir por fuera, pero también desde adentro, desde una perspectiva decolonial que busca validarse

como productora de conocimientos, y no como mero canal de comunicación de los conocimientos (Contreras, 2018, p. 59) para la comunidad.

LASTESIS EN RESISTENCIA

Tras esta reflexión, podemos constatar cómo diversas dimensiones de lo político confluyen y operan en el trabajo de LASTESIS. Lola Proaño (2013) vincula la emergencia de lo político en las artes escénicas con una poética de la supervivencia, en donde se reafirman «los sujetos que han permanecido olvidados, acallados y marginados como sujetos sociales, políticos y creativos» (p. 91). El colectivo decide resistir a su histórica marginación (como mujeres investigadoras y creadoras), y abandonar su lugar de subordinación, a pesar del castigo que pueda suponer. En este caso, no nos referimos a la violencia sexual y/o física, sino a la forma en que la violencia estructural de género se deja entrever constantemente. A modo de ejemplo, hasta la actualidad, vemos como se castiga públicamente a las mujeres que salen de su lugar de subordinación, tanto en relación a la creación artística, como disputas meramente intelectuales. La superioridad masculina (de preferencia hetero-cis) busca mantener a las mujeres en los márgenes, en segundas, terceras o cuartas categorías de relevancia en todos los ámbitos, inclusive de investigación académica y artística.

Por otro lado, el colectivo elige la trinchera del arte para su trabajo activista, a pesar de la complejidad del desarrollo artístico en un contexto de alta precariedad para con este gremio; elige investigar desde una postura epistemológica feminista y una metodología basada en la práctica, resistiendo

ante los parámetros establecidos que tenderán más bien a invalidar esta forma de producción de conocimientos. Esta poética de la supervivencia se refleja en la performance de LASTESIS, en donde con el surgimiento de lo político, surge también una forma de resistencia caracterizada por la emergencia de un colectivo artístico, feminista e interdisciplinario; un colectivo que desarrolla una investigación performativa, la cual busca generar conocimientos situados desde los cuerpos de las investigadoras/performers, además de un dispositivo que repita y esclarezca una tesis, configurándose como puesta en escena; un dispositivo, además, reapropiable para la resistencia colectiva por otros grupos, organizaciones, colectivos, colectivas, artistas. Un dispositivo que a partir del tejido interdisciplinario, colectivo y feminista resiste ante los cánones hegemónicos artísticos, activistas, académicos, ante las violencias de género sistemáticas, y contra la base de sus estructuras constitutivas: el patriarcado.

REFERENCIAS

Benavente, Carolina (2018). Editorialidad como performance artístico-académica. Panambí. Revista de investigaciones artísticas. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, *6*(1), 14-26.

Celedón, Gustavo (2016). Reflexiones sobre la actualidad del conocimiento en el contexto de un programa de estudios interdisciplinarios en la Universidad de Valparaíso, Chile. *INTERdisciplina*, *4*(10), 23-35.

Col·lectiu Punt 6 (2019). *Urbanismo feminista. Por una transformación radical de los espacios de vida.* Barcelona: Virus.

Contreras, María José (2018). La investigación artística en el contexto de la nueva institucionalidad científica de Chile. *Teatro: criação e construção de conhecimento, 6*(2), 50-62.

_____ (2013). La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *Poiésis,* (21-22), 71-86.

Cottet, Pablo (2017). Contribuciones para unas praxis transdisciplinares y estudios dedisciplinares. En Aceituno, R.; Arensburg. S.; Castillo, C. (coord.), *Producción interdisciplinaria. Respuestas institucionales a la transversalidad del conocimiento.* Santiago: Social Ediciones.

Cruz, María Angélica.; Reyes, María José; Cornejo, Marcela (2012). Conocimiento situado y el problema de la subjetividad del investigador/a. *Cinta Moebio* (45), 253-274.

Despentes, Virginie (2018). *Teoría King Kong.* Santiago de Chile: Penguin Random House.

Federici, Silvia (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria. Ciudad* Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.

Fischer-Lichte, Erika (2011). *Estética de lo performativo.* Madrid: Abada Editores.

Follari, Roberto (2013). Acerca de la interdisciplina. Posibilidades y límites. *INTERdisciplina, I*(1), 111-130.

Foucault, Michel (2000). *¿Qué es un autor?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: ElSeminario.com.ar

Haraway, Donna (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza.* Madrid: Cátedra.

Haseman, Brad (2006). A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, theme issue "Practice-led Research" (118), 98-106.

Lehmann, Hans-Thies (2013). *Teatro posdramático.* México: Cendeac/Pasodegato.

Lyall, Catherine; Bruce, Ann; Tait, Joyce; Meagher, Laura (2015). Planeando la expedición. El diseño de los proyectos de investigación interdisciplinarios. En Vienni, B. et al., (coordinadoras). Encuentros sobre interdisciplina, 171-201. Montevideo: Espacio Interdisciplinario UdelaR.

National Academy of Sciences (2015). Los impulsores de la investigación interdisciplinaria. En Vienni, B. et al., (coord.). *Encuentros sobre interdisciplina*, pp. 23-41. Montevideo: Espacio Interdisciplinario UdelaR.

Proaño-Gómez, Lola (2013). *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos.

Ramos Torre, Ramón (2014). Atemporalización y presentificación del mundo social en la sociología contemporánea. *Política y Sociedad 51*(1), 147-176.

Santos Herceg, José (2012). Tiranía del Paper. Imposición institucional de un tipo discursivo. *Revista Chilena de Literatura* (82), 197-217.

Segato, Rita (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos.* Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Taylor, Diana (2017). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas.* Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Thompson Klein, Julie (2015). Una taxonomía de la interdisciplinariedad. En Vienni, B. et al., (coord.). *Encuentros sobre interdisciplina*, pp. 115-134. Montevideo: Espacio Interdisciplinario UdelaR.

ANEXOS: FOTOGRAFÍAS DE LASTESIS



Gráfica de colectivo LASTESIS, 2018



Leiva, Sebastián. *Registro Patriarcado y Capital es alianza criminal*, 27 de octubre de 2018, Valparaíso



Brito, Romina. *Registro Patriarcado y Capital es alianza criminal*, 10 de febrero de 2019, Valparaíso



Brito, Romina. *Registro Patriarcado y Capital es alianza criminal*, 10 de febrero de 2019, Valparaíso



Brito, Romina. *Registro Patriarcado y Capital es alianza criminal*, 13 de enero de 2019, Valparaíso



Festival Síntesis Teatral. *Registro Patriarcado y Capital es alianza criminal*, 7 de mayo de 2019, Valparaíso



Hidalgo, Camila. *Registro un violador en tu camino*, 20 de noviembre de 2019, Valparaíso



Hidalgo, Camila. *Registro un violador en tu camino*, 29 de noviembre de 2019, Valparaíso





Gráfica y registro LASTESIS, intervención 8 de marzo de 2019, Valparaíso







Registro el violador eres tú, 11 de marzo de 2020, Berlín

Barruel, Alejandro. *Registro el violador eres tú,* 24 de enero de 2020, Santiago de Chile

4

PATRIMONIO REAL / PATRIMONIO HUMANO

HOMENAJE EN EL ESPACIO –TERRESTRE– PARA ALLAN BROWNE

Pablo Venegas Romero
Profesor Titular
Escuela de Diseño
Centro de Investigaciones Artísticas CIAUV
Universidad de Valparaíso
pablo.venegas@uv.cl

El texto a continuación nos permite presentar una reflexión sobre el resultado del proyecto de intervención artística denominado Patrimonio real / Patrimonio humano[21], desarrollado al alero de una iniciativa del Observatorio de Medios e Imagen de la Escuela de Diseño y apoyado por el Centro de Investigaciones Artísticas de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso[22]. Es importante comenzar situándonos en este contexto, pues ello advierte el énfasis respecto del sentido de la obra, que evidentemente tiene un mensaje que sostiene

[21] El proyecto fue desarrollado en conjunto con el académico Javier López Vásquez y los estudiantes Josefa Peralta, Jorge Cortés y Maximiliano Bastías de la Escuela de Diseño UV.

[22] OMI para Observatorio de Medios e Imagen, CIAUV para el Centro de Investigaciones Artísticas de la UV para Universidad de Valparaíso, respectivamente y en adelante; Facultad de Arquitectura de la UV, en adelante FARQ.

la relevancia de la persona representada[23]; una demostración comunitaria de respeto y admiración por alguien o por algo.

Entre los aspectos a considerar para el desarrollo del proyecto, vemos que los homenajes son generalmente póstumos; y en esos casos el reconocimiento, si bien público, no asigna el mérito a quien corresponde. Como un acto que celebra con honor y fervor a alguien, nuestra iniciativa nace con el propósito de humanizar un lugar cotidiano y solemnizar a uno de los precursores del afán gráfico de la Escuela de Diseño, numen de la comunidad; una persona que con su trabajo y trayectoria ha sido además un aporte trascendental al ámbito editorial de la ciudad y así del país.

Otro elemento relevante es el modo, aquello que en este caso tiene que ver intrínsecamente con el Diseño, que no cuestiona tanto el resultado sino más bien el camino. Con esta mirada se plantea la utilización del espacio propio donde las relaciones se convierten en cotidianas, y la actividad cobra sentido de compromiso personal, asimismo comunitario, respecto de objetivos disciplinarios definidos en torno al conocimiento. La iniciativa, entonces, tiene lugar al interior de la Facultad, de cierta manera en el corazón de los espacios que circunscriben a la Escuela: los laboratorios. Estos, en términos formativos certifican competencias técnicas, procesos y prototipos; y en términos físicos corresponden al lugar donde se practican los oficios; en rigor, donde las ideas cobran forma. El modo, por tanto, repara en la utilización de la arquitectura como símbolo de apropiación para la comunicación, con sentido de

[23] [N. de la E.] Allan Browne, arquitecto y académico de la Escuela de Diseño de la Universidad de Valparaíso, recibió distinción de Ciudadano Ilustre de Valparaíso el 9 de abril de 2009.

humanización. Trabajaremos particularmente los muros del edificio de los laboratorios, cual reflejo de la sociedad que frente a un conflicto —por ejemplo, político-social— clama a través de las paredes urbanas, como si fuesen gritos visuales que buscan que los mensajes sean escuchados; en nuestro caso, con el propósito de aportar a la construcción del imaginario histórico de la escuela, y el espíritu por demostrar la admiración por quienes han forjado el sentido de la comunidad. Es necesario comentar que existe una política de muros blancos en la Facultad, sin embargo, la intervención no pretende el conflicto, sino un mensaje que —como manifestamos— exclama también en el modo de ser visto para conservar parte de la dimensión patrimonial e histórica, mantenerla presente y destacada, visualizarla y enfrentarla, convirtiendo un no-lugar (Augé, 1998, pp. 81-119) en un espacio inmanente.

Hacer propio el lugar que habitas en el sentido humano, creemos implica reconocerse en él; se activa la memoria como homenaje permanente que late en la medida que las generaciones transitan por el espacio, reconociendo en este también un mérito para la convivencia. En consecuencia, se preserva el aporte heredado, primero como patrimonio humano; luego como mensaje que transmite y entrega a los jóvenes que se integran a la EDUV año tras año; valores sobre la conservación de las raíces, como acervo histórico construido en base a la obra y su interacción.

Ahora bien, para ser precisos, el proyecto ha quedado en obra, in situ; instalado materialmente, con permanencia en el tiempo; alimentado del tránsito de quienes habitan el lugar mientras el proceso de interacción ha quedado sin observar, dejándonos en fase inicial; la instalación del primer hito acabó en

enero de 2020, como señal de un proceso que proyectará otros homenajes en la medida que se ejecuta la instrumentalización del trabajo, donde se pretende recoger información que permita tener una lectura del cariz interactivo y la apreciación en torno a la obra; un objetivo además es que la serie de intervenciones sea finalmente una secuencia de reconocimientos para aportar a la construcción del patrimonio intangible de la comunidad universitaria de la EDUV.

Nuestra perspectiva del patrimonio conserva relación con la idea de poner en valor componentes físicos del sistema, pero también la dimensión inmaterial representada en los momentos de aprendizaje de la disciplina, procesos y procedimientos vinculados fuertemente al hacer y con estímulos culturales propios; aquello verdaderamente significativo, donde aparecen los talentos y la diversidad, donde se dinamizan las acciones. Se sitúa a la persona en el centro del sentido; al espacio, que incorpora un tono visual como aquello que convoca y acoge; y a lo que acontece —siempre un momento cándido— como un conjunto de interpretaciones e interrelaciones entre el entorno y el grupo social; en gran medida, una construcción comunitaria. Se identifica el sentido de definición de Patrimonio como lo manifiesta Dormaels (2011), quien, aun cuando conviene en que el concepto ha evolucionado, puede considerarse como una "construcción social", de acuerdo —como cita en su texto— con Prats, (1994), Drouin (2005), Davallon (2006) y Morisset (2009). Una definición, por cierto, en constante contradicción, pero que concede el valor a «la significación simbólica que le da un grupo social» (pp. 7-9).

Si bien nuestro interés principal no está centrado en explicar el concepto, cuestionamos su definición en

la medida de la ejecución del proyecto para enfocar la dimensión imaginaria del mismo. Desde esta premisa podríamos acotar que también es interesante la idea de objeto patrimonial, dando espacio a que, en tanto objeto, pueda como propósito integrar factores más emotivos que históricos, o propios de la memoria cultural, que siempre es más social que individual; ello finalmente nos permitió orientar el enfoque. Como desafío, precisamente, se ha propuesto enfrentar la contrariedad que trae el reconocimiento de un patrimonio inmaterial, dada la necesidad de su preservación, y en esta circunstancia es que hemos proyectado la contribución de la comunidad como un elemento esencial para la articulación del sistema; serán las personas quienes den vida al patrimonio como un propósito constante, en la medida de sus particularidades y de las acciones que se desarrollen en torno al modelo de aprendizaje y al espacio.

> «El patrimonio no está en peligro porque no «existe»; es un fenómeno. Son los objetos materiales o inmateriales que pueden, si se necesita, conservarse. La identidad es vinculada al patrimonio, o sea, no al objeto sino a los valores patrimoniales y a las representaciones simbólicas. Por eso, el patrimonio se puede definir como la producción de una significación para uno o varios grupos sociales, en un momento dado, con el fin de definir su identidad colectiva.»
> Dormaels, 2014, p. 12.

Vemos que la conservación patrimonial no necesariamente debe sostenerse sobre la monumentalidad de una obra (Ibarra, Bonomo, Ramírez, 2014, p. 375), cualquiera sea esta y su magnitud, incluso si es efímera; también puede configurarse desde la memoria colectiva, en el hacer de una comunidad capaz de observar en su propia historia un

valor derivado de las personas que para el grupo han sido transformadoras e inspiradoras. Más allá de lo que declara la Unesco o lo que definen los estados para efectos de proteger ciertas categorías de patrimonio, la delimitación y evolución del concepto para nosotros implica una apertura a la resignificación constante de lo inmaterial, como un fenómeno más bien transversal, centrado en la persona, que genera identidad y que contribuye a la generación del conocimiento y al fortalecimiento de las culturas. La consolidación de las comunidades depende de las relaciones entre sus individuos y de cómo estos son capaces de reconocer los valores de su propia cultura; la concepción del patrimonio resguardable queda supeditada a las naciones o a los inter-acuerdos de las mismas, representando frecuentemente el factor histórico y no siempre lo significativo. Más que mirar al pasado, la idea es preservar aquello verdaderamente revelador y darle un sentido de presente, en la medida que tenga valor para la comunidad.

En este escenario, el Diseño aparece como un articulador del sistema, permitiéndonos, por una parte, darle forma a lo representado —la efigie—, y luego como insumo técnico para la definición de unidades de análisis sobre aspectos de la percepción, y de la apreciación de la dimensión imaginaria en sus distintos planos y distancias. Para ello hemos definido trabajar con la técnica de imagen de trama, conocida también como semitono o medio tono, un método que nos permite percibir imágenes mediante puntos[24] que se concentran o disipan dependiendo de la necesidad del contraste. Su relación con el espacio se define en tanto hábitat, cuando se suceden alrededor de este las relaciones que completan el significado del lugar

[24] La condición estándar del bitmap.

de manera individual y grupal, configurando ciertas dimensiones culturales. Desde esta perspectiva coincidimos con Norberto Chaves (2005), para quien el hábitat «es la manifestación propia de la matriz cultural de la comunidad: refleja e induce el sistema de relaciones físicas y simbólicas de los individuos entre sí y de estos con el medio.» (p. 19). La pretensión, por tanto, no es intervenir un lugar, sino más bien crear un entorno, asignando el valor a lo que sucede y no a la obra, que se utiliza como señal y estímulo para inducir el tema; se abandona —como manifiesta Chaves— el carácter narcisista del creador para diseñar un sistema que sea capaz de agregar sensibilidad a la acción cotidiana: «Crear un espacio que madure, profundice su sentido con el uso y envejezca felizmente junto a sus moradores.» (p. 54).

El proyecto, como lo comentamos, se encuentra en obra, pausado tras la contingencia[25] y a la espera de la lectura sobre lo que ha resultado, fundamentalmente desde la dimensión de las relaciones que a su alrededor sucedan, pero también en razón de consignar los niveles de precisión en los aspectos constructivos donde los tamaños y las distancias son determinantes para una correcta lectura de la imagen; recogeremos del ensayo técnico datos que precisen nuestras observaciones y que promuevan la mejora de la performance visual en cada una de las próximas intervenciones. Se considerarán, con el mismo enfoque, puntos diversos en la facultad para definir la continuidad de la formalización del patrimonio humano de la EDUV, que sumará al contexto referido en pro de contribuir al patrimonio real de la institución.

[25] [N. de la E.] En el año 2021, debido a la contingencia sanitária por Covid-19, las clases presenciales quedaron suspendidas en la Universidad.

EL MAESTRO BROWNE

Allan nace en el año 1935; es un arquitecto viñamarino de residencia, pero porteño de alma y papel. Estudia Arquitectura en la Universidad Católica de Valparaíso entre 1954 y 1959, titulándose unos años más tarde. Al inicio del ejercicio profesional trabaja para la Dirección de Obras de la Municipalidad de Viña del Mar, así como en algunas oficinas de arquitectura de la época. Pronto tiene sus «primeros acercamientos al diseño editorial al desarrollar material de extensión del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile» (Huirimilla, 2020, p. 74). Si bien estudia Arquitectura, se hace diseñador, y siempre ha manifestado a quienes le conocemos que se siente precisamente más diseñador que arquitecto. Su trabajo transita así hacia el campo gráfico de la profesión, donde despliega su potencial en los ámbitos de la ilustración, del afichismo o cartelismo, diseñando portadas para libros, dibujando su camino a la editorialidad, una práctica donde el oficio tomaría un papel relevante en su quehacer. Ya en 1970, asume como Director de Arte en Ediciones Universitarias de Valparaíso (EUV), una experiencia que lo sitúa de lleno en el área y que le permite llevar adelante destacadas publicaciones. Dada su trayectoria, en 1993 se incorpora a la editorial de la UV como Gestor y Director de Arte, donde entre sus trabajos más destacados podemos encontrar *Valparaíso y otros lugares*, de Joaquín Edwards Bello e ilustrado por Renzo Pecchenino —Lukas— (1974); *Apuntes viñamarinos*, también de Lukas (1974); *Memorial de Valparaíso*, de Alfonso Calderón (1986); *Valparaíso*, de Pablo Neruda (1992); o la reedición conmemorativa *Azul,* de Rubén Darío (1993) (ibid., pp. 74-92).

Paralelamente, en 1984, Browne inicia su carrera como docente en la EDUV (ibid., p.75), vinculado al área gráfica del Diseño y, por cierto, con énfasis en el ámbito editorial; su experiencia, forjada en el quehacer, contribuiría a legar un manifiesto interés por esta dimensión de la carrera; existe un número importante y constante de egresados que luego en el ejercicio profesional se desenvuelven en áreas vinculadas a la ilustración, a la gráfica, a la comunicación, a la escena editorial y, por cierto, Allan tiene mucho que ver con aquello. El impacto de su trabajo coloca constantemente el acento en la cultura —una idea también central de sus quehaceres—, contribuyendo asimismo a un patrimonio real.

Si bien nuestro afán en este texto no es describir su biografía, nos parece relevante destacar algunos hitos de su trayectoria, pues estos se traducen en el quehacer docente. Es un maestro de aquellos que al hablar las palabras cobran sentido, precisamente en el sentido de que son significativas más que lógicas, pues se escuchan cargadas de cierta emocionalidad, muy gráficas, muy imaginables, algo que se le da de forma natural; grafica las letras cuando dice y cuando escribe, lo que promueve relaciones más allá de las definiciones, algo propio para el aprendizaje del Diseño. Allan es un tipo inmaterial que trasciende a lo práctico y lo empírico, de cada narración dibuja siempre una enseñanza; es ciertamente un narrador gráfico en toda su dimensión. Como persona, entrañable, un aporte invaluable al grupo y a la comunidad; en su actitud impulsa siempre una postura participativa y proactiva frente al quehacer cotidiano.

Huirimilla (cit.), quien ha desarrollado un proyecto documental audiovisual de enfoque más biográfico sobre Browne, indica lo siguiente:

> «La figura de Allan Browne Escobar (1935) se torna de interés para entender la formación de diseñadores en la Escuela de Diseño de la Universidad de Valparaíso y, por extensión, en el país. En efecto, ella se liga a los orígenes de la disciplina en Chile, donde las iniciativas de formación y creación de una carrera profesional de diseño comienzan a germinar alrededor de los años 1960, en las experiencias de la Escuela de Artes y Oficios (Castillo, 2010) y en las políticas gubernamentales que empiezan a dibujar al futuro profesional.»
> Huirimilla, 2020, p. 73.

Entendemos que su trabajo en el ámbito editorial fue consignándose en la medida que el Diseño florecía académicamente en Chile, coincidiendo, como señala Huirimilla (cit.), que la profesionalización del Diseño editorial hasta el momento era desarrollada por los artistas gráficos de la época, según indica Castillo (2010), producto de la experiencia en las propias imprentas, en agencias de publicidad o bien en la Escuela de Artes Aplicadas (ibid., p. 94). Browne se construye profesionalmente en el hacer, práctica que, en palabras del mismo Huirimilla, le permite «participar como guía en el escenario del trabajo práctico» de aquellos aprendices y practicantes del taller editorial que dirigía, diseñadores que luego forman parte también del cuerpo docente de la Escuela.

> «Así, el impacto en la enseñanza en la Escuela de Diseño de la Universidad de Valparaíso se debe, primero, al espacio de prácticas tempranas que significan las EUV para parte

> de los primeros estudiantes de la carrera. Ellos formarán posteriormente el cuerpo académico de dicha Escuela, al disponer de una visión y una formación profesional, así como de una experiencia real en los ámbitos del diseño editorial y las técnicas de impresión.» Huirimilla, 2020, p. 95.

Allan desarrolla una relación profunda con Valparaíso, con las letras y la ilustración, con el diseño editorial, y en particular con la EDUV, que acoge su experiencia y la hace propia en vinculación con el trabajo del diseñador formado en el hacer; su trabajo docente conduce a los estudiantes a experimentar el proceso completo de un proyecto editorial, desde su concepto hasta la distribución:

> «Así, este taller se convierte en un espacio regular de prácticas profesionales para la Escuela de Diseño y un lugar de tránsito obligado para muchos estudiantes durante las décadas de 1970 y 1980, siendo replicado durante los 1990 en la misma Universidad de Valparaíso, a través de la primera época del sello editorial UV.»
> Huirimilla, 2020, p. 100.

Browne desarrolla en profundidad lo que para muchos es el verdadero taller, donde además sostiene como tema relevante y de manera constante la preocupación por Valparaíso, —en sus propias palabras— «un lugar imaginario que lo cautiva», tan imagen como palabra, con todo el sentido cultural que sostiene la ciudad-puerto. Huirimilla en su estudio concluye:

> «Estos procesos y aproximaciones al desarrollo de piezas gráficas son recogidos por los estudiantes y llevados al aula en diversos trabajos, a la vez que son fuente de recursos para el desarrollo de proyectos

> académicos cuando varios de ellos se conviertan en profesores de la Escuela de Diseño UV, entre las décadas de 1970 y 1980.» Huirimilla, 2020, p. 100.

Allan es nombrado Ciudadano Ilustre de Valparaíso el 2009, una distinción que, en sus palabras, es «lo mejor que me podía pasar en la vida» (UV, 2009, 18 de abril). Sigue vinculado a la Editorial de la UV, con quienes ha colaborado los últimos años en diversos textos; su último trabajo lleva como título *Autobiografía de un afiche por Valparaíso.* Entre las últimas conversaciones que hemos tenido al alero de los laboratorios en nuestra Escuela, hablamos sobre la importancia de la imagen en una publicación fundamentalmente de texto, como del texto en una publicación que pretende ser sólo de imágenes. Durante el diálogo, nos detuvimos en un concepto que pareció importante para entender que en rigor ese universo de texto e imagen, aun cuando alguno no sea evidente, puede entenderse como un paisaje, donde algunos planos se ven más claros que otros o donde algunos elementos se destacan por sobre otros, cual figura y fondo[26] que se construyen armónicos en un contexto definido; aquella reflexión también le explicaba a él su relación con Valparaíso.

> «“Sí, más paisano”, me dijo… mientras me comentaba etimológicamente el origen de la palabra paisano… Finalmente, con gran sabiduría sabría explicarme que se sentía más propio del paisaje que de un lugar con nombre y apellido; que la imagen —como lo que sucede— es sumamente importante y que no puede dejar de convivir con la palabra, que trata de explicarla a pesar de su multidimensionalidad; y que, en esta idea,

[26] Teoría de la Gestalt.

> Valparaíso había tenido gran responsabilidad. Se trata precisamente de sentir la pertenencia, querer ser parte y verse en el lugar, re-presentado, como cuando la palabra completa la imagen, o como cuando la imagen nos hace pensar en algunas palabras; la complicidad como un gran aliado.»
> CIAUV, 2019.

En gran medida, la figura de Allan Browne se explica en el contexto de los laboratorios, como la esencia de lo que entendemos por el hacer, nuestro patrimonio, una práctica cultural que deseamos mantener vigente para aportar al sentido de comunidad. Encontramos[27] finalmente que el valor es, en todas sus dimensiones, vivencial; en la inspiración, en la obra, en su instrumentalización y su posibilidad de presencia permanente en el tiempo; el hacer más que la obra, el camino más que el resultado, la dinámica en las relaciones que conviven a diario como hábito propio del oficio.

NOTAS SOBRE PATRIMONIO E IMAGEN

Sabemos que la idea sobre Patrimonio ha evolucionado, y su magnitud ha permitido la categorización del concepto desde diversas dimensiones. En nuestro caso, veremos acá ciertas tipologías muy propias de la dimensión cultural de una comunidad, donde el factor identidad se vuelve fundamental, de alguna manera corpóreo, sin pertenecer al mundo objetual; nos detendremos en describir algunas de las apreciaciones que enfrentamos para la ejecución del proyecto, principalmente desde la clasificación de lo material e inmaterial. El contexto determinado nos sitúa en

[27] Representando en plural a todos quienes trabajamos en el proyecto.

circunstancias propias de un paisaje educativo[28] y en un espacio definido para prácticas pedagógicas propias del hacer de un oficio y de la carrera. Es un lugar donde la dinámica está acotada para actividades formativas, y los perfiles de sus habitantes respecto de su comportamiento con el entorno responden precisamente a esta particularidad.

Por una parte, y con una visión más bien antropológica, nos ubicamos en una dimensión abstracta y ligada a los valores, como un fenómeno que se logra transferir en la medida que quienes habitan la comunidad se sientan estimulados a hacerlo. A partir de esta premisa, es elemental situar a las personas como el centro de todo nuestro desarrollo y preocupación, como bien o capital que ha de resguardarse siempre. En este sentido, compartimos la declaración de la UNESCO para su convención nº 32:

> «Se entiende por "patrimonio cultural inmaterial" los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.»
> UNESCO, 2003, p. 2.

[28] Instalaciones de la EDUV.

Vemos que la cultura adquiere significado en razón de las personas y sus territorios, sus espacios y lugares, sus acciones y relaciones, sus objetos y costumbres; ello constituye la esencia de lo que también consideramos patrimonio. Ahora bien, esta dimensión de la realidad, abstracta aún en su condición empírica, necesita de un estímulo compuesto, sígnico y simbólico que, revelando los aspectos formales y axiológicos, conduzca la interpretación y apropiación del fenómeno para generar relaciones significativas. Cuando se activan los elementos reveladores, el espacio a su vez cobra sentido y se establece como un lugar donde el diálogo predomina por sobre la unidad; se suma al individuo, entendiendo, por cierto, que son distintos los componentes que se articulan para ampliar la consideración de lo que es patrimonial. Subyace en esta mirada el valor cualitativo, más aún cuando se consideran las conexiones que derivan de las circunstancias involucradas.

Nuestro objeto patrimonial constituye una alianza entre el espacio y la memoria, que cobran significado en la medida que son habitados. Dejando de lado la consideración material del concepto objetual, aclaramos que para nosotros objeto patrimonial es aquella figura abstracta que circunscribe una acción que necesita que trascienda, dados sus valores comunitarios, pero también individuales; como el propósito de resguardar o rendir tributo a algo o alguien por las razones que la propia comunidad considere. En esta perspectiva, la necesidad de contar la historia, describir lo esencial —mientras en las acciones se dialoga con el espacio habitado—, constituye un bien necesario de preservar, pues da consistencia a los objetivos del grupo; desde el punto de vista social, entonces el estímulo debe ser un fiel

representante de los signos comunitarios más relevantes.

Asimismo, encontramos en la definición de Vergara y Barraza (2015) una gran afinidad cuando manifiestan que en los objetos patrimoniales «se despliegan las más básicas de las condiciones humanas: la historicidad, la emoción y la memoria» (p. 264). Con esta mirada, creemos que el patrimonio, en tanto vivo, puede también estar inerte —o inactivo al menos—, y que su condición responderá a la interacción con quienes habitan el contexto situado, desde donde surge la conexión pensamiento y documento; en gran medida, documentamos la figura de Allan para establecer presencia ante una conciencia colectiva y comunitaria, conciencia que «no tendrá sentido alguno por sí misma, sino ante, o frente a» (p. 266).

Orientamos la definición desde su inmaterialidad, estimando sin embargo la necesidad de concretar esa abstracción interactiva con el espacio, con el lugar y en un momento, mediante elementos que impulsen —junto a estos— la manifestación del fenómeno y colaboren en activar el patrimonio; pasar de inactivo a dinámico. Vergara y Barraza lo proponen como:

> «...una realidad sui generis, que sólo puede ser aprehendida en tanto se defina su condición propia y sus interrelaciones con cuestiones que forman sistema con él: la memoria colectiva en materias de tiempo, el espacio en que aparece (material, inmaterial, biográfico, estético, geográfico) y en la forma en que se da ese espacio (territorio, paisaje) ante aquellos para quienes tiene un sentido (sujetos colectivos), las controversias que generan sus proyectos ideológico-utópicos y las que puede responder

> un objeto patrimonial, cuando se lo interroga, entre otros.»
> Vergara y Barraza, 2015, p. 267.

Es ciertamente un fenómeno (Dormaels, 2011), por tanto, una acción —como lo que sucede— que le pertenece a una circunstancia, que tiene una situabilidad; es mayoritariamente comunitario, independiente del tamaño de ese universo, lo que significa que luego fuera de la comunidad pierde el sustento y se desactiva, alcanzando quizás por otros el reconocimiento en torno a los signos y las huellas del paisaje, pero lejos del significado y valor que ostenta en quienes habitan el lugar. El acento lo encontramos en las personas, que significan todo, todo en tanto abstracto o material, más que en sus propias obras; esta acción colectiva, cargada de saberes y actividades, de emociones y procesos cognoscitivos, genera finalmente un factor relevante —como signo y símbolo— para la construcción del patrimonio, la identidad del grupo.

En este escenario, las dimensiones del patrimonio se alejan de esa mirada infranqueable de la herencia como lo que queda por decanto, y se acercan a lo legado desde el espacio humanizado, involucrando y vinculando los signos del ayer al ahora como dejando huellas inmateriales, incluso individuales ante lo colectivo. Más que señales, son impulsos que conducen las dinámicas, recursivamente, como acentos que se repiten insistentemente en un texto común que viaja del pasado al presente con la distancia que cada momento se merece (Augé, 1998, pp. 81-119), pero dando sentido al hoy desde el oficio, los límites de su reflexión y su cultura, construyéndose comunitariamente en base a la presencia de aquello que mejor representa lo que finalmente trasciende; parece entonces que existen elementos significantes que promueven con profundos

niveles de intensidad la estructura actitudinal de un grupo, con notas al margen o complementarias que iluminan los momentos recuperados en la interacción que acontece en un contexto delimitado.

LLevada la idea a la magnitud del individuo, reconocemos que los procesos de admiración y respeto se configuran cándidamente por quienes exhiben un compromiso antes que lo que representan. Allan —dicho con cierta licencia en la prosa— es una persona noble en toda su expresión, individual, grupal, profesional, redundando con un sentir mayor que aquellos que precisamente ostentan una condición de maestros sólo desde la perspectiva del oficio.

Interpretamos entonces que los saberes, los procesos y sus expresiones —más que la mera obra—, que no son estancos ni unívocos —más bien inestables—, pueden activarse como parte de un patrimonio humano que se hace latente cuando se estimula, propiciando el diálogo y manteniendo la actividad que, perteneciendo a un hacer colectivo, se propicia desde los incentivos individuales para trascender al tiempo y al espacio.

El legado de Browne es evidente, independiente de su obra, y queremos darle presencia; vemos un carácter identitario arraigado en la práctica de su enseñanza, pero fundamentalmente cómo esta ha sido desarrollada; así, compartida y transmitida, se transforma también en estímulos constantes que impulsan recursivamente el hacer en el oficio, lleno de sensibilidad y pasión. El proyecto sobre Allan es un tributo, ciertamente. Un homenaje que resulta en un acto de respeto frente a la trayectoria pero, asimismo, a la sutileza de sus prácticas formativas, esos momentos de ilustración o de conversación en torno a una lectura o a nosotros mismos, las personas. oficio.

DE LA CONSTRUCCIÓN IMAGINARIA

Una huella cándida…



Foto 1[29]

Exponemos a continuación una síntesis de la formalización del trabajo hasta ahora realizado, que corresponde a la instalación de la representación figurativa, con el fin de aportar a las reflexiones que acá se han meditado; el montaje nos permitirá ahora desarrollar la instrumentalización de la observación que nace en torno a la respuesta frente a la figura. Enfatizamos que la obra no es lo relevante, más bien lo que a su alrededor sucede. Llevamos acá entonces la investigación basada en la práctica artística, entendiendo que metodológicamente exploración y experimentación son factores claves a la hora de comprender el entorno y quienes lo habitamos.

[29] Esta y el resto de las fotografías y videos referenciados son de autoría de todo el equipo, realizadas como registro de la actividad.



Foto 2

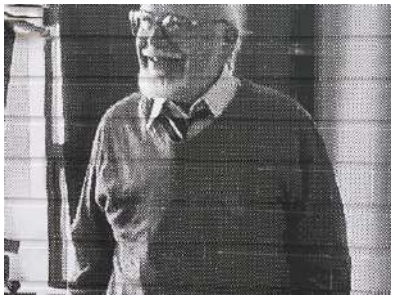


Foto 3

La instalación consiste en revestimientos de papel integrados a un muro, que contienen imágenes modulares y que en conjunto construyen una figura de doble visualidad “cerca-lejos”; esta condición se resuelve mediante la técnica de imagen de trama o semitono que se configura en base a puntos de diversas magnitudes y que dispuestos ordenadamente en la propia trama terminan por formar la figura. Cuando esta circunstancia se lleva a magnitud mayor, como en el caso de una gigantografía, y por tanto los puntos a diámetros considerables, se necesita de una distancia respecto del conjunto de puntos para apreciar la figura. Más que una transfiguración hay una abstracción de la forma en la medida de la distancia; cuanto más cerca, mayor nivel de abstracción. Depende entonces de la dimensionalidad del recurso punto y de la distancia el grado de abstracción; mientras me acerco se pierde el contorno de la figura, aparece el fondo. Esto permitirá:

- de cerca —Foto 2—, vestir el espacio y dinamizar su relación espacial con el usuario que lo habita;
- y de lejos —Foto 3—, poder visualizar el rostro real de aquellos integrantes de la comunidad que se consideren representativos de los valores que sustentan nuestra unidad y todos en su conjunto,

manteniendo presente y ajena, al tiempo, su presencia.

Utilizamos el lenguaje del retrato para la retórica, como estructura figurativa-fotográfica del rostro, un elemento esencial y de directa relación con la figura humana. La imagen fue segmentada para ser aplicada —Foto 4—; construida en base a un mosaico de la figura que, adherido al muro desde su condición modular, da origen al conjunto retrato —foto 5—; estos fragmentos fueron impresos sobre papel bond y adheridos con pegamento de pared para papel —foto 6—. Definimos, como método de reproducción, la impresión láser por la condición hidrófuga que tiene su tinta, lo que permite, junto a un recubrimiento final con sellador, mejorar la capacidad de resistencia a las condiciones principalmente de humedad —foto 7—… En caso de que finalmente alguna parte sufra deterioro, la modulación de la imagen en su construcción nos permitirá, tras un mapeo de identificación de las partes, reponer lo deteriorado, sin afectar el lenguaje de la representación ni la visualidad. Se ha optado por determinar tanto materiales como técnicas de representación austeros, en el sentido del recurso y de la ejecución, proyectando, como ya manifestamos, la reposición o reparación simple de uno o varios fragmentos. La relación sígnica y simbólica, dada la sintaxis, impulsa la conciencia y genera la pertenencia.

Para sumar al homenaje, que es sin duda uno de los propósitos principales de la iniciativa —no así de la investigación, que continúa mientras las circunstancias nos permitan realizar los procesos de observación e instrumentalización— planteamos lo siguiente:

- Preservar en la memoria de la Universidad a las personas que han dado origen y razón a los valores que sustentan el accionar académico de la Escuela de Diseño.
- Exhibir el patrimonio humano de la institución en el espacio público.
- Proveer información acerca de las personas que han dado identidad y prestigio a la EDUV en particular y a la Facultad de Arquitectura en general.
- Instalar en el espacio público una propuesta visual que permita la discusión y opinión, desde el punto de vista humano.



Foto 4

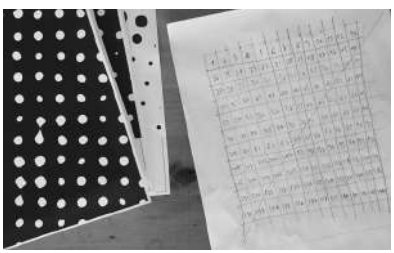


Foto 5



Foto 6



Foto 7

Una tarea constante dentro de las actividades del observatorio ha sido pensar el modo como nos imaginamos… en nuestros lugares íntimos, en nuestros lugares sociales, y en todos sus matices, que parecen ser más de los que conocemos; encontrar el imaginario en común a través del factor humano y social es un

propósito en el que nos planteamos perseverar. El imaginario en común como aquello que se constituye connaturalmente en torno al entorno.

En consecuencia, podremos preservar el aporte mediante pulsos que activan la dialéctica en las actividades cotidianas, sumándose como patrimonio humano que nos determina y que entrega identidad hacia los jóvenes que se integran a la EDUV —en particular— y a la FARQ —en general—; y luego, como el patrimonio histórico construido en base a la obra y el desarrollo laboral de todos y cada uno de los integrantes de la comunidad.

El proyecto no estuvo exento del ensayo, asimismo del error como metodología base para la experimentación, lo que nos condujo a cambiar la imagen predefinida por otra que respondiese con mayor cercanía a la figura y carisma de Allan —fotos 8 a 11—. Comentamos que nace al alero del OMI[30] en el ejercicio práctico de observación constante sobre el medio —cualquiera sea este— como soporte para la imagen. Una actividad de lectura que realizamos con una mirada amplia, esperando que cualquier entorno pueda ser sustento imaginario. Con esta premisa, la definición del lugar —entendiendo como lugar un espacio habitable por personas— se establece con una carga intervencionista, de apropiación de un paisaje —en este caso educativo—, constitutivo de una comunidad en torno a ideas afines; una intromisión como acto de rebeldía pero en acuerdo con la situabilidad del mismo paisaje. Aportar al momento desde la tribuna del espacio que se humaniza en uso, y se discursa en base a ciertos estímulos.

[30] OMI, como abreviación de Observatorio de Medios e Imagen de la EDUV.



Foto 8



Foto 9



Foto 10



Foto 11 -imagen selecionada-

> «Intervenir sobre el medio es, por lo tanto, rediseñar, interpretar un valor latente y salvar ese lugar del sinsentido o la in completud. Así como ocurre con la buena cocina, que exalta artificialmente las virtudes del alimento natural, el proyecto detectará las potencialidades del entorno y determinará las intervenciones que permitan que estos se expresen en términos humanos.» Chaves, 2005, p. 56.

Desde el Diseño, una disciplina que obra en el sentido común, el trabajo debe conceder transparencia y honestidad, como objeto que se interpreta sin interferencia o con el menor de los ruidos en el proceso de percepción; la comunicación debe ser dócilmente digerible y directamente interpretable. En ello, y para efectos de nuestro proyecto, la figura

humana es clave; luego, la técnica, la materialidad, la producción y el paisaje escogidos completan en armonía el contexto. A diferencia de lo que una puesta en escena pueda contener, lo que un escultor pueda esculpir o un pintor pintar, el elemento diseñado como estímulo para formalizar el patrimonio debe expresar la admiración como una acción de valoración positiva frente a la persona antes que con su trabajo. El Diseño, en tanto oficio, no se busca a sí mismo, más bien busca responder a una problemática; su axioma, quizás sin principios claramente reguladores, tiene como propósito —desde otra dimensión— rendir más allá de la definición de la profesión, por lo que el objeto diseñado no debe ser lo relevante, sino lo que a su alrededor acontece.

> «La primera condición para el ejercicio de un diseño culto, es comprender que intervenir sobre el hábitat no es crear un objeto, sino un entorno. No se trata de una "cosa" sino del contexto en que se produce el conjunto de comportamientos humanos que denominamos "vivir".»
> Chaves, 2005, p. 53.

Para definir el contexto específico se consideró que el entorno fuese fundamentalmente significativo en razón del hacer del Diseño, del tipo de actividades desarrolladas, que tuviese ciertas frecuencias pero con el sentido de habitarlo más que sólo frecuentarlo —valga la redundancia—. La medida en torno al estímulo sitúa el centro en la persona antes que en su trayectoria, y por cierto, antes que al diseño que la representa; en esa dimensión, el lenguaje de la imagen debía ser coherente con la idea de no constituirse en el objeto para incorporarse a la memoria individual y colectiva, como acto de documentación que se busca internalizar sobre aquellas acciones cotidianas; una

imagen que no interfiera sino que complemente lo habitual. A partir de estos criterios, se determinan los talleres de trabajo de la Escuela —definidos como laboratorios— en el edificio de CIDP[31], donde se realiza la práctica experimental desde los materiales y procesos que la producción formal de cualquier área del Diseño implica, como el espacio idóneo para el proyecto —foto 12—.



Foto 12

Si bien es importante destacar que la construcción de nuestro imaginario es colectiva y se instaura con todos quienes constituyen el patrimonio humano de la EDUV, comenzamos el proyecto con Allan, quien representa el primer eslabón de una serie de figuras que darán presencia al paisaje educativo, como estímulo para las circunstancias o parte de un diálogo espontáneo y de las actividades que ahí se desarrollan.

Para la expresión, la dimensión de la imagen resulta elemental, pues no todos los campos del Diseño pueden contener adecuadamente los propósitos del decir mediante las formas; algunos diseños pueden solamente sentirse, otros articularse, sin embargo, «Expresar

[31] Centro Integrado de Prototipos.

la vitalidad (o acrecentar la vitalidad) de una cultura es más fácil de hacer en el diseño gráfico o en la ropa, que en el diseño de utensilios para la cocina» (Dormer, 1993, p. 199). De todas formas, más que hacerse cargo desde un área del Diseño, se toma en perspectiva que la imagen, como un elemento propio del mundo de la comunicación, interviene un medio que permite soportarla sin haber sido diseñado para ello, para decir e impulsar algo de la mano de la acción cotidiana, de la arquitectura, de aquello que acompaña, con alma patrimonial.

La imagen puesta en el lugar humaniza el espacio, como signo que tiende al simbolismo, pues agrega sentido y orientación a su interpretación, reúne y acuerda el reencuentro con la historia propia, con la cultura local, con lo que es consustancial en los relatos que transitan en el discurso de los habitantes, pero que no quedan presentes, como suspiros que aparecen por el tiempo que dura una historia narrada al alero de un pasillo o de los haceres en los mismos laboratorios; imagen significante, como indicio de algo relevante.

> «El símbolo es un objeto de convención que tiene como razón de ser el acuerdo de los espíritus y la reunión de los objetos. Más que una cosa, es una operación y una ceremonia: no la del adiós sino la del reencuentro (entre viejos amigos que se han perdido de vista). Simbólico y fraternal son sinónimos: no se fraterniza sin tener algo que compartir, no se simboliza sin unir lo que era extraño. En griego, el antónimo exacto del símbolo es el diablo: el que separa. Dia-bólico es todo lo que divide, sim-bólico todo lo que acerca.»
> Debray, 1994, p. 53.

La figuración de una idea, en tanto persona, dignifica el sentido del espacio que ha sido diseñado para habitarlo con ciertas condiciones donde la narración en torno a la actividad es conducida por las personas. La intervención del lugar entonces dura lo que la imagen tarda en descubrirse, luego se apropia con honestidad, a pesar de que se expone en un lugar para el que no fuese su destino. En nuestra estructura, la comunicación finalmente persigue el modo más que el medio, y el mensaje se articula cuando todos los elementos se comprometen. Los muros de la edificación han resultado un reflejo de nuestra sociedad los últimos años, como si de algo raro se tratase, un fenómeno moderno o contemporáneo, cuando vemos que la Historia nos narra desde los orígenes de la humanidad la vehemencia con que se ha plegado el mensaje sobre la tapia social.

La comunicación es un acto connatural de los seres humanos; en este sentido, la incomunicación no existe, en la medida que nos reconozcamos como personas parte de un grupo. Ya las Cavernas de Lascaux soportaron el ímpetu de considerar compartir lo que sucede cuando esto es significativo; resguardar los métodos de supervivencia pudo ser el objeto patrimonial más relevante de ese momento, y esto seguro impulsó gestiones de las comunidades para al menos proyectar el mensaje en el tiempo; la acción de resguardo de una información significativa en las pinturas rupestres revelaría el fenómeno antes que la pintura, como signo de la importancia de visibilizar y estimar lo inmaterial.

> «Si la imagen fuera una lengua, sería traducida en palabras, y esas palabras a su vez en otras imágenes, pues lo propio de un lenguaje es ser susceptible de traducción.»
> Debray, 1994, p. 50.

En este sentido, el espacio habitual educativo, al alero de una institución universitaria, revierte para nosotros un factor relevante si de relaciones humanas se trata. Si bien la arquitectura que nos cobija como espacio formativo ha sido resultado del devenir del tiempo y de la necesidad precisamente de construir un lugar idóneo o adecuado para el quehacer universitario, no siempre refleja las intenciones y el sentido de lo que sucede ahí diariamente, materializándose en ocasiones en un ideario sin alma. La construcción de la universidad en su acción, creemos debe ser especialmente sensible a esta circunstancia.



Foto 13

La FARQ-UV es un espacio acogedor, recorrible e identificable, ubicado en un punto estratégico de la ciudad de Valparaíso, con una perspectiva que ya quisiera cualquier vigía marítimo. Sin embargo, su arquitectura, precisamente y como cualquiera, no queda exenta de la configuración de no-lugares (Augé, 1998, pp. 81-119) como aquellas zonas o elementos que en el tránsito cotidiano desparecen de nuestra memoria, casi como si fuesen transparentes; entiéndase escaleras,

muros, u otros elementos que cumplen una función a veces meramente estructural o constructiva; están, pero no aparecen.

Será este, el espacio, su intervención y apropiación, en complicidad con lo figurativo, lo que dará lugar a la contemplación como acto permanente o prolongado, como una presencia latente que ahí se encuentra dispuesta para reconocer valores, armarnos de la historia y de la identidad, constituyendo un patrimonio inmaterial pero real.



Foto 14



Foto 15



Foto 16



Foto 17

> «La imagen es benéfica porque es simbólica. Es decir, reconcentrante, reconstituyente, por usar equivalentes. Más, para formar o volver a formar bloque, en virtud del mecanismo de lo incompleto, tiene que incluir en su juego un compañero oculto. Lo que sirve de vínculo de unión hace un bien, pero sólo la referencia a un algo le-jano, a un tercero simbolizante permite a una imagen establecer una relación con su contemplador, y de paso entre los contempladores.»
> Debray, 1994, pp. 53-54.

La imagen clama con moderación; su lenguaje y técnica se articulan con una frecuencia desde el diseño gráfico y la dimensión comunicacional puntualmente; de una gramática propia y copiosa en información. Como documento de un proyecto que se inicia bajo el propósito de dibujar inmaterialmente el patrimonio real de nuestra institución, las personas, en toda su extensión.

> «Tal como se ha observado, los antropólogos explican que el hombre no se adapta al ambiente sino que adapta el ambiente a sí mismo. Por eso su existencia en la tierra no deja marcas casuales, sino signos que tienen valor de mensajes y con los que podemos empezar a reconstruir su historia. Son documentos por medio de los cuales se recuerda y se es recordado […]. No hay documento que no sea producto de un proyecto y de una operación técnica, y el documento es siempre un objeto, incluso si se trata de un relato, un poema o un canto.»
> Argan, 1965, Progetto e destino. Milán: II Saggiatore, pp. 19-20; en De Fusco, p. 381.

La medida es que Allan, con su trayectoria y prestigio —humano antes que profesional—, es y será siempre parte del relato de la EDUV, como signo y símbolo;

como algo que pertenece al grupo, que genera diferenciación y asimismo identidad. En el escenario planteado se transforma además en una oportunidad de espesar el momento en que se activan los procesos de aprendizaje, la generación de conocimiento en armonía con el lugar; con 'momento' nos referimos a ese espacio-tiempo donde las actividades se construyen en torno a saberes comunes e identidades estimulantes que terminan como referentes; conocedores del saber e inspiración del hacer.

Con la misma mirada, pensamos que no existe persona sin paisaje, sea éste inmediato o lejano, personal o grupal, efímero o habitual; asimismo cualquier espacio, cuando compartido, adquiere además significados que son construidos colaborativamente.

> «Proyectar un lugar habitable, o sea un espacio con sentido, es transcribir las expectativas de su habitante —individual o colectivo, real o potencial— en los términos de un código socialmente válido. El proyecto es el instrumento específico para la inserción de cada voluntad habitacional particular en la sociedad, el codificador cultural de la necesidad concreta.
> Es decir que la obra arquitectónica no es expresión unilateral de las expectativas y predilecciones del usuario, ni la imposición de los paradigmas del sistema arquitectónico a un caso asumida como mera excusa. Se trata de la interpretación de los usos previstos mediante los códigos de la cultura habitacional.»
> Chaves, 2005, p. 55.

GALERÍA

Tenemos en el siguiente link:

https://disenouv.cl/proyecto-allan/

las fotografías acá expuestas y algunas otras en modo galería digital y fuera del rigor del texto académico; asimismo, parte del proceso de instalación en movimiento, que se puede revisar en los enlaces a continuación:
1 https://youtu.be/z1OkUR8k9tg
2 https://youtu.be/rs6jkcmAxjQ
3 https://youtu.be/vJuAgfbx1_w

Finalmente, la exhibición de la instantánea, en el sentido de la espontaneidad a la que refiere Chaves (2005) sobre el hábitat, expondrá las ideas que acompañarán a cada persona retratada y con ellas el aporte a la formación de nuestros estudiantes y a la construcción de la historia y el patrimonio real de la Escuela.



REFERENCIAS

Augé, M. (1998). *Los No Lugares, Espacios del Anonimato: una antropología de la sobremodernidad.* Barcelona, Gedisa.

Chaves, N. (2005). *El diseño invisible: Siete lecciones sobre la intervención culta en el hábitat humano*. Buenos Aires, Paidós.

Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós.

De Fusco, R. (2005). *Historia del diseño*. Barcelona: Santa & Cole Publicaciones.

Dormaels, M. (2011). Patrimonio, patrimonialización e identidad. Hacia una hermenéutica del patrimonio. *Revista Herencia*, *24*(1-2). Recuperado de

<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/herencia/article/view/1432>.

Dormer, P. (1993). *El diseño desde 1945*. Barcelona, Ediciones Destino.

Flusser, V. (2002). *Filosofía del diseño: la forma de las cosas* (Trad. Pablo Marinas). Madrid: Síntesis.

Gombrich. E. (1997). *Arte e Ilusión.* Madrid: Editorial Debate.

Huirimilla, A. (2020). Allan Browne, de la ilustración al diseño. Anotaciones (audio)visuales del aporte de su obra al desarrollo del diseño gráfico en Chile. En Benavente, C. (Ed.), *Coordenadas de la investigación artística: sistema, institución, laboratorio, territorio*. Viña del Mar: Cenaltes Ediciones.

Ibarra, M., Bonomo, U., & Ramírez, C. (2014). El patrimonio como objeto de estudio interdisciplinario: Reflexiones desde la educación formal chilena. *Polis* (Santiago), *13*(39), 373-391. https://dx.doi.org/10.4067/S0718-65682014000300017

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (17 de octubre de 2003). Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Recuperado de <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_spa>.

CIAUV (2019). Extracto del Proyecto del Centro de Investigaciones Artísticas de la Universidad de Valparaíso.

Universidad de Valparaíso (2009, 18 de abril). Allan Browne recibió distinción de Ciudadano Ilustre de Valparaíso. *Portal de noticias UV.* Recuperado de <https://pdn.uv.cl/?id=2232>.

Vergara, N., Barraza, E. (2015). Objetos Patrimoniales: Consideraciones Hermenéuticas. *Universum* (Talca), *30*(2), 263-279.

5

LA POÉTICA DE LA HISTORIA:
LETíCIA PUMAR Y LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA COMO INVESTIGACIÓN[32]

Pedro Hussak
Profesor
Departamento de Filosofía
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
phussak@gmail.com

Recortar es un acto típicamente infantil. Se trata de un gesto que contiene siempre una inquietud. Quien corta, corta porque se siente incómodo con lo que está constituido, formado, totalizado en una unidad supuestamente armónica. Cortar significa rechazar lo "hecho", lo "dado", para reubicar allí un horizonte de posibilidad: "uno" debe convertirse en "dos", o más.... Los fragmentos cortados siempre pueden ser recombinados a partir de diferentes montajes y re-montajes.

Por esto, cortar significa, en su sentido más profundo, una *experiencia*, es decir, el conocimiento (*entia*) de algo fuera (*ex*) del límite (*peri*). En este

[32] *A poética da história: Letícia Pumar e a produção artística como pesquisa.* Texto originalmente publicado en el número 14 (2020) de Revista *Rapsodia*, del Departamento de Filosofía de la Universidad de Sao Paulo. Traducción de Gustavo Celedón B.

sentido, experimentar-cortar consiste en recorrer caminos no transitados, viajar por nuevos países y paisajes. Movido por inquietudes, el trabajo de la artista Letícia Pumar está atravesado por el gesto de cortar. Recorta libros, fotografías, lienzos, en un violento movimiento de separación, pero que busca siempre una recomposición que, contrario a lo que comúnmente es asociado con lo que sigue al acto de "cortar", no trata del acto de "pegar" lo que ha sido cortado. Letícia no "pega", sino que "cose" lo que fue inicialmente separado. Así, si hay un nuevo gesto en el sentido de restaurar una unidad escindida, se trata de una unidad frágilmente constituida a partir de la costura de elementos previamente separados de modo que el todo inicial nunca es reconstruido en su totalidad, sino que reconstituido frágilmente en un amarre. Esta costura se hace con hilos que pasan por los cortes, como la sutura de una herida que queda como cicatriz.

¿Pero qué empuja a Letícia a cortar? Ella misma responde: «el deseo corta y borda». El deseo, como enseña el psicoanálisis, es motor de la vida, lo que lleva al sujeto a realizar y realizarse. Cortando y bordando, ella desestabiliza lo que está establecido y propone una vida más rica en posibilidades.

Fue el deseo quien llevó a la joven investigadora en historia de las ciencias, que en esa época estaba en una estadía de investigación de su doctorado en la Fundación Oswaldo Cruz, a cuestionar los métodos y procedimientos de la historiografía. Tal cuestionamiento nació del encuentro con el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, gracias a la exposición *Nouvelles histoires de fantômes*, con curatoría de Georges Didi-Huberman, en el Palais de Tokio, en París, en 2014. Al tomar la historia del arte como

historia de la imagen, Warburg proponía nuevas formas y procedimientos para abordar los métodos de investigación. Un conjunto de paneles en los cuales operaba, a partir de temas recurrentes de la historia del arte, un montaje de fotografías, por medio del cual relacionaba expresiones culturales de diferentes contextos espacio-temporales. El montaje de esos paneles también era la ocasión para dar clases, verdaderas performances que visaban el esclarecimiento de las temáticas[33]. En esas clases, Warburg modificaba la posición de las imágenes, proponiendo nuevas formas de relación entre ellas, lo que proporcionaba nuevos cuestionamientos y abordajes, colocando el conocimiento en movimiento. Tomando la historia del arte y de la cultura *al mismo tiempo* artística y científicamente, Warburg trabaja en una zona no determinada entre ambas esferas, a fin de mostrar en qué medida el proceso artístico podría colaborar para enriquecer los procedimientos científicos.

El encuentro con el Atlas fue el motivo para una transformación en la historiadora, doblemente involucrada en las cuestiones del método científico: por un lado, como investigadora, estaba influida por los procedimientos de investigación historiográfica, particularmente los procedimientos para lidiar con fuentes primarias; por otro, en propia relación con el objeto que estudiaba, en especial la historia de la ciencia en Brasil. La cuestión que la asalta es pensar en qué medida los procedimientos estéticos

[33] En la conferencia *Retórica visual: la historia comparada del arte de Aby Warburg entre experimentación científica y artística,* realizada en el MAC-Niteroi el 3 de junio de 2013, el profesor de Historia de la Universidad de Hamburgo y director de la Casa Warburg, Uwe Fleckner, trató este tema a propósito de las clases de Aby Warburg, a partir de los paneles que componen el *Atlas.*

pueden, justamente, operar en su trabajo como historiadora.

Por tanto, la novedad de su camino no está propiamente en el hecho de promover una aproximación entre arte y ciencia, pues en el amplio universo del arte contemporáneo, encontramos diversas obras que proponen esa relación. A este respecto, muchas obras y procedimientos artísticos podrían ser citados: formas de clasificación que escapan a las reglas científicas o bien obras que proponen cartografías poéticas, mapas que pueden ser producidos a través de una relación con el espacio no-geometrizante, sino afectivo-simbólico. Letícia, por su lado, muestra una pretensión que excede la mera reconfiguración de procedimientos científicos para el arte en la medida en que anhela contribuir no solo a este campo, sino también al de la ciencia. En otras palabras, no dejó de ser historiadora para volverse artista, sino que optó para trabajar la investigación en historia *como* artista.

De aquí nace una reflexión sobre el propio trabajo de archivo que, como bien afirma Jacques Derrida, consiste básicamente en una relación de poder: las formas de clasificación implican la construcción de jerarquías que definen órdenes de importancia, pues quien detiene el poder del archivo, detiene igualmente el poder de *mostrar* o *esconder*[34]. En esta línea de raciocinio, una política del archivo debería operar en esa tensión entre lo oculto y lo visible para permitir que la memoria aparezca no como una totalidad, sino a través de vestigios, trazos,

[34] «Es bien verdad que el concepto de archivo abriga en sí mismo esa memoria del nombre *arkhê.* Pero también se conserva al abrigo de esta memoria que abriga: es lo mismo que decir que la olvida.» Derrida, 2001, p. 12.

fragmentos cuya fragilidad revela la fuerza de un acontecimiento.

Extraordinariamente, para la artista, se trata de colocar en juego el estatuto de la imagen en la investigación historiográfica, pues ésta es frecuentemente tomada como un documento que registra algo o como un elemento que sirve para "ilustrar" la investigación. En ambos casos, se toma la imagen a partir de su visualidad; se busca en la imagen algo que pueda mostrar para "enriquecer" la investigación. No obstante, trabajar la imagen para que revele algo sobre la memoria requiere una operación paradojal: la imagen debe revelar algo no por lo que *muestra*, sino, al contrario, por lo que *no muestra*, al menos por lo que no muestra inmediatamente. La imagen toca lo real, argumenta Georges Didi-Huberman, por medio de vestigios, trazos, fragmentos que sólo pueden aparecer en la medida en que se trabaja la imagen por medio de un montaje[35].

Trabajar la imagen, a partir de archivos, fue lo que ella hizo en la exposición *Rural en imágenes: más allá de los clichés* en 2018, resultado de un trabajo con alumnos del curso de graduación de historia de la Universidad Federal Rural de Rio de Janeiro, donde son conjugadas fotos antiguas encontradas en el archivo de la universidad con fotos extraídas por los propios estudiantes del *campus* de la universidad. Trabajando sin jerarquía entre el pasado y el presente, Letícia y sus alumnos producen imágenes, creando franjas intercaladas en una foto antigua y

[35] «Lo propio del archivo es la laguna, su naturaleza lagunar. Pero, frecuentemente, las lagunas son resultado de censuras deliberadas o inconscientes, de destrucciones, de agresiones, de autos de fe. El archivo es ceniza, no sólo por el tiempo que pasa, sino por las cenizas de todo aquello que lo rodeaba y ardió.» Didi-Huberman, 2012, p. 204-219.

una foto nueva, generando una confusión intencional en la percepción de la figura-fondo[36].

Sin embargo, la producción de Letícia no consiste (solamente) en asociar imágenes. El hecho de que se trata de una historiadora trabajando artísticamente el archivo no debe engañarnos sobre la base de su proceso artístico, la pintura. Siguiendo las clases del profesor João Magalhães, en la Escuela de Artes Visuales del Parque Lage, en Río de Janeiro, a partir de 2016, ella rápidamente encuentra un camino propio una vez que escoge trabajar conjuntamente con varias técnicas. Al asociar la pintura a otros dos elementos, la fotografía y el texto, la artista elabora su trabajo agregando varios elementos a la pintura que, de este modo, no es difícil suponer que sus pinceladas entran en la lógica del montaje.

Letícia trabaja la pintura como un proceso de intervención sobre otros soportes, apuntando al tensionamiento, por medio de un gesto violento, de su sentido original. Por esto, en sus primeros trabajos, pinta sobre el periódico usando una pincelada "expresionista" en la cual sobresale la tinta negra. En ese trabajo, ya se percibe claramente esa relación, mencionada con anterioridad, entre pintura, fotografía y texto, que será una constante en sus obras posteriores, particularmente las intervenciones sobre libros, como veremos más adelante.

Esa relación surge en el trabajo *Sem título* de 2017 (Figura 1), en donde, sobre un tejido, Letícia da pinceladas en negro y amarillo, pinceladas fuertes que son como vectores apuntando hacia varios lados.

[36] Sobre la exposición *Rural em imagens: para além dos clichês*, cf. Hussak, Pedro; Oliveira, Flávia, 2018. *Imagem-clichê, imagem-abertura*, texto de presentación de la exposición.

También los cortes del tejido son vectores a través de los cuales pasan cintas que los entrelazan. En esas cintas, es posible leer fragmentos de letras de la cantora *funk* Ludmilla, como de *Cheguei* de 2016. Así, el trabajo logra la conexión entre el *texto* y la trama. Colgadas sobre tela, polaroids de la propia pintura, un registro del proceso de la pintura que es incorporado al trabajo final.



Fig. 1. *Sem título*, 2017. Acrílico, tela, fotografía y papel sobre lienzo sin bastidor

Sobre el amarillo en la parte inferior del tejido, se lee «Lo que cuenta no es más el enunciado del viento, sino el viento»[37], una frase de Georges Bataille en relación al problema de la comunicación. Crítico del racionalismo, el escritor francés defiende que la comunicación real no acontece por medio de enunciados fríos, sino sobre todo a través de un elemento estético, sensible. La percepción directa del mundo, el contacto con la materialidad de las cosas del mundo como una alternativa al trabajo de los conceptos de la ciencia y de la Razón.

Si, como ha sido dicho, Letícia, en su trabajo artístico, pretende contribuir a la investigación

[37] «Ce qui compte n'est plus l'énoncé du vent, c'est le vent.» Bataille, 2009, p. 25.

historiográfica, esto ocurre justamente porque trae a la luz el elemento sensible del trabajo historiográfico tan olvidado por los investigadores impregnados de "métodos" y "procedimientos". La investigación historiográfica se hace, entre otras cosas, lidiando con documentos, por tanto, con una materialidad que muchas veces es olvidada o tomada como irrelevante, pero cuya importancia revela como actúa el elemento sensible en la producción de conocimiento historiográfico.

No obstante, no tanto por exponer la materialidad del trabajo, sino también por acentuar la dimensión de "*eros* del conocimiento" que Letícia quiere destacar la relevancia de la sensibilidad para el trabajo científico. Si es verdad que un análisis para ser considerado como "serio" o "riguroso", necesita eliminar "deseos" y "pasiones", aferrándose a la frialdad de los argumentos racionales, es igualmente verdad que para que haya conocimiento, es necesario primero la "pasión" y el "deseo" por él. El deseo por aquello que se estudia es lo que debe mover al investigador en su proceso. Letícia nos dice que «el deseo corta en el borde». El deseo por la investigación implica trabajar en los márgenes, intentando descubrir los detalles, las sutilezas, las singularidades de sus objetos de estudio.

Seleccionada por el concurso *Novíssimos* (Figura 2), expone una serie con tres trabajos, titulada *Operando cortes*, en una exposición colectiva, con curatoría de Cesar Kiraly, en la galería de IBEU, en Río de Janeiro, entre julio y agosto de 2018. La relación fotografía, pintura, texto, acontece no solo en sus propias obras, sino también en el montaje de la exposición de trabajos. Junto a ambas obras, *Livro-obra* en dos

volúmenes y *Sem título*, hay un poema, titulado *Operando cortes: poema-ato*.



Fig. 2. Exposición *Novíssimos*, 2018. Galeria IBEU, Rio de Janeiro

En los dos volúmenes de *Livro-obra* (Figuras 3 y 4), Letícia pone en juego su propia trayectoria como investigadora en historia de la ciencia y expresa su inquietud como el modo por el cual ella realizaba ese proceso. Nos dice que el trabajo

> «habla sobre las publicaciones de la *Revista historia, saúde, ciência – Manguinhos* que sufrieron intervenciones pictóricas. Se utiliza la publicación como soporte para un trabajo de pintura y collage, apropiándose de los elementos de escritura y articulando diferentes lenguajes.»
> Pumar, 2018.

Se trata de una intervención sobre una revista científica de la Fundación Oswaldo Cruz –institución donde cursó el máster y el doctorado en historia de la ciencia–, en la cual ella misma contribuiría en otros números con un artículo y una reseña, además de evaluadora. Realiza una serie de operaciones: pinta sobre los artículos con una tinta negra, con pinceladas fuertes que le son características; borra determinadas palabras con la misma tinta, construyendo así un nuevo texto; borra dos páginas con tinta blanca, dejando apenas una frase; hace cortes en

diagonal en el mismo estilo con el que corta sus telas; recorta los textos y pega nuevamente, reescribiendo así los artículos; inserta nuevos textos, dialogando con el título de uno de los artículos.



Fig. 3. *Livro-obra*, 2017. Técnica mixta sobre dos volúmenes de la revista *História, Saúde, ciência – Manguinhos*. 34x26 cm (cada uno)

Letícia *profana* este espacio fundamental de todo el sistema de investigación científica –la difusión de los resultados de las investigaciones. Interviniendo la presentación visual de la revista, se vale de la sensibilidad no sólo para establecer un diálogo con el propio saber expuesto allí, sino también para dejar surgir otras posibilidades, otros elementos que se pueden esconder detrás de la rigidez e los artículos publicados. Las operaciones de Letícia intervienen en esta rigidez, a fin de proponer una forma de investigación que asume la inestabilidad de ese objeto de estudio que es la historia. Sí, porque el pasado no es un *dato* fijo, inmóvil. Como diría Walter Benjamin, cuanto más el historiador, al igual que el arqueólogo, *excava* en el pasado, más capas van surgiendo de esa investigación:

> «Quien pretende aproximarse al propio pasado enterrado de comportarse como un hombre que excava. Sobre todo, no debe temer retornar

> siempre nuevamente a la misma materia [Sachverhalt]; la esparce como se esparce la tierra para revolverla, como se revuelve la tierra.»
> Benjamin, 1984, p. 486, traducción propia.



Fig. 4. *Livro-obra*, 2017. Técnica mixta sobre dos volúmenes de la revista *História, Saúde, ciência — Manguinhos*. 34x26 cm (cada uno)

En este sentido, introducir el proceso artístico en la investigación historiográfica significa renunciar a cierta seguridad que podría ofrecer el método científico. Se trata, por tanto, de aceptar el lugar de la duda y la incerteza, a fin de que nuevos cuestionamientos siempre puedan surgir, abriendo así nuevas posibilidades a partir de lo que fue previamente construido. Letícia propone que ese conocimiento sea colocado en movimiento a fin de luchar contra toda petrificación y momificación que, a su vez, está a la base de toda esa arrogancia que se atribuye una autoridad supuestamente adquirida gracias al "conocimiento".

Al reconfigurar las operaciones y funciones que organizan la presentación de la investigación historiográfica, la artista trabaja la *poética* de la presentación del saber histórico, y aquí es donde entra en juego el principio de montaje con el cual la

artista dialoga con el saber antes realizado. Esa dimensión dialógica naturalmente puede ser siempre actualizada en nuevos diálogos, dando una dimensión que en principio podría ser considerada absurda: que el trabajo de investigación en historiografía sea *infinito*.



Fig. 5. *Rauschenberg*, 2018. Técnica mixta sobre libro de arte. 62x29 cm

La intervención en libros será una constante en el trabajo de la artista, sea en la intervención de un libro del autor Rodrigo Naves en el que dialoga con las posiciones sobre historia y teoría del arte allí expuestas, sea en las interferencias sobre un libro de arte de Robert Rauschenberg luego de una visita a su archivo en New York cuyo resultado no fue la publicación de un artículo científico, sino un trabajo artístico (Figura 5) *a partir de la* obra del artista estadounidense[38].

Intervención en un libro aparece también en el trabajo que, aunque estaba en el proyecto inicial no entró en

[38] A partir de la investigación en los archivos de Rauschenberg, Letícia realiza también un segundo trabajo usando como soporte un cuaderno que funcionó como un "diario de investigación" con fotos, colágenos, anotaciones, etc. Este último fue expuesto en el Taller Oriente (Rauschenberg (short stories) en la exposición colectiva *Livro inventado II – Gestos experimentais*, organizada por Marcos Bonisson en la Galeria Oriente, Glória, Rio de Janeiro, nov. 2018).

la exposición del IBEU, llamado *Hoje é dia de vermellho (os sentidos da história)* (Figura 6), en el cual «una tela pintada de rojo es utilizada para operar cortes y costuras en un libro de historia» (Pumar, 2018). Letícia secciona las dos primeras páginas del libro, creando caminos a través de los cuales atraviesan cintas rojas, creando un juego "dentro-fuera" entre el blanco de las páginas y el rojo de las cintas que sobrepasan el límite de las páginas, saliendo del espacio delimitado del libro. Las cintas son vectores que van en varias direcciones, desafiando el título del libro *O sentido da historia*, en singular. Sensiblemente, ella propone un debate teórico con el autor del libro; en lugar de un sentido único, teleológico, de la historia, los vectores empujan al espectador a pensar en los *sentidos* de la historia, en plural. La historia, de esta manera, para Letícia, no está hecha de *una* temporalidad homogénea, sino de varias temporalidades que se entrecruzan y apuntan en diferentes direcciones. Al presentar el trabajo en redes sociales, la artista dice: «En tiempos sombríos, el rojo es un gesto, un gesto que viene de lejos».

Llama la atención la recuperación del rojo, tan importante para el arte contemporáneo brasileño, ya pensemos en Cildo Meireles o en Tunga, por ejemplo. El juego entre el rojo y el blanco va a aparecer en otros trabajos, hechos en un registro más acentuadamente ligado a la pintura: en una tela redonda roja monocromática, cortes *a la* Fontana, pero que indican los mismos vectores que apuntan en varios sentidos; una tela totalmente blanca rectangular es expuesta de forma vertical, donde una cinta roja pasa en curva por los cortes; una tela cuadrada roja, con muchos cortes, por la cual pasa una cinta blanca; y finalmente una tela totalmente blanca cuadrada en la

cual una cinta que atraviesa los cortes está en el rincón derecho[39].

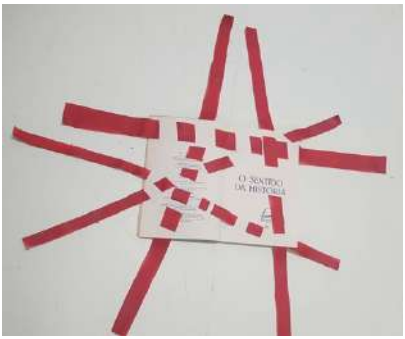


Fig. 6. *Hoje é dia de vermelho (Os sentidos da história),* 2018. Acrílico sobre lienzo y lienzo sobre libro. Dimensiones variables

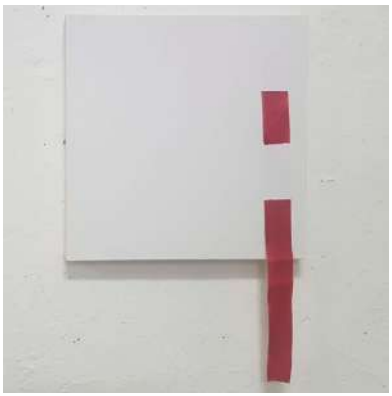


Fig. 7. *Desejo,* 2019. Acrílico y tela sobre tela. 40x40 cm

Sin embargo, si esa relación con la pintura puede sugerir la adhesión a un abstraccionismo formalista, esta producción refleja, en todo caso, las preocupaciones de la artista en torno al problema de

[39] Este último fue expuesto en la exposición colectiva *Patifaria!* en la Escuela de Bellas Artes (UFRJ) en 2019; en el Espacio Poético Titocar, en 2020.

la investigación historiográfica. Así, las pinturas de Letícia deben ser leídas sobre todo a partir de las intervenciones en los libros que buscan problematizar los sentidos de la historia.

Por eso, la tercera obra de la exposición en el IBEU, *Sem título* (2018), que «subraya las potencialidades plásticas de los elementos de la escritura» (Pumar, 2018), en principio puede inducir a una relación con el concretismo. No obstante, ella busca establecer una relación entre imagen y palabra, relación tan preciada para la artista. Dos telas rectangulares, en vertical, son colocadas lado a lado: en la tela de la derecha se hacen cortes que extraen tiras en la horizontal que penetran los cortes hechos en otra tela, estableciendo aquí un juego entre lo negro y lo blanco. Las cintas hacen la "costura" entre una tela y otra, estableciendo una precaria unión entre ambas.

Ese trabajo dialoga inmediatamente con el poema *Operando cortes: poema-ato*, donde reflexiona sobre las cuestiones que son igualmente pensadas imaginativamente. Se trata de un poema en que ella "corta" citas de otros autores y las "cose" con frases y postulaciones de ella misma. Se puede leer: «vive de experiencia sensible y no de explicación lógica y que vive de experiencia lógica y no de explicación sensible»; dice también que el «deseo corta y borda» o incluso que «parece que es el no saber quién cose el tiempo».

Escribir poesías, para Letícia, no es, por tanto, una actividad distanciada de su proceso como artista plástica. Muy por el contrario, el poema, la imagen, la pintura están entrelazadas en la construcción de una poética. Desafiando lugares establecidos, se coloca *entre* la investigadora, la artista plástica y la poeta. Ese lugar indefinido, a su vez, es lo que

da la potencia creativa de una realizadora que busca encontrar nuevas posibilidades en el campo de la historiografía.

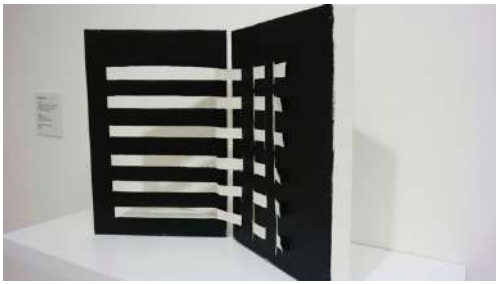


Fig. 8. *Sem título,* 2018. Acrílico y tela sobre tela, díptico. 30x20 cm (cada uno)

Pintura, fotografía, texto, medios por los cuales Letícia *piensa* un problema y propone un diálogo con el modo de presentación tradicional del conocimiento. Se trata, por tanto, de un trabajo que sólo se comprende por medio de un tensionamiento que puede ser bastante fructífero para la producción del saber.

La exposición *Novíssimos* permitió la revelación de una artista talentosa que, a pesar de su juventud, presenta plásticamente sus cuestionamientos con gran madurez. No obstante, hay todavía un gran camino por recorrer que va a rendir aún muchos frutos y abrir diálogos sobre el sentido de la investigación historiográfica. Queda el deseo de que esos cuestionamientos tengan repercusión no sólo en el campo del arte, sino también en la esfera académica y que los centros de investigación en Historia puedan abrirse a nuevas posibilidades de investigación, tal como propone Letícia Pumar.

REFERENCIAS

Bataille, Georges (2009). *L'expérience intérieure.* Tel. París: Gallimard.

Benjamin, Walter (1984). Escavar e lembrar. Tiedemann, R. & Schweppenhäuser, H. (Orgs.), *Walter Benjamin – Gesammelte Schriften, v. VI. Fragmente, Autobiographische Schriften*. Frankfurt: Main.

Derrida, Jacques (2001). *Mal de arquivo: impressão freudiana.* Río de Janeiro: Relume Dumará.

Didi-Huberman, Georges (2012). Quando as imagens tocam o real. *PÓS Revista do Programa de Pósgraduação em Artes da Escola de Belas-Artes da UFMG*, *2*(4), 204-219.

Fleckner, Uwe (2013, 13 de junio). *Visuelle Rhetorik Aby Warburgs vergleichende Kunstgeschichte zwischen wissenschaftlichem Atlas und künstlerischem Experiment* [Retórica visual: la historia comparada del arte de Aby Warburg entre experimentación científica y artística]. Conferencia, MAC-Niteroi.

Hussak, Pedro; Olveira, Flávia (2018). Imagem-clichê, imagem-abertura [Texto de presentación]. Exposición *Rural em imagens: para além dos clichês.*

Pumar, Letícia (2018). Material enviado para la selección del concurso *Novíssimos*. IBEU.

6

SOBRE LA REALIZACIÓN DE *HONORIS CAUSA* (VISITA DE RANCIÈRE A VALPARAÍSO)

Gustavo Celedón Bórquez
Director
Centro de Investigaciones Artísticas CIAUV
Universidad de Valparaíso
gustavo.celedon@uv.cl

INTRODUCCIÓN

Honoris Causa (2019) es una película realizada en el seno del Centro de Investigaciones Artísticas de la Universidad de Valparaíso.

Se puede concebir como un film cuyo ensamble trató de resolver un problema o algo similar a un problema. Se trataba del armado del film: una cantidad de material sin una idea decidida. Esto generó un proceso de reflexión que en principio buscaba simplemente dar con estrategias para poder asociar los materiales y darles la forma de un film, pero que también –y por sobre todo– hizo pensar mucho sobre estas estrategias, el contexto en que surgen (principalmente el contexto digital), sobre el montaje, sobre cierta noción que podríamos llamar, para efectos de este texto, material cinematográfico o materia fílmica y, lo veremos, sobre la subjetividad.

Entre este texto y el film se puede concebir un trabajo en torno a estas cuestiones que, por lo demás, quedan abiertas. Hay nervios de discusión filosófica que atraviesan el film y que de alguna manera este texto revisita. Pero es necesario considerar que ellos operan ya en el film, transformando este texto en un comentario o en un anexo que sin embargo no deja de constituirlo. Es este texto, también, un análisis del film y la insistencia en definir detalles y formas de su construcción, como si viéndolo y analizándolo arrojara todavía materiales para figurar los modos de su confección.

CONTEXTO

Este film debe su nombre a la visita de Jacques Rancière a Valparaíso en noviembre de 2016. Vino invitado por la Universidad de Valparaíso con el fin de recibir el grado Honoris Causa. Rancière estuvo una semana en Valparaíso, realizando todo tipo de actividades académicas y no académicas.

Para el caso, Sergio Navarro, entonces académico de la Escuela de Cine de la Universidad de Valparaíso, movilizó a profesores y estudiantes para filmar la estadía de Rancière: conferencias, paseos, cenas, etc. No hubo un plan de acción, menos un guion, las funciones académicas y los deberes docentes poco permiten organizarse para un plan detallado. Sin embargo, conocíamos las actividades que se realizarían, organizamos un encuentro íntimo, disponíamos de las cámaras y la gente para producir las imágenes necesarias. Es decir, Sergio Navarro proyectó un film que desplegaría toda la potencia creativa en el rodaje para luego ser decidido en el montaje.

De todos modos, le interesaba imprimir un sentido de amistad, mostrar al filósofo compartiendo fuera de las actividades académicas, fuera de los protocolos, fuera del mundo de las ideas, lo cual era de algún modo difícil, pues la filosofía no es un oficio de horario definido, sino algo que de alguna manera se ejercita siempre, en la universidad o fuera de ella y, particularmente, con amigos y amigas. Esa semana fue intensa, bien lograda, Rancière realizó conferencias muy buenas, criticó el devenir de la investigación, el mercado de los conocimientos, introdujo la exhibición de *Armonías Werckmeister* de Bela Tarr, compartimos en diversos espacios, se sintió a gusto y fue especialmente colaborativo con lo que estábamos haciendo.

Luego de aquella semana, pasó el tiempo y, como suele suceder, los materiales estaban ahí, reposando en los discos duros. Sergio dejó la Escuela de Cine, se vio afectado por problemas de salud y en general en la Escuela estábamos ocupados al 100% en los llamados deberes académicos y sus formularios interminables.

Todo esto llevó a que, desde el Centro de Investigaciones Artísticas de la Universidad de Valparaíso, cuya deriva progresivamente ha acentuado el trabajo de “creación” artística, encontráramos un espacio para finalmente montar este material. El centro tiene los mismos problemas de tiempo y burocracia, incluso acentuados. Aun así, multiplicando los días y las horas, y contando con algo de financiamiento, se comenzó el proceso de edición.

PRIMERA ETAPA DEL PROCESO

Comencé a observar los materiales y tuve algunas conversaciones con Sergio, para quien la idea del lado cotidiano del filósofo seguía siendo su objetivo. En aquellos diálogos estuvo también Luis Meneses, montajista. Sergio ya no podía participar, estaba en Santiago ocupándose de su salud y de sus propias investigaciones, no pudiendo hacerse cargo ni involucrarse en el proyecto, aunque ganas no le faltaban. Logramos en todo caso convencernos mutuamente, los tres. Era importante continuar con su proyección, con su mente, con sus sentidos, y Sergio, como el filósofo del cine que llegó a ser, vio que teníamos un material que no separaba la filosofía de la vida, la filosofía de la amistad, la filosofía del encuentro. El film, a mi parecer, quedó en el justo medio entre vida y filosofía, no sin tensionar el espacio institucional. Los momentos académicos se diluían en la ciudad, en el caminar, en lo que Sergio hubiera sin duda llamado algo así como lo afectivo, lo real.

Dos cosas:
a. Rancière, de hecho, no solo vino a recibir el galardón, sino que, recibiéndolo, expresó múltiples ideas filosófica y políticamente importantes que no se podían dejar de lado; b. el material era disperso, variado, múltiple, en parte porque hubo muchas cámaras con distintas percepciones y porque, lo sabemos, el digital no insta a ahorrar en cantidad y hace de lo cualitativo un problema a reflexionar constantemente.

En un primer momento, se pensó en un film que abarcara toda una conferencia, de principio a fin. *Ballet Acuatique* (2011) de Raúl Ruiz, film que rinde homenaje al documental científico de Jean Painlevé y ensaya formas cinematográficas en torno a la exposición

académica, ejercía en ese momento una tentadora influencia. La idea sería continuar en esa senda: explorar las posibilidades e imposibilidades de esa idea. De ahí que pensé en una de las conferencias que realizó Rancière (2019), en la Escuela de Derecho de la Universidad de Valparaíso, titulada *El tiempo de los no vencidos. Tiempo, ficción, política*, de aproximadamente una hora de duración, incluyendo las preguntas del auditorio. Razones había, pues era la actividad con más tomas, más cámaras, había mucha gente, el espacio era grande. El desafío era ese, hacer de una conferencia una película. Se desistió, sin embargo, por dos cosas. A quienes compartí esa idea no la vieron factible (es decir, la vieron aburrida) y la revisión de los registros planteaba en verdad otras salidas.

Ciertamente había varias posibilidades de elección, pero observar el material en un contexto de circulación de imágenes digitales que desarman y desestructuran el montaje tradicional hacía ver todo desde esa perspectiva. Quiero decir que la distribución actual de las imágenes, abismante, hace que toda imagen pueda ser parte de esa circulación, que toda imagen, por ser imagen, deba circular, como si mostrar fuese lo mismo que ver y circular. Si pensamos por un momento que la distribución de las imágenes por internet es un gran proceso de montaje, guiado por tecnologías algorítmicas cada vez más avanzadas, la revisión del material que compondría el film se alteraba precisamente por una pre-alteración de la idea de montaje. Todo es montable, parece decir Internet —todo, incluso las imágenes que el sentido común o los discursos políticos actuales califican como no éticas o anti-éticas, terminan por montarse o son potencialmente montables en la web, la Deep-web, páginas como 8-chan, etc. Ni siquiera se trata del

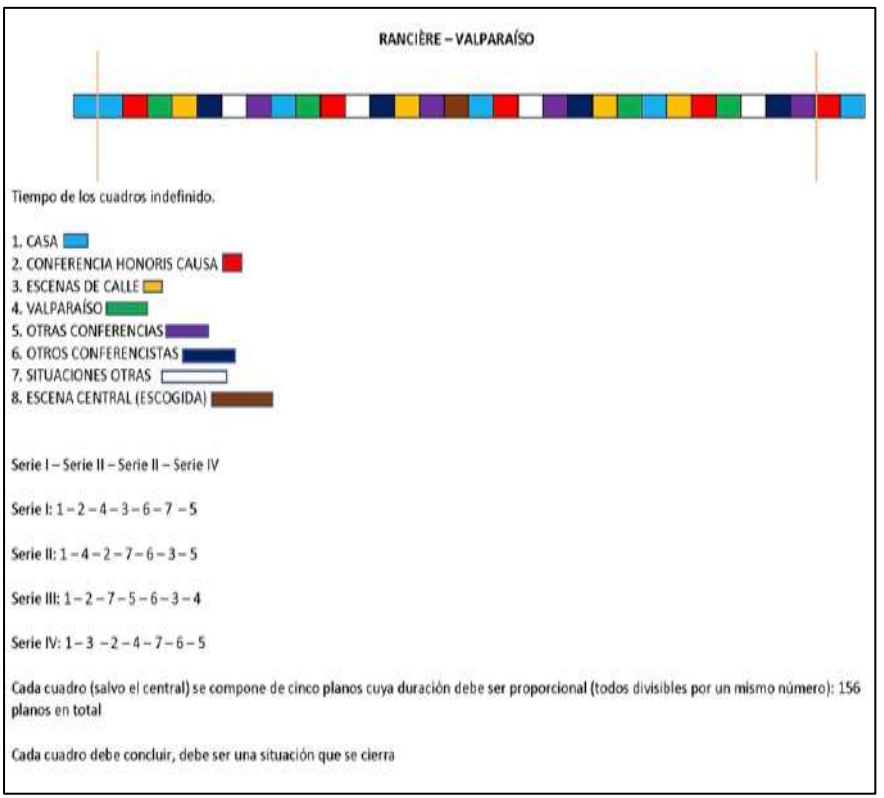
acto explícito de montar o editar: dos imágenes diferentes y ajenas, separadas en tiempo y espacio, pueden editarse sin ningún tipo de voluntad que intervenga. El hecho de que la pantalla aparezca como el espacio en donde todo tipo de imágenes convergen, crea efectos de edición más rápidos que lo que podríamos llamar una conciencia editora o una conciencia montajista. Efectos que incluso no se reducen al inconsciente, a la lógica de los sueños, puesto que incluso alcanzan mayor velocidad, anticipando al inconsciente. Y no se trata de la velocidad de los algoritmos ni de los algoritmos mismos, se trata más bien de imágenes que los algoritmos dejan abandonadas en nuestras pupilas y que tienden por sí solas a juntarse o editarse según un hábito de montaje o edición que domina los procesos de asociación y las relaciones en general.

Sin embargo, este contexto de la imagen digital suele ser abordado desde una perspectiva naturalizante, muy al modo de la filosofía deleuziana, de hecho una de las más solicitadas para ocuparse de estor temas. Pero eso gatilló una interesante preocupación, que tomó entonces este rumbo: desafiar cualquier naturaleza de la imagen digital, todo discurso naturalizante que acompañe a la imagen digital.

SEGUNDA ETAPA DEL PROCESO

Se ideó una suerte de algoritmo, que en adelante irá entre comillas, “algoritmo”: se clasificaron las imágenes por tipo y se crearon cuatro series que compondrían la película en su totalidad. Una imagen central serviría para dividir la película en dos series por lado. Se agregó eso sí una serie de introducción y unos planos finales.

Cada serie mezclaba los tipos de imágenes sin repetirlos y cada tipo de imagen debía contar con cinco planos. En total, la película contendría 156 planos, número total al cual se le agregaban una escena al inicio y dos al final, fuera del algoritmo creado.



Guion inicial de Honoris Causa

Tanto esta escena inicial como las dos del final tenían que ver con dar un comienzo y un cierre a la película y, mayormente, recoger la idea primordial de

Sergio Navarro, la idea de amistad en torno al trabajo filosófico y las cosas de la academia.

Luis Meneses, a cargo del montaje, se mostró entusiasta con esta especie de juego. Asumió las instrucciones, sosteniendo que el juego era a la vez libre y cerrado. Él elegía los planos que quisiera (yo elegí en todo caso algunos que me interesaban y las partes discursivas de Rancière que consideré pertinentes que aparecieran). Todo lo demás dependía de la respuesta a las instrucciones por parte de Luis.

Como se ve en el "algoritmo", también llamado guion, se utiliza la palabra 'cuadro'. 'Cuadro' era de algún modo una escena o una secuencia que incorporaba 5 planos del mismo tipo (1. imágenes de la actividad que hicimos en casa; 2. Imágenes de la conferencia en donde Rancière recibió el Honoris Causa; 3. Imágenes en la calle, etc…). A la vez, la composición de cada cuadro incluía la idea de proporcionalidad entre los planos. Si cada serie tiene 5 planos, y si el primero, por ejemplo, dura 60 segundos, todos los otros deben tener una duración tal que juntos pudiesen ser divididos por un mismo número. Si duraba 60, los otros podrían durar 120, 18, 42, 78 (todos divisibles, en este caso, por 6). Luis Meneses no se interesó mucho por esta norma y, literalmente, la desobedeció. Sin embargo, esta desobediencia, luego de un primer corte, no alteraba el carácter "algorítmico" del film, lo cual da a pensar que un algoritmo puede mentir no solo en sus contenidos sino también en su forma.

En efecto, un primer corte resultó interesante. El film lograba mostrar una coherencia plástica, una dinámica que involucraba temas y que, a fin de cuentas, resultaba. Pero se notaba, de alguna manera, el "algoritmo", la maquinicidad del film. No era algo muy diferente a las ediciones que cada cierto tiempo

Google Photos realiza con las imágenes que tenemos en el celular.

De hecho, un primer visionado con colegas de la Escuela de Cine y algunos/as estudiantes del Doctorado en Estudios Interdisciplinarios de la Universidad de Valparaíso, lo hizo notar. Los comentarios iban desde la movilidad mecánica, la velocidad controlada hasta la pérdida de control, no sin acentuar, en todo caso, que película había y que resultaba bastante interesante.

Para nosotros esto se transformó en voluntad de romper la dinámica. Había que introducir la subjetividad. No tanto del lado de los contenidos –pues, por ejemplo, los discursos de Rancière eran potentes, muchos planos también– sino del lado de la forma. Ahora bien, como dice un poco la tradición contemporánea, contenido-forma no es precisamente una fórmula que dé cuenta del asunto. Acá había un problema con los materiales y diríamos, con el orden de los materiales. Pero no se trataba, al menos intuitivamente, de ordenar los materiales, de introducir la forma en la materia, sino más bien de sustraerse a un proceso que se introduce en medio de materiales que tienden a asociarse antes de cualquier subjetividad y antes de cualquier algorítmica. Es decir: la materia se asocia, se articula, en un grado cero. Multiplicidad inconsistente le llama Alain Badiou (1989).

A propósito, Raúl Ruiz considera que el plano es en sí mismo un mundo separado: «Cada plano del filme es un mundo separado de los otros planos» (Ruiz, 307). Cada plano es una realidad independiente por decirlo de algún modo, es una vida única. Ahora bien, para Ruiz existen diversas fuerzas propias del plano que le permiten articularse en vistas a formar un film, pero nunca llegará a afirmar que el resultado del film

está o estuvo ya en la orgánica o en el ADN del plano. No ahondamos ahora en ello, sólo buscamos acentuar lo siguiente: tal o cual articulación entre planos pasa a ser algo que no está ahí, una película tiene mucho de simulacro articulatorio, de «expectativas falsas verdaderas» (307). Y no se trata de la individualidad de las imágenes, de una imagen-individua o individualista. Una imagen no es una unidad real ni un extracto unitario de la realidad. Lo interesante del pensamiento cinematográfico de Ruiz no es tanto realzar simplemente la unicidad del plano como plantear una resistencia a la "naturalidad" articulatoria, especialmente narrativa, siempre dirigida por el sentido, a la vez conformada por un tema central conflictivo que puede lograr, con trabajo eficiente, clasificar tipos de imágenes, tipos de movimiento, importancia y prescindencia de eventos, etc. Un plano es una suerte de resistencia más que un elemento que en sí mismo contenga un *valor a-priori.* Un plano crea un ambiente de resistencia: si la película ya nos lleva a donde nos quiere llevar, a lo que nos quiere decir y mostrar, las fuerzas centrípetas del plano buscan quedarse en su desarrollo, en su extensión, en su estiramiento —estiramiento que puede pasar a otro plano de modo desconocido para las expectativas falsas verdaderas. Es una suerte de presente del acontecimiento, estar-aquí más que en la promesa del sentido, en la promesa de la película. Habría de algún modo un conflicto entre la promesa del plano y la promesa de la película. Pero el plano, ruizianamente comprendido, no tiene nada que ver con la promesa y una película compuesta por planos así concebidos, dejará también de tener que ver con su promesa, con su *promesa de sentido*.

Articular, por lo mismo, no es un acto a desechar. Es más bien una tarea que debe ser siempre pensada o

arriesgada, tanto en teoría como en la práctica, ojalá fusionadas.

La algorítmica –cabría decir: la ideología algorítmica– intenta ser el discurso naturalizante de un aparente impulso asociativo primigenio de la materia. Asume que la articulación es el movimiento esencial de las cosas cuya señal o huella es la existencia del sentido. No tal o cual sentido, sino *sentido en general*. Esto significa que todo impulso articulatorio de la materia lo interpreta como impulso primordial hacia algún fin, con sentido, para algo. Las filosofías deleuzianas del deseo que se ponen a la base de las explicaciones de todo lo que hoy pasa a nivel cosmo-ontológico operan casi de la misma forma: el impulso articulatorio de la materia es el deseo. De aquí que vitalistas de muchos tipos sean igualmente devotos/as del algoritmo casi como si éste fuese el deseo mismo que es necesario afirmar. Pues en efecto, la algorítmica sería un virtual del sentido o del deseo primigenio de la materia que se articula, que se asocia. El algoritmo se presenta como forma posible de un movimiento abstracto pero inmanente, de un movimiento indiscutible del ser de la materia. Esto hace que, en el fondo, la algorítmica se conciba de manera natural, que el avance tecnológico se funde y se funda en un naturalismo que por lo demás funciona hace siglos expresando que hay un sentido que antecede las decisiones y los movimientos más próximos, las decisiones que uno pueda tomar, la política a hacer. La fusión deseo-tecnología, paraíso (fiscal) de filosofías actuales, es una continuación de un pensamiento con serios problemas para asumir la materia.

Se trata no de tal o cual fin, sino de la articulación como fin en sí mismo. No hay un fin, sino múltiples

fines cuya multiplicidad deja de ser problema cuando todos ellos se presentan como articulaciones que funcionan. El algoritmo es de esta manera una organización ideal, pues ensambla la materia de acuerdo a fines diversamente programados. Es una lógica universal para fines distintos que devienen entonces iguales. Esqueletos lógicos, copos de nieve, pequeños organismos de lógica pura que levantan el imaginario de una multiplicidad de vida, de una diversidad ecológica dominada por la dura lógica.

La moral a la base es la siguiente: la contradicción inherente a un fin absoluto puede administrarse a través de una explosión en infinitos fines, todos ellos controlados por unidades lógicas, los algoritmos. Un algoritmo es un fin o unos fines determinados. Ninguno de estos fines puede escaparse, los algoritmos se constituyen de acuerdo a fines individuales, pero su estructura lógica varía en las funciones, pero no en su armado, esto es, todos los algoritmos son formalmente iguales, movimientos diferentes y hasta muy diferentes, pero coherentes internamente, por lo tanto, excluyentes, tendientes a lo mismo, fieros o fieras con sus propios fines.

Un fin puede aquí ser abstracto. Se podría hablar, por ejemplo, del algoritmo por el algoritmo. Dejar el fin como función vacía y hacer de la pura estructura lógica del algoritmo, su objetivo.

Esto último es lo que un primer corte de *Honoris Causa* parecía estar haciendo. El fin era organizar el material fílmico para darle forma de film. La forma del film venía dada por la articulación resultante, por el hecho de que efectivamente el material tenía continuidad, sucesión de planos, elementos comunes, repetidos, además de velocidad, dinámica, algo de

continuidad, traspaso, principio y fin. Tenía, de hecho, articulación.

DESEO < SENSIBILIDAD (PARÉNTESIS DE UN EXCESO FILOSÓFICO)

Luego de muchos visionados, había que romper esa articulación. No actuaríamos según el paradigma del sentido, el "algoritmo" se transformaba en un problema. Pero no operaríamos de manera dialéctica: no opondríamos un sentido a otro sentido, o el sin-sentido al sentido, como una fuerza alternativa que podría introducirse en la película. Es decir, no opondríamos la naturaleza al artificio. Lo que se nos ocurrió, y que recién hoy podemos considerar como tal, fue diluir el algoritmo en el despliegue del film. Insertaríamos, desarrollaríamos, inventaríamos nuevos planos y secuencias en y para el film con el fin de diluir el "algoritmo", de ahogarlo en una articulación material que, sin sentido primigenio alguno, rescatara la subjetividad, es decir, pensamientos, sensibilidades, vidas, políticas, formas que no obedecen a un sentido sobre el que haya que uniformarse. En términos más simples, el propósito era que la existencia se tragara el algoritmo. Mucho más simple aún: que el film no se prohibiera a sí mismo actuar por fuera del alcance del algoritmo.

Podemos imaginar un universo en donde todo responde a pequeños y grandes esquemas lógicos. En donde el deseo se multiplica interior y exteriormente. El deseo *ritornelizado = algoritmizado* o el ritornelo-algoritmo como la imagen del deseo. Esto supone que una comunidad o una colectividad está compuesta de unidades lógicas, de micro y maxi esqueletos de sentido puro. ¿Pero qué pasa con lo que no es el deseo?

¿de dónde esa universalidad del deseo? ¿Por qué la afirmación del deseo tiende a fundirse con el cosmos? ¿por qué ciertos individuos contemporáneos tienden a afirmar que su individualidad está comandada por un deseo cósmico, por un deseo primitivo, por un impulso que reafirma su individualidad e individualismo a través de un sentido que los antecede, que los empuja, que los libera de responsabilidad?

Badiou tiene toda la razón cuando dice de Deleuze ser una filosofía aristocrática (1997). Podríamos decir, una filosofía de las pequeñas monarquías, de las monarquías menores. El individuo-rey, como diría Elisabeth Roudinesco (2021), es aquel que el deseo divino pone en la tierra para poder desplegarse, tal como el rey feudal adquiría su potestad directamente de la divinidad.

Esto crea, sin duda, una política de desigualdad. Basta que la o el individuo hagan valer su potestad y, para ello, única forma a fin de cuentas, tener que disminuir y desvalorizar la existencia de otros y otras. La colectividad y la universalidad del deseo terminan no siendo tales, no todos/as caben, pues comenzarían prontamente a aparecer los y las que interrumpen, obstaculizan, los y las que no permiten la afirmación del deseo, ahí donde lo aberrante ha terminado confundiéndose con identidades, reclamado por personalidades, por comportamientos, comprendiéndose como lógicas-diferentes en relación a una lógica central. Se puede ver: deseos que se frustran queriendo ver en los restos no correctamente diferenciados el anclaje a una supuesta negación de la vida, el triunfo del resentimiento, el enemigo del deseo.

No ahondaremos en este texto, claramente, si se trata de la filosofía del mismo Deleuze o más bien de

lecturas deleuzianas que a través de sus conceptos pontifican una ideología y sobre todo una práctica liberal. Es parte, sin duda, de las consecuencias del pensamiento deleuziano a las que hace alusión Žižek (2006).

Sin duda la mezcla entre *diferencia, deseo* e *individualidad* ha sido nefasta. Y para hacer cierta justicia, los pontífices liberales del deleuzianismo no logran separar lo que sería un principio deleuziano por excelencia, herencia directa de Nietzsche: el deseo no se frustra. La frustración es cuestión de la o del individuo, quien, cercado en sus diminutas paredes, asume el deseo en referencia a personas, individualidades, especies, contornos, rostros, vestimentas, en fin, todo ese deleuzianismo que no permite pasar a la materia, criticando en definitiva todo lo que impide una perfectibilidad del capital. El deseo como motor de la bolsa de valores.

Más interesante resulta hacer lo que el deseo no desea como objeto, identidad, dirección, sentido. Alguien como Lacan (2008) anunciaba ya en el comienzo de su Seminario VI sobre el deseo, que el asunto iba por desechar y contrarrestar una tendencia direccionista del deseo. Como si el deseo fuese una entelequia que busca materializarse no según tal o cual objeto, sino bajo la forma-objeto, «objeto adecuado, el objeto esperado por adelantado, coaptado a la maduración del sujeto», cuya aprehensión se basa en «el reconocimiento, la reminiscencia, de alguna manera preformado» (15). Se podría decir: el objeto sería aquí una imaginación limitada (representativa) del deseo. De un deseo que existiría antes que la materia y la desearía juntar, amalgamar, plastificar: el objeto. Žižek destaca justamente que la ontología desiderativa de Deleuze –sobre todo en su trabajo con

Guattari— cae radicalmente en un idealismo similar, la constitución de la materia como actualización de movimientos de la entelequia, de lo virtual.

> «Éste es el Deleuze del "empirismo trascendental", el Deleuze que confiere a Kant su peculiaridad inconfundible: el espacio trascendental propiamente tal es el espacio virtual de las múltiples potencialidades singulares, de los gestos, afectos y percepciones impersonales y singulares "puros", que no son sin embargo los gestos-afectos-percepciones de un sujeto preexistente, estable e idéntico a sí mismo. Ésta es la razón por la que Deleuze celebra el arte del cine: "libera" la mirada, las imágenes y los movimientos, y, en último término, el propio tiempo de su atribución a un sujeto determinado. Cuando contemplamos una película, vemos el flujo de imágenes desde la perspectiva de la cámara "mecánica", una perspectiva que no pertenece a sujeto alguno; y, gracias al arte del montaje, el movimiento es también abstraído o liberado de su atribución a un sujeto u objeto dados. Es, en suma, un movimiento impersonal que sólo se atribuye secundariamente y a posteriori a algunas entidades positivas.»
> Žižek, 37.

El deseo no se dirige acá a un objeto ni tampoco confirma a un sujeto. Produce más bien su propia garantía, su poder, su poder de proyección de todo cuanto puede virtualmente. El deseo es todo lo que él mismo puede y más allá. Es acumulativo, es una multiplicidad de ideas, una multiplicidad de proyectos que nunca se inscriben en la materia, sino que buscan hacer de la materia la condición abstracta que permita potenciar la propia potencialidad del deseo. Eso, potencializar la potencia. Por lo cual, podríamos

decir, *sí hay objeto*, en la productividad, en la productividad maquínica no de elementos que descargan o transforman el deseo en algo que termina por satisfacerlo, aunque sea en parte, sino en algo que le permita reaparecer, mantenerse, incrementarse. Un objeto ideal, algo así como un conjunto de nodos que permiten la circulación de un deseo que termina en sí mismo. En el cine, por ejemplo, el deseo se contempla a través de una red de planos más que en tal o cual plano: en la funcionalidad, en la intensidad, en las fuerzas que hacen unidad lógica o articulatoria —no en las fuerzas o funciones del plano, sino en las fuerzas comprometidas en el tejido que atraviesa actual y virtualmente los planos. Para ello, la materialidad debe estar organizada de tal modo que no lo represente bajo ninguna forma, bajo ninguna figura, sino que, impersonal, permita y optimice una vida que es una vida totalmente en sí mismo. Esta vida en sí mismo es prolífica, imaginativa, proyectiva. Una entelequia cuya potencia se sostiene en objetos que deben estar ahí, colgados, atados, dependiendo del valor cuantitativo (aunque sea poético) de una diferencia original. Hay una política del desecho en Deleuze. El objeto es una suerte de dignificación lógica de una materia todavía desdeñada.

Pues, efectivamente, la algorítmica tiene esa forma del idealismo. Es un proceso de materialización ideal de lo inmaterial, una ideología que se apodera formalmente de la materia. Una metafísica material, aplicable.

Aventuramos una hipótesis a seguir trabajando en otros escritos: los algoritmos no son puramente impersonales como el movimiento de la cámara o una serie de movimientos propios de la tecnología mecánica y análoga (asunto desde ya totalmente discutible); son

más bien todo lo contrario, la evidencia de un idealismo material a ultranza que piensa haber logrado un ordenamiento metafísico de la materia en y por la materia. Žižek nuevamente en sus líneas sobre Deleuze (42): «Lo que tienen en común la revolución informática, la revolución biogenética y la revolución cuántica en la física, es que todas ellas señalan la reaparición de lo que podríamos denominar, a falta de algo mejor, idealismo post-metafísico».

Aquí vale la pena una conjetura importante: no se le ha dado la infinita importancia a ese gran libro de Rancière, *El inconsciente estético* (2005). Una gran conclusión a pensar largamente: antes del deseo, la sensibilidad. El deseo es esencialmente moderno, una construcción prácticamente no-estética de una revolución estética —que, sin embargo, puede asumir y repensar siempre sus condiciones estéticas y materiales. No profundizaremos tampoco en este texto sobre estas cuestiones importantísimas. Las dejamos pendientes[40]. Solo decir que la sensibilidad puede ser distante al deseo, que éste ha tendido a transformarse en una entelequia que se opone a lo sensible, que en cierta medida lo oculta, que le da una meta, que busca superarlo, olvidarlo, que traiciona a la sensibilidad en una construcción metafísica que cree haberse progresivamente materializado.

Ahora bien, el tema de la individualidad no sería aparentemente intrínseco al posicionamiento metafísico del deseo en Deleuze. La materia siempre vuelve. Lo impersonal no puede vivir en una suerte de eterna proyección invisible, materializándose continuamente, haciéndose cosa, una película, por ejemplo. Una identidad, un individuo. El sueño de la

[40] Algo se ha dicho ya en un texto llamado *Liberalismos Sonoros. Reflexiones sobre una estética liberal* (Celedón, 2020).

creatividad deleuziana se niega, a fin de cuentas, la producción. Esto a causa de su negación de la materia. Y acaba en lo más disponible: el yo. El punto material preciso de la impersonalidad se transforma en individuo/a, lugar de prueba de un deseo que no desea en verdad ningún vínculo material. La colectividad múltiple del deseo es en estas precisas e influyentes circunstancias, la suma de individualidades, suma que desatiende no sólo al cuerpo, sino también a la clase, a los lugares desde donde se parte, a los lugares donde se pasa y a los lugares donde se llega; a una posición política, a una posición de ataque o defensa. Un yo que suma actualizaciones que nunca acabarán. Un número irracional de identidades e individualidades, un π conformado por puras identidades, sintetizando sin síntesis lo colectivo.

«El envite del concepto de "plano de consistencia" de Deleuze, que apunta en la dirección de la inmanencia absoluta, es el de la insistencia en la univocidad del ser. En esta "ontología plana", todos los entes heterogéneos de un ensamblaje pueden ser concebidos al mismo nivel, sin prioridades o excepciones ontológicas de ningún tipo. Por referirse a las bien conocidas paradojas de la clasificación inconsistente, el plano de consistencia sería algo como una mezcla de elementos arrojados de consuno en una multitud de criterios divergentes.»
Žižek, 72-73.

El plano de consistencia es el plano que no está en el film. Y, sin embargo, es el más importante. La algorítmica da, sin duda, lógica, repetición e incluso comodidad a las operaciones impersonales. El algoritmo es un concentrado de diferencia y repetición. Una unidad material sin materia, como el ideal informativo de hoy.

En el film tratamos de inyectar materia, subjetividad no cartesiana: no refugiar al film en su virtualidad, sino echarle tierra, planos indignos, nada de metafísica.

Por esto la filosofía del cine de Deleuze, es, como dice Rancière (2005b, 132), una filosofía de la naturaleza, pues todas las clasificaciones y tipos de imágenes son como una tabla periódica. Y lo son porque, siguiendo siempre a Rancière, las imágenes devienen la materia de lo impersonal, la materia proyectiva del deseo, la materia misma del empirismo trascendental deleuziano. Así de claro: la materia es aquí la imagen, no la materia. Esto porque Deleuze, todavía él, es un punto alto de lo que Quentin Meillassoux llama el correlacionismo (2006), la imposibilidad de existencia de que algo exista fuera de la relación ser-pensamiento. Es decir: la materia no existiría, con Deleuze, fuera de esta correlación y, por lo tanto, materia es materia del pensamiento, la imagen, punto intransable para acercar la materia a las posturas idealistas y metafísicas tradicionales. En este sentido, por ejemplo, la digitalización de las imágenes es también la digitalización de la naturaleza, de la experiencia, una nueva forma de trascendencia. Y es en ese sentido que lo digital va siendo pensado por perspectivas deleuzianas. El montaje algorítmico se transforma en una optimización de la experiencia impersonal, trascendental, cuando la inmanencia es a fin de cuentas lo mismo que la trascendencia.

Elizabeth Roudinesco (2021), pensando las derivas identitatarias de hoy, describe identidades que pueden acoger lo extraño, lo alterno en sí mismas y forjarse de acuerdo a ello, tanto de manera conceptual como real, social. Pero también describe identidades que

buscan la pertenencia, constituirse en una suerte de clase, de suelo, de tipo. Según lo que venimos diciendo, podríamos aplicar una síntesis disyuntiva, según la terminología del propio Deleuze (2005, séptima serie; 2015, 79 ss): se puede apreciar también, hoy, una identidad de lo impersonal —la pertenencia a lo impersonal, cierto deseo de separación en un saber de avanzada, la idea de una conciencia expandida o ramificada que topa –es su maldición– constantemente con lo material. El anti-edipo deleuziano quiere extenderse inconfesadamente, por la tanto, más allá del puro Edipo, más allá del parentesco, sólo para evitar, a fin de cuentas, el conflicto social, las condiciones materiales que no tienen y jamás tendrán, decimos, la pura forma de Edipo, tal como lo quisiera Deleuze. [Consecuencias de Deleuze dice Žižek]. De este modo, celebra todas las identidades que siguen un camino de diferencia, pero esta conciencia expandida sólo se identifica con la diferencia pura. La lectura deleuziana como cofradía de la diferencia, como nueva clase metafísica en el mundo y fuera de él, es efectivamente una consecuencia que busca hacer de lo a-político el movimiento propio de la política. La identidad-disyuntiva, la identidad-de-todas-las-posibilidades. Pues, a fin de cuentas, la esquizofrenia siempre ha sido una cuestión familiar, un problema *de* y *para* la familia: la proyección del anti-edipo es la proyección vanidosa del progresismo, una identidad que se puede concebir en todas las identidades que se puedan imaginar y que, por lo tanto, se da el derecho *natural* a gobernarlas. El esquizofrénico: ese ser anormal en la familia que, no obstante, puede distribuir el capital de manera hasta entonces impensada. Formación de individuos especiales, metafísicos, *jedis* de la diferencia, una ciencia de individuos separados pero conectados por un saber diferenciado de las cuestiones

materiales y depositado en la intimidad diferente de los individuos. La colectividad de los que mutuamente se reconocen en su individualismo o, dicho en su nombre, la colectividad de los individualistas. El poder radica en cuántos individuos/as puedo ser y, en verdad, proyectar, pues a fin de cuentas la esquizofrenia deleuziana es una cuestión puramente simbólica e imaginaria, un juego lógico, financiero, jamás un riesgo vivencial, una verdad.

Para efectos de construcción y ahora interpretación del film, lo que operó fue un deseo que cedía su lugar a lo sensible, un deseo que se diluía en la sensibilidad que aprende a respirar más allá de la individualidad.

TERCERA ETAPA DEL PROCESO

Ciertamente, cuando trabajábamos en el film, estas reflexiones estaban en el aire, demasiado en el aire. Al menos, no eran parte de algún programa que dirigiera el trabajo. Más que nunca lo que impulsaba el trabajo era ir directamente a la composición del film. Observar y luego hacer, repetidas veces, todas las que fueran necesarias.

Un diálogo sobre lo hecho reveló que Luis había desobedecido al algoritmo más de alguna vez. Junto con pasar por alto la regla de las duraciones, algunos de los cuadros de color contaban con más o con menos planos. Y esto desde el primer corte.

Era interesante notificar que los algoritmos tienen un grado de acomodamiento cuando sus reglas no se cumplen cabalmente, que pueden introducir grados de no literalidad y, a pesar de ello, los resultados programados o esperados. Saben mentir. Pues no se nota

ese plano de más o ese plano de menos cuando el film transcurre. Todo se reducía a cierta hipnosis de la continuidad, ni siquiera a una hipnosis del movimiento. El avance del film era implacable, por mucho que el montaje de las secuencias no fuese temporalmente lineal. El cine nos ha acostumbrado a una linealidad del tiempo que es ante todo formal. Los contenidos pueden estar absolutamente desordenados en tiempo y espacio, pero la cinta avanza, el film va hacia adelante, la linealidad del tiempo se impone a cualquier otra concepción temporal en la medida en que está a la base. El cine, en tanto invención moderna y en un contexto moderno, ha promovido *mayoritariamente* un desarrollo del imaginario y de la sensibilidad en general, a partir de una concepción lineal del tiempo. Dicho de otro modo, y a la inversa: el cine ha sido una forma de poner en práctica la potencialidad y los mundos posibles que puede originar un tiempo linealmente comprendido.

Había que darle, por lo tanto, un movimiento diferente al simple avance, a pesar de que el film tenga forma de historia, pues al final de hecho hay una salida, una despedida. Pero la idea era que el desorden en la conjunción de planos no fuera simplemente un desorden, sino que introdujera cierto malestar temporal, cierta imposibilidad de sintetizar el tiempo. El “salud” al final del film, antes de los créditos y el piano, es un nudo estratégico. Parece sintetizar todo lo que ha ocurrido hasta entonces, pero es más bien un gesto de amistad, proponer una síntesis al film, justo al final, pero no para sintetizarlo, sino para darle, justamente, un “fin de película”, para sellar una

conexión con quienes hayan visto el film hasta ahí. Retrospectivamente, creo que empezamos tímidamente a



operar con premisas geométricas para terminar de modo más anárquico. El tiempo mismo siempre tiende a ser pensado geométricamente (circular, en espiral, piramidal, etc.), pero existe la posibilidad incluso de proyectar salidas a ese figurismo del tiempo. El blanco y negro quizás pudo hacer algo al respecto: muy rancièranamente, despliega otra temporalidad a la que sería la temporalidad luminosa, exacerbada esta última por la utilización de coloraciones “ochenteras” que, en cierto momento del film, ejercían un contraste entre la ceremonia y la ciudad. Se trata de Rancière y la ciudad coloreados, adquiriendo matices diferentes, algo ingenuos y en pleno proceso de contraste con la opacidad iluminada de la ceremonia. Ese exceso de luminosidad está más en sintonía con los planos en blanco y negro, emancipando dos temporalidades diferentes que entran en conflicto no entre sí, sino con todo aquello que pueda suponer una temporalidad uniforme del film, la disposición del “algoritmo”, simbolizada por la coloración normal de las imágenes y, particularmente en esa secuencia, por la ceremonia. De todos modos, no se trató en este film de la cuestión del tiempo: el tiempo nos aparecía más bien una resultante; no era una problemática del tiempo lo que nos impulsaba; no era a partir de él que estábamos organizando los materiales, aunque el fantasma de que alcanzara a durar una hora y más (temporalidad de los festivales) estaba ahí si bien, por suerte, decidimos que debía durar lo que duraría.



Secuencia “coloraciones”

Lo que de alguna manera nos convocó fueron cuestiones que podríamos llamar materiales que, a su vez, buscaban darle subjetividad a la película. Esta subjetividad tenía que ver con un carácter más cinematográfico, subrayar un carácter estético y pensante, lograr introducir una locura distinta a la locura del automatismo, esta última caracterizada por su vertiginosidad, por su confrontación directa al razonamiento. Por carácter cinematográfico entendíamos algo nebuloso, pero claramente esa nebulosa está compuesta por elementos vagos influenciados por todo aquello que hace de la organización del material cinematográfico un intento o un logro artístico, es decir, poner en juego una sensibilidad que no es ajena a los acontecimientos, una sensibilidad que no se separa de lo que ocurre para construir la individualidad de un goce personalizado, sino, muy por el contrario, una sensibilidad que se abre como una frecuencia de los mismos acontecimientos. El fantasma-cine en el mundo digital.

La pregunta por la asociación de imágenes audiovisuales no imponía la prepotencia de lo absolutamente nuevo, sino, en dirección opuesta, la necesidad de habilitar modos para recibir las

herencias de la cinematografía histórica —en un intento menor, jamás grandilocuente, extra-situado y sin promoción.

Estábamos, por tanto, sintonizados con el pensamiento de Jacques Rancière, protagonista de este film. Y a pesar de todas las reflexiones realizadas en este texto, reflexiones que levitaban en ese entonces y que ahora se imprimen en estas páginas, los dos ejes que movían el interés cinematográfico del film eran, básicamente, a) privilegiar un trabajo manual, es decir, un trabajo en y con los materiales [ante todo se trataba de tantear, de "tantear a lo ciego"] y b) operar, por lo mismo, estéticamente, suponiendo que la disposición de los materiales levantarían, como el polvo, la conceptualidad, la politicidad, las ideas, el deseo, en fin, todo aquello que se supone, nos han enseñado, debería ir antes.

Esto último es complejo, pues hay que darle al trabajo estético esa proyección, esa capacidad de levantar tal polvareda. Si no, es pura challa, la misma challa que ha bastante mal hecho a la estética, al arte, a los trabajos que operan con los sentidos.

Empezamos a recoger ideas e incluso a hacer participar a más gente que voluntariamente quiso participar. Rodrigo Cepeda y Pascual Araya aportaron con dos ideas que materializaron: filmar a Gino Basso, músico, tocando el clarinete en una sala de la universidad y al pianista tocando una versión deconstruida del himno de la Universidad de Valparaíso. Junto a Verónica Francés filmamos a un joven que habitualmente lo encontramos en las calles de Valparaíso (aún pervive, a pesar da la pandemia) acompañando con su batería (reducida a una caja y un platillo) tocando temas pop conocidos. Luego, un montaje de encuentros los puso juntos, separados por la inmensidad del mar.

Tenía en mente desde los primeros visionados introducir de forma demoniaca alguna figura relacionada a la mercantilización del conocimiento hasta que logré filmar una publicidad de Thompson Reuters en una librería de Valparaíso que, cuando lo hice, encontré una situación genial que conformó toda la escena en cuestión. Azar.



Plano secuencia “Thompson Reuters”

Insertamos unos codos, dos, imágenes que doblaban la tira de la película, que rompían al menos la rigidez de lo lineal, la tiesura del film. Se trata de imágenes de gente cruzando la calle, en blanco y negro, en un tiempo más lento que el del film. Puntos de detención, de cruce, túneles, la movilidad de la ciudad como raíz de todo lo que sucede en ella, incluyendo el evento Honoris Causa de esos días.



Codo 1 Codo 2

El film, de hecho, muestra cómo la ciudad anexa los eventos que en ella suceden. Y ese era otro tipo de articulación que las imágenes mismas impulsaban a trabajar: Honoris Causa, la actividad que honoró el trabajo de Jacques Rancière, era químicamente no rechazada por la ciudad, había un grado de familiaridad, de reconocimiento, de simbiosis en la elementalidad de las imágenes que provocaban un cuidado singular por la relación de lo que sucedía con la habitualidad de Valparaíso. Era la ciudad la que acogía, no sus autoridades.

La juntura que promueven los algoritmos encuentra la resistencia de articulaciones y sabidurías mundanas a las cuales no se les puede enseñar a mover pues saben de tiempos inmemoriales moverse.

En fin. Entre imágenes que produjimos con cierta planificación, imágenes que revisitamos e imágenes desconectadas en principio al film (hechas con el celular o alguna otra cámara durante encuentros fortuitos) comenzamos a armar y desarmar lo ya hecho. Mover, observar. Estirar, comprimir, relevar, hundir, etc. Continuos diálogos con Luis. Seguíamos introduciendo azar en la elaboración del material, a veces yo mismo le envié más de alguna escena ya realizada. Luis volvía sobre ella, la insertaba, la cortaba, la extendía. Introdujimos el blanco y negro. Creaba un contraste y jugaba a marcar una presencia diferente, la de la subjetividad, no alineada en secuencias concretas, sino a través de un color.

Si separáramos todas las imágenes en blanco y negro para constituir una secuencia exclusivamente con ellas, no encontraríamos mayor sentido, al menos uno preciso o uno que se pensase anticipado en una planificación. No encontraríamos una historia propiamente tal. El blanco y negro es en el film el

color de *La noche de los proletarios*. En aquel libro Rancière (2010) habla del tiempo robado al tiempo, de aquellas noches de obreros respondiendo no a otra cosa que a su propia sensibilidad, a su propia inteligencia. No podía ser sino en una suerte de tiempo oscuro, de tiempo tras el tiempo o tiempo inexistente donde quienes no son visibilizados y no pueden visibilizar, se miran, se escuchan a oscuras. El blanco y negro es justamente un homenaje a estas visibilidades oscuras. Cada plano, un homenaje, un recuerdo, metáfora de una memoria de sabidurías que nacen y mueren a oscuras, material injustamente invisibilizado sobre el cual se sostiene todo el brillo auto-impuesto de la civilización.

Todas esas imágenes en blanco y negro, en su conjunto, forman más bien una radiografía. El hecho de que estén a distancia, diluidas en el transcurso del film, entre sus múltiples colores, introduce la idea de una comunicación jamás entendida, de pasajes reales en la nervatura de la ficción, una profundidad cuya única verdad era estar en la superficie de la materialidad del film. Tal exterioridad de la subjetividad resultaba, al menos reflexivamente, muy interesante. Todo el film, a fin de cuentas, combinaba la desarticulación con una suerte de voluntad de articulación. Se podría decir que *Honoris Causa*, en términos cinematográficos, es decir, en términos del material y su juntura, es como si a un film cualquiera se le anexara su propia radiografía, simbolizada por los planos en blanco y negro que no representaban, sino ficcionaban la subjetividad. La ficción en efecto no es aquello que se opone a lo real o realidad. Es un real o una realidad —la desigualdad en los cuerpos proletarios, por ejemplo— que (sobre)vive ficcionando sin abandonar su realidad o sus puntos reales. Radiografía de la ficción, radiografía de la

desarticulación de todas las articulaciones. Esqueleto de ficción.

Radiografía de una imaginación que no era la imaginación del guion algorítmico que nos planteamos. Una imaginación en blanco y negro que agradece infinitamente el cine hecho, que agradece infinitamente al cine mismo y sus historias y aventuras. Una imaginación en blanco y negro que rememora *La noche de los proletarios* de Rancière, aquellos obreros no contados que representan a todos y todas cuya imaginación, sensibilidad y creatividad ni siquiera cuentan para la operatividad oficial y su imaginación también oficial.

La primera escena musical de la película (la segunda es la secuencia del contraste de las coloraciones) de alguna manera relata esa historia: dos músicas tocadas en espacio, tiempo y condiciones materiales absolutamente distantes, se acoplan por la fuerza del film, por la fuerza del montaje, por la fuerza de la música. Pero en verdad, no hay ningún vínculo, existe una distancia inmensa, el silencio de los acontecimientos, entre ambas situaciones, entre ambas melodías —dos entidades que jamás se encuentran físicamente pueden lograr una articulación que no se inscribe en ninguna unidad lógica programada, en ninguna película pre-escrita. Lo que hace el film entonces no es ordenar las imágenes, sino observarlas, mirar cómo se producen encuentros a la distancia que son in-programables e irreproducibles. Observar y no hacer observar o enseñar a observar. Articular y no imponer un orden articulatorio —lo que significa, de manera afirmativa, estar siempre en continuo contacto con la sabiduría cinematográfica y sus historias.



La figura del esqueleto no es menor. Diríamos, es como arruinar la lógica del algoritmo con tierra, con hueso, con materia. Lo que era un movimiento lógico es ahora un movimiento material, aunque en verdad es un movimiento estético y social. Se trata de revelar la distancia irreparable entre movimientos programáticos (que hoy buscan apoderarse de toda la movilidad) y el movimiento, por ejemplo, de una ciudad como Valparaíso. El problema del orden siempre ha sido suponer desorden ahí donde se exceden sus límites. Si, por ejemplo, un territorio logra una movilidad que le es funcional pero que no responde a ninguna explicación central, se supondrá inmediatamente el desorden. Y cuando se lanza una operación de orden lo que tendremos siempre es una operación de filtro, una operación de selección, de reducción, de separación, de desigualdad. De ahí que la algorítmica resulte tan tóxica: pretender ordenar la movilidad del mundo entero a partir de mecanismos informáticos no es otra cosa que informatizar y hacer eficiente la desigualdad.

Pero, por el contrario, cualquier unidad lógica de movimiento, si es democratizada, si es recuperada, va a terminar en algo parecido a *Honoris Causa*, el film. Si todos los saberes y objetos de saberes se democratizaran, si se entregaran al pueblo, a las comunidades, si se soltaran a la calle, terminarían como *Honoris causa* o algo así.



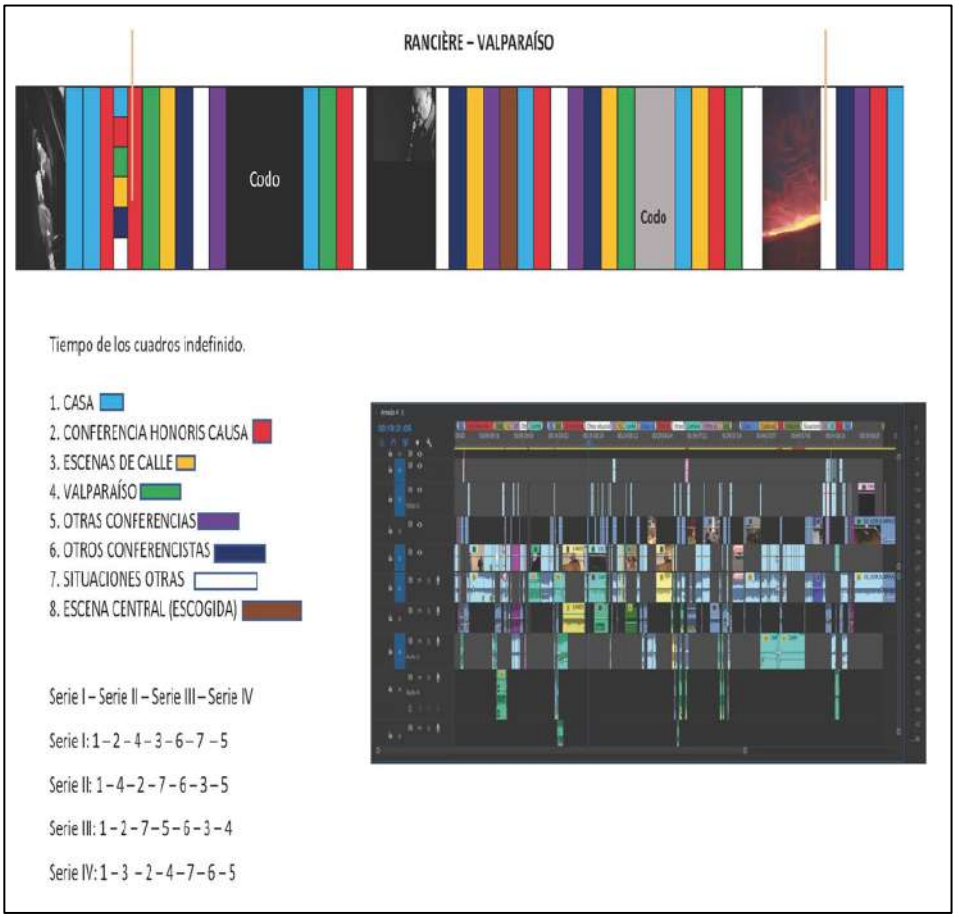
Radiografía —
Esqueleto — Médula —
Savia de
Honoris Causa

La película es como ese gesto semi-imaginario en donde se crea un algoritmo en la precariedad, un algoritmo de paja, para ser intervenido desde todos los lados como si fuese entregado sin problema alguno al pueblo.

Un gesto semi-imaginario que se introduce en los nervios de un algoritmo y lo lleva a lugares impensados, recuperando el derecho a pensar, a moverse, a decidir, a actuar diluyendo toda técnica de orden en los movimientos intrazables de, por ejemplo, una ciudad que ha aprendido a vivir a pesar de.

Tal como enseña Rancière, la desigualdad es el convencimiento generalizado de que no sabemos nada y que, por lo mismo, hay que sostener a los especializados, sean estos sabios, artistas, economistas, etc. o, como el actual sueño liberal, mecanismos informáticos de un orden democrático ideal que no requiere de fuerzas políticas (reales, porque las fuerzas políticas espectaculares sobran por todos lados).

Ese es el gesto subjetivo que quisimos imprimir en el film, absorber el algoritmo en una movilidad que lo integraba como un camarada más y que le quitaba cualquier indicio de naturalidad. Frente al sueño liberal de sustituir cualquier tipo de injerencia subjetiva o humana por la organización informática, desde el poder político hasta la realización de una película, *Honoris causa*, consciente de su tamaño, buscó inyectar subjetividad a una unidad informática y a la aparente naturalidad articulatoria de las imágenes digitales. Darle médula a articulaciones sin médula.



Guion resultante (casi) después del film

REFERENCIAS

BADIOU, ALAIN (1997). *Deleuze. El clamor del ser*. Buenos Aires: Manantial.

_____ (1989). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.

Celedón, Gustavo (2020). Liberalismos sonoros. Reflexiones sobre una estética liberal. *Resonancias. Revista de Filosofía*, (8), 1-15.

Deleuze, Gilles (2015). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Ecléctica Ediciones.

_____ (2005). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.

Lacan, Jacques (2008). *Seminario IV. La relación de objeto*. Buenos Aires: Paidós.

Meillassoux (2006). *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*. París: Seuil.

Rancière, Jacques (2005). *El inconsciente estético.* Buenos Aires: FCE.

_____ (2019). "El tiempo de los no vencidos. Tiempo, ficción, política". *Revista de Estudios Sociales*, (70), 79-86. https://revistas.uniandes.edu.co/doi/10.7440/res70.2019.07

_____ (2005b). *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós Ibérica.

_____ (2010). *La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Roudinesco, Elizabeth (2021). *Soi-même comme un roi. Essai sur les dérives identitataires*. Paris: Editions de Seuil.

Ruiz, Raúl (2011). *Ballet Acuatique* [Film]. Paris: Centre Georges Pompidou

_____ (2010). Las seis funciones del plano. de los Ríos, V.; Pinto, I. (eds). *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios.* Santiago: Uqbar Editores.

Žižek, Slavoj (2007). *Órganos sin cuerpo. Deleuze y consecuencias*. Madrid: Pre-Textos.

ISBN: 978-956-410-555-0

MONOGRAFÍAS

0 1 2 3 4 5 6 x

Coordenadas de la investigación artística 2 es el segundo libro publicado por el Centro de Investigaciones Artísticas de la Universidad de Valparaíso. Reúne textos en torno a la investigación artística, desde su problematización hasta la puesta en escritura de los procesos indagativos de las prácticas y obras creativas. Se inscribe dentro de una experiencia que busca producir materiales de trabajo para expandir el tema en cuestión, aportando a su discusión, conocimiento e incidiendo, dentro de lo posible, en las futuras decisiones institucionales que comienzan ya a considerar la importancia y necesidad de las artes en el campo de los conocimientos.