

REVISTA N°4 / OCTUBRE 2021

SARAÑANI!

Conservación Sostenible en Comunidad



ESPECIAL ARICA BARROCA 2021
VII FESTIVAL DE ARTE SUR ANDINO





SARAÑANI! - CAMINA!

CONSERVACIÓN SOSTENIBLE

©Fundación Altiplano
Número 4. Octubre 2021

Directora: Magdalena Pereira
Director ejecutivo FA: Cristian Heinsen

Jefe Taller de Desarrollo FA: Álvaro Merino

Publicación a cargo de: Constanza Tapia
Edición de textos: Ricardo Rodríguez
Diseño y diagramación: Constanza Manríquez y Carolina Fuenzalida
Fotografías: Archivo FA, Invitad@s Festival Arica Barroca

Colaboraciones en esta edición: Catalina Estrada, Magdalena Pereira, Pilar Millán, Dagmara Wyskiel, Nereida Apaça, Javiera Benavente, Manuel Jesús Munive, Mario Curasi, Rodrigo Gutiérrez, Myriam Leiva, Juan Díaz Fleming, Edith Soza, Jreco Rodríguez, Marcela Latorre, Carlos Ossa, Claudio di Girolamo, Elvira Espejo, Cristian Terry, Ana María Ferreira, Vicenta Siosi, Verónica Soto, Anís Anís, Aruma Ocho, Boa Mistura, Bruna Truffa, Caiozzama, Caleb Jara, Gerald Díaz, Henrug, Ian Pierce, Inti Castro, Joaquín Astaburuaga, Maite Zárata, Matías Noguera, Memo Rodríguez, Mical Acuña, Millo, Mono González, Paula Tikay, Pintamonos Crew, Robin K, Sebastián González, Stfi Leighton, Stinkfish, Tono Cruz, Daniela Zegarra y Ricardo Rodríguez.

Fundación Altiplano
Andrés Bello 1515, Arica - Chile
(58) 2 253616
contacto@fundacionaltiplano.cl
www.fundacionaltiplano.cl



/altiplanoFA



@altiplanoFA



@fundacionaltiplano



/fundacionaltiplano



/company/fundacionaltiplano

THAKINAKA!

Son los caminos que nos han unido en estos 8 años, que nos han permitido gozar, disfrutar y compartir talentos, amistades y tradiciones. Tejer y ampliar nuestras redes de la mano de cultores, investigadores y creadores.

En esta octava versión, agradecemos especialmente la generosidad de Elvira Espejo, quien nos prestó de su lengua nativa, el aymara, para el lema de este año 2021: Thakinaka, los caminos que nos unen. Sin duda excede a la traducción al español el concepto contenido en aquella palabra, que acompañada de paisajes, olores y cantos, nos llama a volver a mirarnos, entendernos en comunidad y en equilibrio con la naturaleza.

De otra parte, Catalina Estrada, generosamente nos regaló su arte y diseño inspirada en la iconografía, testimonios y colores andinos de Arica y Parinacota, desde la riqueza cultural y natural de Colombia, para gatillar una campaña solidaria en ayuda de ganaderas y ganaderos de la comuna de General Lagos, custodios del sustento principal andino; los camélidos que con su carne, lana y cariño, han sido el sostén de la cultura andina.

Este año nuestra invitación es a volcarnos a tejer y re tejer nuestras redes, apoyarnos y pensarnos en un futuro más amable y considerado, escuchando a los sabios, los antiguos, re valorizando las costumbres y tradiciones ancestrales.

Agradecemos a todas y todos quienes este año nos continúan compartiendo su tiempo y conocimiento, quienes nos acompañan en las sesiones y participan activamente alentando este intercambio virtuoso.

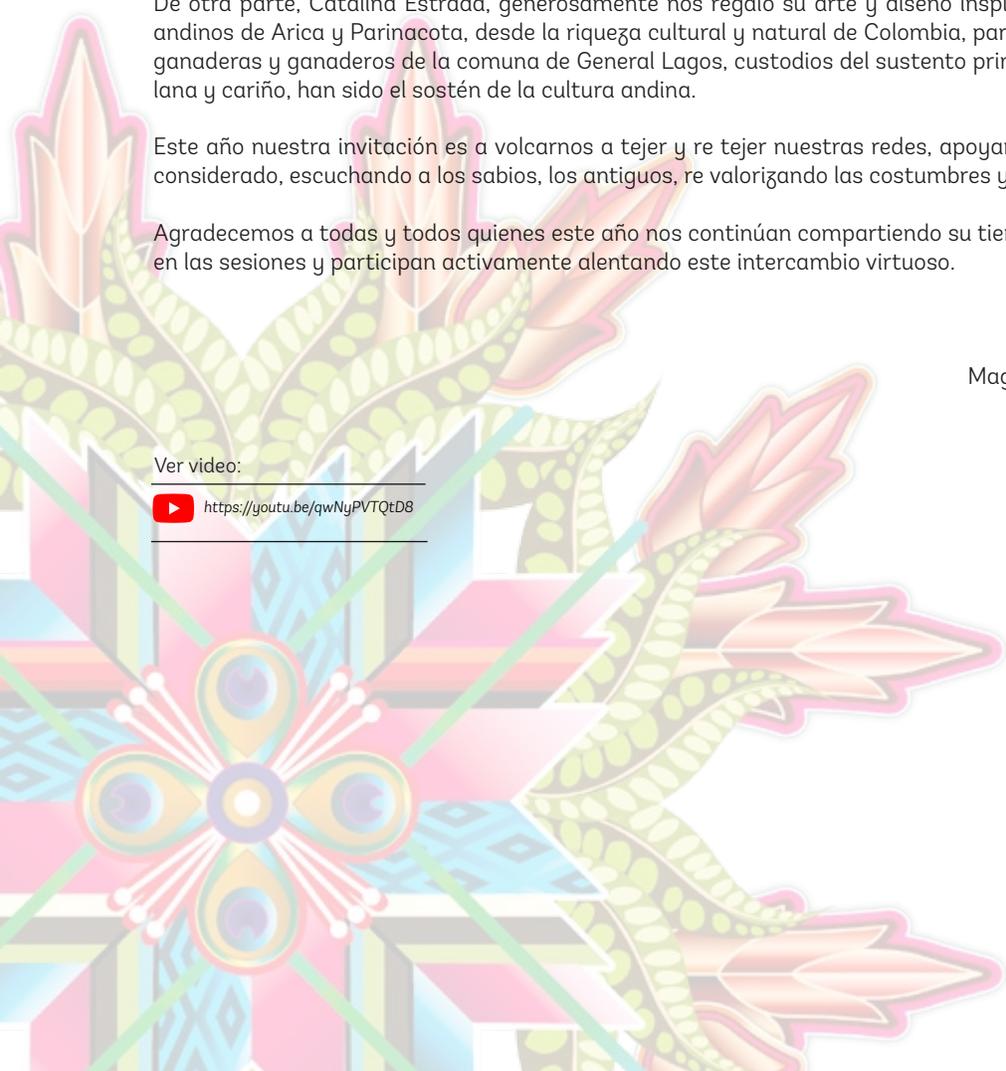
Que sea en buena hora, ¡Jikisinkama!

Magdalena Pereira, directora Fundación Altiplano

Ver video:



<https://youtu.be/qwNyPVTQtD8>





ARICA
BARRROCA

En las montañas de Arica y Parinacota y del Sur Andino Americano, lejos de las grandes ciudades, existen comunidades que custodian tesoros naturales en conexión y armonía con el paisaje cultural que habitan entre nubes danzantes encandiladas de sol y bofedales de colores eléctricos y diversidad natural... Abuelas y abuelos sabios, pertenecientes a comunidades andinas que han custodiado este valor por generaciones, enseñando y practicando la sabia manera de vivir en armonía con la Tierra.

Arica Barroca nació en las Jornadas de Arte, Historia y Arqueología realizadas en Arica en el año 2014, un espacio que buscaba destacar investigaciones vinculadas al Sur Andino. En su octava edición, consolidado como Festival de Arte, se abre al encuentro de las artes con las comunidades, invitando a diferentes disciplinas a dialogar en torno a nuestras culturas.

Arica Barroca 2021 busca celebrar la diversidad cultural de Arica y Parinacota y del Sur Andino. En medio de una emergencia sanitaria que nos obliga a distanciarnos, buscamos trenzar los saberes de personas de diversas partes del mundo: desde el desértico territorio Wayuu, las alturas de Tacora, las capitales latinoamericanas, la educación y la expresión artística, las historias, las murallas, las grandes capitales, las cocinas y los museos desde sus diversas manifestaciones y prácticas, se reúnen para generar diálogos y propuestas para pensar en el mundo actual, y cómo, desde estas responsabilidades y disciplinas, generar nuevos caminos, que nos unan para propiciar la comunidad. En la distancia nos encontramos con el deseo de aprender sin límites, urdiendo nuestras historias en un relato común, en los caminos que nos unen.





Emigrando (2016) óleo sobre tela
por Bruna Truffa

POESIA NATIVA

por Pedro Regalado UC BE*

Maya, Yucateco

PA'ATAJ WA PA'AJUUM

SU pa'atajil noj k'iin

6

Ba'ax ku pa'atik x maya atantsil:
wa tu'upsa'ab u k'iinlil u xibil teep'el,
ja'absa'ab u naajche'il u yaakunaj,
tse'ela'ab u k'óobenil u puksi'ik'al
yéetele' ka'akacha'ab u xtóojche'il u k'ay nikte'.

Ba'ax ku pa'atik chan x maya ch'úupal:
wa p'ekta'ab u síijil yéetel u x ch'uupil,
yaj óolta'ab mina'an u chan xiibil,
sajbesa'ab u tíip'il u ko'il u puksi'ik'al,
yéetele' wet'a'ab u báaxtik u báaxal.

Ba'ax ku pa'atik x maya k'oos:
wa sakpetkinta'ab u waajil u pak'achbéet,
kiilits'kuunta'ab u lelenkil ch'a' p'o',
asbenkuunta'ab u k'ab u k'aan,
yéetele' pula'ab u júuyubil u meen sa'.

Ba'ax ku pa'atik x mayal chiich:
wa xunkiinta'ab u sakil u pool tu nak'lik kaaj,
p'ata'ab u xíimbalil u yo'oyots'il u yich,
maka'ab tí' áaktun u yúuchbenil u t'aan,
yéetele' wuts'a'ab u muuk' u xoolte'.

X maya ko'olele' táan pa'ataj yaan tumen:
táan u te'ep'el u ke'elil tumen u náay yúicham,
ts'íibolta'an u táak'al u lu'ulukilil u k'ab,
k'iinbesa'an taalik u xch'upil,
xíimbal tak u ka'aj kaaj tu na'at u yoot'el.

*Pedro Regalado Uc Be es teólogo, profesor, y poeta maya, nació en el seno de una familia maya monolingüe en Buctzotz, Yucatán, el 13 de mayo de 1963. Extracto del poema ganador del Concurso Poesía Indígena del Festival Arica Barroca 2021

ROMPER EL SONIDO

Quebrar el sonido para la fiesta

6

**¿Por qué la esposa maya rompió el sonido:
si apagaron la febril piel del esposo,
aislaron la encendida braza de su querencia,
destruyeron el fogón de su pecho,
y rompieron la horqueta de su canto?**

**¿Por qué la niña maya rompió el sonido:
si despreciaron el nacimiento de su sexo,
extrañaron el resplandor de su machismo,
amenazaron su curiosa sensualidad,
y negaron el encanto de su pasión?**

**¿Por qué la trabajadora maya rompió el sonido:
si curtieron sus cautivas tortillas,
salpicaron su limpio lavado,
marchitaron el brazo de su hamaca,
y extraviaron el júuyub de su atole?**

**¿Por qué la abuela maya rompió el sonido:
si confinaron sus canas en la soledad,
renunciaron a las cañadas de su piel,
aprisionaron la originalidad de su lengua,
y derrocaron el poder de su bastón?**

**La mujer maya rompe el sonido porque:
cobijan su invierno por el sueño amante,
codician la suerte de su tersa mano,
celebran sus cabellos de mazorca amarilla,
y en las brechas de su rostro guarda la memoria.**

Pa'ataj, es un término que tiene por lo menos 2 raíces:

- 1. Romper el sonido si se entiende por pa' romper y taj sonido.*
- 2. Área de tajonal si se entiende por pa' todo un área (como pa'te', cundido o parejo) y taj plantas de tajonal.*

SARAÑANI!

Conservación Sostenible en Comunidad

ÍNDICE

- 
- 12** **Lo natural como detonante de la creación. Catalina Estrada**
Charla. Iconografía Salvaje
- 16** **Fashion con identidad. Elvira Espejo**
Charla. Tejiendo identidades
- 20** **El tejido, resistencia de la palabra. Pilar Millán**
Charla. Arte en Crisis
- 24** **Prehistoria. Nereida Apaza**
Charla. Trazoandino
- 28** **Los narradores wayuu: Memoria de un pueblo. Vicenta Siosi**
Narrativas Wayuu
- 32** **Tradición y presente de las letras Wayuu. Ana María Ferreira**
Narrativas Wayuu
- 34** **SACO: utopías aplicables. Dagmara Wyskiel**
Charla. Arte en Crisis
- 36** **Circulaciones culturales trasandinas: una reflexión en torno a prácticas dancístico-musicales compartidas. Javiera Benavente**
Charla. Trazoandino
- 40** **La plástica rupestre andina y la gráfica contemporánea. Manuel Jesús Munive**
Charla. Trazoandino
- 44** **Crisis & Imaginación. El poder transformador del arte. Luz María Williamson**
Charla. Arte en Crisis
- 48** **Portafolio. Mario Curasi, Edith Soza y Juan Díaz Fleming**
- 52** **Dimensiones contemporáneas del Barroco Americano. Rodrigo Gutiérrez**
Charla. Creaciones contemporáneas en el Sur Andino
- 56** **El arte del virreinato en el arte contemporáneo peruano. Myriam Leiva**
Charla. Creaciones contemporáneas en el Sur Andino

- 
- 60 Museo Mitológico Chilote. Jreco Rodríguez**
Charla. Metales, piedras, maderas y lanas
- 64 Las artes en la construcción de nuevas sensibilidades. Marcela Latorre**
Charla. Arte + Educación
- 66 La educación artística. Carlos Ossa**
Charla. Arte + Educación
- 70 Hacia una Nueva Escuela. Claudio di Girolamo**
Charla. Arte + Educación
- 72 Tejiendo hoy para nosotros y los turistas: perspectivas e interrogantes en torno a la actividad textil en la región andina de Cusco. Cristian Terry**
Charla. Tejiendo identidades
- 74 Iconografía sagradamente salvaje. Magdalena Pereira**
Charla. Iconografía Salvaje
- 78 La fotografía estenopeica, un camino que nos invita a compartir. Verónica Soto**
Taller Fotografía Estenopéica
- 86 Galería Barroca**
- 96 Resultados Festival Arica Barroca. Ricardo Rodríguez**
Informe de resultados
- 97 Agradecimientos colaboradores Festival Arica Barroca. Ricardo Rodríguez**



LO NATURAL COMO DETONANTE DE LA CREACIÓN

Catalina Estrada

Charla Maestra “Iconografía Salvaje”. Link video

<https://www.facebook.com/watch/?v=496083121745362>

Cuando hablamos de la inspiración para este año en Arica Barroca, con el lema Thakinaka, los caminos que nos unen, pensamos en las comunidades que custodian los tesoros ancestrales en las alturas de los Andes de Arica y Parinacota y del Sur Andino Americano; comunidades que viven en conexión y armonía con la naturaleza que habitan abuelas y abuelos sabios que se han adaptado a los tiempos actuales.

Hablamos también de la creación de un pañuelo solidario, inspirado en los templos andinos y todos aquellos tesoros que son importantes para la cultura andina. Así, creamos la gráfica que se convirtió en un pañuelo para la recaudación de aportes que fueron en ayuda de la comunidad ganadera de General Lagos, custodios de los alimentos y textiles del Sur Andino. Yo quedé muy contenta porque estamos todos muy ligados; siento que la cordillera andina une a muchos países de Latinoamérica y nos hace países hermanos.

El lenguaje de mis diseños se desarrolla desde un lenguaje inspirado en la naturaleza, mi musa. Nací en una casa de mil colores, en las afueras de Medellín, que siempre me hizo sentir como si estuviera en la selva, en una jungla de plantas, de colores y de objetos. Desde muy pequeña, mi mamá me enseñó a no tener miedo a los colores, a usarlos sin vergüenza, sin piedad, sin misericordia y a buscarlos por todos lados donde yo fuera.

Ella me enseñó la importancia de tener mi propia noción de la belleza: no dudar ni un momento de lo que para mí era hermoso, sin importar lo que la gente dijera. Así fue como me di cuenta de la importancia de tener un lenguaje propio y una estética propia, fiel a uno mismo. También aprendí a no tenerle miedo a los excesos del Barroco y entendí que, tras intentar mucho tiempo ser minimalista sin lograrlo, para mí, estar en paz es entender que más es más.

El paisaje natural de Medellín en las décadas de 1970 y 1980, con el que yo crecí, también estaba dotado de árboles verdes, de todas las tonalidades, de montañas, de las flores más hermosas, de guayacanes amarillos y de las orquídeas florecidas todos los días del año. Sin embargo, este paisaje quedó aturdido por el silencio de las motos, de la violencia, de los asesinatos, de los disparos, las masacres, las bombas y los secuestros; aturdido por el miedo, porque aunque yo crecí amando mi casa, mi ciudad y mi país, llegó un momento en el que el miedo fue más grande que el amor y en ese momento decidí irme a Barcelona.

Cuando uno se va, se empieza a deshacer y a desarmar, y tiene que volverse a reconstruir y a empezar casi desde cero. Aunque yo mantuve siempre mi corazón en Colombia, siento que intenté completarme y volverme a armar a través de mi trabajo, y empecé a llenarlo de



todo eso que tanto extrañaba, el color, la alegría, el folklore y sobre todo, de esa naturaleza de la que hablamos, esa selva mía que a veces era real y a veces, imaginaria. Y esa jungla y esa naturaleza se convirtieron en mi obsesión, mi musa, mi refugio y mi lugar sagrado. Luego esa búsqueda constante de la belleza, una belleza salvaje que lo invade todo de vida, de color, de animales y que me hace sentir en mi casa otra vez; allí en Barcelona aprendí que había otras formas de vivir. Gracias a Barcelona pude concentrarme en mi trabajo. Me hice un buen nombre en el mundo de la ilustración y tuve la suerte de trabajar con personas que nunca imaginé.

Hace algunos meses regresé a Colombia a pasar un tiempo con mi mamá, cuando cayó la pandemia y nos cancelaron el ticket de regreso. Así fue que, de repente, nos encontramos viviendo de nuevo acá en Colombia, que era algo que nunca pensé que haría. Entonces me sentí como volviendo a mi nido. Un nido con cosas muy hermosas, pero complejas, porque Colombia es un país de extremos; puede ser un paraíso, pero también puede ser un infierno al mismo tiempo, dependiendo de hacia dónde uno mire. Esto nos exige afinar la mirada y





no dejarnos llevar por el miedo, porque el miedo paraliza. Decidí buscar la manera de ayudar desde mi profesión en este momento tan complejo. Dio la casualidad de que cuando estaba aquí, una de las primeras personas que me contactó fue Carlos Castaño Uribe, junto a su hija María José, para que les ayudara con un proyecto del que no me podía creer que me estuvieran buscando. Era del Parque Nacional de la Serranía de Chiribiquete. Carlos fue el arqueólogo y antropólogo colombiano que descubrió este lugar tan sagrado, impactante e impresionante. Chiribiquete es un parque nacional que está ubicado entre los departamentos de Guaviare y Caquetá, donde se han encontrado más de 75.000 pinturas rupestres; la prensa mundial lo llama la Capilla Sixtina de Colombia.

A lo largo de 30 años, Carlos guardó este secreto que tiene asombrado al mundo entero, uno de los hallazgos más importantes de la arqueología mundial, porque allí probablemente se hicieron las primeras obras pictóricas murales de América. En el lugar hay tribus que aún no han tenido contacto con la cultura occidental y se cree que aquí pudieron llegar los primeros pobladores del continente ame-

ricano. Este tesoro, sin embargo, actualmente se encuentra amenazado por la deforestación. Es por ello que Carlos y María José me preguntaron cómo se podía visibilizar este lugar y recaudar fondos para financiar la educación de jóvenes y chicos guardianes.

Allí fue cuando hablamos de la creación de pañuelos solidarios. Me gustan mucho porque son piezas que se pueden llevar muy fácil y se asemejan a unas pequeñas semillas que se van sembrando a medida que se usan. Para ellos creamos una pieza especial, con un pequeño punto rojo que señala la ubicación de este lugar tan especial y muy significativo para la humanidad entera. Este fue un proyecto muy lindo que logramos desarrollar en pandemia.

La historia de los pañuelos solidarios se originan cuando empecé a trabajar como voluntaria para una biblioteca rural que dirigía Gloria Bermúdez, una mujer a la que quiero mucho y que ha sido como un ángel de la guarda para mí. Yo he trabajado como voluntaria con ellos porque en esta biblioteca, perdida en las montañas, educan a niños campesinos a través del arte y la cultura, y ya que mi esperanza está puesta en la educación, todo lo que apueste por ella me tiene de aliada.





También pienso que los campesinos son el tesoro más grande del país, pero también siento que son las comunidades más vulnerables, olvidadas y las más desprotegidas. Y si estas comunidades desaparecen, somos nosotros quienes perdemos, tanto en Colombia como en el resto del mundo. Pero cuando oigo a estos niños tocar las guitarras, y leo sus poemas, el mundo me parece más amplio, más hermoso.

Los poemas que ellos escriben son tan lindos, que cuando los conocí decidí ilustrarlos y convertirlos en pañuelos solidarios, con el nombre de cada autor, para que ellos pudieran recaudar fondos y financiar sus programas educativos. Fue un proyecto hermoso que me ha demostrado a lo largo de todos estos años que con pequeñas iniciativas es posible ayudar a mejorar la vida de otras personas.

En marzo del año pasado, cuando nos quedamos en Colombia, me volví a encontrar con Carolina Villegas, una amiga que además fue mi profesora de fotografía en la Universidad. Carolina llevaba muchos años trabajando para llevar material escolar a los niños del Amazonas. Cuando nos encontramos, le ofrecí donar 100 pañuelos para recaudar fondos, pues había comenzado a escasear el alimento en el Amazonas. El objetivo era llevar semillas y herramientas para las mamás de los chicos que participan del proyecto.

Pensé que venderíamos 30 pañuelos como máximo y que tendríamos que regalar el resto, porque ¿quién querría comprar pañuelos en medio de una pandemia? Pero a los tres días de publicarlos en redes sociales, se habían agotado y ya estábamos reimprimiendo, y cuando inicialmente pensábamos enviar kits agrícolas a unas 60 mujeres, logramos enviarles herramientas a 257 familias que ahora están recogiendo su segunda y tercera cosecha.

Entender que tanta gente se haya unido a este proyecto ha sido una lección muy valiosa y emocionante. El observar cómo la solidaridad de la gente para ayudar a personas tan pequeñitas a generar un proyecto de tanta confianza, tanto amor y con resultados prácticamente inmediatos, en cuestión de meses, es un orgullo muy grande. Es también el orgullo de ver la selva de la mano de las mujeres que la siembran, que además son madres de los niños que estamos ayudando a educar, lo convierte en un proyecto orgánico y sostenible.

Más tarde, me contactó la directora de la Fundación Herencia Ambiental Caribe, ubicado en los Montes de María, uno de los lugares más afectados por la violencia del conflicto armado colombiano y uno de los últimos bosques secos tropicales de Colombia. Es, además, la casa del jaguar y de muchas especies en vías de extinción. La idea es conservar trozos de bosques, lo que ellos llaman “el corredor del jaguar”, para que se puedan reproducir. Para ello creamos una pieza que también se agotó rápidamente y necesitó reimpressiones. Es un proyecto muy lindo de educación para esos campesinos que fueron desplazados de sus tierras.

A través de las iniciativas de pañuelos solidarios conocí a una mujer increíble llamada Ruth Chaparro, quien trabaja con todas las comunidades indígenas de Colombia y las conoce mejor que nadie. Sin embargo, hay una en particular muy hermosa, que es la comunidad de Wayuu, en el gran desierto de la Guajira, en el norte del país, donde no ha llovido en los últimos 6 años. Esta es la región de Colombia con el producto interno bruto más alto del país, pero, irónicamente, es donde la mayoría de niños del país mueren de hambre y de sed. Debido a la falta de agua estos niños beben barro, lo que genera enfermedades intestinales y desnutrición. Diseñamos, entonces, pañuelos solidarios para este proyecto y cada pañuelo se convierte en 5 mil litros de agua que la Fundación Funcae lleva para los Wayuu. Es agua para poder beber, sembrar y que la vida pueda continuar. Este último es un proyecto con una magnitud impresionante. Para

ellos también diseñamos piezas bellas. Las mujeres tienen una estética muy hermosa, fuerte, colorida y con mucho significado, representados en diversos elementos, como las mochilas tejidas que asemejan úteros. Junto a una periodista de Bogotá, enamorada del proyecto, logramos producir 100 suéteres inspirados en la belleza de las mujeres y los niños, quienes caminan hasta 2 horas diarias para ir a buscar el agua del día. Producimos estos suéteres localmente, con manos boyacenses, con mucho respeto y con mucho amor. Gracias a ellos, logramos cerca de 50 viajes, cargando 6 mil litros de agua en cada uno; además, arreglamos un pozo, compramos tanques de agua y todo con muy pocas personas. Ha sido muy fortalecedor darse cuenta que cada persona tiene una fuerza increíble. A través de estos proyectos he conocido a personas generosas y amorosas que van haciendo cosas por su cuenta, con quienes hemos ido construyendo según hemos podido, y juntos hemos creado un circuito energético que nos ayuda a creer que sí se pueden lograr cambios, incluso en estos países y en este contexto tan difícil.

Para mí, poder visibilizar el trabajo de personas tan valientes como Carolina, Ruth, Cristal, o como Arica Barroca, y generar una red de ayuda que se ha movido y se ha construido tan orgánicamente, en tan solo unos meses de pandemia, a través de redes sociales, me inunda de gratitud. Poder conectar desde el norte al sur de Colombia, incluso por llegar hasta Chile, pasando por comunidades indígenas, campesinas y culturales tan diferentes en tan poquito tiempo, contactando con tanta gente, es algo de lo que nunca pensé que iba a ser parte.

Estas experiencias que menciono me han conectado con las personas y sobre todo con la vida misma. Siento que de eso se trata nuestro trabajo, de crear cosas que puedan dar fuerza y luz a la vida de la gente y creo que esto se puede hacer a través de la poesía. Pero la poesía no solo son palabras escritas, sino también los colores y la música que conectan con los corazones y los huesos de las personas para poder juntos construir cosas maravillosas.

Catalina Estrada, Colombia: Ilustradora afincada en Barcelona desde 1999. Flora y fauna son su fuente principal de inspiración, desde donde construye su propio universo estético.





FASHION CON IDENTIDAD

Elvira Espejo

Charla Maestra “Tejiendo identidades”. Link video

<https://www.facebook.com/watch/?v=803621300275765>

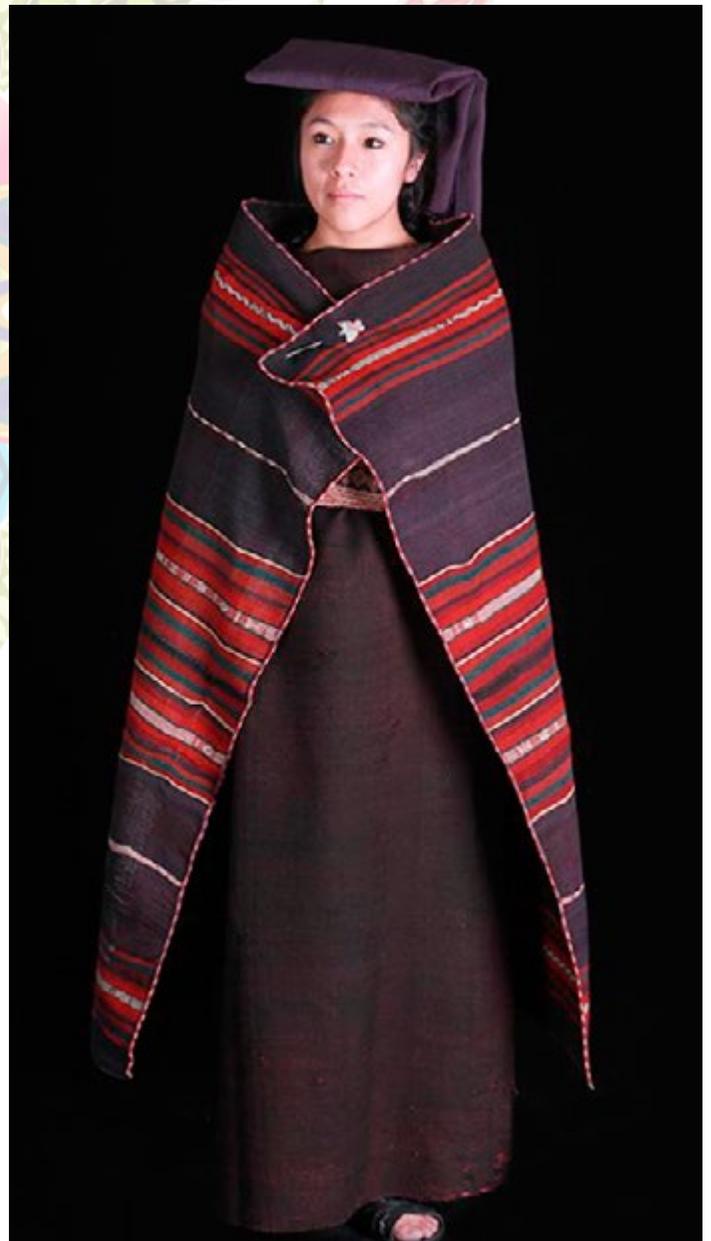
Quiero compartirles cómo se ha llegado a lo fashion desde una vestimenta que ha desaparecido en el pasado y ahora tenemos presente en colecciones de museos, apuntando desde ese punto de vista cómo han cambiado las dinámicas para poder entender esas lógicas. Mi experiencia fue en un trabajo desde el pensamiento filosófico, realizado junto a la comunidad en una autorreflexión sobre cómo pensamos desde nuestras propias epistemologías y filosofías, en una reflexión muy puntual desde el tema del textil.

Trabajamos esa reflexión en una obra de arte que se ha expuesto en La Paz, Italia y Brasil. En ella mostramos nuestra esencia, para poder entender y no solamente quedarnos en términos de algo elegante, del glamour de la moda, sino con la esencia de la epistemología y la filosofía del arte y como puede hacer entender el tema del usar por usar y el consumo acelerado y sin responsabilidad.

Este es un problema para la sociedad, principalmente con el tema de la contaminación, con tantas toneladas de ropa usada. Por esa razón, en esa dinámica de aprendizaje y la expusimos en la muestra que llamamos Jiwasan amayusa, el pensar de nuestras filosofías. Estas autoreflexiones emergieron desde las aulas comunes y las propias comunidades, un trabajo inspirado en la educación visual de las comunidades andinas, una instrucción permanente que pasa de generación en generación, desde las abuelas hacia las niñas y los niños.

Aprender a hilar es muy distinto a las aulas comunes de las escuelas donde está la pizarra y la pantalla, pues estas son lógicas que no concuerdan con el entorno de la comunidad, mientras que las instrucciones de las propias comunidades, de las abuelas y los abuelos, es bajo el entorno de la acción y de entender las manos. Siempre es un “mira y aprende”.

Mirar es una instrucción permanente de las abuelas y los abuelos. Como gira y canta la rueca, como los dedos sienten, como escucha tu cuerpo y recibe a la rueca que gira y canta. Esta sensibilidad de entender a través de los dedos es muy fuerte, porque nos está dando una instrucción, no solamente un aprendizaje visual de la estética de la belleza superficial, y del glamour que se lleva en el cuerpo, sino además el tema del arte y llevar ese saber permanente de tu cuerpo. El conocer cómo sientes al urdir el hilo entre la rueca y los dedos, despierta una educación sensorial que muchos en muchos casos no están en nuestras aulas. Por esa razón, a mí me impactó esa instrucción tan recurrente todo el tiempo, como deja que tu cuerpo se alimente de las texturas para poder identificarlas. Tiene que escanear a través de los dedos, como corre la sangre cuando trabaja entre la rueca y los dedos, y al mismo tiempo al sentir las texturas de la





lana. Creo que es realmente impactante. Eso me ha llevado a buscar desde el pueblo y la comunidad cómo esa terminología entraría en términos de la lengua española, porque esto está bajo la terminología en aymara. Es muy bonito porque dice así: ch'iw jamaw t'arwa. La lana, o el vellón, que se asimila a las nubes, e Irpa qapu, la rueda que te guía. Gracias a esto se convierte en un hilo que es una lluvia. La lluvia está enfocada con la vida, porque el agua es vida, entonces el hilo es vida. Es muy lindo, porque estamos viendo el entorno de la conectividad entre el pensamiento, la acción de hacer y el recibir de las texturas.

Estas instrucciones permanentes están en la lengua aymara. qapu irpa, que es la rueca que te guía, tiene vida como un personaje y con la personalidad de cada uno van a unir puentes para poder llegar al hilo. El qapunt iñjaña, que es ver con la rueca, para proceder y hacer un hilo. Entonces, no solamente tú tienes ojos, también el instrumento y la materia prima, en este caso el vellón y la lana, los tienen. El qapunt amayt'aña o qapunt amayuña, sentir desde la rueca, esa sensibilidad de sentir a través de la rueca la materia prima y el instrumento, brinda tu propia filosofía, permite entender tus propias lógicas. Estas no son instrucciones comunes hacia una monocultura, sino más bien tu personalidad las recibe. qapunt amayt'aña es



pensar con la rueca y a través de ella. qapunt inst'aña, escuchar de la rueca. qapunt katuqaña nos habla de recibir con la rueca, porque hay que recibir los hilos de la rueca, la lana no por sí sola se va a convertir en hilo, es gracias al acompañamiento de la rueca y los dedos. Todas estas terminologías despiertan la sensibilidad para hacer llegar el hilo, todo se encamina con la rueca, tus dedos, con tus manos, el movimiento del cuerpo, el sentir de las texturas, el aroma de la lana, el pensar de todo el conjunto de acciones habilita el aprendizaje multidisciplinario que permite sentir que la rueca no sólo es un instrumento, sino un ser vivo que te inspira y que te guía para hacer llegar un hilo de la vida.

Para mí ha sido impactante ver esas sensibilidades de aprendizaje profundo para poder ir más allá de simple estética y la belleza superficial del arte, sino más bien aprender de esta esencia de la epistemología y la filosofía desde nuestras aymara y quechua, para que



realmente podamos entender el contenido del significado de todas las palabras claves que acabamos de ver.

He querido compartir la esencia de este comprender, desde la selección de las fibras y cómo eso nos hace un despliegue de nuestra forma de ver la moda, la que en muchos casos pasa como una investigación del pasado y el presente, pensando que se tiene tradición y cultura, pero sin entender estas sensaciones del sentipensante y términos filosóficos y epistemológicos.

Observando el trabajo de las tejedoras, podemos ver detalles en su ejecución. Un giro lento dará un hilo más suave y fácil de romper, mientras el giro más acelerado nos dará un hilo más fuerte. Podemos imaginar cómo los dedos calculan estos giros de la rueca y su velocidad. Todo es alimentación a través de los dedos. Cuando hablamos, por ejemplo, en términos de moda, solamente pensamos en la ropa, pero ignoramos estas acciones. Es por ello que considero necesario aprender de esas sensibilidades, de cómo está construido y de las variaciones que ofrece.

En nuestra cultura, la vestimenta es importante y requiere entender la dinámica de cómo esta fue cambiando en la historia. Por supuesto que muchas investigaciones describen el formato, tamaño, peso o la iconografía y quizás indiquen si son ceremoniales o de diario. La ciencia y la tecnología son importantes en términos de epistemología y filosofía. La esencia nos hace despertar todas sus composiciones en la terminología de las lenguas y de toda la indumentaria. Me impresiona el poder generar esta variedad de fashion del pueblo, la comunidad, la región, del pasado y del presente. Esta sensibilidad de la estética se va moderando, pero también nos hace una gran autorreflexión, cuestionar desde la actualidad. Sin conocer el pasado, es difícil hablar del glamour como podemos conocerlo hoy. Si comparamos una vestimenta del tiempo de la colonia, como las colecciones que existen en el Musef de La Paz, podremos ver un vestido que cubre completamente a la mujer, tejido 100% en fibra de camélidos y con un Ch'imi, por ejemplo, de trama roja teñidos con cochinilla, con un tornasolado increíble y una ñañaqa, sombrero tejido, sobre su cabeza, además del chumpi y joyería.

Avanzando hacia la vestimenta en la época histórica durante la colonia, podemos ver modificaciones como las polleras bordadas, más anchas. En la época de la República vemos telas artificiales, importadas desde China, y que no conserva nada de su material original, recreando el formato sin la materia prima. Es esto lo que vemos en la chola paceña, la chola cochala y la chola potosina y la sucreña,



que es la que domina la escena por ejemplo, en el Carnaval de Oruro y el de Arica.

La mayor parte de estas telas son importadas y claro, nuestros diseñadores saben cortarlas, pero nunca han estudiado estructuras, técnicas o materias primas. Este consumo sin responsabilidad nos lleva a esta dificultad de reducirlo a un consumo masivo y contaminante, además de no entregar una formación contundente en términos educativos, sin una autorreflexión o comprender las materias primas como elementos amigables con el medio ambiente, como sería si se utilizaran hilos tejidos en lugar de tela china, la que deja residuos de petróleo de los que no nos podremos deshacer rápidamente. Creo que al hablar de moda y fashion, podemos tener un entrenamiento en términos académicos y científicos para que realmente podamos valorar lo que tenemos como materia prima en los Andes, tierras bajas y en los valles, en lugar de generar una moda acelerada, tipo fast food o pensar en fast fashion, sin esta moda lenta que se construía antes con mucho cariño y aprecio, y mucho menos contaminante.



Elvira Espejo, Bolivia: Artista plástica, música, tejedora y narradora de la tradición oral de su lugar de origen, ayllu Qaqachaka, Oruro. En 2013-2020 fue directora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore en La Paz. En 2020 fue ganadora de la Medalla Goethe.





EL TEJIDO, RESISTENCIA DE LA PALABRA

Pilar Millán

Charla Maestra "Arte en Crisis". Link video

<https://www.facebook.com/watch/?v=128157972668411>

Thakinaka los caminos que nos unen, el hermoso lema de este año del VIII Festival de Arte Sur Andino Arica Barroca, nos habla de un punto de unión de caminos que se cruzan, que como en la Cruz del Sur nos lleva a la unión de lo vertical y lo horizontal en un dibujo estelar que guía a la humanidad desde hace milenios.

Se podría utilizar el símbolo de la cruz como el símbolo del tejido, con hilos verticales y horizontales que se cruzan. Es un hermoso símbolo. Une el significado de la línea vertical que representa la capacidad espiritual del ser humano, con el de la línea horizontal que simboliza nuestra dimensión terrenal, los instintos. En el punto de unión de estas dos líneas, la humanidad. Así, la cruz, el tejido, son símbolos de encuentros.

En esta edición del Festival Arica Barroca, Luz María Williamson nos regaló en una corta frase un pensamiento bellísimo: "las civilizaciones se sanan en los encuentros". Creo que es importante en estos momentos de crisis que todos los caminos se conecten y que todas estas sinergias artísticas nacidas de los trabajos de los participantes del Festival se produzcan. Es el momento de los encuentros en comunidad. Como ha resumido nuestro compañero Bosco González: "comunidad o barbarie". Y la barbarie se nutre de los momentos de crisis.

El título de nuestro grupo de ponencias incluye la palabra "crisis", y quizá le interese al público conocer un testimonio de un proyecto surgido de una crisis en la experiencia de una artista.

En mi caso particular, la crisis vino por un descreimiento total de la palabra pública, la de los gobiernos, la de nuestros representantes, la escuchada o leída en muchos -demasiados- medios de comunicación universales. No nos estamos creyendo nada. Entonces ¿qué falla? ¿por qué? ¿dónde miramos? Claudio di Girolamo comentó ayer la importancia de pensarnos como especie. Y creo que para ayudar a pensarnos como especie tendríamos que mirar...a los mitos. Porque los mitos son la expresión del subconsciente colectivo, la expresión más profunda del ser humano como especie cultural. Es por eso que cuando escuchamos o leemos los mitos lejanos, incluso del otro extremo del planeta, nos sentimos identificados. Todos nos pertenecen a todos. O todos pertenecemos a todos.

Mi encuentro con el mito surge en África, en Malí, haciendo un proyecto con mujeres que trabajan el textil. Por la noche leía sobre sus distintos mitos, lenguas y cosmogonías hasta que encontré un texto que me sacudió. Se trataba del mito de El Telar y la Palabra, que también es un mito de desiertos como los que se escuchan en los hermosos territorios del altiplano.



El mito de El Telar y la Palabra narra cómo al principio de los tiempos la humanidad no se podía comunicar de una manera completa. Solamente estaban los gestos. Faltaba algo esencial en la comunicación: la narración, el habla, la palabra.

Estamos hablando de un mito dogón en la zona árida del sur del Sahara, donde el agua es el más sagrado de los elementos.

Ante la incapacidad del ser humano por comunicarse, el dios del agua, un dios creador, decidió soplar las palabras a la humanidad. Fíjense, el mito dice "soplar": volvemos al lenguaje oral, a la palabra dicha.

Sin embargo el dios del agua sabía que el ser humano no es hábil, y se preguntó dónde y a quién enviar las palabras para crear el lenguaje. Tenía que ser alguien que manejara un instrumento cuyo mecanismo fuera equivalente al mecanismo del lenguaje. Y lo encontró en el telar. Entonces, el dios del agua eligió a una tejedora. Sopló las palabras, éstas quedaron enganchadas entre los hilos y al pasar la polea al tejer, se formaron las frases. Conforme se avanza en la urdimbre y en la trama, se crea el texto. De allí la raíz latina de Textum, título de este proyecto.

Como las palabras entre los hilos, quedé enganchada en el mito.

Y decidí hacer un proyecto para recuperar una palabra en la que en ese momento de crisis no creía, pues la sentía como prostituida, ensuciada. De ahí la importancia de volver al origen, volver a los mitos y volver a la sabiduría de las comunidades. Es éste un patrimonio





en conocimiento de una riqueza infinita, el patrimonio indispensable para “pensarnos como especie” citando de nuevo a Di Girolamo, un patrimonio verdaderamente plural, profundo y sincero.

¿Cómo se podría entonces hacer un proyecto artístico de ese mito con tanta carga simbólica, si la palabra es oral, si las palabras son lanzadas al aire? Imaginé entonces los lugares donde se reúnen las tejedoras en ese momento del día cuando han terminado las tareas rutinarias y aparece el momento mágico de La Palabra. Es el momento del día donde, siguiendo el mito, las sabidurías de generaciones anteriores y actuales entran en los hilos y forman un texto, una cultura compartida por siglos en las comunidades. Y conforme hilan y tejen, se va transmitiendo ese conocimiento de generación en generación.

Creo que debemos ser conscientes que el oficio de los y las tejedoras es imprescindible. En palabras de Elvira Espejo “cada persona que teje le da la vida al textil ya que le da su persona, su narración del momento histórico al que pertenece”.

El proyecto Textum trata de recuperar así una cartografía del momento de sus vidas en el que están tejiendo las mujeres que participaron en el proyecto; pero es una cartografía oral, una cartografía de palabras, que nace del mito del El Telar y La Palabra.

¿Cómo continuar entonces el proceso artístico? Tenemos el concepto, tenemos la palabra oral: falta hilvanarlas ¿cómo?

Decidí buscar comunidades de distintos idiomas para crear un tejido coral, de distintas voces, de distintos orígenes y lenguas. Como artista, no podría físicamente trabajar con hilos, no es mi medio, ese arte pertenece a los y las tejedoras, a las hilanderas. Mi material será entonces la palabra oral, los distintos idiomas, cada uno será un hilo para crear un tejido auditivo con las palabras de todas las lenguas de cada una de las tejedoras.

En África, grabé el wolof. De vuelta a España, grabé otras lenguas curiosamente relacionadas con el agua: el gallego en Galicia, mi lugar de nacimiento donde el océano Atlántico está allí batallador, fuerte, omnipresente. A continuación Andalucía en el sur, el lugar donde crecí. Grabé las voces de las tejedoras de la sierra donde nace el río que otorga vida a la cuenca del Guadalete, que a su vez desemboca en el Atlántico. Y de Andalucía, a Cataluña.

Desde el punto de vista de este proceso artístico lo que ocurrió en Cataluña fue muy interesante pues allí actualmente no hay tejedoras. Las tejedoras desaparecieron con la Revolución Industrial, cuando copiaron el sistema de producción de la revolución industrial textil de Inglaterra a través de las colonias textiles.

Las colonias textiles se transformaron con el tiempo en una especie de gueto, una pequeña ciudad cerrada, donde el patrono construye viviendas para todos los trabajadores y trabajadoras con sus hijos, cuyas pequeñas manos son excelentes para trabajar en las ruidosas máquinas de las colonias textiles. Estamos hablando ya de producción industrial.

Implementar el tema de la producción textil industrial en el proyecto Textum me parecía interesante, siempre que tuviera una base sociológica. Busqué colonias textiles que de alguna manera pudiera visitar y que su historia fuera interesante para el proyecto. Y tuve la suerte de encontrarla. Después de meses investigando archivos me llamó la atención la historia de una pequeña colonia textil, la colonia Carme: fue la primera colonia en la que sus trabajadoras se alzan en huelga por sus derechos, huelga totalmente protagonizada por mujeres en el año 1932, y que consiguen tras dos años de lucha hacer efectivos sus derechos.

Localizarla fue muy difícil: ni en distintos archivos, ni en Google Maps, y ni en los libros de historia aparecía su nombre. Hasta que en el catálogo de una exposición en Barcelona sobre las colonias tex-





tiles, Colònies industrials, encontré el nombre de la colonia Carme en letra pequeña, al final, en una lista titulada... "colonias desaparecidas".

La colonia Carme había desaparecido bajo las aguas de un pantano, el pantano de La Baells, construido para dar agua a la ciudad de Barcelona que crecía y crecía desafortunadamente en esos años de la Revolución Industrial.

Volvemos entonces al acto de crear en momentos de crisis, hablando de un proyecto que surge de una para enfrentar otra, porque al final desaparece lo que se busca en el proyecto y se necesita para terminarlo.

¿Cómo continuar entonces? Tras semanas buscando otros caminos que no llevaban a ninguna parte volví al mito. Volví a los orígenes, a esas historias antiguas y sabias. El mito africano nos narra cómo el dios del agua sopla las palabras en un telar. Es un dios del agua quién lo hace posible y esa colonia textil que buscaba insistentemente está debajo de un pantano. ¿Y qué simboliza el pantano? La memoria, el sedimento y el paso del tiempo, y además de alguna manera, la vida. Esperé entonces al mes de julio que bajara el nivel del agua del pantano, me sumergí en sus aguas turbias y a tan solo tres metros de profundidad pude vislumbrar los restos de los muros reverdecidos de la colonia Carme. Tomé entonces mi cámara y una larga banda de algodón tejida en un telar africano que llevaba todo el tiempo en mi mochila - de Malí a Galicia, de Galicia a Andalucía, de Andalucía a Cataluña -, y la hundí conmigo para de alguna manera dejarla caer sobre esas piedras, sobre unos muros que protagonizaron ese momento importante de unión entre mujeres trabajadoras que luchaban por sus derechos. Así, en ese acto simbólico de dejar caer la

banda del telar, esa pieza de algodón blanco hundida en la memoria del agua, pudiera unir todas las voces de todas las tejedoras que había entrevistado: las wolof, las gallegas, las andaluzas, las catalanas. Y desde aquel día, ahí sigue esa pieza tejida, un testigo de voces del mundo reservado en el agua, origen de la vida.

Años más tarde con la idea de hacer más plural el proyecto, unir más voces, quise hacer una segunda parte en Latinoamérica por la evidente importancia que tienen sus tejidos en su cosmogonía, pero esta terrible epidemia que padecemos a nivel mundial ha quebrado mi proyecto como el de tantos otros...

Aún así empecé en el 2019 en Ecuador, donde visité talleres de tejeduría del sur hacia norte, a Otavalo. Allí pude hacer amistad con Mercedes Espinoza, la grabé en su taller y cantó en quechua. Con ello intuí que el tejido andino alcanzara otra dimensión. Una dimensión que va más allá de la palabra que se engancha entre los hilos: es la palabra cantada, es la música.

"El arte, la vida y el baile le dan la vida al textil" nos dice Elvira Espejo. Dar la vida. El textil como ser viviente. Como podemos leer en el libro de esta autora Ciencia de las Mujeres: "En el mundo moderno subyace la percepción sociocultural del textil como objeto" (Espejo y Arnold, 2012:4) porque también la forma occidental de nombrar los componentes del mundo textil es errónea para entender su verdadero significado. Y la autora rescata la terminología textil andina que se estaba perdiendo. Alertar así también que el textil se percibe en el mundo generalmente como objeto, comparable, exponible en museos... pero no como ser vivo.

Y creo que es ésta la gran lección que nos ofrece, generosa, la cosmogonía andina. Donde aprendemos que además el tejido no solo vive





de la palabra de las personas que los tejen, sino que el tejido, como percibí escuchando la canción en quechua de los labios de Mercedes mientras ella tejía, es música y danza. Que suena y resuena por los desiertos, valles y serranías saltando fronteras y auspiciando encuentros.

En los encuentros se sanan las civilizaciones, apuntábamos al inicio de esta ponencia, y en los encuentros de cultura como este Festival se cruzan sobre las aguas los momentos de crisis. Como dijo ayer la poeta Libertad Manque, "la música es el territorio sin fronteras, y solo éste es el territorio de la cultura".

Están a punto de sonar las doce de la noche aquí en Berlín y que comience el Día de la Chakana, el día del año en que la constelación de la Cruz del Sur forma una cruz perfecta, un tejido perfecto, un encuentro perfecto y universal para todos, en la despejada noche de los desiertos del sur de este pequeño y hermoso planeta.

Pilar Millán, Berlín, de medianoche al 3 de mayo de 2021.

Pilar Millán, España: Artista visual. Grado superior en Bellas Artes en la Universidad de Sevilla. Trabaja entre Cádiz y Berlín. Sus proyectos, de base participativa, investigan las fronteras culturales o políticas y sus consecuencias; donde combina instalaciones, fotografía, vídeo, dibujo, pintura y audios.





PREHISTORIA

Nereida Apaça

Charla Maestra "Trazoandino". Link video

<https://www.facebook.com/watch/?v=291844445879175>

Toro Muerto es un lugar ubicado en la provincia de Castilla, en el distrito de Uraca, cuya capital es el pueblo de Corire. Es un valle agrícola, pero su peculiaridad es que en este lugar se ubica el repositorio de petroglifos más grande de Sudamérica y probablemente del mundo.

La primera noticia que tuve de este lugar fue por mi padre, tras un viaje de excursión a este sitio arqueológico, con su promoción de la universidad. Me enteré, leyendo sus notas y el álbum de fotos, que fue su descubridor, Eloy Linares Málaga, el catedrático de este grupo de alumnos que los llevó a este lugar. Así que mi padre me contó de este lugar con mucha emoción y muchas ganas probablemente de llevarme y que pudiera conocerle.

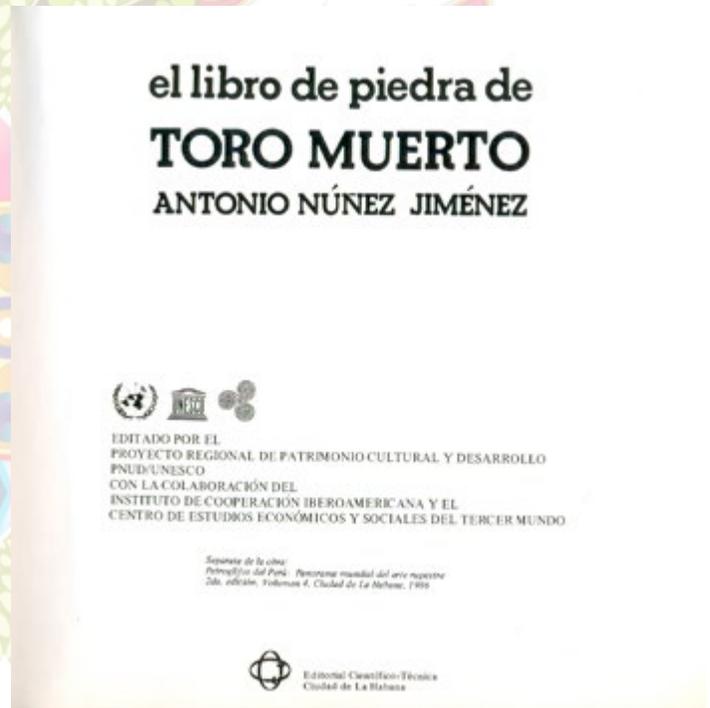
Lo singular de este lugar es que cuando uno está caminando por Toro Muerto, pareciera que uno nunca acaba de ver y encontrar los dibujos. Están en un área de 5000 kilómetros aproximadamente desperdigados, son muchas, muchísimas rocas y dibujos que han sido estudiados, pero también destruidos y vandalizados.

Hay muchas publicaciones, una de ellas es el Libro de piedra de Toro Muerto, de Antonio Núñez Jiménez, que llegó a mis manos por cosas del destino: Mi esposo ganó un concurso de arte en el colegio y el premio era este libro, que más tarde empecé a revisar. Eso, junto a los recuerdos y anécdotas de mi padre, me hizo querer visitar el lugar.

Es un paisaje desértico, silencioso, donde sólo el viento y el calor acompañan, pero sobre todo, acompañan esos dibujos percutados en la piedra. Son muchas las rocas que están dispersas, y la mayoría de ellas, por no decir todas, tienen dibujos. Es un lugar de fácil acceso, sin embargo, no está bien cuidado. Está muy cerca del valle, de Uraca a diez minutos en auto, o una hora caminando.

¿Por qué es que empiezo a tomar estos motivos para elaborar mi propuesta artística y desarrollar un cuaderno dedicado a este lugar, a Toro Muerto? Siempre me ha emocionado leer la historia, sobre todo encontrar información de este tipo, como las manos estarcidas, o los montículos de piedra que nos llevan a nuestra prehistoria, hace miles de años atrás. Sentir esa humanidad, ese tiempo en el cual vamos evolucionando, cambiando nuestras sociedades y costumbres, en las que sociedades van desapareciendo dando lugar a otras, y nos van dejando estos vestigios.

La primera vez que lo vi, fue como un viaje en el tiempo. Fue encontrar mi humanidad a través de estos dibujos. No buscaba encontrar en ellos respuestas o significados de por qué los hicieron, simplemente el hecho de observar la forma en la que había sido trabajado, el tipo de imágenes, de formas, seres, animales que en ellos se ha plasmado. Hay algunas iconografías que son muy características



del lugar, como los danzantes, los más publicitados del lugar. Hay aves, felinos, serpientes, etcétera. Me parece sorprendente la forma en la que los animales son representados en actividades cotidianas. Lo lamentable es que no he encontrado información reciente sobre estudios arqueológicos, para seguir inventariando piedras. Me cuesta entender el desinterés del Ministerio de Cultura, los mismos estudiantes y profesionales en arqueología de darle el valor e importancia que tiene este lugar. Los dibujos son sencillamente hermosos y conmueven la habilidad con la que trabajaron los diseños y sobre todo, si tratamos de entender que abordaron la vida, la muerte y la subsistencia humana.

En el Libro de piedra de Toro Muerto se pueden observar los dibujos con más claridad, siendo el apartado de aves el que más me impresionó, inspirando mi trabajo para el Proyecto Rupestre Contemporáneo. Sin embargo, ya tenía una fijación con estos dibujos. Manuel Munive, curador de dicho proyecto, me compartió el registro de su visita al lugar, y muchas de ellas sirvieron para elaborar mi proyecto,



el cuaderno Toro Muerto. Son muchas formas, e infinidad de aves están representadas. Según he leído, los grabados pertenecen a varias épocas, no se puede determinar claramente a qué cultura pertenecen. Probablemente Wari, Chuquibamba y también Inca.

El cuaderno Toro Muerto es un cuaderno escolar de tela, bordados con hilos, que normalmente se exhibe en carpetas o mesas para que la gente se aproxime a ellos, las personas puedan abrirlo y tocarlo y ver sus contenidos. La carátula pertenece a un tipo de cuaderno popular que se distribuyó en los años 85 al 90, más o menos, en Perú, durante la crisis económica. El gobierno empezó a regalarlos a los estudiantes, y son recordados por todos los que estudiamos en los años 90, una muestra de cómo vamos construyendo nuestra nación. Se lo dedico a Manuel Munive por ser una de las personas que está haciendo algo concreto por difundir y de alguna manera salvaguardar este patrimonio y esta memoria.

El cuaderno inserta poesía en algunas hojas. Son textos bordados en los que tocan temas diversos como el mismo desierto en Toro Muerto.

En el desierto el viento canta
las estrellas mueren un poco cada día

Quise incluir en estudios antropométricos del cerebro y del cráneo, representaciones de aves de los petroglifos de Toro Muerto. No sabría decir exactamente porqué, es una intuición, un querer plasmar una emoción, un momento, un tiempo de mi estadía en Toro Muerto a través de estas imágenes. Tal vez los cráneos son como las piedras, con esas formas que a veces no se pueden definir muy bien.

En el desierto las piedras hablan
y sus corazones laten
eternamente cada día

En el desierto las aves no migran
sólo observan el tiempo
cada día



En el desierto yo nací pájaro
de corazón pequeño
soy colibrí cada día

Una de las imágenes más hermosas que encontré de los dibujos fue justamente de un colibrí. Olvidé el lugar y no pude tomarle una foto, lo tengo guardado en mi corazón y en la memoria.

En el desierto los niños escuchan
el fuego sagrado que nos ilumina
cada día

En el desierto habita un mundo ya extinto
que me recuerda a mis ancestros
cada día

En el desierto la existencia es
como el agua
efímera y vital

En el desierto los niños juegan a volar
los acompañan los felinos y serpientes
cada día.

Y finalmente
En el desierto aprender a dibujar
es como aprender a vivir
cada día



Una de las cosas, a partir de estas visitas, que aprendí es a exhibir de una manera diferente, exhibir y mostrar mi trabajo de una forma que permita interactuar con la gente, tocar las piezas cómo podría yo tocar las piedras en Toro Muerto. En Puno fui a una calle en la ciudad, al mercado, donde pude tender una manta y colocar allí mis bordados. En el claustro de la Universidad Nacional de San Agustín, donde fue catedrático Eloy Linares Málaga, descubridor del sitio arqueológico, mostré otros cuadernos a los estudiantes de filosofía y literatura. Esa fue una enseñanza que me dejó la visita a Toro Muerto. Sé que en diversos lugares de Latinoamérica hay espacios que contienen estos repositorios de petroglifos. Espero que los visitemos, conozcamos y pongamos en valor del mejor modo que podamos.



Nereida Apaza, Perú: Artista visual, estudió pintura en la Escuela de Artes Carlos Baca Flor de Arequipa. Realiza su propuesta en diversas técnicas: bordado, poesía, escultura, video arte, pintura y grabado.







LOS NARRADORES WAYUU: MEMORIA DE UN PUEBLO

Vicenta Siosi

Charla Maestra "Narrativas Wayuu". Link video

<https://www.facebook.com/watch/?v=151370163528036>

Dentro del pueblo wayuu existen personajes muy importantes: el pütchipü, o el conciliador; la outsü, la médico, y también están los narradores, los akuju, como le decimos nosotros. Pero para ser narrador, hay que tener un talento especial. Para ser narrador, se tiene que conocer nuestra rica tradición oral, que es amplísima, es muchísima. Los wayuu tenemos infinitos mitos, leyendas, historias, canciones, chistes y refranes. El narrador tiene que conocer toda esta tradición amplia, pero además debe tener el don de escuchar, esta virtud tan olvidada y tan en desuso hoy.

Además de las cualidades anteriormente mencionadas, el narrador tiene que tener muy buena memoria y tiene que tener una gran capacidad gestual, porque con su cuerpo va a apoyar la narración; tiene la riqueza del lenguaje, tiene un talento creador y un buen sentido del humor. Es característica de un narrador poder sacarle sonrisas a las personas que lo están escuchando. Y tiene que tener ese ánimo sosegado que se necesita para contar historias; una persona ansiosa no puede contar historias. Por último, el narrador debe tener una gran respetabilidad en el entorno; eso significa que tiene que ser una persona integral.

Este narrador tiene el deber de transmitir de la tradición oral de una generación a otra. Nuestras historias, nuestros mitos y nuestras le-

gendas encierran un valioso saber. Ellos son explicativos del origen de las cosas y de todo lo que nos rodea. Son mitos, aventuras, fechorías, combates, victorias y también alucinaciones y visiones alucinadas.

Como antes no estaban los libros para guardar el saber, los ancianos wayuu guardaban el saber en las historia y en las leyendas, como la historia del uchechet. Cuentan los viejos wayuu que el uchechet era una mujer que vivía con su familia. Su marido salía todos los días a cazar para el sustento de los hijos y la mujer se quedaba en casa preparando los alimentos, pero si el marido no conseguía nada durante el día, ella se comía la comida que le había preparado. Una mañanita, el hombre se fue para el monte. Caminó todo el día sin encontrar nada, ni siquiera un conejito, y cansado regresó a su casa. La mujer había preparado carne asada con yuca y una mazamorra con leche, a la que le decimos yajaushi.

Al caer la tarde, la mujer mandó a sus hijos: "vayan, vayan a ver si viene su papá y si trae algo". Los niños fueron a percatarse a la mitad del camino si el papá venía con alguna presa. Los niños regresaron diciendo "¡allá viene, allá viene mi papá! ¡pero no trae nada!" Entonces, enseguida la mujer fue a la cocina y se comió la comida que le había guardado al esposo. Cuando él llegó, vio que la mujer tenía la comisura blanca de la mazamorra de leche que se había comido



apresuradamente. Entonces le dijo “te comiste mi comida, eres una desconsiderada. No sabes cuánto sufro yo buscando alimento. Como castigo vas a quedar convertida en un ave con la mancha de tu robo como prueba de lo que hiciste”, y entonces fue convertida en uchechet, un pájaro que tiene la comisura de la boca blanca. Hasta aquí mi relato.

Cuando relato esta historia, que me encanta, me pregunto qué quieren decir mis mayores. Entonces entiendo que hay mujeres materialistas e interesadas. Pueden decir que es machista, pero no; esto aplica para hombres. Hay personas que son materialistas e interesadas. Hay personas que solamente dan si reciben. Por eso es importante conocer el corazón de la persona con la que te vas a casar, mirar si no es materialista, si es una persona generosa, si una persona que te va a servir como una ayuda de verdad, una ayuda idónea para esto que es construir un hogar. Entonces me digo que sí, ciertamente los mayores me están enseñando a que hay que ser sensato al momento de tomar una pareja.

Las narraciones wayuu siempre tienen una fórmula de entrada y una fórmula de salida. Siempre vamos a comenzar diciendo “en tiempos remotos”, “cuentan los viejos wayuu”, “estaba un día” o “cuando las cosas comenzaron al principio”. También tienen fórmulas de salida: “y así fue desde entonces”, “por eso es que...”, “así fue cómo sucedió” y “hasta aquí mi relato”, como yo acabo de decir. En wayuunaiki diría shiane kia, hasta aquí.

Los narradores, cuando están contando historias, se apoyan mucho en su cuerpo y en las inflexiones de la voz. Un buen narrador seduce a su público. Es un exitoso narrador cuando puede cautivar toda la atención del público y logra sacarles risas, cuando la gente se sorprende y cuando la gente celebra. Estas narraciones se recrean y se estructuran a partir de los elementos estilísticos y patrones culturales del pueblo wayuu. Hay muchas metáforas, símil, anáforas, prosopeyas, onomatopeya y descripción, entre otros recursos retóricos. Quiero contarles otra historia que realmente me gusta mucho, por todo lo que está guardado en ella. Es monkulonseerü, un búho o lechuza, como lo conocen en algunas regiones del mundo. Dicen los ancianos wayuu que, cuando el mundo comenzaba, monkulonseerü era una señorita gorda y tenía una espléndida huerta, un gran rancho y una formidable y fuerte enramada. Y todo esto lo había hecho ella sola. Ella había decidido construir todo sin ayuda de nadie, porque algunas personas la habían decepcionado y causado molestias. Un día liwa, estrella de la primavera, llegó vestido de caballero a visitar a monkulonseerü y después de hablar largamente con ella, le propuso matrimonio. Ella respondió que las cosechas que tenía, lo mismo que su rancho y su espléndida enramada, lo había conseguido ella sola, no necesitaba marido. Enojado por el desprecio, liwa la castigó con dos años de sequía. Los vecinos se enojaron con monkulonseerü y la sacaron empujones de la región, acusándola de ser la causante de todos los males por la falta de primavera. Y aunque monkulonseerü lloró y lloró amargamente, el castigo se cumplió. liwa le dijo a monkulonseerü “adivina en tus sueños qué día vuelvo”, por lo que ella quedó como pensando en eso que le había preguntado liwa y entonces quedó convertida en un ave mediatubunda. Así fue cómo sucedió.

Ahora, la enseñanza que yo encuentro es que las personas que viven mucho tiempo solas, se acostumbran a vivir solas. Las personas independientes buscan vivir con muchas comodidades; las personas que tienden a vivir mucho tiempo solas, tienden a engordar. Cuando se ha sufrido una decepción, la gente tiende a no arriesgarse en situaciones que le causarían dolor. Las decisiones que una persona tome siempre afectarán a su entorno. Las personas que están solas, se tornan reflexivas y hay personas que se ofenden si la otra no hace lo que ella quiere. Es así como yo interpreto el saber escondido dentro de esta historia, pero podemos hacer otras interpretaciones también y encontrar otros saberes. Lo que quiero mostrar con esto es que hay mucha sabiduría en cada una de las historias del pueblo wayuu.



Comenzamos con narradores y luego, cuando los indígenas aprendimos a escribir y comenzamos a asistir a los colegios, quisimos guardar y preservar el conocimiento que se estaba perdiendo, porque quiero decirles que los narradores hoy, aunque son personajes muy importantes, no son tantos como antes. Aunque la transmisión del saber de manera oral se ha ido perdiendo producto de la endoculturación, para nosotros los wayuu ha sido muy beneficioso poder guardar el ahora en los libros para que no se pierda.

Nosotros realmente no tenemos un sistema de escritura como la cultura occidental. Sí, tenemos una serie de expresiones simbólicas o códigos ideográficos. Por ejemplo, en los tejidos hay unos kanaas, que son unos dibujos geométricos y lo que se está haciendo allí es una estilización de lo cotidiano. Por ejemplo, los kanaas hacen referencia a, por ejemplo, un ojo de pescado, a la vulva de la burra, al diente de un conejo, a la huella de un caballo, la tripa de la vaca, el tejido de las barras en el techo, el caparazón de un morrocón, con el gancho para colgar, los pocillos en la cocina... todo eso se estiliza y se transforman kanaas.

También existen unas marcas claniles con las que las familias wayuu marcan sus chinchorros, sus platos y sus utensilios. También está la pintura facial festiva que hace alusión a, por ejemplo, la flor de la patilla, las alas de la mariposa, o el cabezal de los frenos del caballo. El espiral es el camino de los indios muertos, etcétera. Entonces son como códigos ideográficos.

Soy hija de una narradora del clan Apsana, de la media Guajira, mi papá es del clan Epieyu. Su ranchería es más grande y más conocida que la de mi madre. Fuimos a la ciudad a completar los estudios y





allí estando en Riohacha, capital de La Guajira, por las noches nos reunimos y ella siempre nos contaba historias. Tuve la oportunidad de ir a la universidad y cuando estuve allí, leí mucha literatura, pero no estaba leyendo literatura indígena, no la presentaban por ningún lado. Nunca encontré ni nunca me mandaron a leer un libro sobre literatura indígena y nunca la encontré en la biblioteca de mi universidad.

Entonces me hice un compromiso particular, un compromiso conmigo misma y dije "voy a escribir esas historias del pueblo wayuu que nadie conoce". Me sentía invisibilizada y entonces en 1992, se publicó mi primer cuento, Esta horrible costumbre de alejarme de ti. Lo publicaron en la Universidad de La Guajira y le doy gracias a Dios porque tuvo mucha aceptación, lo reprodujeron en el diario El Tiempo de Bogotá y así comenzó mi vida como narradora.

Estoy contenta porque como wayuu, yo necesitaba que mi pueblo fuera visibilizado, y ahora lo es. Ana María Ferreira está en Estados Unidos y ha hecho estudios sobre la literatura wayuu. Como ella decía, han habido grandes escritores aquí en Colombia, pero los wayuu han tenido más apoyo en Venezuela. Pero ahora me complace mucho que hay muy buenos y muy jóvenes escritores wayuu para que sigan haciendo presencia en todas las naciones, que es lo que hoy estamos haciendo.



Vicenta Siosi, Colombia: Indígena wayuu. Ganadora del Concurso Nacional de Literatura Infantil Comfamiliar del Atlántico; Mención de Honor en el Premio Andino Enka de Literatura Juvenil. Ha sido traducida al danés, francés e inglés.







TRADICIÓN Y PRESENTE DE LAS LETRAS WAYUU

Ana María Ferreira

Charla Maestra “Narrativas Wayuu”. Link video

<https://www.facebook.com/watch/?v=151370163528036>

Muchas veces, cuando pensamos en la literatura indígena, pensamos en la tradición oral y en la escritura en otro tipo de medios, como en tejidos y cerámicas. Todas esas formas de expresión literaria están presentes en la cultura wayuu y son muy valiosas y muy ricas. La tradición oral wayuu es extremadamente rica y se ve reflejada en su sistema judicial. Por ejemplo, lo que conocemos en español como los palabreros, en el lenguaje wayuunaiki es el pütchipü, persona que se vale mucho de las historias para resolver problemas o solucionar conflictos. La historia tradicional está muy viva y actúa en la cultura cada día. También están los jayeechi, canciones llenas de significados. Pero en esta presentación nos centraremos en los libros y la literatura escrita.

La tradición escrita wayuu empieza a ser estudiada a mediados del siglo XX, cuando Antonio López escribió un relato bastante dramático llamado Los dolores de una raza, que se puede conectar mucho con el indigenismo que se estaba pensando en Perú y Ecuador en 1957. A partir de eso, la literatura wayuu encontró en la escritura una nueva forma de narrar y no ha parado: cada vez hay más escritores.

Hay dos escritores que son muy importantes y a los que siempre pienso hay que darles un reconocimiento. El primero de ellos es Ramón Paz Ipuana, quien nació en 1937 y murió en 1992. Él fue un profesor comprometido con la educación bilingüe wayuunaiki-español y el texto que más me gusta de su obra es El burrito y la tuna, una historia realmente fantástica. El otro es Miguel Ángel Jusayú, quien nació en 1933 y falleció el 2009. Miguel Ángel es una figura casi mítica en la literatura indígena en general y wayuu en particular, ya que junto a Ramón Paz Ipuana abrieron un camino para una nueva generación de escritores e intelectuales indígenas tanto en Colombia como en Venezuela, ya que los wayuu, aunque les gusta mucho viajar y están repartidos por todo el mundo, habitan principalmente en la península de La Guajira que comparten Colombia y Venezuela, siendo una comunidad binacional.

Es decir, hay wayuu a ambos lados de la frontera y hay relaciones familiares, de negocios, sociales y culturales. Esto es muy interesante, porque aunque Colombia y Venezuela han tenido problemas en el pasado, es importante recordar cómo las personas que habitamos los territorios no tenemos esos problemas. Cuando los países están en conflicto, en la frontera seguimos teniendo relaciones de amistad, familia y colaboración, especialmente ahora que se viven situaciones políticas complejas en nuestro continente. Es importante mencionar que cuando Venezuela vivió un auge económico gracias a la producción petrolera, muchos colombianos y wayuu migraron

a Venezuela, de la misma manera en que hoy estamos recibiendo a muchos hermanos venezolanos en nuestro país. Es necesario mantener vivas estas relaciones y tradiciones, y yo creo que los wayuu son un ejemplo de esto.

Miguel Ángel Jusayú fue profesor de etnoeducación y lenguas indígenas de la Universidad del Zulia, ganó el premio Nacional de literatura en Venezuela y, en su extensa producción literaria, propició un gran avance en relación a la escritura wayuu pues elaboró diccionarios y gramáticas, y escribió sobre la morfología del idioma wayuu. Por ende, su aporte a la escritura wayuu no solamente se desarrolló en el terreno de la literatura, sino que también en el de la educación y la lingüística.

Tras estos nombres de los que no podemos dejar pasar, quisiera mencionar solamente algunos otros escritores wayuu. Los hijos literarios de estos personajes son Vito Apüshana, quien ganó el premio Casa de las Américas de Poesía; Estercilia Simanca, que no sólo es una gran escritora sino que una gran amiga y Vicenta Siosi, quien ya es parte del canon de la literatura wayuu. Hay otros más como Rafael Mercado Epieyú y Juan Pushaina, que son las nuevas caras y que están escribiendo también, entre muchos otros. Eso por parte de los wayuu colombianos, pues al otro lado de la frontera está por supuesto Reinaldo de Fernández y también una mujer cuyo trabajo es importante compartir: Jayariyú Farías Montiel, también conocida como Jaya, quien desafortunadamente murió hace poco, en el 2017. En la parte venezolana, en la región de Zulia, los wayuu eran muy activos en el campo de la literatura: realizaban actividades educativas de forma periódica, publicaban el periódico El Wayuunaiki y estaban a cargo de iniciativas que en Colombia ni se soñaban. Venezuela estaba un paso adelante en el reconocimiento a la tradición y en el apoyo a la comunidad, y Jayariyú fue una de las precursoras de estos avances. Así como la cultura wayuu fue tan apreciada en Venezuela, también lo fue Jaya. Ella fue la editora y creadora de El Wayuunaiki, una mujer incansable y muy feliz y amable, quien dejó un gran vacío y cuya familia generosamente compartió conmigo algunos de los textos que ella estaba escribiendo, como un libro de poesía bastante interesante y nosotros hemos tenido la posibilidad de publicar algunos de sus poemas y traducirlos al inglés. Es alguien a quien echamos de menos pues hizo un gran trabajo en el proceso de preservar y compartir El Wayuunaiki.

En cuanto a nuestros proyectos, junto a Vicenta Siosi y Reinaldo de Fernández y otros escritores, les comparto que hoy trabajo como editora invitada en Latin American Literature Today, una revista que habla sobre literatura latinoamericana y tiene un dossier de litera-



turas indígenas wayuu en cada número, con traducciones al inglés y español. Si tenemos poemas en lenguas nativas, se hace en tres idiomas por lo menos. La visión de la revista es que las literaturas indígenas salgan de América Latina y sean leídas por un público más amplio.

Esto también tiene que ver con que muchos de los que trabajan en este proyecto son, como yo, profesores de literaturas latinoamericanas que estamos trabajando en los Estados Unidos y queremos tener más material para compartir con nuestros estudiantes. Creo que el trabajo del profesor es mostrarles a los estudiantes y a una comunidad más grande la enorme riqueza y talento de nuestros escritores indígenas. Parte importante de mi proyecto como profesora e investigadora es dar a conocer la obra de estos escritores indígenas.

Sin embargo, como no todo el mundo habla español, ha sido interesante el trabajo de traducir estos textos al inglés. Hemos traducido un cuento de Vicenta y algunos de sus poemas, además de un texto relacionado a su obra. Fue un proyecto bien bonito que emprendimos con Reynaldo, pues uno de mis estudiantes que escribe, lee mucha poesía y es bilingüe español-inglés, nos ayudó con la traducción de los poemas de Reinaldo y fue realmente un proceso muy bonito en el que dos chicos muy jóvenes pudieron trabajar juntos, desde dos culturas tan diferentes. Leímos los poemas de Reinaldo en clases y hemos hecho el ejercicio de traducirlos otra vez.

Los temas que aborda la literatura wayuu es su cultura, que es rica y compleja. Pienso que quienes estudiamos las literaturas indígenas y nombramos nuestros congresos y eventos sobre las literaturas andinas, muchas veces no nos damos cuenta de lo enorme y diversa que ella es. La literatura wayuu es la literatura del desierto. A mí me gusta mucho hablar del desierto como metáfora y el desierto como geografía.

El desierto Guajiro, como todo desierto, es caliente y árido; las personas que viven allí están acostumbradas a este tema, pero a uno le da muy duro el calor. Eso no quiere decir que no esté lleno de vida y agua. La Guajira está dividida en tres regiones geográficas. La alta Guajira, de muy difícil acceso, sin vías que le conecten, por lo que es imposible de viajar durante la estación de lluvias. Esto hace que la cultura se haya preservado muchísimo más, pero también hay consecuencias negativas, como la falta de acceso a servicios básicos de salud o educación. Hay que reconocer que ahí la presencia del Estado, como siempre en Colombia y en muchos otros países, ha sido enemiga de las comunidades.

En la media Guajira está Uribia, capital indígena de los wayuu. Era un pueblito en el pasado, pero en la actualidad está viviendo un proceso de crecimiento. Ya hay más accesos y más educación. Allí también se encuentra Maicao, una ciudad ubicada muy cerca de la frontera con Venezuela. Fue una ciudad muy próspera durante la bonanza del petróleo en Venezuela, sin embargo, muchos negocios han cerrado en los últimos años. A pesar de todo, la región se mantiene luchando por seguir adelante.

Finalmente, la parte sur de La Guajira, la baja Guajira, es donde se convierte en la Sierra Nevada de Santa Marta. Ahí hay relaciones con otras comunidades indígenas, como los arhuacos y también con los alijunas, que se encuentran muy cerca de grandes centros urbanos. Esos tres lugares geográficos del desierto también se pueden pensar como espacios culturales, donde los wayuu son diferentes y podemos pensar esa diversidad dentro de la comunidad.

Los wayuu han sido afectados, como todos nosotros, por la política. En Colombia hemos tenido muchos problemas con la violencia y el narcotráfico y los wayuu han sido víctimas, como casi todas las comunidades campesinas y rurales. Los problemas de los wayuu están ahí y aparecen en la literatura, así como también aparecen las felicidades. El desierto es un elemento que surge muchísimo en su literatura, por eso me parece importante mencionarlo en términos geográficos, porque el desierto, el viento y el mar son imágenes que



están siempre presentes en los trabajos de nuestros autores y que hablan sobre la cultura.

Sin embargo, también están los problemas sociales. El texto que traducimos de Vicenta Siosi es un texto muy fuerte sobre violencia y las familias en las comunidades wayuu, que son temas impactantes pero necesarios, pues no solo son las estrellas y las felicidades, sino que también tenemos que hablar de las cosas que afectan a la comunidad.

Para terminar con una nota más feliz, uno de los textos que leo a mis estudiantes, de Miguel Ángel Juyasú es Ni era vaca ni era caballo. Es un texto muy gracioso e interesante sobre la primera vez que Juyasú vio un auto que ni era vaca ni era caballo. Es un chiste largo, un ejemplo de cómo la narración wayuu juega con la realidad, porque definitivamente es una referencia a lo que estaba pasando en ese momento con la comunidad, pero con mucha gracia y mucha felicidad. Es un reflejo que, para mí, trabajar con los wayuu y en la Guajira ha sido una fuente de mucha alegría, mucha amistad y muchas cosas felices que me alegra poder compartir en esta presentación.

Ana María Ferreira, Colombia: Profesora de la Universidad de Indianápolis donde enseña español, literatura y cultura de América Latina en el Departamento de Global Languages and Cross-Cultural Studies.





SACO: UTOPIÁS APLICABLES

Dagmara Wyskiel

Charla Maestra "Arte en Crisis". Link video

<https://www.facebook.com/watch/?v=128157972668411>

SACO comenzó como un proyecto pequeño, una Semana de Arte Contemporáneo hace una década. En los siguientes años pasamos a durar dos, tres y cuatro semanas. Cuando llegamos a las siete, nos dimos cuenta de que no podíamos seguir llamándonos así, y nos transformamos en un festival. Hoy hemos pasado a una bienal absolutamente atípica, que no copia esquemas externos, un evento cíclico que ha nacido desde la necesidad de ir dialogando con la comunidad sobre la cultura, de ir incentivando la creación, la reflexión, la documentación y desestigmatización.

La subordinación funcional productiva constituye uno de los problemas más graves de varios territorios chilenos. Antofagasta y toda la zona, incluyendo Calama, Copiapó, Tocopilla y Mejillones son territorios de profunda estigmatización extractivista e industrial, de contaminación y por supuesto, estamos en un panorama cultural extremadamente opuesto a lo que podríamos llamar un territorio fértil para desarrollar ese tipo de proyectos culturales.

Es importante aquí que nos acordemos de lo largo que es Chile, con aproximadamente 4300 km. de largo de extremo a extremo. Cada año las universidades privadas y estatales ofrecen matrículas entre 9 y 13 Escuelas de Arte, concentradas en solo 766 km. Fuera de ese rango, no hay carreras de patrimonio, de arte, de curaduría, cine, fotografía, historia del arte, filosofía. Somos territorios que deben

obrar para cumplir con ciertos diseños económicos, gestionados y dirigidos desde esta franja entre Valparaíso y Valdivia. Su geografía tan larga y tan estrecha, apretada entre los cerros y el mar, provoca que todo lo que sucede en Chile se mueva entre norte y sur, pasando por la zona centro.

Regresando a la distribución de las Escuelas de Arte, este mapeo nos hace cuestionar a qué territorio pertenecemos. La distancia de Antofagasta a las Escuelas de Arte más cercanas (Arequipa y Salta), nos hace replantear seriamente la territorialidad, cuestionar con quiénes nos identificamos y cuáles son nuestras referencias. Hoy, nuestros pares, con quienes generamos una conexión profunda, son Salta, Jujuy o Tucumán. Son territorios con los que nos entendemos a un nivel mucho más profundo que con la escena artística de Santiago.

Ese tipo de mapeos son muy importantes para no ir repitiendo ciertos complejos de provincia y repensar, descolonizar y empezar a estructurar otros sistemas culturales, con los cuales estemos más comprometidos, porque estamos convencidos de que este trabajo es también un antídoto a algunas de tantas crisis provocadas por heredar la estructura centralista, la que viene a la vez del poscolonialismo.

Más allá del contexto económico donde todos tenemos nuestras





opiniones sobre el poder y lo político, donde debemos estar más activos es en lo nuestro. Para superar esta crisis de la eterna provincia, hay que proponer nuevas estructuras, porque por supuesto las que necesitamos, no vendrán desde el centro. Somos nosotros quienes tendremos que ir dibujándolas y haciéndolas realidad.

SACO es, por supuesto, una utopía, es una biennial internacional sin espacios expositivos propios. El norte de Chile, entre sus múltiples carencias, no posee suficientes espacios culturales, adecuados para la exhibición, colección, documentación e investigación de la producción artística. Nosotros no tenemos un espacio propio y entendemos la infraestructura de una manera diferente: nos hacemos aliados de muchas instituciones a quienes les ofrecemos exposiciones.

En los tiempos de la crisis pandémica, el uso expositivo de espacios exteriores nos juega a favor, porque nos permite mantener la distancia entre las personas con más facilidad que en un museo. Estamos mejor adaptados, ya que no tenemos salas. Es una de las mil paradojas que en los períodos críticos reflotan. En general, las instancias culturales en el norte de Chile, hoy en día tienen grandes oportunidades. Con las galerías y museos de arte en la zona oligárquica del país cerrados, es tiempo oportuno de surgir en el desierto.

En nuestro caso, no nos pueden cerrar algo que no tenemos. Es triste e irónico, pero nos ha dado mucho en qué pensar: vivimos una crisis permanentemente, la tenemos domesticada, y la vivimos día a día en el contexto cultural. Vivimos en regiones donde raramente llueve, lo que es una bendición, porque tenemos más libertad para utilizar exteriores como espacios expositivos.

Pero ojo, no estoy diciendo que eso sea normal o sano. Todo el tiempo tenemos una postura muy crítica frente al abandono estatal de su deber en inversión permanente en infraestructura y programación artística, porque seguimos hablando del goteo y eso es algo que debería cambiar. No obstante, sabiendo que estamos en una situación muy precaria, no nos quedamos de brazos cruzados y estamos permanentemente trabajando. De hecho, SACO9 se realizó en 2020 entre octubre y diciembre en Antofagasta, con la presencia de 14 artistas y curadores internacionales, todo un desafío logístico y de seguridad. Esto se logró gracias, entre otras cosas, a que estábamos exponiendo en un espacio abierto. Si hubiera existido un museo, probablemente no hubiéramos logrado tener exposiciones con apertura al público.

A lo largo de la existencia de SACO hemos creado diversas soluciones a la falta de museos y galerías, como convertir domos en salas de exposiciones. También utilizamos espacios públicos, como el clásico Muelle Histórico Melbourne Clark para el cual realizamos la convocatoria internacional y siempre llegan muchísimos proyectos. Este año llegaron 233 de cuatro continentes, lo que es increíble. En

algún momento pensé que los artistas se podrían complicar con la logística, sin saber si los aviones iban a salir o si tendrían problemas para ingresar a Chile. Pero los creadores necesitan trabajar fuera de la pantalla y contactar tanto con la obra y la materialidad, como también con el público mismo y sus pares. Es cierto que estamos en crisis, pero persiste una demanda por viajar, producir y hacer una obra in situ, la que permitió llegar a los números históricos que alcanzamos en 2021.

Creo que es importante enfatizar que la crisis es para nosotros un estado permanente. A través de la deselitización se rompe el mito de que para entender el arte contemporáneo hay que ser un erudito y tener estudios. Para eso estamos en espacios populares, como la plaza, el muelle, el parque, en cualquier lugar, con una exposición o taller gratuito, y especialmente con programas de mediación y educación. Con la educación sí se que deselitiza efectivamente.

La clásica reacción de una familia antofagastina, cuando llega a la exposición, es decir que no entiende de estas cosas. Esa es la verdadera crisis: que la gente piense que no puede disfrutar. Nos preguntamos qué ha pasado con la educación, con la estigmatización, dónde nos hemos ido como gestores para que la gente le tenga miedo al arte contemporáneo.

Ese es un desafío tremendo y es infinito lo que queda por hacer. Nos queda construir y reconstruir los lazos territoriales que de alguna manera nos fueron robados, mutilados o al menos dañados. Es tremendamente importante trabajar desde los núcleos artísticos de producción local o territorial, entendiendo que no siempre debemos buscar referencias en la capital, que es lo típico para un país con este nivel de desequilibrio demográfico.

Es notable que los artistas de todo el mundo quieran venir a trabajar al desierto, que es un templo contemporáneo. Los creadores necesitamos desconectarnos, tener un poco de tranquilidad y concentrarnos en nosotros mismos y en nuestros procesos creativos. Es un lugar absolutamente privilegiado, es una galería perfecta sin muros y el lugar ideal para encontrarse con uno mismo, es la incubadora y el lugar para iniciar el proceso. Allí no hay crisis, o las que hay son de otro tipo, pero hubo y hay Atacama y la tendremos para siempre. Teniendo nuestro desierto y teniendo artistas, podremos sobrevivir a esa crisis y las que vengan, porque sabemos que aunque las cosas no mejorarán de un día para otro, vale la pena seguir trabajando.

Dagmara Wyskiel, Polonia: Doctora en Artes de la Universidad de Bellas Artes de Cracovia. Artista y Directora de la Biennial Internacional de Arte Contemporáneo SACO.





CIRCULACIONES CULTURALES TRASANDINAS: UNA REFLEXIÓN EN TORNO A PRÁCTICAS DANCÍSTICO-MUSICALES COMPARTIDAS

Javiera Benavente

Charla Maestra "Tragoandino". Link video

<https://www.facebook.com/watch/?v=291844445879175>

El área geocultural andina, es una cuya conformación se remonta a tiempos anteriores a los de la cultura Tiawanaku, la que tuvo lugar en el área altiplánica hacia los años 500 d.C. Luego del decaimiento de esta cultura, el imperio incaico se instaló en el área y conformó el Tahuantinsuyo, el cual anexó las tierras del sur del Cusco como parte del Collasuyo.

A pesar de esta vasta extensión, especialmente desde tiempos incaicos, los Andes centrales han sabido mantener la conexión cultural a partir de activas redes comerciales, sociales y ecológicas, las que han permitido una circulación constante de personas, artefactos e ideas que contribuyen a considerar esta área geocultural como una que posee cierta uniformidad. La invasión europea, sin duda alguna, reconfiguró las relaciones entre territorios y comunidades en el área andina, tanto al establecer nuevos límites geográficos, como al evangelizar, colonizar y relocalizar a distintas poblaciones.

Sin embargo, la migración de un espacio a otro y la mantención de estas redes comerciales, conservó el área conectada y posibilitó la sobrevivencia de un imaginario cohesionado en torno a este mundo andino. Para principios del siglo XIX, 1818 para Chile, 1824 para Perú y 1825 para Bolivia, los estados nacionales poscoloniales andinos empezaron a dibujarse y a buscar constituirse en la diferencia. Si bien el espíritu independentista primero se valió de la fraternidad entre las élites blancas que lideraron los procesos de emancipación de la corona española, una vez desvinculados de esta, buscaron crear una cultura nacional fuertemente arraigada a una delimitación territorial específica que permitiese la distinción entre naciones vecinas. La nación, establecida desde los ejes de poder criollos, pretendió enaltecer esta distinción. Sin embargo, las poblaciones, sobre todo en el área ahora fronteriza andina, mantuvieron su contacto y circulación a partir de las redes comerciales y familiares ya características de la zona.

La definición de los territorios nacionales de las repúblicas andinas se vio puesta en crisis para fines del siglo XIX e inicios del XX con la guerra del Pacífico, conflicto en el cual se vieron involucrados Chile, Perú y Bolivia, colindantes en el área andina. La reestructuración territorial, que implicó el anexo de territorios antes peruanos y bolivianos al mapa chileno, estuvo acompañada de una reestructuración simbólica a partir de la llamada Chilenización del Norte. Esta cruzada estatal por imponer la nacionalidad chilena en el territorio se vio reflejada especialmente en las reformas educacionales de la época, las que ensalzaron los símbolos patrios chilenos y demonizaron aquellos correspondientes a las naciones vecinas.



El ingreso de la narrativa nacional en las fiestas marianas y patronales del Norte grande, que se puede evidenciar en el enaltecimiento de la Virgen del Carmen en La Tirana, como patrona del ejército chileno y la presencia de bailes chinos de Andacollo en su fiesta, contribuyó al refuerzo del identidad chilena en el área, lo que tensionó la siempre existente diversidad nacional en los santuarios del territorio. La presencia de los colores patrios y símbolos chilenos en trajes de dangan-tes, en figuras religiosas y en la decoración de los pueblos en general en estos contextos festivos, se superpuso a la simbología peruana y boliviana. Sin embargo, esto no pudo borrar la devoción plurinacional y su fuerte presencia en los ahora territorios chilenos. Los santuarios del Norte grande chileno, así como sus pueblos y ciudades, mantienen al día de hoy la conformación plurinacional de antaño, tanto por los flujos de personas asociadas al comercio, como a los asociados a la devoción, a la familia y a la comunidad.

Así, la delimitación territorial actual de las naciones de los Andes centrales es una que no está exenta de conflictos. Un área cuyos límites han sido históricamente desbordados por la actividad humana, reviste complejidades que exigen una perspectiva de análisis





más amplia que la que se limita a la consideración nacional de las comunidades y sus actividades. El territorio andino, considerado lo que ya hemos expuesto, es uno que atraviesa y trasciende las delimitaciones nacionales definidas hacia 1929 en el tratado de Lima, por lo que una perspectiva transnacional para su abordaje, presenta la posibilidad de comprender tanto la permeabilidad de las fronteras nacionales ante el flujo cultural, como también la fuerte influencia de los Estados y sus legislaciones en la zona.

Siguiendo a Ong (1999), la riqueza del término transnacional radica en el prefijo “trans”, el cual denota tanto “el movimiento a través de ciertas líneas o fronteras, como la transformación de la naturaleza de algo”. Esta última característica, la de la transformación, evidencia la agencia de las comunidades transnacionales, las que son capaces tanto de transformarse como de transformar los espacios por los cuales circulan. Lo transnacional, entendido como las relaciones y conexiones de intercambio establecidas entre personas a distancia geográfica, permite incorporar no solo a la comunidad transfronteriza que compone el área geocultural andina, sino también a quienes que, por libre adscripción, se incorporan a esta comunidad desde otras latitudes.

La perspectiva transnacional ha sido ampliamente utilizada para estudiar la situación de poblaciones migrantes, como es el caso del trabajo de Megan Ryburn para la comunidad boliviana en Chile. A partir de esta perspectiva, Ryburn reconoce la construcción y mantención de una red de relaciones que conecta el país de origen con el de actual residencia de la población. Estas relaciones simbólicas, así como materiales, dan cuenta de un tejido complejo que no sólo implica el traslado de una comunidad desde un espacio geográfico a otro o de la incorporación total de ésta a la cultura de destino, sino de un vínculo constante entre los distintos espacios que conforman el tránsito de la comunidad transnacional.

En este sentido, la perspectiva transnacional ofrece una alternativa al llamado *melting pot*, el cual asumía la incorporación total de la población migrante en el país de destino, al comprender que este tipo de movimiento implica la generación de nuevas formas de ser y estar en los territorios. La perspectiva transnacional se vuelve interesante también al comprender la permeabilidad e incluso, para algunos casos, la irrelevancia de las fronteras ante la actividad humana en oposición a la rigidez con la que los Estados nacionales conciben sus bordes.

Como Ryborn señala, el espacio entendido como transnacional es reconocido como un espacio socialmente construido y no necesariamente regido por el Estado nacional. La fluidez inherente de los tránsitos entre las fronteras que, como hemos señalado, ha permitido la constitución de la vasta zona geocultural andina, parece desafiar la construcción de los territorios en términos estatales nacionales. La circulación constante de personas, tanto entre ciudades y pueblos fronterizos, como entre espacios más alejados, ofrece una cartografía alternativa que, como veremos, se basa más en las relaciones humanas que en determinaciones estatales. Como bien señala Ong, hay quienes han visto en los flujos transnacionales una posibilidad de liberación de la estructura moderna estatal nacional, en la forma de la conformación de un orden post nacionalista.

Sin embargo, el Estado nacional ha demostrado que, inclusive en un contexto globalizado y transnacional como el actual “continúa definiendo, disciplinando, controlando y regulando todo tipo de poblaciones, estén en movimiento o sean residentes del territorio” (Ong, 1999). Los conflictos territoriales que han tenido lugar durante los últimos años en el área fronteriza andina que han involucrado a Chile, Bolivia, Perú e incluso al Órgano Internacional de La Haya, dan cuenta de la forma en la que los distintos Estados involucrados conciben las fronteras implicadas en esta área.

Asimismo, los conflictos que han surgido en relación al patrimonio cultural inmaterial y su origen e identidad han puesto en evidencia





el interés oficial en asignar ciertas prácticas culturales a territorios y naciones específicas. El estudio de la transnacionalidad, así como el de la diáspora, permite abordar los imaginarios construidos por las personas acerca de su conexión con otras. Esto pone en el centro de la discusión la actividad humana por sobre la institucional y estatal, ya que reconoce la agencia de las comunidades en definir sus propios territorios de acción, frente a los límites territoriales impuestos desde organismos de poder.

En este sentido, la circulación de personas que, por cierto, no es libre ya que es condicionada por estos organismos, se da en relación tanto a la circulación como al estatismo de otras. La necesidad de transitar por distintos espacios a partir de la conexión con diversas personas dibuja un mapa que la perspectiva transnacional se permite analizar y también comprender.

La comunidad transnacional que hemos identificado para el caso andino es una que no necesariamente responde a una diáspora o a una comunidad exclusivamente migrante. Como aquella comunidad de libre adscripción que se vincula a partir de intereses culturales, artísticos o materiales, da lugar a quienes, desde otros espacios, sienten pertenencia. Tanto la presencia de actividad vinculada al área andina en otros territorios, como la actividad de personas provenientes de otros espacios en el área andina, expanden el ya amplio mapa andino que sobrepasa las fronteras regionales, las urbano-rurales y, por supuesto, las nacionales. Las circulaciones transnacionales se han presentado inclusive desde ante el surgimiento de los Estados nacionales, como bien señala Jaime Valenzuela para el caso de los indios cuscos en Santiago de Chile durante la época colonial. Sin embargo, el contexto de globalización de fines del siglo XX y principios del XXI merece atención particular dadas las implicancias económicas que enmarcan de manera especial este fenómeno. Para Escobar, los movimientos transnacionales en la globalización han desterritorializado la cultura y el lugar, "lo que vuelve a las comunidades menos obvias y producidas por relaciones mucho más complejas entre cultura y poder, que va más allá de las fronteras locales". Estos movimientos no vuelven a las comunidades necesariamente menos locales o más globales, sino simplemente diferentes, ya que la actividad global no es excluyente del desarrollo local de las comunidades. En este sentido, el transnacionalismo enmarcado en la globalización implica además los efectos de los intercambios globales, culturales y económicos en los espacios locales.

El neoliberalismo característico de este proceso de globalización ha concebido a la cultura no solo como un elemento imbricado en las

relaciones de intercambio económico, sino también como una fuerza productiva en sí misma. Este elemento de especial interés para los Estados como para las comunidades ha movilizad a las naciones a poner atención a los flujos culturales transnacionales y a hacer gala de su rol patrimonialista con un mayor énfasis.

La influencia de lo global en lo local y viceversa llama a los Estados nacionales a desarrollar estrategias de intercambio económico mediado, así como formas de establecer márgenes claros que vinculen los bordes territoriales con ciertos límites culturales y sociales. Estos límites permiten mayor control estatal y refuerzan la cosificación de las comunidades y sus prácticas, al vincularlas a espacios definidos herméticos y cerrados. El Estado nacional se ve tensionado por la realidad global de la comunidad, por lo que podemos aquí identificar la crisis de este binario propio las construcciones moderno-occidentales y pensar alternativas de organización que puedan ser consonantes a la constitución de la comunidad.

Al respecto, podemos traer la reflexión de Rita Segato en relación al proyecto histórico de las cosas y al proyecto de los afectos. Para el primero, de base y sentido patriarcal, los Estados han centrado su patrimonialismo en el control de las cosas y los recursos y han cosificado a las personas, en continuidad con el proyecto colonial. El Estado y la administración de la gente y territorios cosificados, apunta a un futuro completamente diferente al del proyecto histórico de los vínculos y los afectos, el que de carácter femenino, prioriza las dinámicas comunitarias y recíprocas.

La masculinización de la institucionalidad en el Estado poscolonial no se ha permitido poner en valor los lazos entre personas, objetos, expresiones y territorios, desechando los afectos al erradicarlos al espacio privado. El análisis de la red establecida entre personas y territorios a partir de los afectos y los vínculos, desde una perspectiva transnacional, nos permite tensionar otro binario, el establecido entre el espacio público y el privado y así darle un lugar visible a las lógicas femeninas de la relacionalidad.

Para el caso del mundo cultural andino, podemos pensar en el espacio transnacional constituido por el Carnaval andino Inti Ch'amampi Con la Fuerza del Sol, en la ciudad de Arica. Este, a decir de Choque Cáseres (2019), posee esta característica de la transnacionalidad, "no solo porque se bailan danzas y ritmos que originalmente nacieron en Bolivia, sino que existe toda una representación desde tres países que se conjugan entre sí". El Carnaval, organizado desde el 2002 por la Asociación Indígena Confraternidad de Agrupaciones



Folklóricas Andinas de Arica y la Federación de la Cultura y las Artes Indígenas Kimsa Suyu, en conjunto con la Ilustre Municipalidad de Arica, implica un espacio de intercambio transfronterizo entre población chilena, boliviana y peruana de origen principalmente aymara, el que forja “un sentido de integración social y cultural que permitiría recrear un sentido de comunidad que trasciende y reelabora la lógica de fronteras”.

Así también, debemos agregar que el Carnaval convoca a personas provenientes de otros espacios, que no necesariamente son los fronterizos a la ciudad de Arica, lo que refuerza la idea de una comunidad transnacional que no es solo co-étnica entre aymara y sus descendientes, sino también es convocada por otras adscripciones. La reunión de danzantes y músicos provenientes de distintos espacios en una instancia como esta, da cuenta de prácticas culturales y artísticas compartidas, que, así como el Carnaval de Oruro en Bolivia, o la Candelaria en Puno, Perú, evidencian un diálogo estético multidireccional en torno a lo andino. La transformación de los códigos performáticos, traducidos en nuevas melodías, nuevos pasos y danzas y nuevos trajes, entre otros, hablan del dinamismo de las expresiones, que a pesar de contener muchas veces un discurso fuertemente folklorizado, asociado a la tradición y a la conservación, son adecuadas a los acontecimientos globales y locales.

Como da cuenta Fernando Ríos por su parte, la conocida como música folklórica andina es, en sí misma, una invención transnacional. Primero escenificada por agrupaciones de origen urbano en París como los argentinos Los Incas o Los Calchakis, la propuesta instrumental y sonora cosmopolita de estas agrupaciones sirvió como inspiración para el posterior trabajo de músicos como Los de la Peña, Quilapayún o Inti-Illimani. El tipo de sonoridad generado por esta música andina urbana puso en escena instrumentos que en un contexto rural andino no suelen ser tocados juntos, como zampoñas y queñas junto al charango y otros instrumentos de cuerda pulsada. A diferencia del uso de los instrumentos y sus consecuentes sonoridades asociadas al calendario ritual en el mundo rural, esta música prescindió de esta separación y configuró un nuevo imaginario sonoro apto para escenarios y oídos cosmopolitas.

La transnacionalidad de la música andina folklórica no solo es audible a partir de las condiciones de su origen, el que se dio geográficamente alejado del macizo andino. El tránsito transnacional de músicos que llevaron el sonido andino a diversos lugares, contribuyó a su difusión y facilitó una adscripción más amplia al imaginario de esta zona. La conformación de la Peña de los Parra 1965, en Santiago, estableció un polo de desarrollo para este tipo de música, en clave panandina y recibió la participación de músicos provenientes de otros espacios, como Los Fronterizos desde Argentina y los Jairs desde Bolivia. Así también, las visitas a la Peña Mayra en la ciudad de La Paz, Bolivia, por parte de los chilenos Inti Illimani y Violeta Parra, contribuyeron a este diálogo andino transnacional, el que se constituyó a partir de la circulación de canciones, géneros musicales, instrumentos e ideas.

La invención de la música andina, como buen proceso de folklorización, permitió generar este ideario global en forma de canciones reconocibles, afinación temperada de los instrumentos y textos que mezclaban el quechua y aymara con el español. Asimismo y en consonancia con el espíritu político que caracterizó al territorio latinoamericano de la década de los 60 y 70, esta música resonó con las pretensiones latinoamericanistas que buscaban hacer frente al intervencionismo norteamericano en el área, por lo que fue tempranamente vinculada, sobre todo desde Chile, con un imaginario que trascendía las fronteras nacionales y apelaba la hermandad entre pueblos.

El imaginario cultural andino, arraigado a un área transnacional que no solo se circunscribe al área correspondiente exclusivamente de los Andes centrales, ha permitido entonces, construir puentes par-

ticularmente fecundos a partir de la práctica de danzas y músicas asociadas a este imaginario. Como prácticas culturales compartidas, estas han sabido conflictuar a los Estados nacionales y a su afán separatista, así como también han permitido la trascendencia de los límites territoriales.

Siguiendo a Arizpe (2006), las culturas, más que constituir mosaicos cuyas piezas arman una suerte de puzzle multicultural, constituyen “rios-arcoíris”, pues no son estáticas y fluyen constantemente nutriéndose de los aportes que las distintas personas y tiempos hacen. Las incorporaciones de variantes locales a expresiones artísticas dan cuenta de una cultura dinámica que está al servicio de las necesidades expresivas de las personas, quienes adoptan, adaptan y crean según sus propias concepciones de vida y sus propios sentires. El imaginario andino, desde tiempos inmemoriales, ha sabido conectar a personas situadas tanto dentro como fuera del altiplano, generando trazos multisonoros y multicolores que han tejido un relato común. Este relato, siempre complejo y con multiplicidad de actores involucrados, ha sabido fluir en la forma del que podríamos llamar Trazoandino, abrazando diversas individualidades que, de alguna u otra forma, sienten pertenencia e identificación con su vastedad expresiva y simbólica.



Javiera Benavente, Chile: Cantante, docente e investigadora. Candidata a Doctora en Artes, mención Música, por la P. Universidad Católica de Chile; Magíster en Estéticas Americanas; licenciada en Teoría de la Música, Educación y Profesora de Artes musicales.





LA PLÁSTICA RUPESTRE ANDINA Y LA GRÁFICA CONTEMPORÁNEA

Manuel Jesús Munive

Charla Maestra "Trazoandino". Link video

<https://www.facebook.com/watch/?v=291844445879175>

El Proyecto Rupestre Contemporáneo surge para conjugar dos temas que me fascinan: el grabado contemporáneo y la plástica rupestre. En realidad, me interesa todo lo precolombino pero lo rupestre me parece que tiene un componente aún más enigmático. No sabemos quién hizo esas pinturas y grabados y sólo disponemos de aquello que vemos en la piedra para indagar. Tampoco sabemos si sus autores "estudiaron" o fueron autodidactas o si formaron parte de un clero. Tampoco sabemos si se trata de advertencias hechas por caravaneros o si forman parte de un fenómeno cultural generado como respuesta a alguna catástrofe. Tenemos más interrogantes que respuestas. A decir verdad, una de las motivaciones para emprender este proyecto fue la constatación de que aunque parece un patrimonio "eterno" resulta lamentablemente "frágil" ante la destrucción humana.

La plástica rupestre tiene principalmente tres modalidades: las pinturas o pictogramas; los geoglifos, que son diseños plasmados sobre el suelo o en laderas, siendo "Las líneas de Nasca" los más célebres en mi país, y finalmente, los petroglifos o petrograbados. Estos últimos me permitieron equiparar el trabajo del grabador contemporáneo y el de aquel tallador-grabador anónimo ancestral pues la incisión que requiere un petroglifo y un grabado que se llevará al papel comparte un procedimiento mecánico-técnico semejante.

En el Perú existen centenares de sitios y parajes rupestres en donde se evidencian diferentes tradiciones plásticas. Algunos muy sofisticados y muy sutiles como los de "El Alto de las Guitarras", en Trujillo, cuyos trazos son apenas perceptibles al tacto, y otros como los de "Toro Muerto", compuestos mediante surcos profundamente remarcados.

En "El Alto de las Guitarras" tuve mi primera experiencia con la plástica rupestre, acampando por varios días junto al experto en aquel sitio, Cristóbal Campana. En el lugar destacan los petrograbados de tradición Cupisnique, composiciones complejas y rigurosamente plasmadas como el ahora conocido "Señor de las aguas". Se trata de un ser con cola de pez y colmillos que está volando y sostiene en la mano derecha un pez más pequeño. Cristóbal tuvo que ir al lugar 32 veces, entre 1968 y 2012, para descubrir en la última visita las olas marinas que sobrevuelan este personaje. Allí aprendí que estos lugares requieren de una mirada acuciosa y, sobre todo, prolongada ya que la luz cambia en el transcurso del año y va revelando detalles. (Poco antes Campana, por ejemplo, había reparado en que los varios orificios de esa misma piedra, independientes del diseño, "reflejan" la constelación de Las Pléyades.).

Otro petrograbado "inolvidable" en aquel paisaje se llama "El Priso-

nero del Tiempo" y lo quería conocer porque se decía que desaparecía parcialmente durante el día, lo que tomé por un cuento. Pude comprobar presencialmente que a medida que avanzan las horas y el sol se moviliza deja de ser visible el lado del personaje que acabábamos de tener al frente. Se trata de una imagen que interactúa con la luz diurna y no se me ocurre nada más adelantado que eso en la historia del arte. Cabe añadir que la precisión con que fueron trazados estos complejos petroglifos nos lleva a pensar que fueron realizados por especialistas y conocedores de la simbología religiosa de su sociedad.

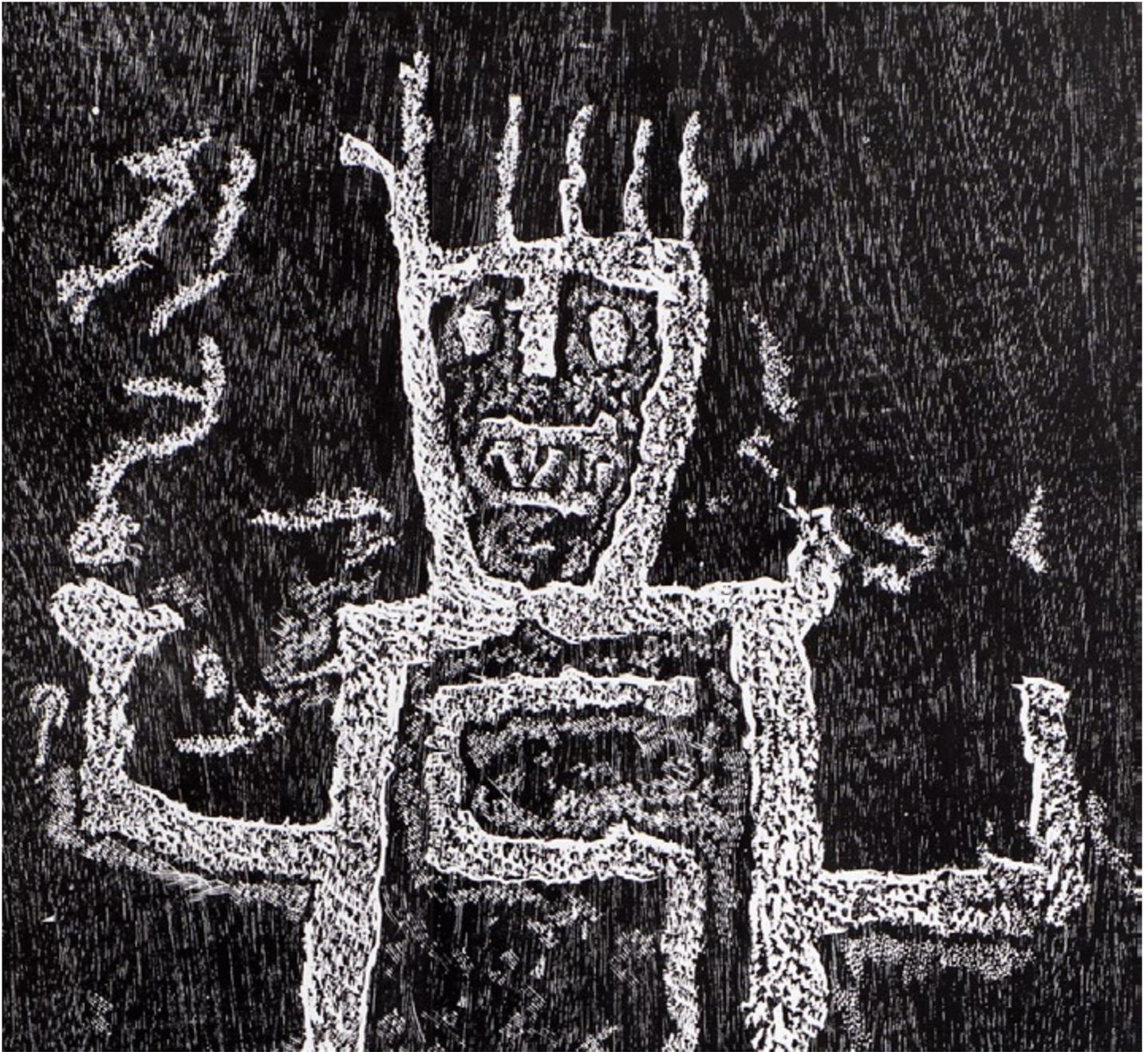
El 2013 fui a "Toro Muerto" guiado por una pareja de amigos artistas, Nereida Apaza y Raúl Chuquimia. "Toro Muerto" es un lugar para hacer un safari fotográfico pues reúne cientos de piedras con diseños grabados en los que destacan muchos tipos de aves, serpientes, felinos y otras criaturas; toda una fauna. Se dice que es uno de los parajes rupestres más grandes del mundo. He regresado varias veces y aún así me desorienta al punto de que hay petroglifos que no he vuelto a encontrar cuando los buscaba para hacerles una mejor fotografía.

En contraste con el "Alto de las Guitarras", donde vemos el trabajo de especialistas y un canon religioso, en "Toro Muerto" hay tantas maneras de plasmar las figuras que por momentos uno siente la tentación de comparar aquello con el "arte popular". Existen muchas formas de trazar felinos, aves o serpientes, por ejemplo; no se impone un patrón. La gran cantidad de piedras posiblemente incitaba a la gente "curiosa" – con talento, quiero decir – a grabar en momentos seguramente especiales.

Fue durante esa visita que pensé que podría obtener resultados gráficos interesantes si acudía al lugar con artistas grabadores que tuvieran cierta afinidad con lo arqueológico. Por suerte conocí pronto a la persona que sería nuestro "mecenas", el poeta y agricultor, Alberto Benavides Ganoza, director fundador de la Biblioteca "Abraham Vadelomar" de Huacachina, en Ica, quien nos apoyó por casi cuatro años, entre 2014 y 2017, con los gastos de traslado, alimentación, hospedaje y equipamiento. Lo primero que hicimos fue plantear un itinerario de viaje a sitios rupestres imprescindibles en Lima, Cajamarca, Ica, Arequipa y Tacna. Y fue en esos trayectos que se fue armando el equipo conformado por grabadores de la Escuela Nacional de Bellas Artes como Luis Torres, Marco Herrera, Álex Tello y Alicia Ugaz, y un fotógrafo laboratorista de origen francés, François Canard, quien nos proporciona imágenes paisajísticas – en blanco y negro – para contextualizar las estampas en las exhibiciones.

Poco después se sumaría al colectivo un grabador egresado de la Fa-





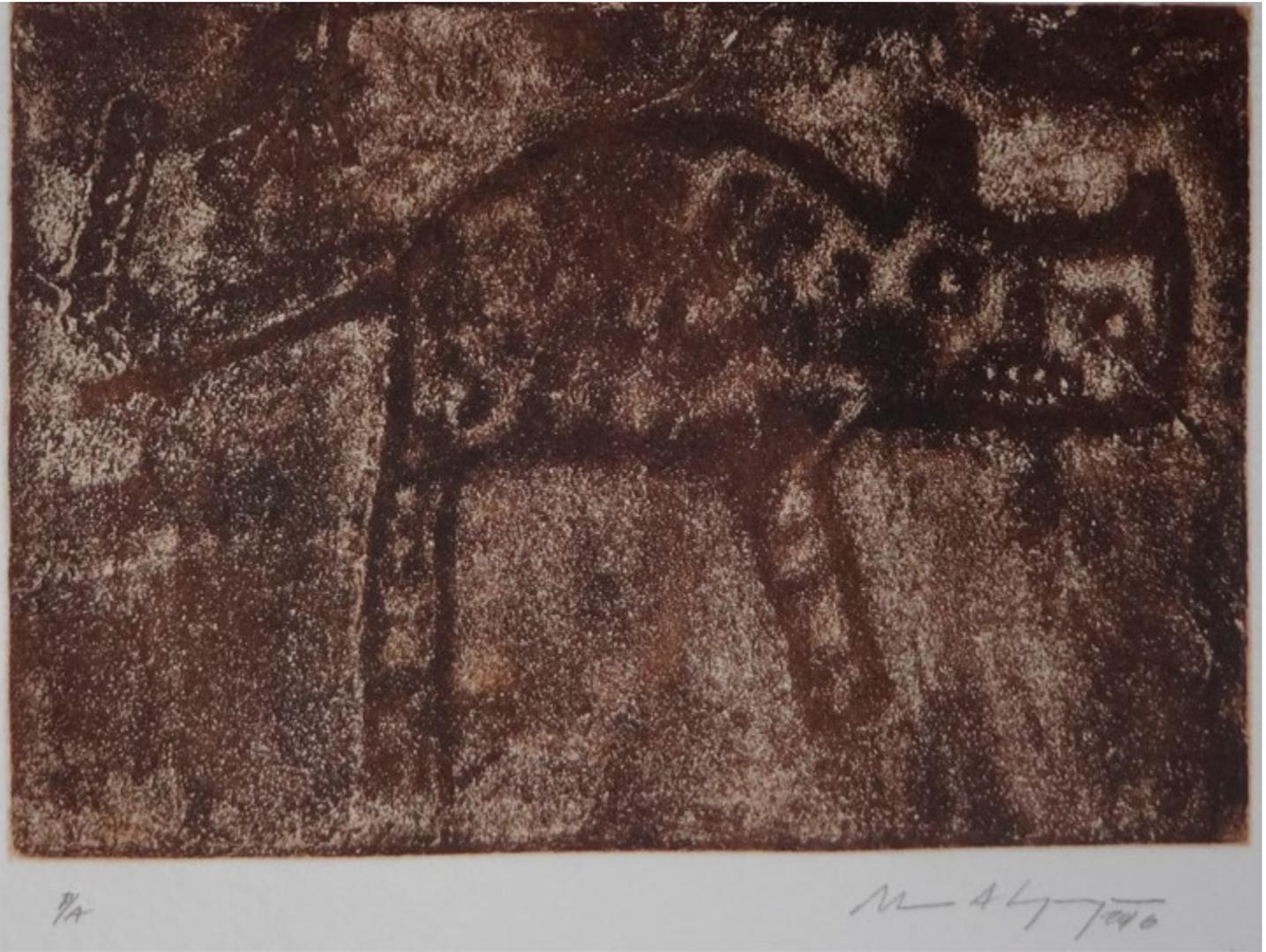
cultad de Artes de la Universidad Católica del Perú quien se encarga de los grabados calcográficos. Marco Alburqueque no viaja con nosotros y trabaja esas estampas en la prensa que hemos adquirido a partir del material fotográfico que le proporciono. Marco eligió la técnica de la aguafina para salvaguardar la fidelidad iconográfica de los petrograbados al llevarlos al cobre. Nuestra meta es obtener grabados que respeten el diseño original pero que a la vez aporten algo; que no sean sólo una copia "mecánica" sino una versión en papel que rescate la textura del soporte pétreo original. (Es en la serigrafía, tal como hizo Alicia Ugaç, donde los petroglifos pueden abordarse y replantearse con mayor libertad cromática.).

Marco Herrera, realizó una xilografía de la serpiente de mayor tamaño en el sitio llamado Chichictara, en Ica, a partir del calco que hicimos y así descubrimos que mediante la xilografía podíamos obtener "grabados a escala", tan oportunos para demarcar los espacios museográficos. Esta intuición se vería corroborada en las dos serpientes de "Toro Muerto" que grabó posteriormente, obteniendo una estampa de cinco metros de largo.

Recorrimos otro sitio en Ica, imprescindible, llamado Huancor, que consiste en una formación rocosa natural con aspecto de templo megalítico. Allí, entre otros muchos petrograbados destacan una preciosa "Máscara chavín" y una curiosa ave con ambos ojos a un lado de la cabeza. Posteriormente registramos grabados ornitomorfos notables en el río Mala, en Cañete, Lima, así como en el lugar conocido como "Yonán", en Contumazá, Cajamarca, en la sierra norte del Perú.

En cada lugar contactamos a un artista local para que se incorpore al grupo. Edward de Ybarra, de Arequipa, trabajó una versión xilográfica más lúdica de los petroglifos de "Toro Muerto" que a primera vista podrían servir para ilustrar un libro para niños. Nereida Apaza, también de Arequipa, ha realizado "bordados rupestres" en los cuadernos de tela que desde hace un tiempo caracterizan su obra, configurando con aguja e hilo petrograbados en rocas de Arequipa, Ica y Tacna. En el caso de Cajamarca, Valeria García, artista egresada de la escuela local, estampó serigráficamente diseños de "Yonán" e investigó la posibilidad de realizar una línea "rupestre" de ofebrería en plata.







Hemos realizado siete exhibiciones en el Perú: cuatro en Lima – en el Centro Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores, en el Centro Cultural de España, en la galería Enlace Arte Contemporáneo y en el Museo Metropolitano – y otras tres en Arequipa, Cajamarca y Cuzco, respectivamente. Esta última se llevó a cabo en el Museo del Qorriqancha, frente a la arquitectura inka que allí se preserva.

Debo decir que ninguna exposición es idéntica a la otra pues cada sala tiene distintas dimensiones y, sobre todo, porque en cada ocasión incorporamos algunas piezas inéditas. Intentamos acompañar nuestras exposiciones con fotografías a tamaño natural de los petroglifos, para que los visitantes puedan conocer sus entornos.

Tenemos pendiente un viaje grupal a Miculla, en Tacna, algo que se ha retrasado por la emergencia del Covid-19. Por lo pronto, contamos con una mención en la revista argentina Xylon, una publicación señera del grabado latinoamericano. También hemos ofrecido conferencias y talleres acerca de la iconografía rupestre andina y su potencial gráfico como actividades complementarias a las exposiciones. Hemos editado artesanalmente dos libros serigráficos y está en camino otro de xilografías. Proyectamos también realizar carpetas serigráficas que rescaten los dibujos y gráficos publicados en revistas especializadas de arqueología que están completamente alejadas del público, los cuales tienen una gran calidad estética. Hemos incorporado recientemente a la bióloga Karina Junes quien

además estudia grabado en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Con ella emprendemos la edición de libros serigráficos con el equipamiento adquirido gracias a un subsidio económico del Ministerio de Cultura del Perú obtenido por concurso.

Manuel Munive Maco, Perú: Historiador del Arte por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima. Se dedica a la curaduría desde el año 1998. Se desempeñó como periodista cultural del diario "La Industria" y como crítico de la revista internacional Arte Al Límite publicada en Santiago de Chile.





CRISIS & IMAGINACIÓN. EL PODER TRANSFORMADOR DEL ARTE

Luz María Williamson

Charla Maestra “Arte en Crisis”. Link video

<https://www.facebook.com/watch/?v=128157972668411>

Hablar de arte y crisis, o crisis e imaginación como el poder transformador del arte, implica, primeramente, hablar de la palabra crisis. Ella nos alerta de un cambio y es cuando se despierta la potencia de nuestra imaginación para resistir, siendo la imaginación tan importante como el conocimiento y nuestro cuerpo es el territorio de expresión y sentimiento. Es el cuerpo como mano de obra, como dice Diamela Eltit. Si pensamos en los momentos grandes de la humanidad, donde hemos tenido crisis y pudieramos imaginar una de las primeras crisis, fue la invención de la rueda y todo el revuelo que provocó, como todas las transformaciones que trajo consigo.

Pero más cercana a nosotros es la invención del ferrocarril, que también junto con esa, fue considerada la bicicleta en el siglo XIX. Para el pensador inglés John Ruskin, se trataba de una amenaza a la armonía del ser humano con su mundo circundante natural. Pero años más tarde, el poeta inglés Adler Thomas escribiría una de las más hermosas invocaciones al paisaje desde el punto de vista de un tren, como lo vio Turner y otros artistas que lo pintaron también.

Pero una de las mayores crisis de nuestro tiempo ha sido la Revolución Francesa. La mayor crisis por sus efectos que resuenan hasta hoy. Al centro de esta crisis, la idea de la libertad natural del ser humano de Jean Jacques Rousseau, pero esta libertad de la que se habla es algo que se da en la virtud de la pertenencia con otros, nunca por el ser humano aislado. Es un proceso de formación: Sin sacrificio no hay beneficio.

La obra de Delacroix, La Libertad guiando al pueblo, se pintó 40 años después de la Revolución Francesa. Esto para tener una idea que se necesita mucho tiempo para poder sacar realmente una visión de lo sucedido, porque a veces, cuando estamos muy dentro de la crisis, nos paraliza y nos cuesta tener agilidad para pensar.

Justamente esta condición de crisis permanente que fue definida por el filósofo español Ortega y Gasset, hace cerca de 100 años, quien vió que si vivía una crisis permanente, no sé si estamos todavía en esa misma condición. La experiencia de la crisis permanente se experimenta, según Ortega y Gasset, como estupefaciente, algo que nos atonta, anestesia, nos toma desprevenidos y nos desestabiliza. Entonces, no sé si será parte de nuestra humana condición el vivir en crisis, o será que se ha vuelto parte de nuestra naturaleza Y por eso ahora afloran por todas partes. En ejemplos como lo ocurrido con la Revuelta de mayo en París, en 1968, donde las frases en los muros eran de una gran ambigüedad, como “la creatividad no es un caldo de cultivo” y “prohibido prohibir”

Tenemos uno de los primeros cuadros que habla de crisis para muchas personas que lo han analizado. La crisis es para muchos paralizante, genera incertidumbre y bloquea nuestra habilidad para pensar y actuar. Hans-Michel Herzog, director de Daros Latinoamérica (Zurich), a propósito de no verse reflejada en la obra de los artistas, le preguntaron por qué pasaba. El dijo que “el arte de hoy es muy lento y (los artistas) no saben cómo reaccionar a esas cosas”. La obra de Edvard Munch El Grito, fue pintada poco antes del cambio al siglo XX. Analistas posteriores han dicho que esto era como si el artista se adelantara al horror que podría ser el siglo XX. Ahora, es la gran paradoja, como había dicho Marcel Proust, porque en realidad Munch era un hombre con muchos miedos y muy depresivo. A veces no es que el artista se adelante en algunas cosas.

En cambio, el artista no es quien pueda dar soluciones a las crisis, pero puede ser la llave para devolver un sentido de armonía, aunque sea frágil, que conecte con el mundo. El arte hace una interacción con diferentes dimensiones espacio-temporales humanas

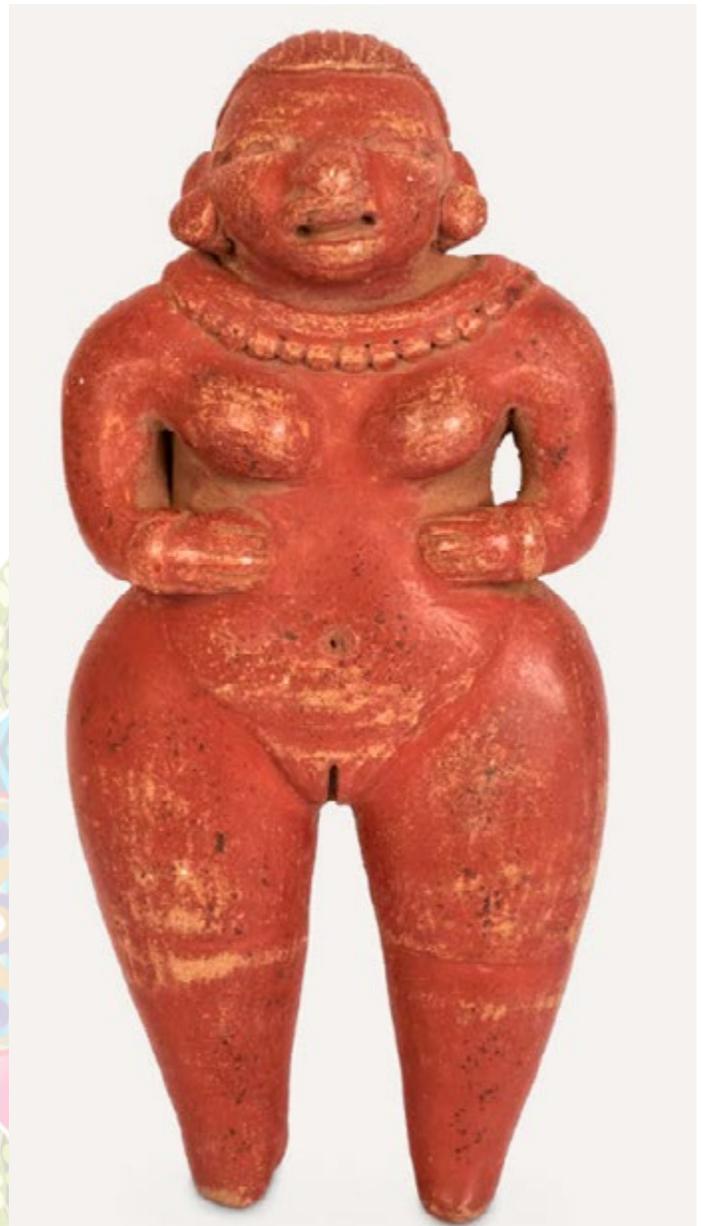


Como muchos artistas, el gran escultor vasco Eduardo Chillida, se preguntaba si no será el arte consecuencia de una necesidad hermosa y difícil que nos conduce a tratar de hacer lo que no sabemos hacer. ¿No será esta necesidad prueba de que el hombre no se considera terminado? Octavio Paz, muy amigo de Chillida, dijo de la obra Alabastro "el Alabastro dice luz". Pero la peor pandemia es la que no se ve: el mundo ha llegado a demasiado relativismo, las culturas deben ser entendidas y respetadas por sus creencias y prácticas. El gusto se apoderó de todo, como teme el artista chileno Cristián (Mono) Silva. Es otra de las realidades de hoy, donde todo basta con un click y decir like. Eso nos anestesia sin pensar ni argumentar y debemos abrir el campo atrofiado y establecer diálogos, porque esto está afectando a la autoestima.

Pero una vacuna eficaz y un ejemplo a imitar, es como las comunidades ancestrales viven en codependencia y ante las crisis, cantan y bailan junto al fuego. Esto es porque la resistencia se logra con la alegría, la confianza y el cuidado mutuo. Para el sabio vietnamita Nguyen van Thuan, la vida teje un entramado de relaciones y la belleza acontece donde están vueltas unas a otras y entablan relaciones. Una gran exposición se inauguró en diciembre del año pasado que habla de lo mismo que estamos viendo hoy: Mujeres. Ecos del pasado. Voces de hoy, en el Museo de Arte Precolombino. Las únicas creaciones realmente originales de América son las precolombinas: originales porque el origen está en ellas mismas, dice Octavio Paz. La psicóloga y escritora Constanza Michelson parece sumarse a las palabras de Ortega al decir que "nuestra libertad está hecha de fragilidad y vulnerabilidad. Hay una lógica historicista del 'progreso suicida' versus el tiempo del ritmo inmemorial prehistórico, hundido en las raíces de todo eso inenunciable que llamamos vida".

Marta Colvin fue una maestra de la cultura chilena. Su americanismo destacó frente a un cierto agotamiento formal de la escultura del siglo XX. Frente a la crisis, expresó que "En esta agitación continua, la escultura es la más social de las artes, porque vive de la vida y de su tiempo y le preguntará a ese tiempo qué hizo de esa vida". Dentro de las agrupaciones de arte más importante del siglo XX está La Bauhaus, que se inauguró justamente en tiempos de crisis, en 1919. El arte en tiempo de crisis, para algunos artistas, es un compromiso que explora, se atreve y actúa desde el silencio. Algunos artistas van a producir obras integrando disciplinas y se expresan con el color. La Bauhaus hoy sigue y se renueva. Sus ideas eran la claridad formal, la funcionalidad del arte, el arte y la artesanía vuelven a estar en el mismo estatus, algo que se había perdido en el siglo XVIII, cuando se crea la Academia de Bellas Artes. El Ballet Trédico es un constructivismo coreográfico, son juegos visuales de formas geométricas que limitan el movimiento de los bailarines anónimos con máscaras. Tienen su estructura en el simbolismo del color: el amarillo cósmico-burlesco, el rosa festivo-ceremonial y el negro o morado místico-fantástico.

El Ballet Relâche, del artista Francis Picabia, es parte del dadaísmo, el movimiento más radical de la vanguardia, una provocación al arte moderno, un anti-arte. Picabia era un artista polifacético español-cubano, del que Duchamp decía "tiene la manía del cambio". Este ballet crea un arte integrado. Relâche es una palabra francesa usada para indicar que un espectáculo se cancela, o un teatro se cierra, por lo que el título del ballet ya es una broma. Fue muy curioso que el mismo día del estreno, el bailarín principal, Jean Börlin, se enfermara y tuvo que ser cerrada antes de pensar. Son situaciones cómicas se cruzan en forma simultánea, las luces a ratos ciegan al público: era una catarsis. Picabia diría "prefiero escucharlos gritar que aplaudir". Son obras que nacen en medio de las crisis, pero trabajan también con el cuerpo. Magritte, que era un surrealista donde suelen cruzar el arte con la filosofía, donde a veces las palabras están en contraposición con las imágenes, con esa misma libertad, al vivir la crisis en Bruselas, ocupada por los alemanes en la Segunda Guerra Mundial, se desentiende del surrealismo y se definiría simplemente como "un artista". Junto a

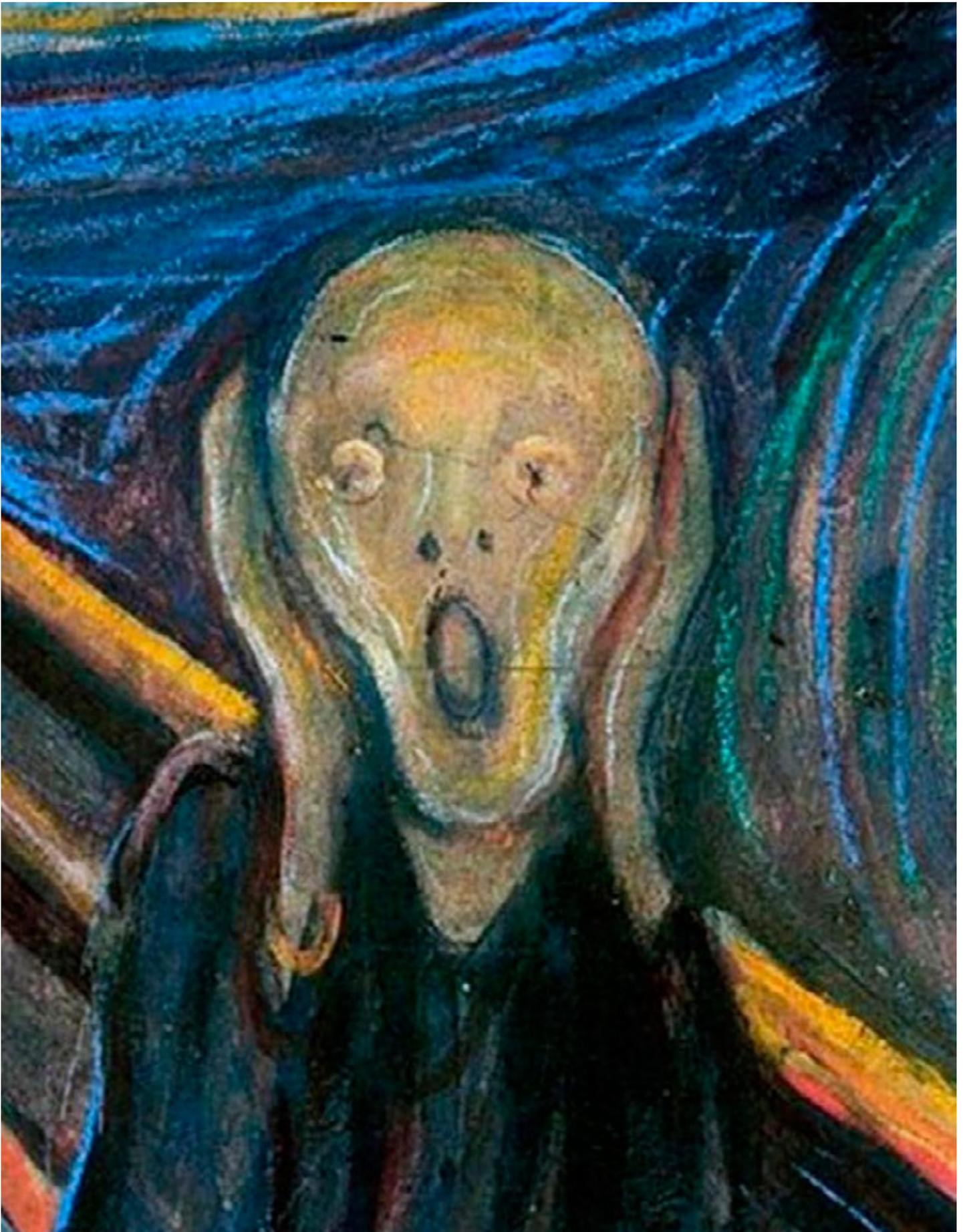


los artistas belgas firmaron el manifiesto Surrealismo a la luz del Sol. En ese tiempo crea obras que constituirían su Época Renoir y luego las obras que 1947 y 1948 serían denominadas por él su Época Vaca, una explosión de colores crudos y temáticas vulgares sarcásticas inclasificables.

Tania Bruguera es una artista cubana que trabaja un "arte de conducta" definido por ella como un cruce entre arte y política. Ha sido detenida en Cuba varias veces por sus performances. En 2016 inaugura el Instituto de Artivismo Hanna Arendt (Instar), para que los cubanos informen y puedan actuar juntos en construir un ambiente democrático. Ahí se manifiesta por la libertad de expresión del artista en contra de la Ley 349 del 2018, que permiten que entren a su casa y requisen sus obras por ser considerada contrarios al régimen.

Francis Aljés es un artista belga que vive en México desde 1986. Uno de los más interesantes artistas conceptuales de hoy. A menudo sus temáticas son geopolíticas, abordando los dilemas de la migración y las fronteras desde una reelaboración imaginativa del juego y la fábula. El nombre de su obra Pies mojados, pies secos: fronteras y juegos, alude a la política implementada por los inmigrantes cubanos a Estados Unidos en 1995: si llegaban por mar eran "pies mojados" y si



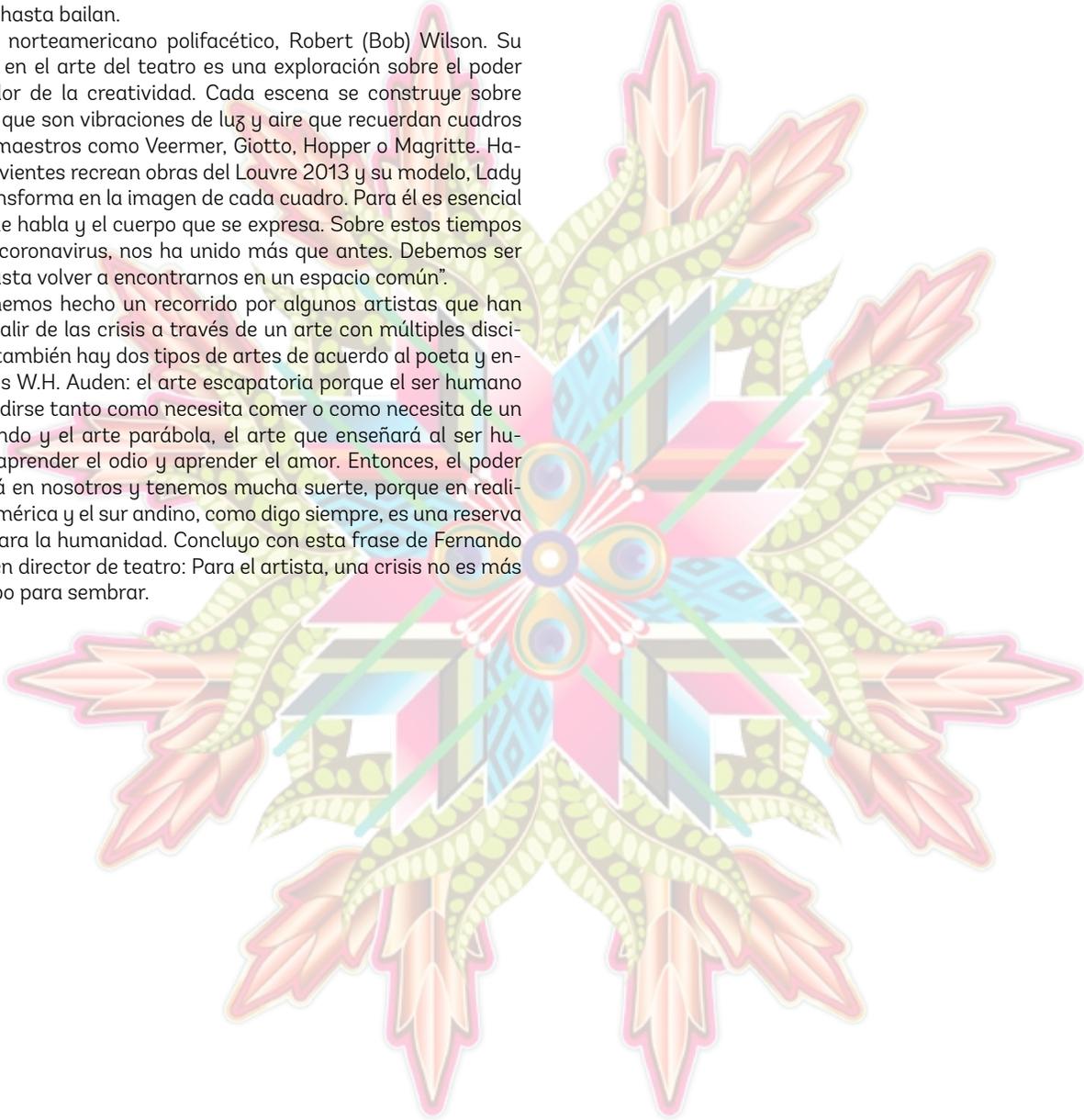


llegaban por tierra eran “pies secos”. Solamente los de pies secos eran aceptados en Estados Unidos. La obra es presentada actualmente en Hong Kong por un hecho similar de 1970, cuando los migrantes llegaban a la isla también por tierra o por mar.

Una artista norteamericana, Laurie Anderson, es pionera en el cruce entre arte y tecnología. Otra artista polifacética que trabaja la “Tecnología-Ópera”, en coproducción. Toca el violín con una intervención que ha hecho sobre su propio instrumento, entre sonidos de oleajes y ballenas. Ante el momento actual, dice “no te pierdas en medio de tu temor: habla con la gente”. Cuenta que hoy, con la pandemia, se puede ver en Nueva York sin turista a sus habitantes en la calle: Saludan, conversan y hasta bailan.

Otro artista norteamericano polifacético, Robert (Bob) Wilson. Su gran interés en el arte del teatro es una exploración sobre el poder transformador de la creatividad. Cada escena se construye sobre sensaciones que son vibraciones de luz y aire que recuerdan cuadros de grandes maestros como Veermer, Giotto, Hopper o Magritte. Habitaciones vivientes recrean obras del Louvre 2013 y su modelo, Lady Gaga, se transforma en la imagen de cada cuadro. Para él es esencial el silencio que habla y el cuerpo que se expresa. Sobre estos tiempos ha dicho “el coronavirus, nos ha unido más que antes. Debemos ser pacientes hasta volver a encontrarnos en un espacio común”.

Cómo ven, hemos hecho un recorrido por algunos artistas que han tratado de salir de las crisis a través de un arte con múltiples disciplinas, pero también hay dos tipos de artes de acuerdo al poeta y ensayista inglés W.H. Auden: el arte escapatoria porque el ser humano necesita evadirse tanto como necesita comer o como necesita de un sueño profundo y el arte parábola, el arte que enseñará al ser humano a desaprender el odio y aprender el amor. Entonces, el poder creativo está en nosotros y tenemos mucha suerte, porque en realidad Latinoamérica y el sur andino, como digo siempre, es una reserva fantástica para la humanidad. Concluyo con esta frase de Fernando Aispurúa, joven director de teatro: Para el artista, una crisis no es más que un campo para sembrar.



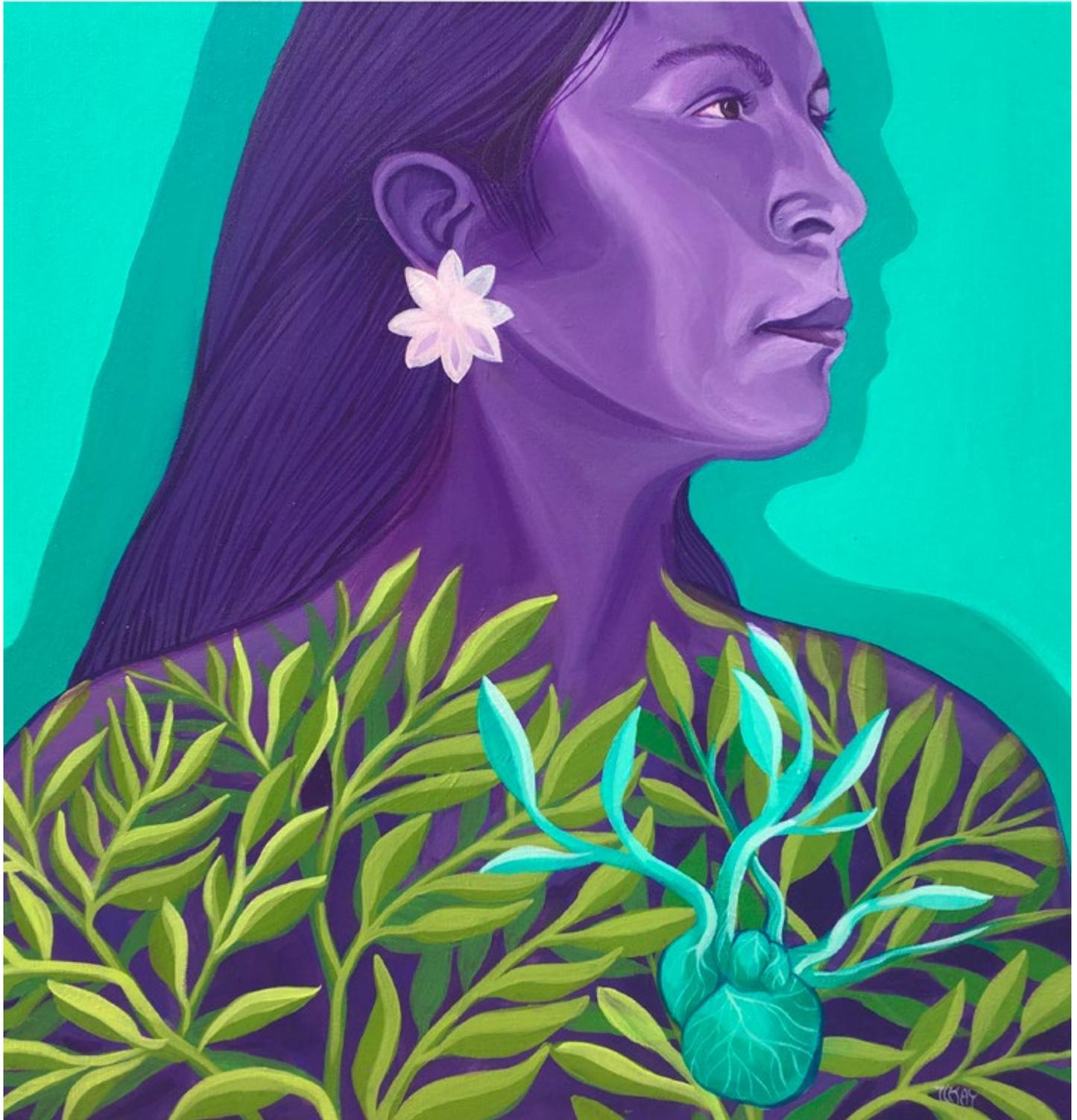
Luž María Williamson, Chile: Artista visual, Doctora en Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Sus obras se caracterizan por su delicadeza y tenues colores, además de elementos de la naturaleza, como flores y plumas.





PORTAFOLIO

MARIO CURASI, EDITH SOZA Y JUAN DÍAZ FLEMING



“MI TRABAJO TIENE UNA CARGA EMOTIVA MUY FUERTE. DE PRONTO TRABAJO CON CADÁVERES Y ESCENAS CRUDAS, EN OBRAS COMO CADÁVER SIRIO, SOBRE LA DESTRUCCIÓN DE UN HISTÓRICO PAÍS Y PALESTINA-PA, QUE EN QUECHUA SIGNIFICA PARA PALESTINA. CREO QUE NOSOTROS COMO ARTISTAS, LO QUE HACEMOS ES TRANSMITIR LA ÉPOCA TAL Y CUAL, UTILIZANDO EL ARTE Y LA IRONÍA PARA LLEVARLO A LA GENTE. YO ASOCIARÍA PARTE DE MI OBRA AL BARROCO, PORQUE EN ELLA UTILIZO ELEMENTOS VITALES DE ESTA EXPRESIÓN”

Mario Curasi, Perú: Artista plástico en dibujo y pintura. director de investigación y proyección social de la Escuela superior de Bellas Artes Diego Quispe Tito del Cusco.



“YO NACÍ EN CODPA, PUEBLO DONDE VIVÍ HASTA LOS OCHO AÑOS, CUANDO TUVIMOS QUE MIGRAR A LA CIUDAD DE ARICA PARA ESTUDIAR. CODPA ERA MI MUNDO Y ALLÍ ME DESARROLLÉ EN MEDIO DE LA NATURALEZA, QUE ES UNA CONSTANTE EN TODA MI OBRA PUES FUE PARTE ESENCIAL EN MIS AÑOS FORMATIVOS. LA NATURALEZA ME MARCÓ: LA VEGETACIÓN, LAS AVES Y ESE MUNDO MARAVILLOSO.”

Edith Soza, Chile: Escultora codpeña de origen aymara destacada por su trabajo en metal y madera.



“LLEGUÉ A TRABAJAR AL TALLER DE CERÁMICA EN EL ENLACE REGIONAL DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE SEDE ARICA Y, AUNQUE MIS COMPAÑEROS ME DECÍAN QUE SOLO ME QUEDARA POR UN AÑO, PORQUE PARA LOS ARTISTAS ERA MÁS RENTABLE VIVIR EN SANTIAGO, A MI ME FASCINÓ ARICA: SU DESIERTO, EL FARELLÓN COSTERO, EL ALTIPLANO, LA MÚSICA DE LAS FIESTAS TRADICIONALES Y TODAS LAS EXPRESIONES DE LOS PUEBLOS PRECOLOMBINOS QUE ME REGALARON UNA IDENTIDAD ESPECIAL QUE NO TENÍA CUANDO ESTABA EN SANTIAGO.”

Juan Díaz Fleming, Chile: Licenciado en artes plásticas con mención en escultura.





DIMENSIONES CONTEMPORÁNEAS DEL BARROCO AMERICANO

Rodrigo Gutiérrez

Charla Maestra “Creaciones contemporáneas en el Sur Andino”. Link video

<https://www.facebook.com/watch/?v=364740688272128>

Este ensayo es el resultado parcial de una tarea de acopio y procesamiento de informaciones y análisis referentes a lo sucedido con el barroco americano desde finales del XVIII, época de su presunto declive, hasta la actualidad, con el auge del llamado neobarroco. Las lecturas y las ideas surgidas durante el transcurso, fueron llevando a otras y ampliando el campo, y advertimos la necesidad de fijarle límites. La decisión fue la de asumir un análisis de contextos del barroco y del arte popular durante el siglo XIX y, sobre todo, de la primera mitad del XX, poniendo especial hincapié en la presencia de ambos en la modernidad artística y arquitectónica latinoamericana, momento de su primera revalorización en firme, y en el que tiene lugar la construcción de identidades nacionales y americanas en las que el barroco tendrá un peso específico.

La delimitación de este campo de acción no carece de intencionalidad: en buena parte de las miradas que hoy se hacen sobre la época barroca como sustento conceptual e iconográfico del neobarroco, se suele dar un salto desde finales del XVIII hasta mediados del XX, cuando José Lezama Lima o Alejo Carpentier, desde el campo de la literatura, comienzan a difundir la idea de una “América barroca” como rasgo de inmanencia en el continente. Desde el ámbito de las artes, se suele hacer referencia al rescate y resignificación del barroco como reacción a la modernidad. Decidimos pues situarnos en ese espacio que aparece más bien apartado de los discursos neobarrocos, reivindicando el papel re-fundacional de las producciones que van desde la época de las independencias hasta el ecuador del siglo XX. En otras palabras, arribamos más a las tesis que proponen un “relato largo” del Barroco, que vendría desde el siglo XVII, que a las “hipótesis del retorno”.

En el marco señalado, es nuestro objetivo aquí poner en evidencia un conjunto de realidades válidas para reflexionar sobre el tema, comenzando con el siglo XIX, época de desconciertos para América y de intencionada invisibilización del barroco, y siguiendo con dos apartados dedicados a la primera mitad del XX, con las redenciones del barroco producidas desde el campo de la modernidad arquitectónica y de las vanguardias plásticas.

El siglo XIX. La era del desconcierto y la invisibilidad del Barroco

El proceso de contemporaneidad en la valorización del Barroco podemos iniciarlo, paradójicamente, en uno de sus momentos más oscuros, cuando, a finales del siglo XVIII y con la Ilustración como paradigma, parece tocar fondo. El academicismo impuesto desde España

desmantela el bien engrasado sistema de talleres coloniales, bastión del barroco, para reemplazarlo por un insulso neoclasicismo que, a la postre, se manifestaría extraño a la sensibilidad americana; no sólo consideró al barroco como un “estilo bárbaro” sino que ni siquiera pudo aproximarse a los niveles de calidad del mismo.

Ese orden establecido desde la metrópoli “buscó destruir lo barroco y su aceptación popular, para recuperar el carácter autoritario de un despotismo miope, cuya veta ilustrada pero ahistórica era incapaz de comprender esa profunda realidad americana”. La ilustración europea, pues, se manifestó como una “segunda conquista”. Para peor, el barroco aparecía en el horizonte como sentenciado: en América, su identificación con “lo español”, hizo que se convirtiera en detestable tras el proceso emancipador.

Si la ilustración dio una estocada (finalmente no mortal) al barroco, el romanticismo, encarnado en los viajeros europeos y en los costumbristas populares americanos, propició la recuperación de ciertas esencias americanas. En parte su acción fue una tabla de salvación de valores de antaño. “Al pintar o litografiar paisajes urbanos incluyeron muy a menudo iglesias o palacios barrocos, en parte porque seguían siendo, a pesar de todo, las señales urbanas dominantes, en parte también porque su propio barroquismo insólito tenía también la calidad de exótico que ellos buscaban”.

Condenadas por un invisibilismo que mantendría buena parte de la historiografía del siglo XX, las pervivencias artísticas del barroco y las artes populares, que en gran medida actúan como sinónimos, atravesaron el XIX americano, siendo sus bastiones las ciudades y pueblos de provincia, y las zonas rurales, adonde los efluvios de la academia llegaron con sordina y a veces ni siquiera arribaron.





Fig. 1. Miguel Miguelzinho Dutra. Carmo e capela do Jagigo, Itu (1841). Acuarela sobre papel, 23 x 15.5 cm. Museo Paulista, São Paulo.



Fig. 2. Melchor María Mercado. República Boliviana. Mojos. Iglesia y parte del Colegio de Nuestra Señora de Concepción de Baures (1859). Acuarela, 33 x 21 cm. Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, Sucre (Bolivia).

Fig. 3. Ángel Guido. Proyecto de Iglesia. Tinta y acuarela sobre papel, 40 x 30 cms. Del álbum Ensayo hacia el Renacimiento colonial. Proyecto de un Museo-Biblioteca, Rosario-Buenos Aires, c.1920. Ejemplar único. (Colección del autor).

La resignificación de sus objetos y postulados llegará en las primeras décadas del XX, con la puesta en valor de la arquitectura colonial, la praxis neocolonial y la labor de los artistas de vanguardia, que ponen a sus pasados prehispánico y colonial, como asimismo a las artes y manifestaciones populares, en la senda de la modernidad americana, insertos en la búsqueda y consolidación de una identidad propia. Comenzaron un proceso de “redescubrimiento” sin solución de continuidad a partir de entonces, que fue poniendo en evidencia que el barroco nunca se había ido, que no pudo ser vencido por las operaciones voluntarias de mitigación y la invisibilización de sus imágenes externas. El tiempo lo reivindicaría como un momento de plena modernidad americana.

La arquitectura neocolonial, modernidad con raíces propias

La versión latinoamericana de la recuperación de lo hispano en la arquitectura recibirá el nombre de Neocolonial, siendo uno de sus primeros ejemplos, la capilla del Panteón Inglés de México (1908-1909). El proceso de “redescubrimiento” del barroco y de las artes populares se ponía en marcha, y arquitectos y artistas formados en cánones de modernidad, comenzaban a mirar en otras direcciones a las que les habían inculcado en las escuelas. Muchos tuvieron sus “viajes iniciáticos”: el pintor José Sabogal pasó en 1918 de Tilcara a Cuzco, itinerario que consolidó de manera definitiva su inclinación indigenista; el arquitecto argentino Ángel Guido se dirigió a Perú vía Chile en los primeros meses de 1920, viaje que consolidaría su consustanciamiento con lo indígena y lo colonial alto peruano. Poco después, en México, Roberto Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma parten con destino a Oaxaca, periplo revelador que dará origen a la Exposición Nacional de Artes Populares inaugurada en septiembre de 1921 y organizada por Montenegro y Jorge Enciso. En Brasil, José Marianno Filho y la Sociedad Brasileira de Bellas Artes patrocinan el viaje de Lúcio Costa a Diamantina en 1924, decisivo para su itinerario vital. En ese mismo año, Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral acompañan al poeta Blaise Cendrars a recorrer Minas Gerais, quedando fascinados con el paisaje mineiro, la arquitectura barroca y la obra del Aleijadinho.



Referimos recién al viaje de Lúcio Costa a Diamantina en 1924. Más de una década después comparten espacio en su tablero dos proyectos esenciales de su trayectoria y diametralmente opuestos: el edificio del Ministerio de Educación (Palacio Capanema) en Río de Janeiro, obra de rasgos corbusieranos y emblemática de la modernidad latinoamericana, y el Museo de las Misiones en São Miguel en el que plantea una suerte de vivienda de guaraníes a la que agrega paredes de vidrio; el edificio, en "L", recupera la dimensión espacial de la antigua plaza adquiriendo una significación más allá de lo estrictamente formal.

Las maneras de la arquitectura neocolonial irán gozando de creciente fortuna en los diferentes países americanos, sea por apoyo oficial, sea para satisfacer deseos privados. El caso mexicano es emblemático: el neocolonial se convertirá, con José Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública, en imagen de estado, siendo cabal testimonio el pabellón mexicano para la exposición del centenario brasileño, en Río de Janeiro (1922), obra de Carlos Obregón Santacilia y Carlos Tarditi, una suerte de palacio colonial con fachada de iglesia que incorpora en el centro el escudo nacional. Pero si esto se promovía desde ámbitos oficiales, como una recuperación intencionada, había escenarios en que las pervivencias del barroco se daban con naturalidad atemporal: allí está por caso la magnífica iglesia de San Andrés Xecul en Guatemala (1919), barroco genuino y popular, demostrativo de su valor como arquitectura del lugar, al margen de cualquier incitación intelectual.



Fig. 4. Iglesia de San Andrés Xecul, Totonicapán, Guatemala (1919). (Foto del autor).

En buena medida la arquitectura neocolonial fue obra de arquitectos jóvenes, que vieron en ella una senda novedosa, a lo largo y ancho del continente. Fue fase inicial para nombres de la modernidad latinoamericana como Luis Barragán en México, Mauricio Cravotto en Uruguay, Juan Martínez Gutiérrez en Chile, Emilio Harth-Terré, Luis Miró Quesada, Héctor Velarde y Enrique Seoane Ros en Perú, Carlos Raúl Villanueva en Venezuela o el ya citado Lúcio Costa en Brasil.

En el caso de Barragán, activo en Guadalajara junto a Ignacio Díaz Morales y Rafael Urzúa, promueve la llamada "casa tapatía" de rai-gambre colonial, poniendo más el acento en el espacio que en la forma Villanueva diseñará en Caracas la reurbanización de El Silencio (1943-1945) con fachadas neocoloniales e incorporando las columnas pañudas típicas del barroco venezolano. Por su parte, Miró Quesada perfilará la Municipalidad de Miraflores que se inaugura en 1944.

En los años 40 el Neocolonial tendrá un reverdecimiento como arquitectura estatal, dictándose en varias geografías ordenanzas municipales que exigían, como en el caso de Salta (1954) construir en "estilo español o sus derivados". En Chile, el "Plan Serena" (1946-1952) convertiría a la ciudad en un falso escenario colonial. En Venezuela, ciudades como Coro, Carora o Cají fueron prácticamente reconstruidos por gobiernos locales o propietarios privados convirtiéndose en urbes "más coloniales que en la propia colonia".

Caso más sangrante fueron los procesos de demolición de edificios coloniales auténticos para construir en su lugar neocoloniales. Al reconstruirse la Plaza Mayor de Lima se destruyeron los portales de botoneros y escribanos y fueron sustituidos por edificios neocoloniales de Emilio Harth-Terré y José Álvarez Calderón (1944). Harth-Terré había sido autor del neocolonial Hotel de Turistas del Cuzco (1938), para cuya construcción se demolió la Casa de la Moneda (1695).

El barroco en las vanguardias latinoamericanas

En épocas recientes, al ser abordado el fenómeno contemporáneo conocido como "neobarroco", se ha analizado su surgimiento en oposición a la modernidad, como si se tratara de un renacimiento y puesta en valor del barroco tras un largo periodo de soslayamiento, prácticamente desde finales del siglo XVIII. Echando la vista atrás, y repasando lo que ya hemos expuesto, esta aseveración se muestra inexacta: la modernidad latinoamericana incorporó con peso propio a lo barroco. Quizá la confusión nace de una canonización historiográfica consistente en una homogeneización internacional de las vanguardias, que no advierte las particularidades de las latinoamericanas: las nuestras, al intrínseco carácter de novedad, añadieron la potente variable de lo identitario.

Indudablemente, las vanguardias latinoamericanas aparecen en la historia como un eslabón más y no como una ruptura a la manera de las producidas por las europeas, ampliando así el sentido de aquella máxima de Atahualpa Yupanqui de que "para que crezcan los nietos no es necesario matar a los abuelos": se plantea inclusive la necesidad de mantener vivos a esos abuelos.

En lo que atañe a la plástica contemporánea, el repertorio de artistas de la época que analizamos en cuyas obras quedan impregnados principios, maneras y elementos del barroco es extensísima. Del periodo que nos ocupa, y por citar un puñado de nombres, destacaremos la presencia de templos coloniales en las obras de los mexicanos Manuel Rodríguez Lozano o Abraham Ángel en México. Los retablos populares en general y los exvotos en particular, definen itinerarios para artistas como Frida Kahlo o María Izquierdo. El paisaje urbano y la arquitectura colonial están presentes en las obras quiteñas de José Enrique Guerrero, las cuzqueñas de José Sabogal y José Malanca, las cordobesas de Norah Borges y Fray Guillermo Butler. Y así un largo etcétera.

Artistas plásticos del modernismo brasileño, en consonancia con lo reseñado acerca de Lúcio Costa, tomarán al barroco mineiro como uno de sus centros de interés, convirtiendo a las iglesias, capillas y arquitecturas populares en hitos referenciales dentro del territorio. Ello queda claro en los cuadros de Tarsila do Amaral aun cuando siguiendo postulados de su maestro Fernand Léger "maquiniza" el paisaje, o las "japonizaciones" de Minas Gerais que encara Alberto Da Veiga Guignard.



Fig. 5. Alberto Da Veiga Guignard. Tarde de São João (1959). Óleo sobre lienzo, 40 x 30 cm. Colección Alberto y Priscila Freire.

Nos gustaría cerrar esta apretada presentación mencionando uno de los proyectos más notables de los llevados a cabo en Latinoamérica dentro de los lineamientos que venimos tratando, y que fue la acción plástica y conceptual de Víctor Mideros en Quito en las décadas centrales del siglo XX, tendente a asaltar metafóricamente la capital ecuatoriana con la integración de sus lienzos simbolistas y religiosos a diferentes espacios conventuales y residencias para convertirla en una “ciudad-museo” de trascendentes contenidos religiosos, recuperando significados de la época colonial. En ese proceso Mideros, quizá el más importante pintor simbolista del continente, contó con el apoyo de la Iglesia Católica, tensa ante el avance del liberalismo, y realizó series para la capilla de Sucre en la Catedral, el Carmen Alto, los jesuitas y sobre todo la Merced. Artista visionario, fue esencial en el reverdecer, como emblema nacional, de Santa Mariana de Jesús.

Rodrigo Gutierrez Viñuales, Argentina: Catedrático de Arte Latinoamericano en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, España. Miembro de la Academia Nacional de la Historia, Argentina. Su línea de investigación principal es el Arte Contemporáneo en Latinoamérica.



Fig. 6. Víctor Mideros. Un signo en el cielo (c.1930-1950). Óleo sobre yute, 250 x 180 cm. Museo Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, Quito.

Reflexiones finales

En el marco de nuestra actual América neobarroca y de su múltiple abanico de elementos, en el que se diluyen todo tipo de fronteras, entre ellas también las artísticas que por veces tienden a fundirse con la vida cotidiana, vuelven a cobrar vida los mitos, los ritos y las artes populares, a menudo fusionados entre sí. Y esta reafirmación ecede lo meramente visual (objetual o performático) al hacerse aquellos visibles como componentes de un sistema artístico propio del continente, muchas veces al margen de los dictámenes que llegan desde los centros hegemónicos que pretenden, como diría Ticio Escobar, que sigamos asistiendo como espectadores pasivos a procesos ajenos o participando en el papel ya prefijado de eternos perdedores. Vemos, en este sentido, multiplicarse las apropiaciones, por parte del arte “culto”, de dispositivos del arte barroco “histórico” y del arte popular, en plena vigencia: vírgenes, santos, altares, sangrantes corazones, ángeles, exvotos, tumbas populares, infiernos, monstruosidades, son reinterpretados hasta la saciedad. Proliferan las exposiciones sobre neobarroco en las que mayoritariamente las artes populares genuinas, signadas por un caudal inagotable de riqueza, quedan al margen, fungiendo únicamente de “inspiración” para otros. Asisten pues a una continuada usurpación de sus formas por parte de obras de nuevo cuño, ajenas a su sensibilidad, operación en las que sus funciones primigenias quedan desactivadas a fin de encajar bien en las categorías del sistema dominante.

En este marco regido por dictámenes centralistas, el barroco “histórico” americano y las artes populares mantienen vigentes sus respectivas luchas, uno por ser entendido en toda su dimensión y originalidad, despojado del carácter subsidiario al que se ha visto relegado mediante la coartada de seguir buscándole filiaciones congeladas respecto de referentes europeos, y las otras por dejar de ser consideradas como una suerte de “pariente pobre del arte”, cuando en realidad ambas están sirviendo de fertilizante salvador para reactivar ámbitos hegemónicos donde la escasez imaginativa y la repetición inocua están a menudo a la orden del día.





EL ARTE DEL VIRREINATO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO PERUANO

Myriam Leiva

Charla Maestra “Creaciones contemporáneas en el Sur Andino”. Link video

<https://www.facebook.com/watch/?v=364740688272128>

Teniendo como punto de partida el gran legado artístico de la época del virreinato en el Perú, el arte contemporáneo tomará como contexto para la producción de proyectos pictóricos. Algunos artistas basaron sus propuestas estableciendo una relación desde tres puntos de vista, la Historia-estudio formal-la materialidad de la obra. Una obra de arte tiene historia porque pertenece a determinado tiempo y espacio, dentro de un contexto social y de una época en particular. Están constituidas de formas, colores, volúmenes, manejo técnico, etc. que se definen y diferencian por su estilo. En todos los tiempos el arte ha necesitado materializarse, está constituido por algún material o materiales como papel, madera, lienzo, piedra, metal, pigmentos, aglutinantes, barnices, etc., que permiten su existencia y que amerita ser preservada. Si nos remontamos al arte del virreinato, en el Perú debemos de señalar algunas características como el arte de temática religiosa, donde la iconografía permitió transmitir mensajes durante el proceso de la evangelización, al introducirse una nueva religión también se introducen estilos pictóricos propios de la época como el Barroco, principalmente las influencias: española, italiana y de los Países Bajos, que dio lugar a la formación de la Escuela Cusqueña y Escuela Limeña. Se adopta la pintura al óleo sobre lienzo, la talla en madera policromada y las técnicas decorativas con pan de oro en marcos y retablos entre las más significativas.

Con esta breve introducción quiero mostrar el trabajo de artistas contemporáneos peruanos, quienes han basado sus proyectos artísticos en el contexto del arte virreinal como fuente de inspiración en la temática iconográfica, en las formas barrocas de la pintura y otros recuperando la técnica de la pintura al óleo, con la diversidad de sus técnicas mixtas, me refiero a la técnica del dorado a la hoja o lámina.

El primero de ellos es Carlos Bardales, artista limeño egresado de la Escuela Nacional de Lima. Un gran investigador y estudioso de las culturas andinas, el arte prehispánico y la iconografía virreinal. Todo este conocimiento y este afán hace de la obra de Bardales una especie de sincretismo presente, cuando hace referencia entre lo prehispánico y lo colonial o colonial y lo contemporáneo. Su obra se va a ver reflejada en una especie de instrumentos o elementos traídos y reinterpretados en tiempos contemporáneos, muy ligados a la parte de la historia y sobre todo recuperando la técnica de pintura al óleo del virreinato, utilizando los insumos y procedimientos, sin duda con una propuesta contemporánea.

La obra de Bardales tiene características peculiares, toma como referencia las imágenes preferentemente de ángeles, niños y vírgenes, es un artista que valora la técnica, todavía se detiene en la elaboración y preparación de sus lienzos, en conseguir los materiales e instrumentos adecuados e idóneos para la aplicación del dorado,





exigente en el buen nivel de dorado que se desea obtener, en mi experiencia como restauradora, pude dar cuenta de lo perfeccionista y minucioso que es en cuanto al logro de la técnica misma.

En su obra Mikael, Thoth, Tehuti, haciendo referencia a San Miguel podemos apreciar el manejo técnico con tratamientos a las carnaciones-carnaduras con veladuras de color, relamidas y bien elaboradas como se ejecutaban las pinturas del virreinato, las texturas y relieves producto de los empastes como una señal contemporánea. Dentro del contenido iconográfico observamos algunos nuevos conceptos visuales como una lanza ya no es una lanza, sino es un elemento andino, que va a fluir en toda su obra, con relieves cargados de simbolismo y como un aporte personal encontramos, el uso del dorado como elemento imprescindible.

podemos ver una interpretación iconográfica de la virgen cubriendo con su manto protector a las órdenes religiosas, en su obra titulada Umbral. Raíz del cielo y de la tierra, observamos a la virgen en la misma posición, su manto decorado con tocapus (signos geométricos o figurativos en forma de serie de los Inkas), incorpora elementos en relieves dorados o plateados. Otras de sus obras pictóricas Armaduras de Luz, El embrión de Oro, y series de Arcángeles.

Alfredo Márquez Espinoza, comunicador visual, egresado de la facultad de Arquitectura de la Universidad Ricardo Palma. Entre las cosas más importantes que menciona Márquez de su obra es que busca cuestionar permanentemente las verdades oficiales. Vivimos una guerra semiótica más que una guerra ideológica, la lucha es por una nueva semántica de las imágenes.

Definitivamente, la obra de Márquez, significa una presencia importante en la plástica peruana contemporánea. Él es un colaborador de colectivos como El Bestiario y Colectivo NN - Perú - La Carpeta Negra, trabajo donde fue más conocido y donde se creó una suerte de paso obligado a la mirada del arte contemporáneo peruano. En su retrospectiva Katatay y otros actos de colaboración (1983-120189) Márquez señala "Con esta exposición quiero dejar en claro que muchos de mis referentes son literarios. 'Katatay' obviamente alude al poema de Arguedas, y es que siempre en mi obra la imagen dialoga con un texto" se pudo ver el trabajo de 35 años de ardua producción artística, su trabajo individual y sobre todo su participación el trabajo colectivo.

Dentro del barroco peruano contemporáneo se toma la referencia

de la iconografía con temática religiosa con un punto de vista diferente. No sabríamos precisar si es una utilización de la imagen, una apropiación, una intervención o una reinterpretación. De cualquier modo, la obra de Márquez va a generar una lectura diferente, una lectura iconográfica muy distinta a su fuente iconográfica original, son artefactos de memoria donde recurre a diversas técnicas como la pintura, la fotografía, la serigrafía.

La fuente iconográfica de la "Trinidad Entronizada como tres figuras iguales" sustentada en el dogma de la Santísima Trinidad, de por sí ya tiene una compleja interpretación o lectura, esta compleja representación de tres personas iguales, es tomada por Márquez y el colectivo, con nuevos elementos compositivos sobre puestos, como interviniendo la imagen de fondo, en poco y nada o quizá mucho, va a tener que ver con su concepto inicial. Por otro lado, esta obra va romper toda la parte material concebida en la época del virreinato porque ya no estamos hablando de óleo sobre lienzo, telas preparadas o las técnicas del dorado. Estamos hablando de técnicas contemporáneas haciendo uso de diferentes recursos artísticos, dando lugar a la obra Caja Negra, en colaboración con el colectivo, ícono de arte contemporáneo en Perú. Es el primero de una serie, la obra ilustra el apocalipsis peruano, un evento en el que se adoctrinó personas con ideales extremistas y del cual tenemos que adoctrinarnos nosotros. Este evento es la caja negra del Perú, como sostiene Márquez: Tras el desastre, lo único que nos queda para saber qué pasó, es poder interpretar lo que la caja negra nos tiene por decir.

Esta es una saturación de información. Hay una serie de elementos de diferentes contextos, pero que arman una sola historia. No es como en el arte virreinal, donde la iconografía nos decía una sola cosa, tenía una sola lectura. En estas propuestas de arte contemporáneo, tenemos que escuchar la intención del artifice de la obra, tenemos que conocer el concepto que le dan a la obra, pero a la vez podemos tener múltiples miradas al respecto. Si nos enfocamos en algunos detalles de La Caja Negra, es un poco complejo describir el contenido de esta obra. Tan complejo y tan importante para la plástica del Perú, tenemos las publicaciones de investigadores de arte como, Majluf, Makowsky y Stastny en el 2001, o el texto principal de Ramón Mujica, publicados en el 2013, que se presentó en la exhibición pública por primera vez de La Caja Negra. Textos que considero importantes revisar.

La obra Puchao Rescue Room, cuya fuente iconográfica es la versión virreinal del Niño Jesús Inca del siglo XVII, al vestir al niño como un Inca Rey con mascaypacha como tocado en la cabeza con tocapus y signos solares como símbolos de la realeza inca, que caracterizan por ser ya un híbrido. En la obra de Márquez, vemos una intervención de esta iconografía con elementos que ayudan la representación que alude al título dando idea de la luminosidad, del sol y del oro de los incas, los diferentes elementos gráficos están dentro de contextos como las torres de alta tensión derribadas por acción terrorista, o las dos hileras de aviones que hacen referencia a las torres gemelas derribadas, los estigmas y los chorros de sangre entre otras representaciones, esta obra no permite una lectura fácil o descubrir un significado, por el contrario es ambigua, polivalente, se caracteriza por ser híbrida transcultural mestizo, como se resume en trabajo de tesis "Estrategias neobarrocas en la obra de Alfredo Márquez (1998-2005)" El objetivo final era crear un documento plástico que, en palabras del artista, interactuará con la realidad y no limitará su campo de acción a la experiencia estética, sino al del pensamiento y la acción política. Fueron iconografías trabajadas y propuestas por él que tenían mensajes ocultos para descifrar, reflexionar, entender, concadenar y armar, creando nuevos signos visuales, develando los antagonismos sociales, desnudando y extremando las relaciones entre el pasado y el presente.

Ángel Valdez, colaborador de los colectivos, trabaja junto a Márquez, tiene una propuesta personal que se titula Tres al cubo: Tri-



nidades apócrifas. Esta exposición está concebida como una propuesta pictórica que experimenta cambios, intentando convertir la propuesta original con intervención política y teológica personal. La propuesta basada en la trinidad de tres personas iguales, ha generado dos propuestas: la primera titula Lo impuro y lo contaminado, hace referencia a una información para detenerse y tratar de entender y descifrar el mensaje, incluye imágenes de los murales de Tadeo Escalante, habla sobre las postrimerías o el juicio final con elementos múltiples. la segunda es Apocalipsis y Fiesta, Valdez recrea los personajes de la Santísima Trinidad, se les atribuye unos tocados en la cabeza de orden chamánico. En esta obra La Amazonía peruana está representada de manera sugerente como una gran farmacopea enfrentada al zodiaco patógeno de 12 virus y microbios que van desde la plaga medieval hasta el SIDA contemporáneo. En este tipo de trabajos, llegan al punto de colapsar la distancia implícita en las denominaciones de artesano y artista, reemplazado a ambos por el término de artífice. Muchas veces Valdez firma sus obras como artífice, porque no se cree autor de nada porque está recreando muchos elementos ya existentes.

Otro proyecto importante de Valdez, es Letanía Apariciones Marianas, haciendo uso de la iconografía mariana del virreinato, crea sus propias imágenes marianas en un tiempo contemporáneo, este proyecto consta de una serie de vírgenes como: Nuestra Señora de las obras, que vemos es una Candelaria de fondo que va a tener todos los elementos del auge de la construcción de esta época, Nuestra Señora de la Demolición, tiene un mensaje un poco más explícito, porque vemos la presencia de un inka y a los costados como los donantes, vamos a ver la iglesia y la corona, quizá haciendo una referencia al proceso de la conquista, aunque estas son apreciaciones mías, porque la verdad es que el espectador tiene la entera libertad de poder leer e interpretar las imágenes, sin la necesidad de dirigir u orientar su mirada. Otras obras como la Señora de los andamios teniendo como imagen de fondo la Virgen de Cocharcas, Nuestra Señora de los Escombros como fondo la imagen de la Virgen del Rosario, como la Santísima Madre de las Manufacturas teniendo como fondo a María Dolorosa, completan el proyecto de Letanías y las diferentes anotaciones marianas en tiempos contemporáneos.

Finalmente tenemos la obra de Ana de Orbegoso, fotógrafa, pintora, escultora que trabaja en sus proyectos artísticos con otros medios como el vídeo y las instalaciones. Su propósito es el de confrontar al espectador y generar memoria, reconocimiento y análisis. Su práctica artística explora los diferentes aspectos de la identidad individual y social, a través del uso de iconografía en situaciones prefabricadas con gran sentido popular.

Su proyecto llamado Vírgenes urbanas, también conocido como Vírgenes Peruanas, inspirado en pinturas coloniales de corte religioso de la famosa escuela cusqueña, tomados como objetos históricos. La artista señala que "hice una revisión de la historia y decidí cambiar y reinventar la información de los cuadros, introduciendo a mujeres de hoy, a manera de descolonizar la historia que contenía".

Este proyecto consta de 12 fotografías intervenidas de pinturas de vírgenes coloniales, hace una referencia a todo el relato iconológico e iconográficos. Vemos vírgenes en las que el rostro ha sido sustituido, a manera de collage, con retratos de mujeres jóvenes actuales con sus niños, ataviadas con los hermosos bordados de la indumentaria de las diferentes regiones y representando escenas festivas del Perú. Este proyecto cuenta con la colaboración de Odi González, un poeta cusqueño, que ayuda a darle una la nueva descripción iconográfica con poemas en quechua, inglés y español.

Si comparamos las imágenes de La Virgen del Carmen, con la referencia iconográfica de las pinturas del virreinato, vemos una propuesta donde se sustituyen las ánimas del purgatorio, por una fiesta nocturna con fogatas. Vemos estos elementos con Vírgenes como la Santa Rosa de Lima, la Virgen de Belén, Virgen de la Silla



que pasa a ser la Virgen del Sur con escenas del altiplano peruano, la Inmaculada convertida en la Virgen de las Aguas, o la Virgen de la Merced, que protege a los niños y finalmente la Virgen del Cerro convertida en La Pachamama, por citar algunas.

De Orbegoso llevó esta muestra a Estados Unidos y estos relatos ayudan a entrelazar, entremezclar y dejar ver la inicial iconografía de la imagen en la que sustenta su trabajo. Un fragmento del poema

Nuestra Señora de Cocharcas dice
 Ciñen mis caderas mi cintura
 las ocho vueltas de mi pollera. Región:
 Yunga-Altiplano
 Bordados por los tocuyeros de Lucre,
 mi fondo, mi centro de castilla,
 honran mi vestuario.
 Mi cabellera
 son las trenzas de una muchacha
 de Langui-Layo
 La población que se ve al fondo puede ser Pisac
 del mirador de Taray,
 el Callejón de Huaylas
 de la Cuesta de las Ánimas
 Camino Inca
 En esta colina
 desistió
 la cuadrilla de cargadores de la Virgen
 Lívenme a la capilla del Hospital de Naturales, dije,
 llévenme allá,
 y aquí me dejaron
 para siempre
 como al enorme bloque: La Piedra Cansada
 Los lunes
 -feria del ganado-
 me visitan los minoristas



Este proyecto terminó con una exposición itinerante, recorrió ciudades con la participación de jóvenes que portando carteles de las vírgenes pudieron recorrer las calles, parques y lugares importantes en las diferentes ciudades del Perú y hacer la incursión de estas vírgenes tan actuales y tan de ahora, rompiendo con la idea de las vírgenes dentro de las iglesias.

Como conclusión, entendemos que, en el siglo XX, los artistas continúan nutriéndose de esta parte de la historia artística como fue el arte del virreinato, las representaciones del arte barroco difundidas en todos los pueblos y que estarán cargados de diferentes conceptos e interpretaciones, por lo que no tendremos una sola lectura de la obra.

Existen nuevas formas y elementos estéticos, nuevas propuestas en la parte material, algunos artistas han mantenido y sobrevivido a las técnicas tradicionales, pero, sobre todo, hoy los artistas están utilizando todos los recursos que puede ofrecer la tecnología para poder ofrecer estas formas de proyectos contemporáneos en el arte.

Intentar entender estas propuestas, significaría un análisis más especializado importante escuchar el discurso de sus autores o artífices, por ahora solo deseo evidenciar una forma de hacer arte recurriendo a la referencia histórica, estética y material de una época tan importante del arte.





MUSEO MITOLÓGICO CHILOTE

Jreco Rodríguez

Charla Maestra "Metales, piedras, maderas y lanas". Link video

<https://www.facebook.com/watch/?v=391768798488731>

La idea del Museo Mitológico Chilote, parte con una serie de esculturas relacionadas con la mitología de Chiloé: con lo imaginario y sobre todo con la materia prima principal, la lana. Desde hace años estoy trabajando con este material textil, pero antes me inicié como pintor, desde entonces me gusta mucho crear personajes. Llegué hasta la lana, porque es un material muy abundante en Chiloé, con una tradición textil muy antigua, con el telar de Quelgo como protagonista, que es un tipo de telar de suelo en el que se han vinculado una serie de elementos indígenas y europeos para elaborar textiles con identidad. Me encontré con esa parte de la cultura de Chiloé, conocí las lanas y creé personajes ya como artesano.

Eran personajes pequeños, como un chilote tocando un acordeón, por ejemplo. Como mis pinturas hablaban de lo mitológico, pensé que podía crear personajes de lana: una Pincoya, un Trauco, entre otros. Pero con el tiempo la idea comenzó a crecer y ocupar más espacio. Esto comenzó el 2016, junto a una pareja de ese entonces, postulamos a un Fondart y con eso logramos trabajar la primera serie de obras. El 2019 volví a postular y nuevamente en el 2021 fui beneficiado y podré hacer una tercera etapa de las esculturas.

Desde tiempos antiguos, la lana es parte de esta cultura y su tradición. Sin embargo, quise llevarlo a un estadio donde pudiera tener un mayor vuelo, y eso para mí fue la escultura. Nunca había esculpido antes, pero me atreví a hacer un trabajo experimental. Llegar a obras como el Trauco, tiene un proceso ligado a la tradición en la forma de peinar la lana, trabajarla y teñirla usando tintes vegetales. Además, las esculturas hablan acerca del pensamiento mágico, acerca de una tradición oral y los mitos relacionados con el bosque, el agua, el mar... Todo eso converge en las esculturas mitológicas.

La idea creció más aún y se fue multiplicando como peces, entonces puedes tomar unas u otras. A veces uno quiere explotar en la fantasía y realizarlas todas, como un cardumen de ideas. Para mí, el Museo Mitológico Chilote abarca técnica, materialidad, imaginario, tradición oral y la ensoñación poética del artista. Próximamente yo quisiera trabajar estas esculturas, pero con gente de la comunidad, porque ellos son quienes llevan este imaginario. La idea es compartir, hablar acerca de los mitos, contarnos historias y desde ahí crear los personajes, que no partan de mi imaginación, sino del imaginario colectivo, lo que la gente cree o ha escuchado sobre estos seres que, creanlo o no, están presentes aunque no los veamos.

El proceso comienza con la lana de oveja, esquilada y lavada. En Chiloé tenemos lanas blancas, café de diversas variedades, gris y negra, según las ovejas. Para construir un cuerpo pequeño, lo que se hace es trabajar con una escobilla y una aguja muy pequeña pero que pincha



muy fuerte. Lo que hace la aguja es pinchar la lana, compactando las fibras, enredando una hebra con otra. Con eso ya tienes formado un círculo, huevito o cilindro, según necesite el personaje. Yo a veces hago prototipos, una especie de maquetas.

Paralelamente voy teñiendo las lanas con anilina o con pigmentos vegetales, como cortezas de árboles, que dan colores tierra. En Chiloé, los colores metálicos, como el rojo o el azul, se consiguen con anilina, ya que no se encuentran naturalmente en esta zona. En ese sentido, la paleta de colores es diferente a la que se puede encontrar en el altiplano y en el extremo norte.

Para alcanzar las proporciones, a veces los cuerpos tienen esqueletos de madera o materiales reciclados, como botellas plásticas o plumavit, que llenan las playas. Los volúmenes los doy con la lana en bruto, una lana barata que tienen los vendedores locales. Los rasgos de la cara, las mejillas y otros, se hacen incorporando material y pinchándose con la aguja hasta que se compacte. Tiene que ser muy duro, porque si queda blando se deshace con el tiempo y con el toque de la gente.





Finalmente, cuando la estructura está lista, se encinta con lana natural de oveja, como si fuera una especie de momia, para luego volver a pincharla. Es un trabajo muy lento, pero cuando ya está toda la figura como un volumen blanco, se agregan los colores teñidos, o la lana en bruto para algunos casos, como las barbas o el pelo largo. Luego que está todo "agujado" se le da un baño de agua y jabón, lo que hace que la lana se vuelva a compactar, con lo que la figura queda firme y la obra completa.

Hasta ahora, en el Museo Mitológico existen 10 escultura, y próximamente, con el apoyo de Fondart, llegarán 6 más, entre ellas, la Pincoya, el Imbunche: guardián de la cueva de los brujos y una serie de pájaros agoreros, pues aquí hay muchas historias de pájaros que entregan noticias, algunas malas y otras positivas: algunos vienen a tu ventana a golpear y avisar si viene una visita a tu casa, o cómo te irá en un viaje.

Quisiera exponer estos relatos y es por eso que la idea del Museo Mitológico es justamente ampliar el horizonte del imaginario que existe en Chiloé y poder retomar la tradición oral para que esté presente, porque hay historias que se olvidan a medida que las ciudades cre-

cen y las tradiciones van desapareciendo. Con este proyecto trato de abarcar distintas direcciones: desde la creación, la poesía, la materialidad, las comunidades que quisiera que participaran.

Lo otro es el tema de la durabilidad, la cual desconozco, pues no es como el trabajo con metales o piedras, que son materiales que sabemos pueden durar mucho tiempo. Pero en este caso, estas piezas están destinadas a descomponerse con el tiempo. Pienso que eso también es lo bonito, porque estas piezas escultóricas son parte de una tradición que se va transformando. Lo que hay aquí, ahora es una visión personal de los mitos chilotes, pero pueden haber futuras interpretaciones en cuanto a esto. Es bueno siempre enseñar una técnica y a trabajar materias primas que están a nuestro alcance, porque así se puede dar continuidad a nuevas formas de creación, sobre todo cuando tienen una pertinencia local y vienen desde las raíces de la comunidad.

Les invito a conocer más de este trabajo en www.jreco.cl, y a seguir las redes del Museo Mitológico Chilote en facebook y @arteinsular en instagram.





Jreco Rodríguez Saldaña, Chile: Artista residente en la Isla de Chiloé, donde aprende el proceso de la lana y las técnicas tradicionales del tejido en Quelgo, un tipo de telar propio de la zona. Su obra abarca la pintura, la escritura y la escultura.





LAS ARTES EN LA CONSTRUCCIÓN DE NUEVAS SENSIBILIDADES

Marcela Latorre

Charla Maestra “Arte + Educación”. Link video

<https://www.facebook.com/watch/?v=1118216782016275>

Lo primero que es importante comentar es que estamos en un momento de fracaso. Este fracaso se siente en el cuerpo. No es intelectual, nosotros sentimos emotivamente lo que está pasando. Quienes trabajamos en artes sentimos que estamos abandonados, sentimos que hay una crisis y estamos en un momento de fracaso. Pero el fracaso es fabuloso. Es un momento que nos deja ver los ensueños, empezamos a ver nuestras creencias, a ver desde dónde veníamos y a cuestionarnos. Entonces, se produce un momento de libertad, desde donde surge lo nuevo. Cuando está todo estable, uno no se cuestiona nada.

Pero al momento de fracasar, tenemos que despertarnos de alguna manera. Y es eso lo que permite la transformación. Se ha escuchado bastante desde distintos teóricos, desde los pueblos originarios y de distintas cosmovisiones, que estamos en el fin de una era. Se cae la era patriarcal, algo que se ha hablado bastante. Hace siglos están surgiendo los movimientos feministas y están buscando una nueva forma de mirar, porque se están cayendo las creencias que operaban. Caen las instituciones, las que antes establecían todo y hoy no tienen la confianza de nadie. Caen las verdades absolutas y todas las concepciones. Eso deja que se manifieste una sensibilidad. El punto es que, en el momento de crisis, se ve que se está cayendo todo, pero todavía se cree que sigue lo mismo y no se ve lo que surge. Pero en los diferentes pueblos, barrios y comunidades se está retomando una esencia. Cuando comenzó la pandemia, los vecinos volvieron a comprarle a los vecinos, a pedir los servicios que ofrecían. Nos empezamos a conocer, a apoyar a las personas de tercera edad, si por ejemplo, necesitaban ir a comprar algo... Empieza a surgir una sensación de lo comunitario. Por necesidad comienza a surgir el tema de lo colaborativo y todo eso nos hace ir volviendo a una esencia. Es algo que ya existía, no es nuevo en el ser humano. Lo que ocurre es que estamos viviendo un momento que tiene que ver con un modo de plantearse.

A modo de anécdota, escuché a una querida amiga, Pía Figueroa, directora de una agencia de noticias decir en una entrevista que, si tuviera una enfermedad, y llegase un doctor y dijera que la va a atender con la medicina del siglo pasado, ella no se atendería. Entonces recordé que nosotros estamos viviendo una educación que no ha cambiado desde la Revolución Industrial. ¿Y cuál era el objetivo de esta educación? Pues generar seres productivos. Y yo me pregunto, ¿si no me atendería con un médico que sigue teniendo las mismas técnicas de un siglo que no es el nuestro, por qué a nuestros hijos los llevamos a estudiar en una educación que tiene que ver con otro momento histórico, otras necesidades, otra cosmovisión? Esta





educación está relacionada con el modelo capitalista que impera en el mundo occidental y se relaciona con un enfoque, con una forma de ver el mundo y una cosmovisión.

El modelo capitalista se observa desde el enfoque positivista, donde todo se mide y se calcula, todo es objetivo y tiene que ser probado y eso es lo que está cayendo. Ese es el mundo que está en fracaso y ahora nos permite construir algo nuevo, como son las nuevas sensibilidades. Para construirlo, me basé en la pedagogía de la intencionalidad. Esta es una propuesta que hacen Mario Aguilar y Rebeca Bige, que toman del humanismo universalista, que hace aportes en diferentes áreas como la psicología y la pedagogía. Aguilar y Bige toman todos estos elementos y arman esta pedagogía, con la que llevo trabajando más de 20 años.

Nosotros, hasta ahora, vemos esta educación que viene de la época de la Revolución Industrial, donde se busca que niñas y niños sean seres productivos y se preparen para el mundo del trabajo. Pero la pedagogía de la intencionalidad propone que el sentido de la educación es otro. Ellos hablan de que el paisaje de formación, los primeros años que vivimos como seres humanos, todas las experiencias que tenemos, se graban en nuestra cabeza no como datos que van llenando nuestra memoria, sino que como experiencias y estas van generando nuestra sensibilidad.

Es decir que niñas y niños que viven en ambientes vulnerables, violentos, etcétera, tendrán esa sensibilidad y eso irán construyendo y es el ser humano que va a moverse como adulto en el mundo. Es diferente si esta niña o niño vive en un ambiente alegre, creativo y con afecto, pues será esa la sensibilidad que irá desarrollando. Así es que siempre digo a los educadores que todo lo que hacemos con las niñas y niños es fundamental, porque los niños, como decía Rudolf Steiner, aprenden por imitación.

Nosotros tenemos que ir dejando una huella que nos va a permitir una humanidad conectada con lo humano, con esa esencia que hoy se está viendo. La pedagogía de la intencionalidad dice que, en la niñez, deberíamos ayudar a que niñas y niños equilibren sus centros de respuesta. A grandes rasgos, podemos explicar los centros de respuesta diciendo que todo lo que entra a nuestra cabeza a través de los sentidos, a nuestro psiquismo, va a nuestra memoria, memoria manda la información a la conciencia, y conciencia genera una imagen que sale al mundo a través de un centro de respuesta. Estos centros pueden ser el vegetativo, motriz, emotivo o intelectual.

Nosotros, en educación, deberíamos abordar los diferentes centros de respuesta, para que las niñas y niños tengan en su adolescencia y en su juventud, el equipamiento necesario para dar adecuadas respuestas vegetativas (vinculadas a las necesidades básicas del cuerpo, como el ir al baño, comer o dormir), motrices (respuestas que tengan que ver con el movimiento), emotivas (respuestas de la aceptación o rechazo) e intelectuales (Respuestas que se elaboran, síntesis, comparaciones, contrastaciones, etc).

Lamentablemente, hoy la educación le da espacio solo a lo intelectual. Es lo que ocurre cuando nos piden memorizar y memorizar datos, como si nuestra cabeza estuviera vacía. Esto no es así. Tenemos un mundo interno maravilloso, los niños y las niñas vienen con habilidades, algo comprobado por las neurociencias.

Si nosotros generamos las condiciones adecuadas para un paisaje de formación con una sensibilidad humana, ayudamos a las niñas y a los niños a equilibrar sus centros de respuesta, en la adolescencia estos podrían conectar con su vocación. La propuesta de esta educación sería ayudar a las niñas y niños a conectar con su sentido de vida y con su propósito.

¿Cómo se vincula esto con las artes? Las artes, en el camino del aprendizaje, aportan en construir una nueva sensibilidad, porque se aprende pensando, sintiendo y haciendo. Se aprende por medio de experiencias, ya que no aprendemos solo con la cabeza, sino también con el cuerpo y con las emociones. Las artes son experiencias integrales.

Se habla de que las artes son para hacer educación artística, o desarrollar una disciplina artística, pero son tremendas herramientas, porque nos permiten hacer experiencias integrales, conectar con la inspiración, desarrollar el pensamiento divergente y la creatividad, permiten comunicar lo que viene del mundo interno, expresar, desarrollar la inteligencia emocional y por sobre todo, abarca los diferentes centros de respuesta: lo vegetativo, lo motriz, lo emotivo y lo intelectual. Permiten entonces que el aprendizaje sea con gusto. Para aprender necesitamos que haya atención, y para eso necesitamos interés y distensión, una atmósfera que las artes propician. Las artes permiten la transformación de sí y de nuestro medio, impulsando el avance a esa nueva sensibilidad que ya está surgiendo para esa nueva era que pronto tocará nuestro cuerpo, llenándolo de energía, que pronto tocará nuestro corazón con un nuevo afecto y nuestro intelecto con un impulso gigante por aprender sin límites, conectando con nuestra esencia, que tiene relación con amar la realidad que construimos.

El amar la realidad que construimos lo tomo de Silo, pensador latinoamericano que desarrolló muchas cosas, entre ellas el humanismo universalista. Si no amamos la realidad que construimos, ¿cómo vamos a ir construyendo estas nuevas sensibilidades que tanto necesitamos como especie? Esa es la invitación que hago, pues creo que es algo que necesitamos muy urgente: Conectar con esa esencia, conectar con el corazón y conectar con el corazón de los otros y las otras.

Marcela Latorre, Chile: Magíster en educación, actriz, pedagoga teatral, periodista, escritora y narradora oral. Especialista en artes, juego y educación. Se dedica hace 19 años al trabajo con infantes y hace 5 años a la docencia universitaria en carreras de pedagogía, desarrollando las artes y el juego en espacios educativos y culturales.





LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA

Carlos Ossa

Charla Maestra “Arte + Educación”. Link video

<https://www.facebook.com/watch/?v=1118216782016275>

Para discutir, más que para afirmar o definir, sino para discutir, estamos entendiendo el arte y la educación como un trabajo humano. Dotarlo de esa dignidad y distinguirlo de la producción, es clave, porque en el trabajo lo que se busca es construir horizontalidad. Pero también la relación entre arte y educación tiene que ver con la indisciplina, es decir, con abrirse a buscar en el saber aquellas cosas que quedan excluidas o quedan negadas producto de visiones que están estrictamente interesadas en producir.

Nuestro currículum nacional de educación, enfatiza ciertas formas del aprendizaje, ciertas convicciones, ciertas ideas de lo que debe ser la pedagogía y al interior de esta, define el lugar del arte. Y lo define habitualmente como un espacio recreativo, de exploración, pero en muchos casos reducible, más bien, a determinadas dimensiones y afecciones. Nunca reconoce, o le cuesta reconocer, o está intentando reconocer, que en la educación artística se produce un tipo de conocimiento en el que se cruza la horizontalidad, lo dialógico y también lo que podríamos llamar, lo corporal, de tal forma que cuerpo, horizonte y diálogo se han ido constituyendo en tres modos de una forma de trabajar en educación y en arte, que produce un tipo de conocimiento, que a diferencia del que habitualmente se ofrece en el currículum desde una perspectiva más bien científico-humanista, de un énfasis lógico discursivo, este conocimiento del cuerpo, del horizonte y del diálogo, se podría decir que es un conocimiento que trabaja con metáforas.

Pero no en el sentido de embellecer la realidad con determinados nombres o de sustituir las cosas por lenguaje, hablamos de metáforas en términos de generar un sentido relacional, es decir, de producir un tipo de lenguaje que en vez de ofrecerte conceptos ofrece relaciones; en vez de ofrecerte definiciones, ofrece oportunidades; en vez de ofrecerte caracterizaciones, ofrece participaciones. Es decir, es un conocimiento que trata de articular el vínculo entre el lenguaje y el cuerpo, en una actividad que busca un horizonte, donde lo que importa es intervenir el tiempo y el espacio. En ese plano, aquel que es destinatario del aprendizaje no es un receptor pasivo. Al contrario, su memoria, su cuerpo, su horizonte y su diálogo son fundamentales, por eso es que se puede decir que una de las cuestiones más interesantes y atractivas que generan el debate actual sobre la educación artística, tiene que ver con esta necesidad de construir lo que podríamos llamar, en el mejor sentido planteado por él por el gran pedagogo brasileño Paulo Freire, la condición dialógica de la pedagogía. Allí donde lo que se dialoga no son los saberes estratificados, las emociones aceptadas, ni son las experiencias autorizadas, sino lo que lo que se dialoga es básicamente crear mundo, hacer aparecer

el mundo de una manera distinta a lo que estamos acostumbrados, a lo que nos imponen las instituciones o a lo que nos dicen que debe ser lo objetivo y lo correcto.

No es una manera de certificar una verdad, sino de darle sentido. No se trata de encontrar la verdad bajo esta obsesión científicante, sino que más bien, si hay una, hay que darle sentido, pues de nada sirve una verdad que se impone autoritariamente, que si no la cumplimos nos castiga, nos aísla, nos reprime o sencillamente nos hace desaparecer.

En ese plano, lo que pensamos que la educación artística genera como conocimiento, no es solamente un estado o una emoción. Pareciera que muchas veces, cuando se debaten estos temas, quien los oye simplifica el mundo de la educación artística a un espacio más bien expresivo, como si en la expresión no hubiera huella, sendero y no hubiera una voz que pide a la otra implicarse. Pero a su vez, no es solamente pura expresión, porque lo que allí ocurre tiene que llegar, bajo la forma que sea, al lenguaje. Y el lenguaje no es solamente un medio de comunicación, es una manera de estar en sociedad y participar del tiempo con los otros. Ese participar del tiempo se convierte en memoria, no en el sentido del pasado, sino que la memoria como pregunta acerca del presente que falta, del presente que todavía no está con nosotros. Porque como decía el filósofo italiano Giorgio Agamben, el único lugar donde vivir el pasado es el presente. Por tanto, la pregunta por el pasado es siempre una pregunta respecto a lo que todavía le falta a este ocurrir para que nosotros tengamos algo así como un presente distinto, más significativo y diverso.

En ese plano, es muy interesante cómo la educación artística trastoca la lógica del tiempo lineal, cómo permite que la incertidumbre pueda dialogar con la certeza, buscando un tercer texto que no es la negación de la incertidumbre por la certeza o viceversa, si no un tercer momento, un tercer instante que es algo que nadie puede pre-determinar porque resulta de la acción, el cruce y resulta del juego entre el autor, el mundo y también quienes participan de él. En ese sentido, el arte y la educación son un trabajo, porque son acciones humanas vinculadas fundamentalmente a la participación.

No se puede imaginar el arte y la educación sin que participen los actores que en ella están involucrados y que en esa participación produzcan algo más que un objeto, una cosa o un acontecimiento. Producen algo que podríamos llamar fundamental: una relación social con sentido. El conocimiento que uno podría reconocer en la educación artística no es hacer un objeto didácticamente atractivo o bello, es una didáctica del acontecimiento, es decir, reclama que ocurra algo que entre nosotras no estaba y que necesitábamos. Es



pasar de un tener a un ser, de un esperar a un encontrar, es pasar de sencillamente explicar a comprender y a interactuar.

El trabajo de interpretar el mundo es también el trabajo de encontrar lo que de él todavía no hemos podido imaginar. Por lo tanto, es un trabajo que aspira a encontrar a otro. La educación y el arte son siempre un pensamiento sobre el otro, no sobre nosotros mismos. E incluso, cuando queremos encontrar una respuesta para nosotros mismos, necesitamos de una u otra manera, implicar al que está fuera, porque él es todo el tú que yo no soy, es toda la diferencia que yo necesito comprender para poder también imaginar mi propio campo cultural, mi vida y mi existencia.

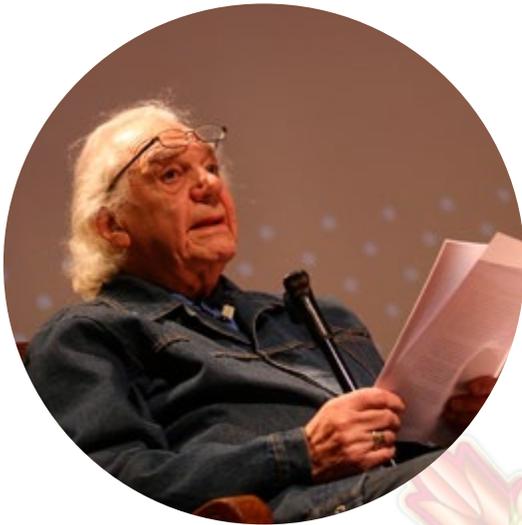
La idea de trabajo asociada con el cuerpo, el diálogo y el horizonte, tiende a pensar que no es el arte genérico el que allí se pone movimiento, sino más bien son las prácticas artísticas, los distintos modos que tienen los docentes, los artistas, los estudiantes y la gente en general de establecer y al mismo tiempo, de poner su cuerpo en el horizonte. Entonces, al final la pregunta es cómo vamos a poner el cuerpo en el horizonte, con qué diálogo en este futuro inmediato que parece tan incierto pero por otro lado, abre preguntas. Uno podría decir que este encierro nos ha obligado a preguntarnos cómo vamos a salir, de qué manera, cuando abramos la puerta de nuestras casas y se nos permita volver a circular por los espacios que antiguamente eran comunes y ahora parece más bien extraños y lejanos, cómo vamos a ocupar esos espacios. ¿Seremos más agresivos, más egoístas, más totalitarios, más amables, más solidarios, más comprensivos? Allí el trabajo del arte y la educación va a ser fundamental, porque nos enseña a habitar el mundo. Conocer es habitar y, en ese plano, lo que uno podría preguntarse no es esperar que el conocimiento que produce la educación artística pueda ser validado bajo los estándares científicos y las monotonías disciplinarias que muchas veces homologan, sin ninguna reflexión crítica y ninguna distancia, metodología con conocimiento. Porque en rigor, si uno lo piensa bien, la práctica artística y la práctica pedagógica tiene que ensayar una metodología que, aunque le garantiza una comunicación con el otro, no siempre puede darse de un modo estandarizado y único. Esto ya que, cómo trabajamos con el tiempo, el espacio, la forma, el movimiento, la experiencia, la emoción, el lenguaje y el cuerpo, todos esos lugares son inesperados. No están esperando ser capturados por una definición y por tanto, hay que inventar para ellos un modo de habitarlos, un modo de pensarlos y un modo de comunicarlos.

Ese acto de comunicar, de construir un texto, una imagen, una experiencia, se puede decir que es el trabajo más hermoso y más significativo que la educación artística produce, porque construir aquello significa emanciparse. Pero no emanciparse en un sentido abstracto, sino que en un sentido concreto: cuando tengo una duda, busco una respuesta. y aunque esa respuesta sea insuficiente o incompleta, me permite seguir preguntando. No aplacar la confusión, sino permitirle que avance en esa posibilidad de abrirme a otras interpretaciones, pero también a otras sensibilidades.

Quiero terminar diciendo que la educación artística contemporánea es un trabajo humano, porque coloca en tensión todas aquellas creencias que teníamos acerca de que el conocimiento es solamente un acto informativo, reproductivo y fundamentalmente, legitimante, en su lugar, nos ofrece la idea de que el conocimiento es, si ustedes quieren, un juego permanente en que la inteligencia se pregunta por su porvenir, pero también se pregunta por su presente. Es el momento en que la inteligencia renuncia a ser meramente racionalidad para convertirse en intensidad, y al volverse intensidad, tratar de encontrar nuevamente ese relato de la existencia que todavía debemos construir juntos, porque lo único que permite una política realmente justa, que respete los derechos humanos y el medio ambiente, es una política donde el relato tiene que construir la existencia de todos juntos. Es el tiempo común de todos los que somos diferentes, pero eso es lo decisivo: nuestra diferencia es lo que permite lo común y no al revés, como se ha pensado permanentemente que al homogeneizar todo logramos lo común. No, lo común nace justamente de la interacción, de la extrañeza, del enfrentamiento ante el hecho de que, como somos todos diferentes, necesitamos un relato común.

Carlos Ossa, Chile: Profesor e investigador. Se desempeña en el Instituto de la Comunicación e Imagen y coordinador de un núcleo de investigación en educación artística dependiente del Centro de Saberes Docentes de la Facultad de Filosofía, en la Universidad de Chile





HACIA UNA NUEVA ESCUELA

Claudio di Girolamo

Charla Maestra “Arte + Educación”. Link video

<https://www.facebook.com/watch/?v=118216782016275>

El arte es un diálogo. El arte sin el otro no existe, lo necesitas para crear arte: si giras un cuadro contra una pared, deja de existir. Recuerdo cuando en el Museo Interactivo Mirador, MIM, hicimos una reunión entre artistas y científicos, donde el primer expositor fue nuestro gran músico Alejandro Guarello y nos noqueó inmediatamente con la frase “la música no existe”. Luego explicó que, en la música, una vez que llega la segunda nota, la primera ya desapareció. La música solo existe si uno le da continuación. Podemos escribirla, pero sería un montón de rayas si no es escuchada por alguien. El arte nace en el diálogo y en la comunicación.

En la dictadura chilena, uno podía hacer arte en su casa, televisión, por ejemplo, pero cuando se trataba de difundirla o distribuirla, era diferente: a nosotros nos permitieron hacer el teatro Ictus, porque era poquísima gente la que asistía y el teatro era pequeño. Pero no supieron que cumplía una función como televisión popular, la que llamamos “Difusión alternativa de televisión”.

La comunicación es inherente al arte, van juntas. El arte es luz, ilumina. Respecto a qué significa la lucha para que el arte sea realmente tomado en cuenta en cualquier sistema político que exista, creo que se relaciona con pelear por más horas en el currículum. Tenemos que deshacer y hacer de nuevo, renovar.

Creo que en lugar de enseñar arte, hay que enseñar por el arte. Que éste sea el vehículo por el cual llevamos todas las cosas. Como decía el dramaturgo Jorge Díaz, el arte es el mejor vehículo para meter el virus, porque deja a la gente indefensa. ¿Quién estaría contra el arte?

Nadie. Podrían incluso tratar de apropiarse de él, como hizo el arte socialista, que intentó decir qué era arte y qué no, pero el arte no es estado, es liberación y la verdadera libertad.

A pesar de todo, aún hablamos del recurso humano, o del capital humano, en lugar de hablar de los trabajadores como patrimonio humano. Los pueblos hacen las naciones, no es el intelecto o algo que se construye de afuera, son las personas que lo hacen posible, individuos que han encontrado con quién dialogar. Somos quienes somos por los otros, o no seríamos. El arte es cuestión de vida, y un artista no puede vivir sin los otros y las otras sensibilidades. Necesitamos de otros ojos y otras almas, porque el arte siempre existe con otros.

Hay una serie de cosas que están saliendo a flote últimamente, que nos dicen que el arte es un vehículo de enseñanza increíble. Educar viene del latín educere, “sacar de un lado para llevar a otro”. Entonces, quisiera saber de dónde se saca y a dónde quieren llevarlo. La educación no está en crisis, está en crisis la escuela y cómo nosotros hemos escolarizado la educación, la transformamos en algo superficial, por encima. Esto fue a través de la Revolución Industrial y fue inventada en el siglo XVIII por el Reino Unido, que necesitaba mantener su imperio.

Entonces, como dijo el gran educador hindú Sugata Mitra, ellos inventaron las computadoras y necesitaban gente que supiera escribir para enviar un mensaje que podía tardar meses para llegar de la India a Inglaterra, y necesitaban gente que supiera leer para que





el mensaje tuviera sentido. Necesitaban gente que supiera sumar y restar para llevar las cuentas del dinero del imperio y no se dieron cuenta que el imperio se acabó.

Yo no estoy de acuerdo con lo último, que el imperio se haya acabado. El imperio cambió de nombre: ahora es la sociedad de mercado. Eso significa que estamos creando gente para la sociedad de mercado, por eso hablamos de recursos y capital humano, todo con un lenguaje que los artistas no le podemos pedir prestado a los economistas, pues ellos están bien en su sector, pero no es el sector del arte.

No creo que tengamos que hablar de buscar “nuevas sensibilidades” para los niños. Ellos están llenos de sensibilidades, y la escuela se las está matando. Favorece los valores de la competitividad y el éxito. Mientras que la soledad, y el fracaso no se toleran. Pero resulta que la competitividad no es un valor, es un resultado. Si yo soy bueno en algo, seré competitivo y listo.

Pero aquí hay un armazón social que, al poner como meta el conseguir el éxito, está destruyendo la comunidad, dividiendo la sociedad en ganadores y perdedores. La competitividad puede formar campeones de fútbol, pero no personas que quieran ser más o mejores.

Pero estos pensamientos no pueden terminar aquí, deben ser enriquecidos por los demás, tenemos que hablarlo entre todos. Cuando pienso en una nueva escuela, una escuela de enseñanza comunitaria a través del arte, creo que debemos empezar por los niños, que elijan qué quieren estudiar, a qué ritmo, confiando en que todos nacemos exploradores. El ser humano es explorador por naturaleza, al niño debemos invitarlo a explorar hasta descubrir el misterio. A mis 91 años, tengo las uñas gastadas solo por tratar de arañar el misterio, a sabiendas que nunca podré develarlo. Pero algo en nuestro interior dice que continuemos intentando. El misterio está en nosotros, nuestra propia existencia es un misterio, tenemos que averiguar qué hacer y cómo hacerlo, cómo convivir entre nosotros.

Creo que la escuela comunitaria es un mentís a todo esta creencia. Debemos decirle a los niños que trabajen juntos, que no trabajen solos. Las diferencias, tan necesarias para el ser humano, nos ayudan a ser más. Algo que he desterrado definitivamente de mi vocabulario es que debemos respetar las diferencias. No debemos respetarlas, debemos amarlas. Nos hacen distintos entre nosotros, nos hacen irrepetibles. Hay toda una serie de cosas que no hemos comprendido, y nos damos vueltas en eso, pensando que regresamos al mismo punto. Pero esto no es un círculo, es una espiral, no estamos regresando. El ascenso humano es un espiral, tal como el ADN, y todos podemos avanzar en él.

No tratemos de remozar, inventemos caminos y con eso las sensibilidades que ya existen en los niños se podrán expresar. Eso de la uniformidad, incluso el que tengan que vestirse uniformados, está bien para los ejércitos, pero no para los niños. La vida no es una pelea entre distintos, es un abrazo entre distintos. La comunidad se forma en la medida que nos conocemos, pues no podemos amar lo que no conocemos. Una gran amiga mía, ya fallecida, tuvo en su fami-

lia cuatro desaparecidos en el tiempo de la dictadura, decía que ya estaba cansada de llorar al aire, necesitaba saber dónde estaban, tener ese contacto.

Por suerte, este trancazo que nos trajo el virus, nos obliga a estar cada uno por su lado. ¿Y por qué nos quejamos tanto? ¿Es por qué no nos podemos mover?, o será que es porque no podemos abrazarnos y entregarnos cariño cara a cara, sentir nuestros cuerpos. Siento que, aunque sea extraño decirlo, estamos en un momento de gracia, para repensarnos como seres humanos. Tenemos que pasar de tener a ser, y somos con los otros. Estamos hechos para estar con otras personas. Siento que la nueva escuela, solita va a crear las nuevas sensibilidades, pues aquí no se trata de parchar o inventar caminos, no es el desvío de una línea de tren, es un cambio de rieles a entender que la comunidad es la única cosa que nos hace humanos. Tenemos que entender como sociedad que somos personas mientras tengamos un “tú” con quién dialogar. Me parece que eso es la nueva educación.

Hablamos de educar, pero sin preguntarnos desde dónde llevamos a quién educamos y hacia dónde. Hablamos de enseñar, pero los signos que usamos son los del egoísmo y la falta de ética. Creemos que llevamos el conocimiento.

Yo le digo a los profesores que no tengan miedo de todo lo que está pasando, porque nunca la tecnología les va a quitar la posibilidad de enseñar y educar, siempre que se entienda que el conocimiento es un medio para llegar a un fin, que es el saber y los valores que conforman el hacer. Todos los líos de corrupción que existen en Chile y el mundo son a causa de personas que tienen mucho conocimiento, pero no tienen ética ni valores para usar los conocimientos. Es por eso que las escuelas y los profesores deben mostrar valores, hacer que los niños se enamoren del valor de la solidaridad, la comunidad y la fraternidad. La Revolución Francesa lo dijo en tres palabras: Libertad, igualdad y fraternidad. ¿Y dónde pusimos estas cosas? La igualdad no es para obligar a ser iguales, sino entregar las mismas oportunidades de ser.

La escuela tiene que alejarse de esa cosa tecnicista. Estamos muy ufanos de la tecnología, porque somos muy modernos, y la utilizamos, pero no sabemos cómo funciona. Lo importante son las personas que las crearon, investigaron y las desarrollaron. La tecnología sigue siendo un medio, pero no es un fin. Está bien usarla para llegar a Marte, pero no podemos usarla para instruirnos. Creo que la educación va a recuperar el valor que debe tener, siempre y cuando salgamos de la escuela tal cual la tenemos hoy, y tengamos otra forma y otro sentido de enseñar, no para tener huestes para una cosa u otra, sino para unirnos cada vez más en la humanidad que todos somos.

Claudio di Girolamo, Italia: Arquitecto de la Academia di Belle Arti de la Universidad de Roma. Desarrolla una prolífica labor pictórica, trabajando en diversos proyectos de pinturas religiosas y murales. Ha combinado sus conocimientos plásticos con el área de las artes dramáticas. Fundador del Teatro ICTUS.





TEJIENDO HOY PARA NOSOTROS Y LOS TURISTAS: PERSPECTIVAS E INTERROGANTES EN TORNO A LA ACTIVIDAD TEXTIL EN LA REGIÓN ANDINA DE CUSCO

Cristian Terry

Charla Maestra "Tejiendo identidades". Link video

<https://www.facebook.com/watch/?v=803621300275765>

Si nos referimos a la literatura, se ha hablado mucho de los tejidos andinos a nivel arqueológico e histórico, en diferentes lenguas, no solamente en español sino también en inglés y francés. Tenemos por ejemplo trabajos de antropólogos que se han focalizado sobre el tejido contemporáneo pero ante todo en comunidades rurales, estudiando su estructura, lógicas internas, patrimoniales y culturales, entre otras.

Lo que más me interesó al realizar mi investigación etnográfica en los Andes fue el enlace tan fuerte de la producción textil con el turismo, especialmente en Cusco. Pude apreciar esto por ejemplo mientras realizaba el estudio de campo con los Q'eros, una población que teje y sigue tejiendo, principalmente las mujeres. En trabajos anteriores a mi tesis doctoral, pude apreciar un resurgimiento de la actividad textil, incluso a temprana edad. Es el caso de la comunidad de Chawaytire, donde hombres, mujeres, niños y niñas, mediante el uso del telar de cintura, han retomado la producción de tejidos motivados por el mercado turístico principalmente. Aún más emblemático en la región de Cusco, es el caso del pueblo de Chinchero y sus múltiples centros textiles cuya actividad textil está estrechamente vinculado al comercio turístico.

Durante mi investigación pude observar ejemplos contemporáneos del trabajo textil, realizado no solamente con el telar de cintura, sino también con otras técnicas, como el telar de cuatro estacas. También se destaca el uso del telar de pedales, adaptación del telar de cintura que busca reproducir un trabajo manual mucho más rápido. Cabe señalar que existe una omnipresencia de tejidos andinos observables a través de diferentes eventos, por ejemplo, en Carnavales y eventos religiosos, como en Chawaytire, donde la Virgen Asunta, patrona del pueblo, es vestida con el mismo tipo de lliqlla (manta) que utilizan las mujeres. También se observa en matrimonios, donde se usan ponchos y lliqllas como traje de los novios. En la ciudad de Cusco, durante sus fiestas (julio), se hacen representaciones de bailes, y se suele utilizar los tejidos andinos, por ejemplo los ponchos en el baile de las wallatas. De igual manera, otros tejidos son empleados en despachos o en rituales de pago a la tierra.

Además, los podemos ver en campañas electorales. Los candidatos utilizan ponchos, chullos o bufandas para expresar su identidad andina o cusqueña, en cierta manera como estrategia de marketing político para conectarse con el electorado. Los museos, como el Museo Inca en la ciudad de Cusco, son otros lugares donde los tejidos son expuestos para reivindicar una identidad inca, que es bastante fuerte en la región de Cusco y se manifiesta de diferentes maneras. Aquí lo interesante es ver como los cusqueños, a través del tejido

hilan una identidad y un sentimiento de pertenencia a este pasado incaico con el que se identifican ampliamente.

Esta omnipresencia se manifiesta también al interior del Museo Inca, donde se puede observar a comuneros y comuneras tejiendo con el telar de cintura, siendo la técnica y herramienta de tejido más utilizada en la región de Cusco. En su caso, cabe cuestionarse: ¿para quién tejen estas personas?. No sólo tejen para ellos (existe aún la producción para uso local en la región de Cusco).

Lo que se da bastante hoy en día es el tejido para fines comerciales, principalmente destinados al turismo, como es el caso de los tejedores del Museo Inca. Con fines comerciales o no, la actividad textil crea un lazo que va más allá de la comunidad, pues se forja también con la población cusqueña de la ciudad, como ocurre, por ejemplo, con los estudiantes que visitan el museo y conocen este tipo de actividades como parte de su patrimonio.

La pregunta de "para quién están tejiendo" nos lleva a una segunda pregunta: ¿son estos tejidos solamente andinos?. Podemos encontrar estos tejidos en modelos de alta costura, lo que demuestra cómo el tejido se ha estado externalizando y globalizando, producido por ejemplo por diseñadores peruanos y bolivianos. Esta globalización se acompaña de exhibiciones museográficas, como el de la Asociación Asur en Sucre, que ha revitalizado la actividad textil de la región en Bolivia, o el del Musef (Museo de Etnografía y Folclor) en La Paz. Estas exhibiciones están presentes incluso en otros museos fuera de los Andes, como el museo de antropología de Vancouver.

También hay presencia de tejidos en lugares como la ciudad de Panamá o en Valdivia, Chile. No se trata de tejidos necesariamente manuales, muchos de ellos confeccionados industrialmente. Por más que el objeto en sí sea elaborado manualmente, si nos referimos al



material utilizado, vale decir al aguayo, este es industrial, producido por máquinas capaces de emular el trabajo manual, en menor tiempo y costo de producción. Existen así hoy en día aguayos manuales e industriales.

Un ejemplo interesante ocurre en la región de Chinchero con el mercado turístico. Se trata de las llamadas “demostraciones textiles”, realizadas dentro de los centros textiles donde llegan los turistas, se sientan y mujeres comienzan a explicar el proceso de tejido. Dicho proceso comprende desde la obtención de la lana, de oveja o alpaca, hasta la obtención del tejido a través del telar de cintura. Al terminar la explicación, se pasa a la venta. En los centros textiles se encuentran stands con productos para los turistas que incluyen aguayos manuales e incluso industriales (que estas mujeres compran por ejemplo en la ciudad). El objetivo final es el poder vender la mercadería, fuente de ingresos para estas mujeres (las demostraciones textiles son gratuitas). Con respecto a la globalización de los tejidos andinos, el mercado turístico se convierte en un vector de ella, pues cada turista que lleva una de estas prendas a sus hogares, difunde su presencia por el mundo.

Así vemos que los tejidos hechos manualmente se han ido globalizando e industrializando paulatinamente, no solo en la región andina, sino en el exterior. Al respecto, reuní objetos para una colección del Museo de la Etnografía de Neuchâtel en Suiza, elaborados sobre la base de aguayos manuales e industriales que son comercializados principalmente en el mercado turístico. Esta colección demuestra cómo se han actualizado los tejidos andinos, ampliando el repertorio más allá de los “clásicos” ponchos, chullos y lliqllas. Encontramos así objetos tales como antifaces para dormir, estuches para lpads, mochilas, cartucheras, magnetos para refrigerador, entre otros tantos productos, algunos de reciente creación y adaptados a los tiempos contemporáneos. Dentro de este conjunto se observa una serie de productos de carácter híbrido, materialmente hablando, pues combinan el tejido con otros materiales que componen cada objeto.

Frente a la industrialización del tejido andino contemporáneo, cabe hacerse una tercera pregunta: ¿qué hay de los “tejidos industriales chinos” de los que me hablaron alguno de los interlocutores en La Paz, Uyuni y el Cusco? ¿Qué impacto tienen en el futuro del aguayo manual en los Andes?

Esto me lleva al último punto, sobre las interrogantes y perspectivas que surgen a través de la actividad textil y los tejidos en sí. Es interesante observar esta relación íntima entre el turismo y esta especie de renacimiento textil que se da gracias a este mercado. Vemos, por ejemplo, niños y niñas que retoman la actividad porque de alguna manera encuentran una alternativa para ayudar a sus padres, siendo para estos últimos una actividad comercial. Se crea así este vínculo entre turismo y comercio textil, como parte de una búsqueda de alternativas económicas a la economía campesina que se viene dando históricamente en las comunidades andinas.

Otro punto relevante es el empoderamiento femenino que se observa, por ejemplo, en el caso de Cusco, donde las mujeres explican a los turistas el proceso de elaboración textil. Esto les permite no solo tener un ingreso suplementario, sino también 1) invertir en su propia educación o la de sus hijos y 2) crear un espacio de aprendizaje continuó comunicándose con los turistas en español e inglés y practicando estas lenguas extranjeras para ellas, siendo quechua-hablantes. Al interactuar cómodamente con los turistas ponen en práctica y refuerzan sus conocimientos lingüísticos y sus habilidades de oratoria. Esto les permite considerar otras alternativas que van más allá de la comunidad, como pensar en estudiar turismo, tener una agencia o aspirar a ser profesionales, con el fin de tener mejores perspectivas que las que tuvieron generaciones pasadas, muchas veces discriminadas y con poco capital económico y educativo. Al respecto varios manifiestan el deseo de dejar de ser considerados como “campesinos analfabetos”.



Otro punto significativo en la discusión y el debate sobre el tema es la existencia de conflictos internos. No podemos quedarnos ciegos ante esta situación. Muchas veces se valoriza el tejido andino y el patrimonio textil en los Andes. Tenemos el caso de comuneros que lo dan a conocer, siendo elementos que son parte de su identidad y una manera de enraizarse con su pasado y su presente. Pero al mismo tiempo, la actividad textil y el comercio turístico genera tensiones que pueden ser preexistentes al turismo, dando lugar a conflictos de intereses, ocasionando, por ejemplo, que asociaciones de tejedores se disputen el mercado turístico. Éste los pone en competencia y el deseo de acaparar más este mercado buscando mayores ingresos. Entonces retomando la tercera pregunta, ¿cuál es el futuro del tejido andino?. Debemos tomar consciencia de las dificultades que tienen los tejedores de los Andes para poder mantener esta actividad, y poderla mantener ante un sistema neoliberal y mercantil, en el cual hay que vender de alguna manera su producción o buscar alternativas económicas. Actualmente el aguayo manual está en competencia con otro tipo de productos que se asemejan, tratando de imitarlo, como el aguayo industrial o el aguayo chino, mucho más baratos y abundantes en el mercado.

Es importante considerar además que muchas mujeres, por ejemplo en Chinchero, ahora ven en la actividad textil relacionada al turismo un trampolín para tener mayores perspectivas profesionales. Esto en ámbitos que no buscan necesariamente continuar con el tejido, sino dejar este trabajo y salir de la comunidad, salir de una situación de cierta discriminación histórica que han sufrido estas poblaciones, buscar igualdad de oportunidades. Ven en la actividad textil oportunidades para lograr una mejora en la educación con perspectivas profesionales, lo que puede llevarlas lejos de sus comunidades y así dejar de tejer para ellos o los turistas. Sin una generación de tejedores nueva, es probable que los tejidos andinos se mantengan sobre todo por medio de la producción de telares a pedales o de tipo industrial. Aunque puede que quede en manos de algunos que desean mantener el patrimonio textil y/o buscar fuentes de ingreso ante una posible reelaboración del tejido manual dentro del mercado, como es el caso hoy en día.

Cristian Terry, Perú: Antropólogo peruano-suizo. Posee un Máster en estudios de desarrollo en el Graduate Institute of International and Development Studies, Ginebra; y un Doctorado en ciencias sociales en Université de Lausanne, Lausana.





ICONOGRAFÍA SAGRADAMENTE SALVAJE

Magdalena Pereira

Charla Maestra "Iconografía Salvaje". Link video

<https://www.facebook.com/watch/?v=496083121745362>

Cuando investigamos desde la disciplina de la historia del arte, intelectualizamos tantas cosas que no son necesarias, tantos autores tratando de nombrar tantos estilos, tratando de entender cosas que son manifestaciones estéticas, en la que los artistas son una especie de mediums que expresan aquello que está en el inconsciente colectivo o en su propia historia y expresan tanto que no somos capaces de describir o escribir al respecto.

El título Iconografías sagradamente salvajes alude a lo salvaje, que entendemos como algo que no está domesticado, algo que está en la naturaleza. Probablemente nuestro mayor énfasis como humanos ha sido intentar domesticar lo indomesticable. Vemos desde el arte rupestre de tiempos prehispánicos los petroglifos del valle de Codpa, con imágenes que podemos describir como un sistema de comunicación. Es una manifestación estética que cumple con varias propiedades y varios significados, que justamente intentan comunicar algo; es una imagen simbólica. En ellos podemos ver un personaje con un arco, que mucha gente comenta es un diablo, eso, según la interpretación de nuestra cosmovisión occidental colonizada.

Probablemente, lo que vemos es un cazador que se inviste de los cachos de un animal, quizás una taruca, venado que existe en nuestra zona andina. El cazador está allí con su arco y flecha y bajo él podemos ver una especie de serpientes, probablemente cursos de río, pues el agua se representa como la serpiente en el mundo andino aymara. Es entonces que esa búsqueda por domesticar lo salvaje, de tratar de entender nuestra misión y sitio en el mundo, lo que a lo largo de todos estos años hemos intentado hacer.

La iconografía tiene muchas definiciones y acepciones, sin embargo, normalmente desde la historia del arte tratamos de ver ese sistema de imágenes simbólicas, intentando ver como una iconografía nos está abreviando información en una imagen, a partir de la cual podemos realizar una interpretación. Por tanto, permite ver que tiene un significado mucho más amplio, como un lenguaje contenido.

Entre los objetos utilitarios de las culturas andinas, encontramos los queros o keros, un vaso de libación utilizado en los tiempos incaicos para compartir brebajes. Estos usualmente eran de madera o cerámica, normalmente policromados y se siguen realizando durante la colonia. Vemos que los keros prehispánicos se forman de tres partes: una base, una franja central y una parte superior en la cual se representan historias, personajes, formas de la naturaleza, flores, aves y animales, entre otros. Esas imágenes, que están en objetos como estos vasos de uso utilitario doméstico o ritual de ceremonia, están allí porque tienen un significado especial para ese evento.

Estas iconografías y símbolos también se encuentran en los aríbalos, un contenedor que se utilizaba en tiempos incaicos y tiahuanacos. Los vestigios cerámicos nos permiten ver la decoración que se utilizaban en este tipo de objetos. Se han encontrado aríbalos con una especie de triángulo que remata en dos volutas que no son necesariamente solo un símbolo aymara o quechua, podemos verlas en columnas de la antigüedad clásica en occidente, en la arquitectura griega y romana. Es decir, son recursos simbólicos y decorativos que coinciden en distintas partes de los continentes. No vamos a entrar en las teorías de si hubo o no contacto antes de Colón o cómo se transmitieron esas simbologías o iconografías, pero es claro que se ha representado la naturaleza con distintos símbolos geométricos que podemos ver coincidentes en culturas muy extendidas en el globo terráqueo y que no necesariamente tuvieron un encuentro.

En el mundo andino estas simbologías y esta naturaleza se respeta y se quiere y también se domestica. Para los ganaderos, los camélidos, desde tiempos prehispánicos incaicos y tiahuanacos, han sido los animales de carga, sustento con su carne y parte de las producciones textiles que hasta hoy siguen maravillando. Además, simbólicamente han estado presentes en el arte rupestre, encontrándose en petroglifos y geoglifos. Vemos cómo este animal, doméstico o salvaje, se va plasmando en las piedras y en la tierra, incluso en los tiempos de la conquista y la colonia quedan grabados en los muros. Si vemos la pintura mural en el templo de Parinacota, en el altiplano de la región de Arica y Parinacota, encontraremos representaciones impresionantes del último tercio del siglo XVIII, hacia los años 1770 en adelante. Además veremos representaciones vinculadas al Apocalipsis y el juicio final: la representación de demonios, la rueda de la fortuna, a San Miguel Arcángel, pero también veremos cómo se van complementando e integrando iconografías que no necesariamente corresponden a ese imaginario europeo, así como la voluta, sino que vamos a ver que se integran elementos como máscaras de pumas. Si, como historiadores del arte, comparamos usando una metodología para ver dónde se repiten ciertas iconografías, efectivamente, la máscara de puma es muy utilizada en el arte barroco europeo, por ejemplo, veremos que hay felinos. Pero la máscara de puma tiene un significado muy especial para el mundo andino. El puma es un animal salvaje, dañino para el ganado de camélidos ya que se los come, es un animal peligroso y no domesticable.

Ocurre que hay una serie de rituales asociados. Durante el floreo, cuando se decora con pompones y lanas a los animales, un gato titi embalsado toma el aspecto de un puma y se le pide en una rogativa que el puma sea benévolo y no se coma el ganado. Que sea cercano y cariñoso, con el mismo cariño que el andino trata a los anima-





les en todo momento, incluso en los sacrificios. Los felinos, desde tiempos prehispánicos e incaicos, han estado presentes en distintos objetos utilitarios y decorativos. En brazaletes, armaduras, y máscaras como la encontrada en el valle de Lluta, de procedencia quechua y donde se representaba un puma moteado. Ese animal está presente en la iconografía de la región desde hace cientos de años y su carácter sagrado sigue siendo significativo y significado para el hombre andino, así como estuvo y está en los rituales y costumbres locales y las ofrendas, así también pasa a plasmarse en los templos. Lo encontramos en la pintura mural, en las portadas, canteado en las mismas columnas salomónicas de origen del arte occidental, lo vemos representado conviviendo con estos otros elementos y símbolos europeos foráneos.

Así como desde el arte rupestre de las cuevas y desde los cerros esas iconografías entran a los templos, salen desde ellos hacia el arte rupestre en tiempos coloniales. Hemos visto investigaciones de historiadores y arqueólogos que han estudiado cómo en petroglifos se siguen plasmando y haciendo figuras que representan jinetes de tiempos coloniales en medio de iconos que tienen relación con el mundo sagrado andino prehispánico. Incluso en el templo, donde hay escenas de corridas de toros con personajes cabalgando y persiguiendo a los toros y vaquillas; desde las pinturas murales también salen al exterior hasta el arte rupestre. Hay una ida y retorno de iconografía y de esos soportes originales en medio de lo salvaje de la geografía hacia lo domesticado del templo y desde lo domesticado del templo hacia lo salvaje de la geografía.

Así vemos en pequeños templos de estancias como se incluyen e incorporan estas iconografías que representan una abstracción de las palmas, las que tienen relación con muchos de los simbolismos cristiano occidentales, también vemos que las Cruces sagradas de los cerros y calvarios están dentro del templo y por supuesto, siempre muy florido, muy decorado y lleno de guirnaldas y preparativos para la festividades.

Los Santos integran también estos elementos del entorno natural. Vemos en los retablitos, las pequeñas cajitas de santos, cómo se integran los camélidos, como llamas acompañan a la Virgen de la Candelaria, a San Antonio, patrono de los animales y a San Santiago

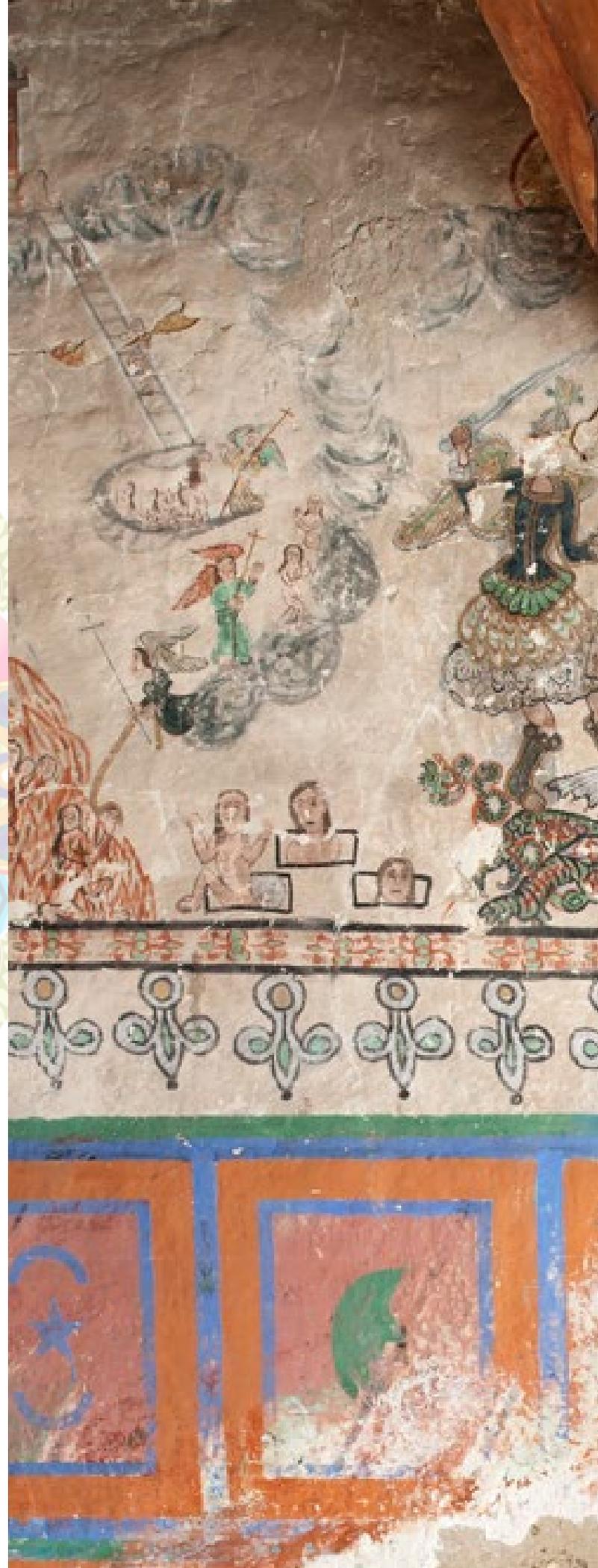


Apóstol, a quien se relaciona con el rayo e Illapa, esa deidad andina, que está representado con un rayo salvaje entre lo domesticado del templo. San Isidro Labrador, patrono de los agricultores, está con un textil local de alpaca, haciéndose parte de la cultura y tradición centenaria local.

Hablando de las portadas y la incorporación del mundo exterior, vemos iconografía de tiempos de tiahuanaco, de los gorros de cuatro puntas, las chullpas que son las torres funerarias y sus formas geométricas de decoración, también son formas que pasan a estar en los keros y en los textiles que estarán dentro de los templos. Es el caso de los chuses, que tienen estas formas geométricas que Bertolio, un lingüista del siglo XVII, describe cómo se decoraban a modo de ojos, como rombos, que tienen esta continuidad en tiempos coloniales y hasta hoy se conservan y se está rescatando su uso.

Finalmente, los textiles también son los soporte de los rituales locales, como la pawa, se pista, se comparte y consume la hoja de coca. Además se encuentran pinturas murales realizadas por artistas mestizos locales en el tiempo de la colonia y restaurados por artistas y restauradores locales.

Esta flora y fauna salvaje y también la flora y fauna domesticada, serán parte de la religiosidad andina. Para cerrar, cito a Gombrich, reconocido historiador de arte, quien comparte en un libro clásico sobre la preferencia por lo primitivo como lo primigenio. Como los estilos desde el renacimiento admira la antigüedad clásica, después lo clásico vuelve a mirar hacia atrás, posteriormente el gótico y luego el neogótico y así sucesivamente. Como Picasso se inspira en las máscaras africanas, ese sabor y esa primera forma de hacer los símbolos y de ver esas representaciones que tanto nos gusta y llama la atención del artista. Finalmente, la reflexión es qué hay detrás de ese gusto por lo primero. Probablemente es la búsqueda eterna del hombre de lo simbólico y lo sagrado, porque esa máscara africana tiene un carácter simbólico sagrado, así como el puma, así como los otros elementos simbólicos del mundo andino ha tenido siempre un significado sagrado, es así como se reinterpreta, se resignifica y estamos eternamente en esa búsqueda del más allá y lo superior.



Magdalena Pereira, Chile. Doctora en Historia del Arte y fundadora de Fundación Altiplano. Es autora de artículos y libros sobre arte e historia andina. Actualmente es directora del Centro de Estudios del Patrimonio de la Universidad Adolfo Ibáñez.







LA FOTOGRAFÍA ESTENOPEICA, UN CAMINO QUE NOS INVITA A COMPARTIR

Verónica Soto

Taller "Fotografía Estenopéica". Link video

<https://www.facebook.com/watch/?v=777589459810798>

Esta historia es tan redonda
como es redonda la tierra
y por eso para verla
redondo ha de ser el ojo.
Ahoran ça es ver el centro
desde el centro de la esfera
un ver que es ver de una vez
un alboroto en la vista

Este texto, inicio del discurso de los derechos humanos del pintor Roberto Matta, fue pronunciado en el foro sobre la cultura chilena que tuvo lugar en Toruń, Polonia, en mayo de 1979 y en el que participaron connotados intelectuales.

Yo leí un libro a mediados de los años 80 cuando aún estudiaba, llamado Conversaciones con Matta, una conversación entre Roberto Matta y Eduardo Carrasco. Ese libro me transformó, fue muy importante para mí comprensión del mundo y mi comprensión de lo que significaba ser artista, en el sentido de la influencia que uno puede ejercer en su comunidad. Por eso traigo este texto como el punto inicial de un trabajo artístico, que tiene que ver con la pieza Media docena, la primera pieza significativa de mi trayectoria, vista y considerada por el mundo de las artes, o lo que podríamos llamar "el sistema artístico".

Esta obra nace de las cáscaras de los huevos de gallina con una emulsión de plata, fabricada por mí misma. Yo estudiaba en la Uni-

versidad de Chile, y en ese periodo se enseñaba en la especialidad de fotografía un curso llamado Técnicas primitivas de fotografía, sobre todo con una intención de mirar la fotografía como un sistema de reproducción y producción de imágenes, pero sobre todo buscando más allá de los márgenes de lo que era la fotografía hegemónica de ese momento, en el que la fotografía documental ocupaba un lugar primordial. Por tanto, si bien había fotografía documental en la escuela, había una mirada más marginal y que resultó ser para mí la más interesante.

Media docena ganó el primer premio en un concurso de fotografía audiovisual, el año 1991 en la Universidad de Chile. Fue un premio un tanto disputado, porque uno de los premiados estaba enfadado porque consideró que mi obra no era una fotografía. Y tenía toda la razón: es un objeto que tiene fotografías. Sin embargo, yo lo considero el inicio de mi carrera, porque refleja cómo me siento en relación al mirar y al ojo como instrumento, que han sido el hilo conductor de todo mi trabajo.

Éste, sin embargo, no fue un trabajo estenopéico, pues Media docena es una proyección de una fotografía sobre cáscaras de huevo, es decir, proyectado desde una ampliadora. Sin embargo, quería sintetizar o referir de manera gráfica esta idea de la fotografía oficial que yo aprendí: que las imágenes son planas y regidas por los lentes y lo bidimensional. Quise disputar esa noción pues, según entendía, en el ojo humano la imagen se procesa en la retina, y el ojo humano es una esfera.





Cámaras estenopeicas de un ojo

Seguidamente, abordando los trabajos con cámaras estenopeicas de un ojo, debo precisar que todo este recorrido tiene que ver con reflexiones acerca de la mirada y el instante congelado. Así podría yo entender la fotografía: ese instante congelado, recordando el espejo congelado que señala Susan Sontag en ese maravilloso libro *Sobre la fotografía* -un libro inmortal para mí- pues siempre tiene una vigencia increíble, más allá de los desarrollos tecnológicos.

Desarrollaba, entonces, ejercicios de observación. Recorrer la ciudad, buscando ciertos momentos, instantes y lugares quietos que me permitían capturar imágenes con la cámara estenopeica. Eran recorridos entre Cerrillos y Pirque, que hice entre 1981 y 1991 de manera recurrente. Iba en la micro mirando el paisaje y me iba encantando con algunos rincones de la ciudad. Después me bajaba de la micro y los fotografiaba, como hice con una zona de Santiago que ya no existe y pasó a ser parte de la Autopista del Sol, junto a la avenida Lo Errázuriz. Era una búsqueda de recoger eso que se está yendo, que es lo que ha hecho la fotografía históricamente.

Pero también me he encantado con el mundo rural, un encanto que tiene que ver con mi origen, pues soy nieta de campesina e hija de obrero que devino en empleado particular y una dueña de casa que devino en una dueña de casa feminista, gracias a las lecturas que realizó en los primeros años de la década del 1970. Quise entonces, con la cámara estenopeica, establecer una analogía entre ese mundo rural anónimo, subvalorado, menospreciado e incluso negado, con la técnica estenopeica, también ninguneada y subvalorada.

Lo que hice fue fotografiar a mis vecinos de Las Palmas de Alvarado y ponerlos en el primer plano, traerlos adelante, que se viera su belleza y su integridad, esa era la intención. Este trabajo, que se llamó *Paisaje y retrato rural en la cámara estenopeica*, terminó en una exposición llamada *Imágenes del pasado* de allá en el Instituto Chileno Británico de Cultura el año 1997.

Para quienes no conocen la fotografía estenopeica, lo fundamental de esta técnica es que puedes hacer fotografías análogas con cámaras que tú mismo fabriques con cartón, latas o plásticos, o incluso adaptar una cámara de plástico de un chasis de rollos antiguos. En cuanto al fenómeno estenopeico, éste se ve explicado por las ilustraciones de Alhacén. Gran parte del desarrollo de la ciencia en occidente se la debemos a los árabes, quienes penetraron la península ibérica y permanecieron allí ocho siglos en ocupación, trayendo la sabiduría de Oriente. En la ilustración de Alhacén, un sabio físico y matemático árabe, escribe y describe este fenómeno.

Si en una habitación oscura, donde no entra nada de luz, solo dejas entrar un rayo de luz por un pequeño agujero, lo que va a ocurrir es que, si la muralla opuesta al agujero está pintada de blanco o tiene un paño blanco, verás todo lo que ocurre fuera y en colores y en movimiento, pero invertido. Se verá la realidad de afuera reproducida en el interior, en vivo y en directo, en una especie de cine en tiempo real, una experiencia extraordinariamente impresionante.

Les propongo, entonces, un ejercicio para el día que les plazca. Fabrique un mirador estenopeico en una habitación de su hogar. Para ello, necesita una habitación con una ventana hacia el exterior, y ojalá que en el exterior haya algún aspecto interesante de observar. Ojalá no sea un muro gris y en caso de serlo, coloque un objeto para apreciar el color y movimiento. El muro opuesto a la ventana debe estar pintado de blanco, o cubierto con una tela o papel de ese color. Al mediodía, oscurezca la habitación, bloqueando la ventana y todas las entradas de luz con una frazada, tela, papel, plástico u otro material opaco a la luz. En un área central de la ventana, realice un agujero del tamaño de una moneda, para que ingrese un flujo de luz. Investigue y busque el tamaño adecuado del agujero para poder observar la imagen: desde una moneda hasta el tamaño de un botón. Después le recomiendo que observe, comparta y disfrute.

Lo que debería ver es algo similar a la obra del artista cubano Abelardo Morell, quien ha desarrollado un extensísimo trabajo en relación a fotografiar la proyección estenopeica al interior de habitaciones, hoteles, casas y todo tipo de edificios. Este principio es el que sirve para hacer cajitas pequeñas con agujeros perforados con una aguja, una técnica que en inglés recibe el nombre de Pin Hole. La técnica recibe el nombre de estenopeica porque el agujero que se practica tiene que ser muy pequeño en relación al espacio donde se proyecta la imagen. Para una caja pequeña el agujero tiene que ser hecho con una aguja. Estenopeico viene de la palabra griega *stenos*, que significa estrechez.

A lo largo de los años he fabricado diversas cámaras, lo que me ha permitido investigar la técnica y amplificarla, como lo han hecho muchos creadores en el mundo. Esta técnica está muy a mano, es muy cercana, lo que permite democratizar la actividad fotográfica, antes de la llegada de la fotografía digital, ya que no requiere de un equipo ultraspecializado.

Lo estenopeico hacia la esfera

El proyecto de investigación es *Lo estenopeico hacia la esfera* se originó gracias a una beca nacional que me fue otorgada el año 1992, y se desarrolló en 1993 en el Valle del Elqui. Yo creo que el corazón de este proyecto tiene que ver con el concepto de la secuencia simultánea, entre otras cosas. Para mí, la secuencia simultánea es el principal hallazgo de esta técnica. El proyecto parte con las cámaras de 12 y 14 ojos en año 1991 y que en alguna medida es una prolongación de Media docena, porque quise hacer cámaras estenopeicas preguntándome: ¿qué pasa si esta cámara ya no es regular ni es plana, sino que curva, como lo es la retina del ojo de los mamíferos en general?

Hice una cámara imitando la distancia focal de un ojo humano. La distancia focal es la que hay entre el agujero y el lugar donde se deposita o proyecta la imagen. Los resultados de esta cámara de 14 ojos que, al estar curva nos permite ver distintos puntos de vista de una persona a la vez y la va "recorriendo", pueden verse de manera frontal y lateral.





La evolución natural de esta cámara fue la cámara inorámica, un aro de cartón que no he visto en otras partes del mundo, y cuyo diseño termina en una cámara que mira hacia adentro. Podemos decir que es un ejercicio de observación. Tanto es así, que esa cámara se mira a sí misma. Para probar la cámara inorámica, el primer ejercicio fue una secuencia simultánea de mi mano, con la idea de ver cómo funcionaba, porque la cámara en realidad fue diseñada para fotografiar cabezas. En la secuencia de retratos de Jimena Vicencia, por ejemplo, podemos advertir que la cámara se fotografía a sí misma, pues tras el rostro vemos un horizonte negro que es la misma cámara capturando luz y registrando cada uno de los retratos.

Es importante recordar que una secuencia fílmica es una sucesión de distintos tiempos que dan una realidad narrativa. Esta secuencia simultánea es, por lo tanto, una sucesión del mismo tiempo, pero desde distintos puntos de vista. Para mí esa es la gran potencia que tiene este tipo de cámaras, donde se amplifica esta idea de secuencia.

Otra cosa que atraviesa toda la técnica estenopeica de forma general es que, cuando uno hace autorretratos o fotografías de retratos, es muy fácil que ocurran distorsiones en los rostros, porque cuando uno hace una toma de estas características, el tiempo de exposición en que se toma la fotografía es de varios segundos, minutos o incluso horas y meses. Si tú te mueves en esos segundos, te distorsionará, y lo que aparece es una dimensión monstruosa, que a mí parecer es algo muy interesante. La fotografía, por lo general, tiene que ver con mostrar el mejor ángulo de los sujetos y objetos representados, pero la estenopeica muestra esa parte inconsciente, que está velada en las sombras, los monstruos internos. Creo que esto es un ejercicio muy saludable, especialmente en estos días donde los monstruos no paran de salir.

Luego, esto evoluciona a una cámara de los 4 vientos: una caja que tiene cuatro agujeros en el que cada uno mira a un punto cardinal diferente. La idea es que ese ángulo visual abarcado por la cámara sea un ángulo de 90°, de manera que cuando yo junto las 4 imágenes, consigo un horizonte lineal de 360°. Es así como logramos la imagen de Andacollito, tomada en el Valle del Elqui, muy cerca de Vicuña. Elegimos el Valle del Elqui por la calidad de su luz que tenía en ese

momento. Hace 20 años, tenía un promedio de días despejados muy altos en comparación con el resto de Chile. Después me di cuenta de que no era necesario que estuviera siempre despejado. Es más, cuando está nublado las fotografías también pueden ser efectivas, pero esas son cosas que se aprenden en el camino.

Fue una buena idea trabajar en el Valle del Elqui, pues fue un lugar que me proporcionaba tiempo y un ritmo muy adecuado para esta técnica. La primera imagen de esta cámara me dejó enseñanzas interesantes. Yo no sabía que uno se ve en la foto si uno no se esconde mientras destapa los agujeros. Cuando la instalé, salí acusada, lo que es un pecado en el mundo de la fotografía, pues no se puede ver lo que ocurre atrás. Sin embargo, este trabajo evoluciona y a partir de esa misma serie surge Cuatro vistas para el mismo paisaje, luego de cuatro años de desarrollo. Una gigantografía digital fue exhibida en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura el año 1997, durante una exposición llamada 30 años de fotografía y arte en la Universidad de Chile, un homenaje a todas las generaciones que durante 30 años se habían formado en la Universidad de Chile, en la especialidad de Fotografía, escuela fundada por el legendario Bob Borovich.

Cuando entré a la universidad en el año 1983, en la escuela de fotografía había un descalabro: todos los antiguos profesores, vinculados a la Unidad Popular, habían sido detenidos o expulsados, por lo que la mayoría de mis profesores habían sido ayudantes de los profesores titulares. Dicho esto, agradezco haber estudiado en la Universidad de Chile, por ser una universidad pública librepensante y, sobre todo, por esta intención de abordar la fotografía como un sistema más allá de la producción de imágenes, estatus sagrado otorgado desde el mundo del documentalismo.

Este trabajo quiere hablar fundamentalmente de la idea de que las imágenes tienen significados abiertos, porque se construye una relación al contexto donde yace, en relación a la situación histórica e incluso al estado anímico. Es decir, no son unívocas y, más aún, ese significado es alterado en relación a la fotografía que está antes y después de ella. Lo que hice en Andacollito fue tomar el camino a Vicuña e ir cambiando de lugar las placas, de modo que un nuevo paisaje fue apareciendo. La idea era hablar de esa sintaxis de la imagen, de ese ordenamiento que condiciona su lectura y cambia su significado o interpretación. También hablar del negativo tan importante para la fotografía estenopeica y tan desdeñado para la fotografía hegemónica. El negativo, si bien se guarda como un tesoro porque





es la matriz que te permite reproducir infinitamente una fotografía, sólo se guarda para ese propósito. Lo que quise reivindicar con este trabajo es que la imagen negativa también tiene un sentido, y se presenta con mayor fuerza en el paisaje, que es el que más se deja fotografiar en negativo, porque es comprensible igual, al tener elementos distinguibles como cielo, horizonte, tierra o mar y primer plano.

Algo que me interesa mucho, y abordo en la escuela donde hago clases, es el cruce entre fotografía estenopeica y fotografía digital, jugando con los negativos para digitalizarlos y moverlos, por ejemplo. Comencé en el año 1997 fotografiando la esquina de Tarapacá con Santa Rosa, en Santiago, donde se estaban demoliendo muchos edificios patrimoniales de la ciudad, tal como ocurre hoy. Tomé fotografías de la Casa de los Diez, porque originalmente sería demolida para construir un estacionamiento subterráneo, pero afortunadamente el proyecto no prosperó porque la gente se movilizó.

Fotografiar en la ciudad, con largos tiempos de exposición, refleja la imagen de una ciudad vacía. La gente que está circulando en la calle no se ve; solo se capturan los objetos y personas que no se mueven o que lo hacen muy lentamente, como los autos detenidos en los semáforos. La Casa de los Diez es una gigantografía digital que mide 1 x 4 m, exhibida en una exposición colectiva en el Museo Nacional de Bellas Artes año 1998 y además expuesta en un muro curvo, lo que fue algo muy lindo.

Después continué con Los cuatro puntos cardinales en mi habitación, donde hablamos de todo lo contrario. Ya no es mirar el mundo expansivo, sino que el mundo comprimido dentro una habitación donde uno, por diversas razones, podría estar confinado.

Cámara a cinco vientos es una evolución de Cámara a cuatro vientos, que tiene un quinto punto cardinal gracias a una caja que le agregué en la parte superior. La idea en este caso fue tomar cinco





puntos cardinales de manera simultánea, generando como mínimo dos composiciones y paisajes distintos. Es volver sobre la idea de que, según como se ordenen las fotos, se verán asuntos distintos. Esto es muy interesante y tiene que ver con que, cuando vemos imágenes en la ciudad, en un noticiero, por ejemplo, todo ese ordenamiento tiene un sentido designado por alguien y propicia una lectura definida, no es una cuestión aleatoria y casual.

Estas cosas creo que son relevantes para comprender la cultura de la imagen en el mundo que vivimos. Hay muchas cosas que se definen sólo por la apariencia en esta cultura en la que vivimos. Entender esas claves, de cómo se manipula y construye una imagen, debería ser tan importante como enseñar lenguaje o matemáticas.

La Cámara de cinco vientos surgió a partir de las lecturas que hice entre los años 1995 y 1998, particularmente el libro *La selva sagrada y fría*, de Miguel Laborde, en el que se señala que el pueblo mapuche no tiene cuatro puntos cardinales, sino que cinco, pues consideran el cénit, el lugar donde se hacen las rogativas mapuche o nguillatunes. En estas ceremonias se pone el rewe, un tótem con un peldaño y se clava en la tierra, la machi sube el rewe en la rogativa, en estado de trance y mira hacia el cénit, el quinto punto cardinal, hacia donde está el abuelo de los días. Todo ese relato fue una revelación, pues yo, como muchos chilenos mestizos, soy ignorante de la cultura mapuche y de su valor, como ocurre en general con nuestros pueblos originarios. Desdeñamos y despreciamos su valor y la riqueza milenaria de sus culturas.

Eso me motivó a crear esta cámara de cinco vientos, con la cual fotografié El Colorado, al interior del Valle del Elqui, donde fui a tomar una vez por mes para registrar el paso del tiempo en el paisaje. Pero me posé bajo un reloj de sol instalado hace muchos años, con la idea de ir a medir el tiempo en esta zona precordillerana. Con esto cierra la investigación *Lo estenoico hacia la esfera*, que dio lugar a la edición del libro *Acerca de la mirada y el instante* en el 2005, gracias a un Fondart, que contuvo toda esta investigación y las claves y fichas técnicas necesarias para llegar a estos resultados. O a otros, como probablemente ocurrirá. Pero esa es la idea: amplificar el conocimiento y hacerlo circular gratuitamente.

Cámaras a escala humana

Las cámaras a escala humana, aunque también son parte del proyecto *Imágenes estenoicas en esfera*, las presento de manera separada pues gran parte de su desarrollo tiene que ver con trabajo

pedagógicos y comunitarios. La primera cámara a escala humana la construí con el propósito de hacer un negativo que tuviera el mismo tamaño que su retratada o retratado, un negativo 1 a 1. Tras hacer la investigación, me autorretraté y a fotografía le llamé *Autorretrato 1 a 1*, expuesto junto con gran parte del proyecto *Imágenes estenoicas en esfera* en una exposición por el lanzamiento del libro *Acerca de la mirada y el instante* en el Museo de Arte de Valdivia, en la época en la que fui profesora de la Escuela de Bellas Artes de Valdivia, refundada en el 2005.

Este autorretrato para mí es importante, pues se relaciona a una situación de salud muy compleja que sufrí hacia el año 2003. Me costó muchos años contar el por qué de este autorretrato, pues luego de vivir esta enfermedad quise retratarme semidesnuda; para mí siempre ha sido muy difícil retratarme desnuda frente a una cámara, pero sobre todo, semidesnuda. En la fotografía, estoy con una prenda masculina, un chaleco de varón de traje y con la cabeza parchada, para señalar que ahí había estado el daño a la salud, conjurando la enfermedad, espantando los demonios y mostrando este monstruo de nuevo, este ser poco atractivo que es también una dimensión de mi persona y de todos nosotros, esa zona oscura.

El *Autorretrato de un pueblo* ya forma parte de los trabajos comunitarios, una obra que se hizo gracias a un Fondo Regional de Cultura en Coquimbo, en el año 2003. Permanecí siete años en el Valle del Elqui, moviéndome por muchos pueblos: partí viviendo en Diaguitas y subí hasta vivir en Alcohuaz. En el pueblo de Calingasta, próximo a la ciudad de Vicuña, la tarea fue convocar a obreros agrícolas precarizados, porque si bien algunos tenían contratos y otros eran temporeros, igualmente sus condiciones de vida eran miserables porque el trabajo era esclavizante y los sueldos mínimos. En las oportunidades que no tenía trabajo, también fui a podar parras y trabajé en packing, y descubrí lo terrible que era ese trabajo en términos de esclavitud y la mecanización.

Sabíamos que muchos jóvenes que eran obreros agrícolas en Calingasta habían abandonado el sistema educativo para ir a trabajar y apoyar a sus familias. Invitamos a los jóvenes del pueblo a un taller de fotografía estenoica, junto a mi socia artística y compañera de vida de ese entonces, Paula Boatella. Hicieron sus cámaras y cuando ya dominaban la técnica, construimos con ellos una cámara estenoica gigante y convocamos al pueblo de Calingasta a tomarse una foto.

Hicimos investigaciones y descubrimos que el tiempo de exposición eran siete minutos. Invitamos a unos amigos músicos del pueblo de Diaguitas, Delata Sound, encabezado por Alejandro Guerrero, quien era el director musical del grupo. En ese momento, ellos estaban haciendo una investigación sobre unos tambores llamados steel drum y, para la fotografía, compusieron un tema musical de siete minutos, el mismo tiempo que se demoraba el ritual de capturar la toma estenoica. Luego de la toma, fuimos a la sede vecinal que estaba habilitada como cuarto oscuro e hicimos el revelado frente al público: lavamos el negativo fuera y obtuvimos un positivo de dimensiones grandes, que montamos y dejamos instalada en la sede vecinal de Calingasta.

Surgir desde las ruinas, construir con escombros

Después de eso viene otro trabajo que, si bien no fue desarrollado de manera comunitaria, tenía la idea de que quien quisiera ver este trabajo podía entrar y quedarse todo el tiempo que quisiera al interior de este mirador, observando la ciudad. Esa era la intención original de este trabajo que fue una residencia artística hecha en Buenos Aires con Los Articultores, un grupo de artistas argentinos y de otras nacionalidades que tenían una filosofía relacionada a la circulación



de información y de conocimientos libres, pero sobre todo en la militancia de lo que ellos llamaban la “guerrilla huerta”. Ésta consistía en fabricar bombas de semillas y arrojarlas en los sitios eriazos de la ciudad Buenos Aires, específicamente de Caba, la capital federal, de los que hay muchos, como en todas las ciudades y donde además la lluvia permitía que las semillas fructificaran.

En esta residencia, utilizamos la esquina del cuarto piso del antiguo Hotel Marconi para construir con escombros y surgir desde las ruinas. El espacio recibía el nombre cariñoso de la “terraza de materiales”, pues estaba lleno de diversos objetos que los artistas utilizaban en sus trabajos, además de escombros de los lugares que se habían demolido del edificio. Limpié el espacio de la esquina, de 4 metros cúbicos, con la idea de construir un espacio cerrado que funcionara como cámara estenopeica gigante, utilizando objetos encontrados en la calle, principalmente cables de televisión y otras cosas que encontré y me parecían dignas de ocupar para la instalación. La primera idea era cerrar las ventanas sin vidrio, para lo que utilicé dos membranas tejidas, evitando que el viento inflara los plásticos que utilicé a modo de paredes. Usé el tejido, además, por ser un elemento que me ha acompañado toda la vida y siempre he utilizado, no tanto para mi trabajo artístico, pero sí en mi vida cotidiana.

¿Y por qué el surgir de las ruinas y construir con escombros? El 2010 acababa de terminar una relación larguísima, estaba destruida y de pronto aparecen los Articuladores y la posibilidad de esta residencia. La idea de hacer este mirador fue como volver a vivir, pero desde las ruinas, recogiendo a una misma. Este trabajo tiene mucho que ver con esa recomposición y ese recurso que implica la creación artística, más allá de un medio de sustento para un artista, es un instrumento de autoconocimiento y de autosanación, y estoy convencida de esto porque lo he vivido, no porque me lo contó alguien: me sané gracias al trabajo artístico, y creo que es importantísimo hablar de ese rol.

Durante la construcción de la instalación, fui colocando vinilos, negativos fotográficos que encontré tirados en la calle y que después tuve que quitar porque no servían, y así fui probando. Carlos Ossa comentó que lo valioso del camino artístico siempre está en una dualidad entre la certeza y la incertidumbre. Es decir, se está todo el tiempo ensayando y proponiendo, y puede que sirva o no. Es una negociación permanente, como la vida misma. El resto de las materias están basadas en la certeza, no hay ninguna posibilidad de experimentar o imaginar en las escuelas tradicionales. Es por eso que el arte debiera tener un papel más importante en la escuela, porque como hemos visto, el arte es un instrumento de conocimiento. No sólo produce objetos artísticos, sino también es un camino para la comprensión, para guiar el tránsito entre la incertidumbre y la certeza.

La duración de la instalación era de nueve semanas y media; hacía ensayos constantemente, renunciaba a ellas y las iba modificando. Durante este tiempo, tenía una vista hacia la plaza Miserere. Veía si llovía o no, escuchaba permanentemente el sonido de la ciudad como una máquina infernal y mientras yo pensaba, sentía, lloraba y a veces reía. Pasaba de todo mientras iba construyendo esta especie de refugio justo cuando me había quedado sin casa, pero iba construyendo con plásticos para encontrarme y poder recogerme. En esta evolución utilicé carteles políticos por la parte blanca, ya que ese color es necesario para que la luz se refleje.

La instalación fue inaugurada un 29 de abril, hace diez años. Esta llevó el título Buenos Aires de cabeza, mirador estenopeico en Once y alcanzó a durar una semana, pues por otras situaciones fuimos expulsados del lugar. Me alcancé a tomar una foto con mi

camarita compacta Cybershot y lente Camsize, y me autorretraté con la imagen del Hotel La Perla, un hotel emblemático de Buenos Aires donde se compuso “La Balsa”, el primer tema de la historia del rock argentino.

Estenopo cámara gigante

Luego de eso, adquirí una cámara estenopeica gigante, una caja oscura que se despliega muy rápidamente, siendo en el fondo un aula, laboratorio, cámara y mirador. Fue construida con una carpa y adaptada para este propósito, con muchos lentes, para hacer clases y experimentar en ella. Esta cámara ha hecho un recorrido desde 2017. Entre ellos, una visita al cementerio de Playa Ancha con un grupo de estudiantes de enseñanza secundaria de distintos colegios, en el contexto del Festival Internacional de Fotografía en Valparaíso, y particularmente del programa Imagen Salvaje, el componente pedagógico del Festival. Sin embargo, antes del 2017, habíamos hecho otras cámaras gigantes con estudiantes e hicimos talleres de fotografía estenopeica en el campamento de Misana, por ejemplo, ubicado en el Cerro Mariposas de Valparaíso. Este fue un programa de apoyo y de contención que hicimos junto a Galería Leve, que buscaba llevar artistas a contextos de pobreza.

Allí trabajamos con la comunidad que había sido víctima del gran incendio de Valparaíso durante ese abril. El taller fue con niños, adultos y quienes no tuvieran familia, mezclando el grupo completo en esta experiencia. Subimos el cerro hasta la cima todas las semanas, este Valparaíso hundido hacia arriba, como dice algún poema, y enseñamos la técnica además de recuperar las fotos. Una actividad anexa que hicimos con Galería Leve, el Festival de Fotografía de Valparaíso y su parque cultural fue invitar a familias de campamentos, que habían perdido todo, especialmente sus recuerdos, para que posaran frente a una cámara gigante, que al tener una lupa dejaba de ser estenopeica. Nuestra idea fue regalar fotografías familiares o comunitarias, para que por lo pronto tuvieran algún registro de este tiempo.

Las familias posaron frente a la cámara gigante instalada por los alumnos de la Universidad Arcos. La imagen capturada por la cámara se reflejó en un papel traslúcido y se fotografió utilizando una cámara digital; el archivo lo imprimimos en el segundo piso del Parque Cultural y se lo entregamos a las familias para que se la llevaran como un recuerdo a casa. Por supuesto que no pudimos igualar lo que habían perdido, pero les hacíamos saber que comprendíamos la importancia de perder las fotografías, el recuerdo y la memoria. Pensemos, por ejemplo, en la importancia que toman las fotografías cuando alguien fallece, pues aumenta su valor al ser la imagen de quien amamos.

Con la cámara estenopo gigante también nos encontramos en la Plaza Aníbal Pinto para la Feria de Escuelas Artísticas de la región en el 2017 y donde fui invitada por Balmaceda Arte Joven. Me propusieron llevar la cámara para animar la fiesta, para que los niños y niñas pudieran tener esta experiencia que para mí es metafísica y siempre lo será. Yo hablo de develar el misterio de la imagen y es falso, nunca lo he develado, pero sí experimentado. Como dijo Claudio di Girólamo, las certezas nos tienen arruinados: hay cosas que no comprendemos y a las que nos entregamos en el misterio.

Otra actividad a destacar fue un curso que se realizó en el instituto donde trabajo actualmente, en el que se invitó a los alumnos a experimentar con la cámara, a hacer lo que quisieran con ella: fotografiar, intervenir y buscar incansablemente. Les costó, debo decirlo, pues los chicos están bien escolarizados y se nota. Pero llega un punto en el que consiguen soltarse y superar expectativas. Más que



buscar algo definido, exploran y desarrollan esa curiosidad que la escuela corta. Entre esas experiencias tenemos varias salidas, pues este electivo propone que la cámara estenopeica salga a distintos puntos de Viña del Mar. Al igual que esa, hemos tenido diversas experiencias con alumnos de escuelas, colegios y universidades, como el liceo Guillermo Groenemeyer de Quilpué en el 2018 y la Universidad Federico Santa María, con el profesor Pablo Silva, en el 2019.

Panópticas Estenopeicas Solarigráficas

Félix Pino y Juan Yolin trabajaron el corto *Reset*, a propósito de la exposición *Panápticas Estenopeicas Solarigráficas*. Una de las cosas que más me seduce de la cámara estenopeica es que siempre es una sorpresa lo que va a salir, porque nunca hay control de nada. En la cámara convencional no tienes control del tiempo, pero sí de la imagen, mientras que en la cámara estenopeica no tienes control de la imagen, pero eres testigo del tiempo y de la toma. Creo que eso es un lujo desde el punto de vista de la experiencia.

A la cámara tradicional, esto no le interesa. Lo que le interesa es hacer imágenes eficientes y claras, elocuentes. En la cámara estenopeica eso no es así, sino que nos abre a otros mundos y miles de posibilidades. Nos habla del origen de la imagen técnica. Todos los otros sistemas de reproducción de imágenes se funden en este pequeño fenómeno, como si esta técnica fuera para pensar la imagen, en lugar de solo producirla. En la medida que uno comprende el origen de las cosas, puede comprender la concatenación de hechos que hacen que esas cosas evolucionen. Por ahí va mi interés y por ahí también va mi giro hacia la docencia; hay una función social de decirle a los jóvenes que miremos, pero críticamente. Lo peor que podemos hacer es tenerle fe a las imágenes. Cómo dijo una vez alguien en mi casa, “el mundo se ve tal cual es: patas para arriba”, creo que eso es algo que nos habla mucho de un fenómeno que hemos ignorado.

Pienso que en algún momento, en la época de las cavernas, alguien pudo ver cómo la luz entraba y vio, por ejemplo, a un dientes de sable proyectado. Ese fue un fenómeno mágico. Ahora, puede ser físico, porque sabemos cómo funciona, pero ahí hay un misterio alojado, y eso me fascina. La luz al ojo es un misterio indescifrable.

El panóptico es una cámara con variados apéndices, los que son sus ojos. Son ojos variables, algunos miran hacia adentro y otros registran el exterior. Se trata de una cámara compuesta, son dispositivos que están en obra, aún no terminados. No se resuelve del todo, como un objeto cerrado, sino que está en construcción. Nos habla un poco de esta especie de atornille que estamos sufriendo como sociedad, siendo comprimidos y presionados.

Estamos absolutamente condicionados a percibir nuestra realidad en relación a nuestra estructura biológica, por un lado, y a nuestro punto de vista, por otro. Es decir, a partir del rincón de la realidad y de la sociedad en el que nos encontramos y esa ubicación condiciona nuestra percepción del resto. La panóptica también nos habla de eso, porque tiene diversos puntos de vista, con la diferencia que estos diversos puntos de vista son simultáneos. El mundo es mucho más vasto de lo que nuestra limitada visión y limitados cerebros perciben.

Recientemente, el Centro de Extensión del Ministerio de las Culturas nos invitó a participar de una residencia artística junto a otros siete artistas de la región de Valparaíso, con la idea de reflexionar acerca de la situación sanitaria en la que nos encontramos. Mi planteamiento de la exposición, en la que se compartió con la obra de Rodrigo Arteaga, *El Esqueje*, establece una mirada crítica a este parque temático que es un país de cartón. También participó César

González con *Sobras de arte*, haciendo una alusión a la situación de la educación en Chile, con sillas escolares hechas de cartón, y el trabajo pictórico de Paz Castañeda en relación a las plantas medicinales, las que están pintadas y grabadas en la parte de atrás de envases de medicamentos. También se encuentran allí las instalaciones audiovisuales de Javiera Ovalle y de Majo Puga.

Mi propuesta fue una solarigrafía, una fotografía estenopeica que se toma en tiempos muy prolongados. En este caso, fue planificada para tres meses y se está tomando en cinco meses. Es decir, la cámara está abierta registrando permanentemente una imagen. La idea de esta propuesta tiene que ver con denotar la jaula, el encierro y la hipervigilancia en nuestra sociedad. El panóptico es un concepto que nace en el siglo XIX con la arquitectura carcelaria, cuyo autor es Jeremy Bentham, un filósofo inglés que idea una cárcel donde un vigilante puede verlo todo, y rescatado por Michel Foucault en sus investigaciones. Quise, entonces, hablar de ese panóptico en el que estamos viviendo todos hace un buen rato y que se está poniendo cada vez más opresivo. La idea de este panóptico con 27 cámaras estenopeicas que están capturando permanentemente lo que ocurre en esta sala, la que estaría vacía, pues dadas las circunstancias llegó muy poca gente a la exposición.

Sin embargo, pasaron cosas, como siempre ocurre en la vida. El texto que acompaña la exposición comenta que:

Panáptico, todo visible, vigilable hacia dentro y hacia fuera de La jaula, en las jaulas. Encierro obligado, monitorizado. Invitado de piedra, el gran hermano y su familia, intentando obturar la vida, su energía y su flujo. La conciencia de la jaula, la imposición de distancia supervigilada, controlada, limitada. Panóptica estenopeica solarigráfica, danzando durante el reino de la imagen, dando giros en el salón de la institucionalidad cultural del país en crisis, en el mundo presente, este de la apariencia, de su impudicia, de su desprecio por la intimidad y su temor a la libertad. Buscando la luz desde el oscuro durante 3 meses 90 días 2160 horas 129000 segundos, capturando su huella, registrando su reflejo invertido. La imagen latente, fabricándose el interior de la retina de papel plata.

Estos panópticos tienen un diseño que permite ver para afuera y para adentro. La idea es hacerse autorretratos, ubicándose al centro y siendo capturado desde distintos puntos de vista. Pero Chile es Chile. No había lugares para la vacunación contra el COVID-19 y la exposición se convirtió en un vacunatorio. No se puede visitar, pero quienes se vacunan allí pueden verla. Le llamamos *Vacunarte*.

Esta fue una hermosa novedad. Yo espero, porque aún no revelo las tomas capturadas durante estos cinco meses, que se vean algunos fantasmillas que fueron a vacunarse. Eso es, nuevamente, estar entre la incertidumbre y la certeza. Jamás está claro lo que va a ocurrir, y esa es la vida misma.





Verónica Soto, Chile: Artista visual, fotógrafa y docente, formada en la Universidad de Chile. Ha desarrollado la fotografía estenoica, instalación y fotografía digital. Busca entender cómo ocurre el ver y representar la 'realidad' a través de medios tecnológicos





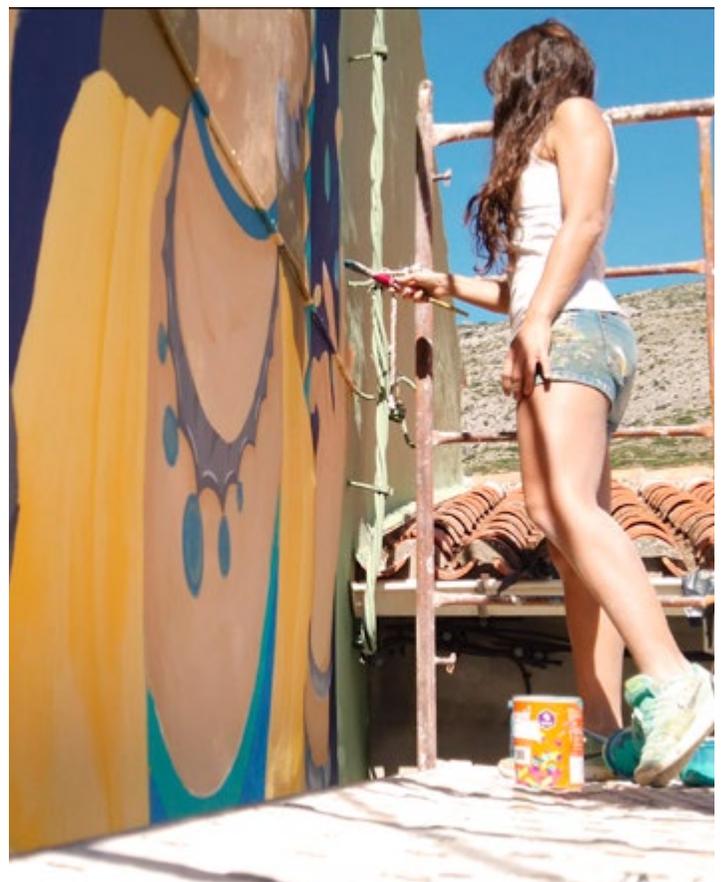
GALERIA

DANIELA ZEGARRA

BARROCA

www.aricabarrocal.cl/galeria

LA GALERÍA BARROCA NACE EL 2019 COMO UN ESPACIO DEDICADO A LA PUESTA EN VALOR Y DIFUSIÓN DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA ARIQUEÑA. ESTE AÑO, A TRAVÉS DE UNA GALERÍA VIRTUAL, 27 EXPOSICIONES Y MÁS DE 250 OBRAS SALIERON AL MUNDO DESDE LA PLATAFORMA WEB DEL FESTIVAL. EN MEDIO DE ESTA CRISIS SANITARIA, Y CON LA IMPOSIBILIDAD DE DISFRUTAR DEL ENCUENTRO EN EL ESPACIO PÚBLICO, LA GALERÍA BARROCA HACE ÉNFASIS EN LAS ARTES URBANAS, EN SUS EXTERIORES, EN LA UTILIZACIÓN DE LA CALLE Y EN LA NATURALEZA, REUNIENDO A ARTISTAS Y COLECTIVOS DE CHILE, PERÚ, ARGENTINA, ESPAÑA, ITALIA, ALEMANIA Y COLOMBIA. LAS OBRAS EN EXPOSICIÓN INVITAN A REFLEXIONAR Y DIALOGAR CON EL ESPECTADOR DE FORMA DIRECTA. LA CURATORÍA ESTUVO A CARGO DE LA PRODUCTORA DANIELA ZEGARRA.

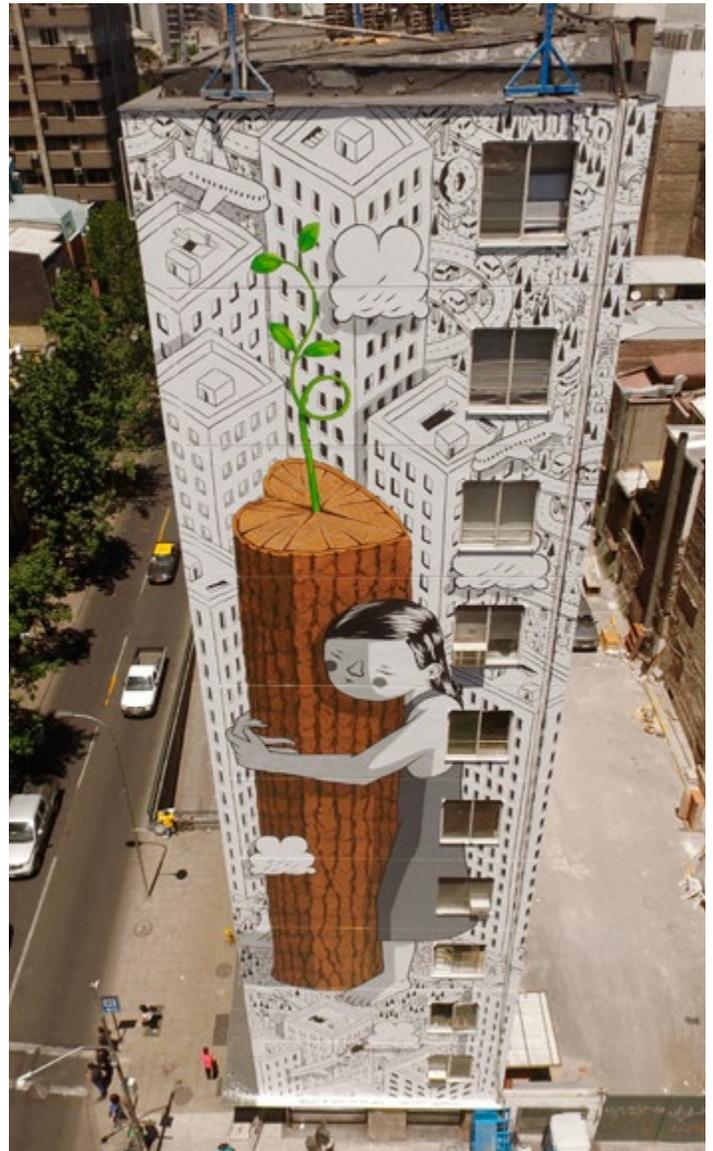


SALA 1. ACAPACHA - MUNDO

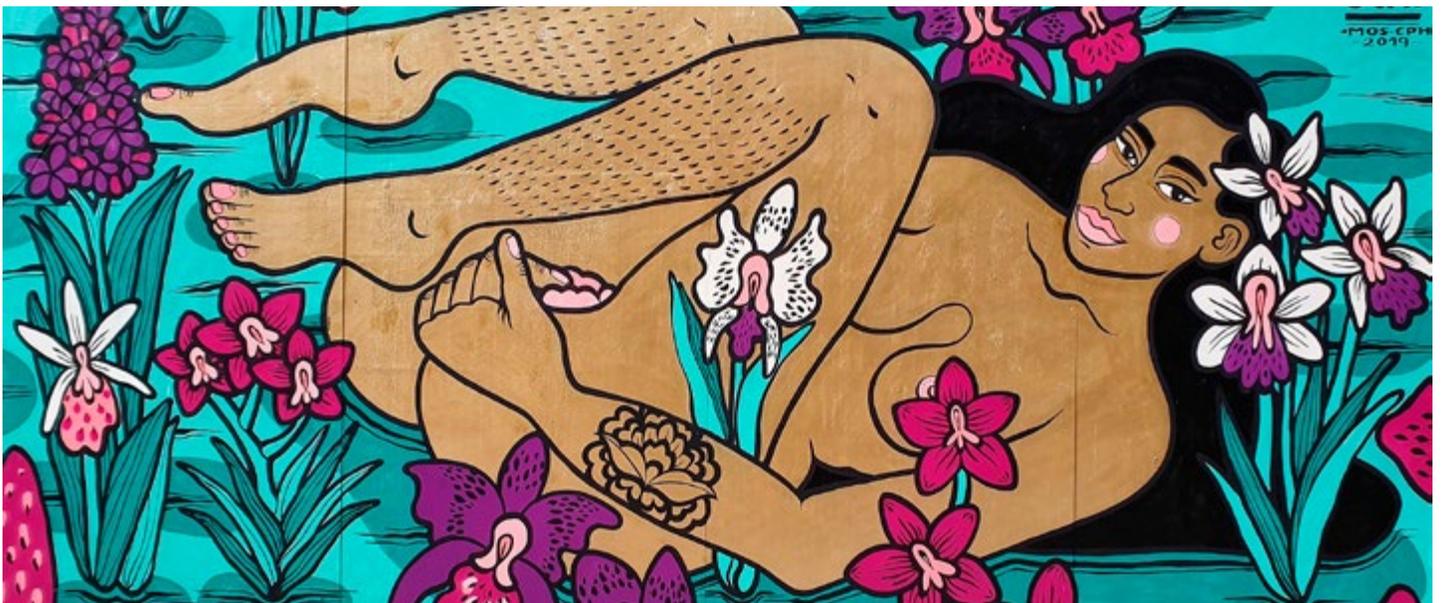
Inti Castro, Stfi Leighon y Millo, son destacados muralistas que han dejado plasmadas sus obras en distintas partes del mundo. En esta selección de obras podrán descubrir desde personajes icónicos andinos como los de Inti, pasando por los gigantes murales de Millo que combinan la ingenuidad del dibujo de un niño y la reflexión aguda de un adulto preocupado por el rumbo que ha tomado la sociedad global. Y la cosmovisión latinoamericana simbolizada en la figura femenina y la naturaleza en el trabajo de Stfi Leighon.



INTI CASTRO



MILLO



STFI

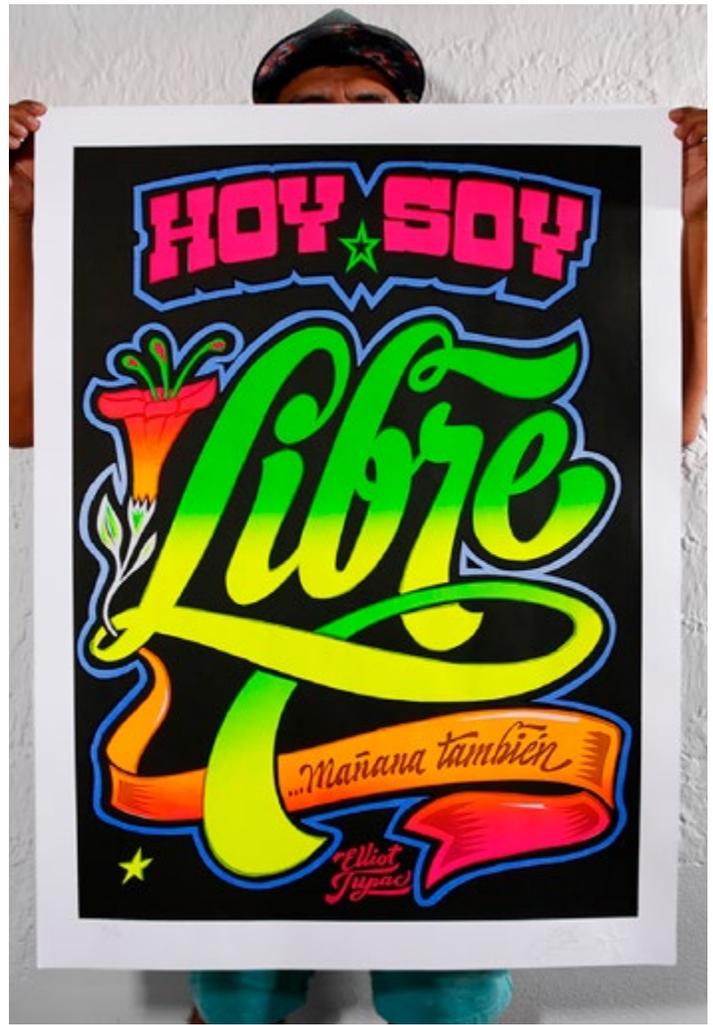


SALA 2. ALAJGPACHA - CIELO

Las obras que expone Anis Anis en esta selección son inconfundibles, por su estilo recargado de sentido, simetría y de tonalidades neón en el que la naturaleza y la figura de la mujer ocupan un lugar esencial, mientras que Elliot Tupac, nos presenta una selección de obras estilo mezcla de arte chicha contestatario y pop art contemporáneo. Transmitiendo varios mensajes con gran impacto visual. Stinkfish, en esta selección de trabajos nos invita a ver como transforma en obras las imágenes fotográficas que él captura por donde va. Una vez que elige el personaje elabora estenciles de medio y gran tamaño que utiliza en una sola ocasión.



ANIS,ANIS



ELLIOT TUPAC



STINKFISH



SALA 3. ANATA - CARNAVAL

El colectivo artístico español Boa Mistura traspasa fronteras intervinando diferentes ciudades del mundo, en esta selección de obras podremos apreciar distintos proyectos artísticos que buscan inspirar a las personas, explicándoles en el proceso de cambio del entorno en el que viven.

El trabajo de Mono González ha traspasado los muros urbanos, la estética más característica en sus trabajos es la representación de la defensa y promoción de los derechos humanos, mientras que Tono Cruz se destaca desarrollando un trabajo vinculado a diferentes realidades sociales, partiendo de fotografías de personas capturadas en su contexto cotidiano.



MONO GONZALEZ



TONO CRUZ



BOA MISTURA



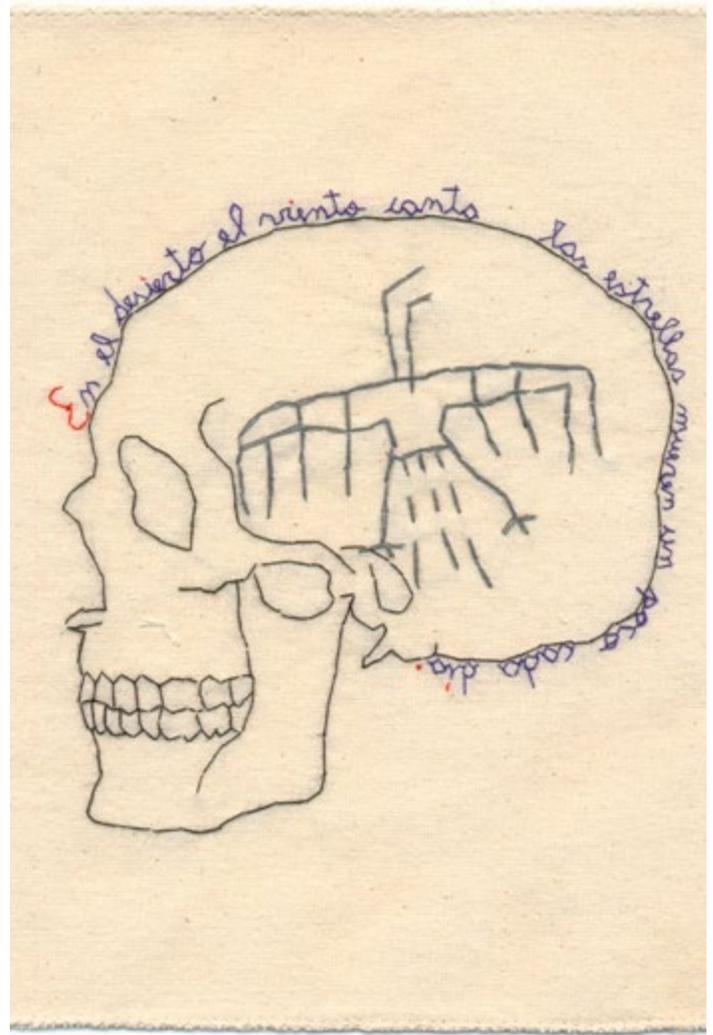
SALA 4. AMTAÑA - RECORDAR

Sebastián González en esta muestra nos invita a ver el paisaje real, como se transforma en imaginario, pero a la vez vinculado a lo concreto. Henruż por otra parte nos invita a mirar atrás, en un relato que se detiene en la estética de lo precolombino.

Nereida Apaza viene desarrollando una práctica artística íntima y meditativa en la que palabra e imagen catalizan las emociones y pensamientos de su insondable mundo interior, donde la expresión poética es una manera de comprender el mundo.



HENRUŻ



NEREIDA APAZA



SEBASTIAN GONZALEZ

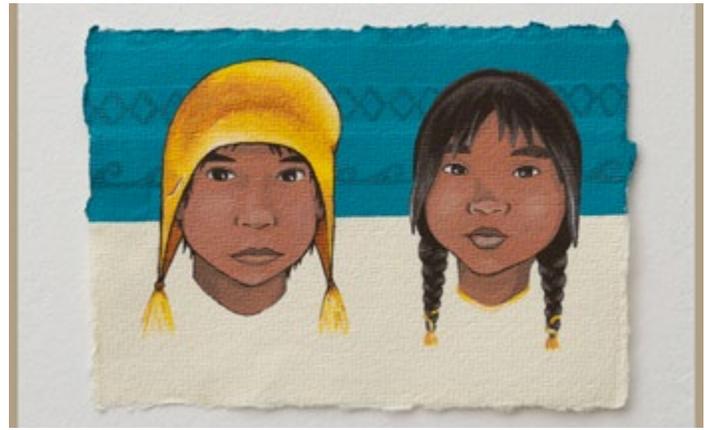


SALA 5. AJAYU - ALMA

Aruma ocho, nos presenta una serie de obras donde se define como una historia sobre el agua y la construcción de pasado, presente y futuro.

Matias Noguera, en esta muestra presenta Termoclastia selección de imágenes que son parte del recorrido que el artista ha realizado pintando por diferentes lugares del mundo.

Ian Pierce con su trabajo quiere reescribir la historia de Chile y Latinoamérica y así movilizar conciencias. Esto lo ha llevado a unir de mejor manera el arte, el espacio público y una profunda poética de lo social.



ARUMA OCHO



MATIAS NOGUERA



IAN PIERCE



SALA 6. AMJHASIÑA - MEMORIA

Bajo el seudónimo de Caiozzama, Claudio Caiozzi crea una cronología sociocultural de sus obras a través de la técnica del paste-up, una mixtura entre la producción de capturas y el afiche callejero. Para Paula Tikay el arte es un arma con la que se puede cuestionar al estado, difundir una lucha y también volver a las raíces contando historias.

Robin Kowalewsky se alimenta de todo lo que observa e inhala, la vibración colorista del muralismo mexicano, las texturas globales de sus máscaras es lo que podremos apreciar en esta muestra.



CAIOZZAMA



PAULA TIKAY



ROBIN K



SALA 7. ALLUXAPTAÑA - ABUNDANCIA

Mical Acuña nos presenta una serie de pinturas realizadas bajo la premisa escribir es dibujar, en un intento por volver al origen del signo y el dibujo primitivos.

Para Jreco Rodríguez la Isla de Chiloé posee una marcada identidad cultural, tanto así, que ha influido en la temática de las obras de este artista, en ocasiones de forma mística, presentando escenas de la mitología.

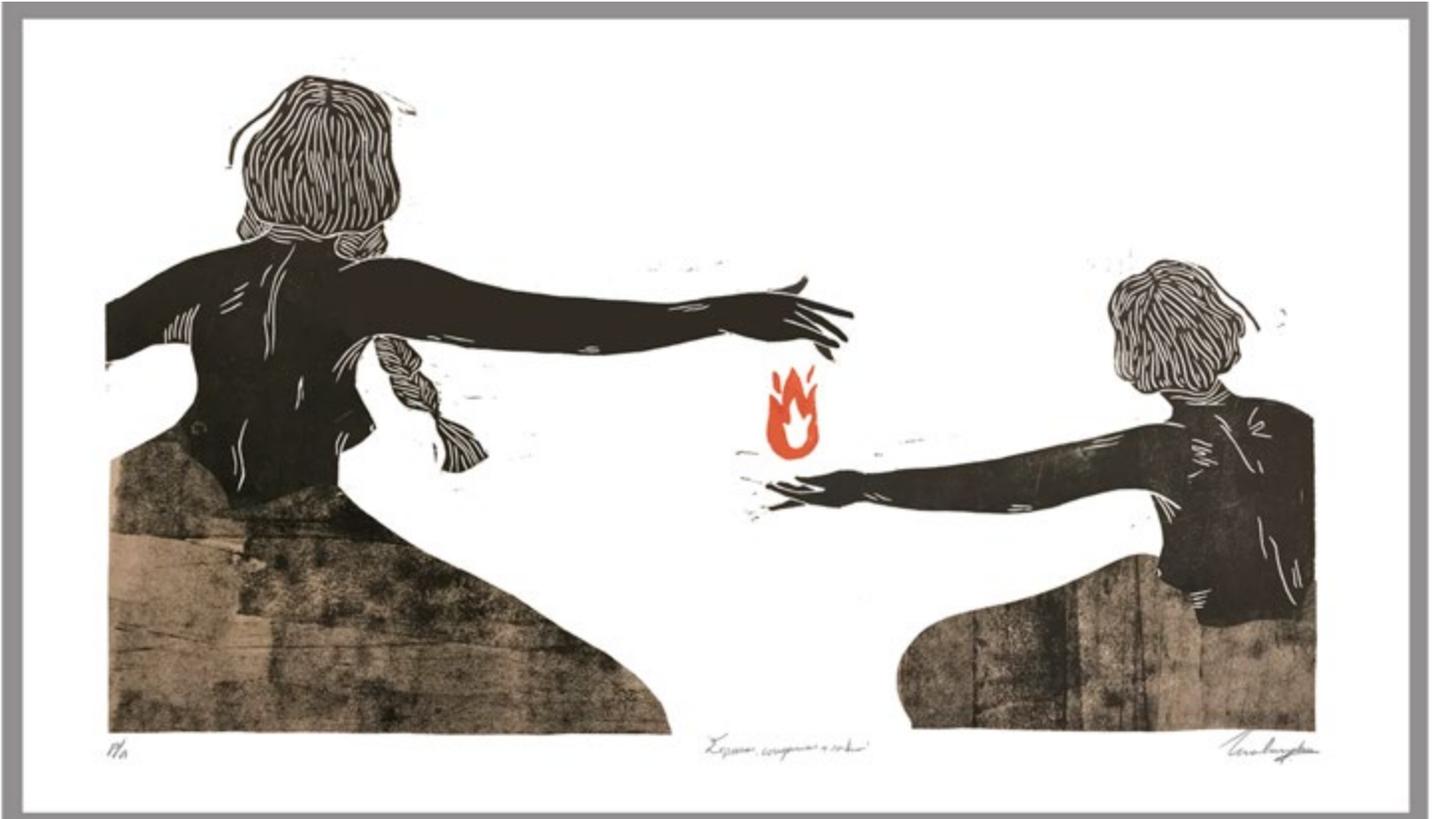
Maite Zárate en esta muestra, probó con diversos tipos de técnicas: la xilografía, el collage y la serigrafía, como herramientas para plasmar desde lo más profundo lo necesario y lo trascendental que es crear.



JREKO



MICAL ACUÑA



MAITE ZARATE



SALA 8. ANTIS - ANDES

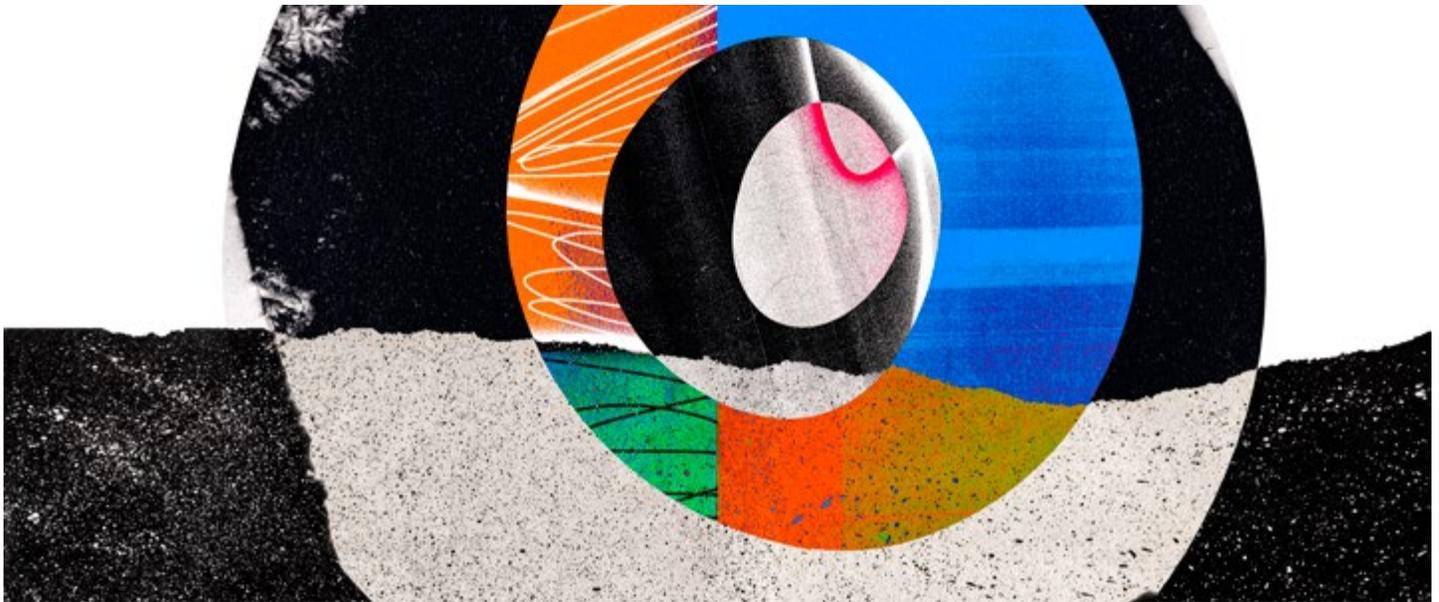
Bruna Truffa en esta muestra presenta Vandalismo vegetal: Un viaje al interior. El diario de una artista-naturalista. Con un lenguaje característico del Arte Pop, que nos hace dialogar no sólo a nivel técnico, sino también conceptual.

Ge Díaz Vigil busca en su trabajo una experimentación constante, donde las texturas juegan un rol fundamental al igual que el concepto. Formas simples donde la sombra y la luz se plasman a través de líneas y texturas.

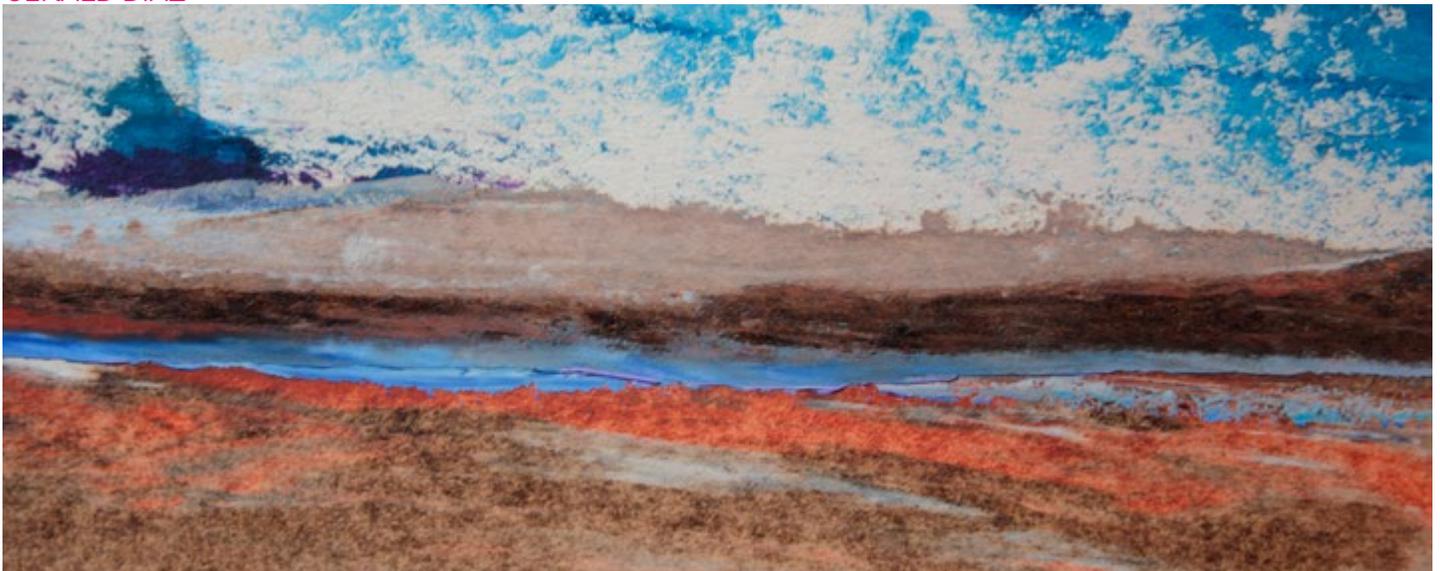
Joaquín Astaburuaga, presenta en esta muestra el Azul Cobalto o el de Prusia, aceite de linaza y extracto de nogal... en eso consta sus impresiones.



BRUNA TRUFFA



GERALD DÍAZ



JOAQUIN ASTABURUAGA



SALA 9. AKSA - ESTE LADO

Guillermo (Memo) Rodríguez, presenta una serie denominada Vestigios, que aborda acerca de toda aquella obra y vida que quedó en el pasado, rota, tirada, lejos de su simbolismo y tiempo que fue para alguien importante.

El colectivo Pintamonos Crew representan los topónimos de la historia callejera y buscan evocar el recuerdo a través de una gráfica fresca e imaginario inagotable.

Caleb Soyer nos muestra colores y texturas submarinas increíbles, durante años se ha empapado de técnicas y culturas que hoy están presentes en cada una de sus obras.



CALEB JARA

PINTAMONOS CREW



MEMO RODRIGUEZ





INFORME DE

RICARDO RODRIGUEZ

RESULTADOS

www.aricabarrocal.cl

Con 4 días de programación culminó la octava edición de Arica Barroca, realizada completamente a través de la plataforma digital del Festival con 93 personas presentando sus investigaciones y creaciones artísticas. Charlas, talleres, exposiciones y conciertos fueron parte de las actividades ejecutadas, que contaron con destacadas personas del mundo de las artes y las culturas, entre ellas Bruna Truffa, Claudio di Girolamo, Anis Anis, Mono González, Stfi Leighon y Mario Curasi.

Entre los acentos que realizó el Festival en su octava edición, destaca la programación de 27 exposiciones en la Galería Barroca, con una curatoría centrada en las artes urbanas, la pintura contemporánea y la escultura con materiales orgánicos; junto a esto se realizó la programación de contenidos que relevaron la creación textil en el sur andino, y se potenció la participación de artistas indígenas, destacando la literatura de la comunidad Wayuu.

UN TOTAL DE 36 ACTIVIDADES SE REALIZARON EN LOS 4 DÍAS DE FESTIVAL, SIENDO VISUALIZADOS POR 10.937 PERSONAS. LOS TEMAS ABORDADOS SE VINCULAN A LAS ARTES VISUALES, HISTORIA, ARQUITECTURA, PATRIMONIO, CONSERVACIÓN, MÚSICA, FOTOGRAFÍA, CINE, INVESTIGACIÓN, ARTESANÍA, DISEÑO, FEMINISMO Y MEDIO AMBIENTE.

La versión 2021 de Arica Barroca cierra con un destacado crecimiento en las redes sociales del Festival, en particular en el número de seguidores y reacciones de Instagram. Junto con esto se identifica un aumento de postulaciones a premios a la Creación, una mejora en la programación de personas invitadas y un incremento de la participación en las actividades de Zoom.

Es importante relevar que la versión 2021 de Arica Barroca mantiene el número de participantes alcanzado durante la edición 2020, sin embargo esto se logra reduciendo las actividades realizadas en un 62% en relación al año anterior, lo que mejora considerablemente la participación en el Festival.

AGRADECEMOS ESPECIALMENTE A LAS Y LOS INVITADOS DE LA VIII EDICIÓN DE ARICA BARROCA:

Alejando González, Chile
 Filarmónica Emberá Chamí, Colombia
 Alejandra Jiménez Cid, Chile
 Ana María Ferreira, Colombia
 Ana María Nieto, Chile
 Ana María Tapia, Chile
 Anis, Anis, Chile
 Aruma Ocho, Argentina
 Beatriz González, Chile
 Blanca Huamán, Chile
 Boa Mistura, España
 Bosco Cayo, Chile
 Bosco González, Chile
 Bruna Truffa, Chile
 Caleb Jara, Chile
 Capra Teatro, Chile
 Carlos Cortés, Chile
 Carlos Ossa, Chile
 Carol Carrasco, Chile
 Catalina Estrada, Colombia
 Chris Malebran, Chile

Claudio Caiogzi (Caiogzama), Chile
 Claudio Di Girolamo, Chile
 Claudio Huerta, Chile
 Comparsa Rata Cordillerana del Espacio
 Comunitario Santa Ana, Chile
 Conservatorio Alcántara, Chile
 Cristian Terry, Perú
 Dagmara Wyskiel, Polonia
 Débora Mical Acuña, Chile
 Edith Soza, Chile
 Eingell Baltra, Chile
 Elliot Tupac, Perú
 Elvira Espejo, Bolivia
 Eric Estrada, Chile
 Estefanía Leighon, Chile
 Felipe Henríquez (Henruç), Chile
 Fernando Montanares, Chile
 Gabriela Espinosa, Chile
 Orquesta Pichi Awkiñ de Tirúa (Genaro Antilao), Chile
 Gerald Díaz, Chile

Guillermo Rodríguez, Chile
 Gloria Chura, Chile
 Ian Pierce (Ekeko), Chile
 Illay Terry, Perú
 Inti Briones, Perú
 Inti Castro, Chile
 Javier Vilca, Chile
 Javiera Benavente, Chile
 Jreco Rodríguez, Chile
 Juan Díaz Fleming, Chile
 Julieta Paredes, Bolivia
 Libertad Manque, Chile
 Licarayén Aros Andrade, Chile
 Liliam Aubert, Perú
 Lorena Tapia, Chile
 Luz María Williamson, Chile
 Magdalena Pereira, Chile
 Maite Zarate, Chile
 Manuel Jesús Munive, Perú
 Marcela Latorre, Chile





Núcleo de Investigación y creación escénica (Lorena Saavedra, Maritza Farías y Patricia Artés), Chile
 Mario Curasi, Perú
 Marisol Cartagena, Chile
 Marisol Díaz, Bolivia
 Marjorie Sánchez, Chile
 Matias Noguera (Matu), Chile
 MC Millaray, Chile
 Mical Acuña, Chile
 Millo, Italia
 Myriam Leiva Álvarez, Perú

Nelson Ortiz, Chile
 PintamonosCrew, Chile
 Nereida Apaza, Perú
 OPIN Bolivia (Edwin y Josue Conde Claros), Bolivia
 Pamela Castillo Contreras, Chile
 Paula Tikay, Chile
 Pilar Millán, España
 Ratatas Cordilleranas, Chile
 Reinaldo de Fernandez, Colombia
 Robin Kowalewsky (Romoko), Alemania
 Rodrigo Gutiérrez, Argentina
 Sebastián González, Chile

Stinkfish, Colombia
 Tomás Infante (Faunánimo), Chile
 Tono Cruz, España
 Trappo Banda, Chile
 Victoria Mollo, Chile
 Vivir Quintana, México
 Carolina Pinilla, Chile
 Alexa Gallardo, Chile
 Claudia Valdivia, Chile
 Vicenta Siosi, Colombia
 Esteban Barrera, Chile



¡YUSPAJARPA, GRACIAS!



Campaña Sarañani 2021...

Sarañani! significa caminemos en lengua aymara. Y es el nombre que le dieron Mariano Cutipa y Hernán Mamani, primeros maestros mayores restauradores de Fundación Altiplano, a la Escuela de Conservación Sostenible, un espacio de aprendizaje compartido con organizaciones y personas amigas, donde intercambiamos saberes, técnicas, errores y cariños aprendidos conservando patrimonio en comunidades andinas y rurales. Estamos en campaña para lograr mejoras en el espacio Sarañani!, y seguir cumpliendo-compartiendo este oficio de conservar tesoros en riesgo, para lograr un habitar + justo + alegre + responsable... Puedes conocer más de la campaña y aportar en:

www.fundacionaltiplano.cl/donar



Organizaciones colaboradoras año 2021