

Revista de arte en México
y Latinoamérica



<3

*Chiquilla
te quiero*

Número 2 | Primavera 2021

3 EDITORIAL

5 **ROBERTO DE LA TORRE,
CREADOR DE SUCESOS**
JORGE REYNOSO POHLENZ

16 **¡CONSTELACIONES
TELÚRICAS!** Acciones y
participaciones temporales,
mediáticas y experimentales
del archivo de Epicentro
LORENA TABARES SALAMANCA

28 **CONVERSACIÓN/ENTREVISTA
ENTRE ROMINA MUÑOZ Y
MARCO ALVARADO**

35 **LIUSKA ASTETE Y PAULA
CORREA**
PAULA CORREA

38 EXPOSICIÓN IMPRESA
**PARIDAD Y ESCAÑOS
RESERVADOS:**
PERSPECTIVAS QUE
SOBREPASAN LAS FUERZAS
NORMALIZADORAS.
MARIARIS FLORES

48 **'KUTSĪKUA ARHÁKUCHARI
K'UMÁNCHIKUA'**
HACIA UN PROPIO CONCEPTO
DE MUSEO EN ANGAHUAN,
MICHOACÁN
SUSANA ORTIZ CHÁVEZ

52 **LO TRENDY EN EL ARTE
O LO ARTY EN LA MODA**
PINCHE CHICA CHIC

55 **COLABORADORES**

<3
GALERÍA
ADJUNTA

EXPONEN:

Liuska Astete Salazar
Graciela María González
Roberto de la Torre
Marco Alvarado
Kelly Ledezma

Epicentro-Sociedad Telúrica
Paula Baeza Pailamilla
Natalia Montoya
Sebastián Calfuqueo Aliste
Katherina Oñate
Diego Argote
Wilkellys Pirela
Katherina Oñate
Perpetua Rodríguez
Vania Montgomery
Cristián Maturana
Danny Reveco
Paula Coñoepan
Pinche Chica Chic

<3

Editor

Javier Zugarazo Tamayo

Arte y diseño

Emilia López León

Revisión y corrección de estilo

Angélica Gómez Anguiano

Betsabé Martínez Gutiérrez

Cosette Martínez González

José Antonio Caballero Adams

Luisa Yunuen Zamudio Sosa

chiquillaelectronica.com.mx | IG: @chiquilla.te.quiero
revistachiquillatequiero@gmail.com

EDITORIAL

Ha pasado un año ya de vivir en pensamiento y sentir pandémico, de un confinamiento interminable aunque accesible para pocos; pérdidas, una sensación de zozobra y la certeza de que nada hay que darlo por sentado, mañana puede ya no estar. Es posible que la distancia social y el encierro nos hayan servido, así como a Graciela María y la pieza *Mi Cuarto*, para tomar conciencia del espacio que habitamos y el lugar que ocupa nuestro cuerpo dentro de él. La corporalidad puede que sea el eje, sin premeditación, de este número. El cuerpo-protesta expuesto de manera franca de Liuska Astete, los cuerpos retratados en *Marías* y *Maríos* de Kelly Ledezma como proyección de una imagen idílica propia, proyección que comparte con el texto de Pinche Chica Chic y el cuerpo vestido y la paternidad de la moda. El cuerpo de Simón Bolívar como símbolo, con distintas evocaciones alrededor de patria y nación, es el objeto de parte de la producción artística de Marcos Alvarado.

Este número abre con un texto sobre la obra de Roberto de la Torre, del que personalmente me parecía urgente traer a esta revista y hacer una revisión de su trabajo, pues lo considero uno de los artistas más interesantes del contexto mexicano de varias décadas para acá, pionero en prácticas y lenguajes. Jorge Reynoso recorre la carrera de Roberto y lo posiciona como "(...) un artista dedicado a la activación de sitios y sucesos específicos."

Los textos de Jorge Reynoso y de Lorena Tabares forman parte de un propósito de este número, por revisar las historias e historiografías marginales del arte contemporáneo en México. Ambos textos se encuentran aquí con la intención clara de explorar otras narrativas en la transición a este siglo, advertir que hay algo más allá de los sobreexpuestos "Temístocles" y "Panaderías" y los individuos salidos de ahí. *Constelaciones telúricas! Acciones y participaciones temporales, mediáticas y experimentales del archivo de Epicentro* es el texto en el que Lorena Tabares nos adentra a "Epicentro", lugar de estallidos artísticos encabezado por Doris Steinbichler. Ubicado en la Ciudad de México, "Epicentro" fue un espacio que alejó del artista la noción de individuo creador solitario, y lo convirtió en artista detonante de experiencias en comunidad.

En la comunidad de Angahuan, del estado mexicano de Michoacán, se ubica el espacio *Kutsikua Arhákuchari K'umánchikua*, donde los habitantes de la comunidad se encuentran reimaginando el concepto de “museo” para adaptarlo a su realidad. En la sección de exposición impresa, Mariairis Flores hace un trabajo curatorial valiosísimo, pues logra plasmar la actual realidad convulsa de Chile, donde como sabemos, a partir de la revuelta social se redactará una nueva constitución. Pero ¿cómo hacer para arrebatar el monopolio de este contrato social a la élite colonial, patriarcal y neoliberal, y dar cabida a las exigencias indígenas, feministas y de tantos sectores de la sociedad que no se ve representada?

El formato de la revista ha cambiado, nos hemos expandido. La versión impresa ahora viene en dos partes: una convencional con la parte de los textos, y la otra con las imágenes, a manera de sala de exposiciones y con un poco de nostalgia por los posters de las revistas juveniles. A la par de esta versión impresa corre ahora también una versión digital, ambas comparten identidad, pero aprovechan los medios propios de su formato.

Javier Zugarazo Tamayo <3



ROBERTO DE LA TORRE, CREADOR DE SUCESOS

Jorge Reynoso Pohlenz <3

1 Texto incluido en el libro
...de la mordida al camello.
Ed. Diamantina, México,
2007.

Sin importar a cuál de las instancias de cada una de las obras de Roberto se atiende (si al proceso de producción del trabajo, al momento de su realización o a la documentación del mismo) y aunque cada una de las partes que las integran ya tengan la capacidad de generar una experiencia estética o intelectual en el espectador, no es sino hasta que tomamos en cuenta todas sus aristas que nos es posible apreciar la dimensión poética de la obra de este artista.

Pilar Villela, *La espiral de la torre*¹

Página anterior
Cuando las aves emigran
Jaisalmer, Rajastán, India
2014

En el contexto de una entrevista relativa a sus interpretaciones de las obras orquestales de Johannes Brahms, el director de orquesta Nikolaus Harnoncourt comparaba el trabajo musical del mencionado compositor con el de un tallador medieval de altares del norte de Europa y lo contrastaba con el de un artesano de altares barrocos; si bien el segundo se concentraba en los aspectos visibles del retablo –en el efecto escénico que considera la apariencia a la distancia– dejando en desnudos y toscos andamiajes las partes invisibles para los espectadores, el artesano medieval se dedicaba a tallar con una minuciosidad invisible a la distancia el frente y la espalda de la figura, de la misma manera en que Brahms, en la opinión de Harnoncourt, se concentraba más en la coherente completitud de la obra musical que en su efecto sonoro. Este comentario, aparentemente distante a las artes visuales contemporáneas, me viene a la mente al pensar en la obra de Roberto de la Torre (Puebla, México, 1967). No quiero sugerir con esta analogía que De la Torre es un devoto artesano o un recolector de minucias –no obstante que su mente y trabajo cultivan particulares obsesiones dirigidas hacia detalles que otros soslayan– sino que su ánimo es ajeno a la mera apariencia y el efecto “escénicos”. Siguiendo la analogía musical, su forma de “orquestrar” –en distintos emplazamientos y a distintas escalas– se fundamenta en generar cajas de resonancia en las que lo comúnmente imperceptible se amplifica, lo soslayado se revela y lo tácitamente ocultado irrumpe –discreto o vociferante– en el territorio estético; en este territorio fraguado por De la Torre se desatiende la generalización del “espectador” como figura pasiva; según las circunstancias y las características del proyecto pocas, algunas o muchas personas acceden a este territorio estético y con su participación lo activan. Sus obras pueden aparecer o no en las plataformas privilegiadas de promoción del arte contemporáneo; pero, a diferencia de muchos otros creadores que recurren al espacio público como mero soporte documental que busca proyectarse en los medios, De la Torre documenta sus obras, pero no ubica el objetivo de éstas en la publicación mediática, sino en ese territorio de acción artística en el que identifica relaciones significativas. Su libro *...de la mordida al camello* (2007) puede considerarse y usarse como una antología, pero fue concebido como una obra en sí. Al tiempo que desde su juventud ha optado por una actividad ubicua, diversa y errante, pocos casos hay como el de

Roberto de la Torre en que se puede hablar propiamente de un artista dedicado a la activación de sitios y sucesos específicos.

For a Farmer-Labor Party, una producción del artista del año 2008 realizada en la Sala de Arte Público Siqueiros –proyecto en el que participé como parte del equipo de la Sala– puede ser un ejemplo de la perspectiva “orquestal”, de resonancias múltiples, característica del trabajo de De la Torre. La obra mencionada tuvo un largo proceso de concepción, habiendo sido programada originalmente durante el periodo en que Itala Schmelz fue titular de la SAPS e inaugurándose finalmente durante mi encomienda del recinto. Uno de los puntos de arranque de la obra –uno de muchos, ya que Roberto de la Torre tiende a reunir y conjugar muchas líneas de desarrollo en sus proyectos– fue una foto albergada en el archivo documental de la Sala, en el que aparece un carro alegórico que participó en un desfile de corte sindical en el que Siqueiros intervino durante su estancia en Nueva York en la década de los treinta. El carro alegórico fue asimilado por la imaginería de la izquierda desde la Revolución Francesa, y el que aparecía en la imagen reunía una mezcla característica de elementos revolucionarios y festivo aliento popular con cierto aspecto evidente de manufactura algo precaria, hecha con la prisa e improvisación propias de una producción de bajo presupuesto y plazos cortos. De la Torre relacionó este efímero carro alegórico con una posterior producción escultórica del realismo socialista: un elemento con figuras que es parte del *Monumento a los Héroes del Pueblo* ubicado en la Plaza Tiananmén en Beijing; en este conjunto escultórico, figuras masculinas y femeninas se alinean en dirección unívoca sobre una serie de plataformas ascendentes que recalcan el rumbo común (arriba y adelante) encumbrándose sobre las figuras una bandera que retrata el perfil de Mao Zedong.

Estos dos elementos –estaciones de paso de la imaginería revolucionaria– no fueron los únicos considerados por el artista en el desarrollo de la obra, sino también el mismo emplazamiento de la instalación y la reflexión crítica sobre el legado estético-ideológico de Siqueiros. La mezcla de maniqués –algunos llevando ropas y emblemas deportivos– podrían generar la suposición de que la obra se reducía a mera parodia humorística de la caducidad de los emblemas de la izquierda, pero la instalación incluyó también una muy abundante serie de elementos de interpretación paradójica y compleja; muchos

de ellos resultaban imperceptibles para una mirada desatenta e incluso prácticamente invisibles salvo para el artista y el personal de la Sala, incluyéndose entre éstos referencias al mundo de la minería y a la estabilidad de los basamentos de los pedestales en los que las ideologías instalan sus iconografías. En cierto momento de su existencia como pieza pública, esta obra de De la Torre incluyó la presencia de cerdos vivos, refiriéndose quizá tanto a las cadenas de explotación de recursos como a fábula crítica *Animal Farm* de George Orwell.

La gestión para obtener y presentar los cerdos en la Sala fue uno de los aspectos más complejos de la producción de la obra. Hace poco, el artista me comentó que dudaba si esa operación sería posible actualmente, ya que múltiples miradas y opiniones inquisitivas observan y objetan la rectitud de las exhibiciones en espacios públicos. Por varias razones, hace trece años muchos de los aspectos de la producción de *For a Farmer-Labor Party* representaban ya un riesgo, y asumir riesgos es un aspecto frecuente en las producciones de Roberto de la Torre. Este componente riesgoso no resulta de una afición por la temeridad o una adicción al escándalo, sino del reconocimiento de que el ámbito de la realización artística es un territorio que pone en tensión los parámetros normativos; en este territorio también se encuentran, en coincidencias o divergencias, esa entidad social que llamamos público, los artistas y las instituciones, cada uno con distintas agendas y expectativas. Al estimular la intervención de una transgresión, de un elemento riesgoso en este espacio compartido, uno que pueda rasgar los velos virtuales de las normativas, se posibilita la reflexión crítica sobre el tácito acuerdo social de los límites, usos y significados del espacio en común. El arte sería uno de los pocos lugares posibles para que la transgresión crítica tenga cierto grado de tolerancia, y asumir la responsabilidad de este riesgo sería una de las prerrogativas éticas del artista. Es necesario insistir que esta incorporación del elemento riesgoso –que abarca situaciones desde la seguridad hasta la aparición en el espacio en común de imaginerías incómodas para los reguladores de la normalidad– no parte de una actitud que refrenda el estereotipo del “artista provocador”, pero sí lo desmarca del modelo del artista bienhechor, cada vez más promovido desde las plataformas patrocinadoras de la “activación cultural” que conciben a la acción artística como un agente de restauración acrílica del “tejido social”.

Chac Mool, una obra producida originalmente en 2008 para espacio público es un ejemplo de la actitud no complaciente de De la Torre con respecto a lo que se erradica del lugar común a partir de representar una incomodidad en la serenidad pública. Esta obra es un inflable similar a los usados en las fiestas infantiles y que invita a éstos para su uso. Su forma replica la figura sedente homónima maya-tolteca, aunque la figura evidentemente porta una sotana y una máscara cuya nariz es idéntica a un pene-consolador. En 2008 murió Marcial Maciel, el infame sacerdote católico fundador de la *Legión de Cristo* que, a partir de 1997 fue denunciado múltiplemente por pederastia. Llegó un momento en que fue imposible para la iglesia católica acallar el escándalo y en 2006 el Vaticano instruyó a Maciel retirarse de la vida pública y del servicio sacerdotal. *Chac Mool* es una obra incómoda que por un instante se presentó en la Plaza Loreto –próxima a la entonces sede del Museo Soumaya– exhibiéndose luego, no tan brevemente, en la plaza frente al Museo Universitario Arte Contemporáneo.

Al trabajar en colaboración con instituciones, la complicidad en el riesgo tiene que ser negociada con los participantes institucionales. Otro aspecto del trabajo de De la Torre es el carácter estructural de la negociación como componente de sus obras en el caso frecuente de que éstas involucren colaboraciones. La negociación por supuesto se fundamenta en la convicción del artista sobre la posibilidad de realización de sus ideas, pero no necesariamente se desarrolla a la manera de una necesidad creativa sorda a las aportaciones y reservas de los participantes. Mas bien, en un carácter modelador de los proyectos, la negociación es una exploración de los límites de lo factible, la auscultación sobre la posibilidad de trascender las convenciones, los roles de competencia y las formalidades reguladoras, alumbrándose la oportunidad de que la colaboración se convierta en complicidad comprometida en torno de una realización artística, convirtiéndola en un acontecimiento compartido. En ese sentido, podemos proponer que para De la Torre el proyecto artístico es el lugar en que se posibilita otra forma de relación entre las personas, un espacio en que las finalidades y los roles de participación representan una alternativa a las convenciones de las relaciones inter-subjetivas. Aunque no se reconozca como un disciplinado seguidor de llegado de Joseph Beuys, la actitud de De la Torre conoce y se aproxima en ciertos sentidos al concepto de “escultura social” del artista alemán.

Entre las numerosas acciones que ha realizado Roberto de la Torre y que han involucrado participación colectiva puede mencionarse *Tender un puente*, efectuada en 2018 el contexto de la Bienal de Curitiba. Sin contar con experiencia previa, el artista y un grupo de participantes se dedicaron a la construcción de un puente efímero –su permanencia no fue autorizada por razones de seguridad– que sorteaba un río y se fabricaría a partir de material encontrado en el entorno; un gesto que podría representar simultáneamente los contrastes entre las condiciones de precariedad de los sistemas latinoamericanos con los proyectos de modernidad de la región, así como un gesto formalmente sencillo y elocuente del concepto de enlace y comunicación. El equipo enfrentó una serie de adversidades que pusieron en riesgo la posibilidad de la tarea y, cerca de caer la noche –estando la obra y el equipo rodeados de penumbra– la tarea fue concluida, justo en el momento en que los cristales de un edificio reflejaron los últimos rayos solares, iluminando de manera definida el contorno de la obra: un modesto pero significativo acto de vínculo humano.

Sin duda, los que formábamos el equipo de la SAPS en el momento de la producción de *For a Farmer-Labor Party* experimentamos significativamente esta tensión entre representar alternativamente figuras institucionales y cómplices de un proyecto, espectadores y participantes. Pero es quizá otro proyecto subsiguiente realizado en otro espacio institucional, el Ex Teresa Arte Actual, el que podría representar más claramente la tensión entre el proyecto y su emplazamiento. *Harina y epazote*, presentado al público entre finales de 2010 e inicios de 2011, se realizó en un momento álgido de la llamada “guerra al narcotráfico” promovida por el presidente Felipe Calderón y que ha extendido hasta nuestros días un terrible saldo de violencia y muerte. El Ex Teresa se encuentra muy próximo al Palacio Nacional y en un entorno que representa la relación entre la población y los símbolos nacionales-institucionales.

Generalmente, la proyección institucional del narcotráfico la figura como marginalidad social, informalidad económica y disrupción de la normalidad. Frente a este imaginario, De la Torre y el equipo del Ex Teresa realizaron una compleja instalación en la que resultaba evidente que la harina y el epazote eran eufemismos para la cocaína y la marihuana, procesadas, en sus suplantaciones legales, en un lu-

gar que reproducía la pulcritud del ámbito industrial formal. La experiencia de la exposición asemejaba las visitas escolares a fábricas en la que los niños conocen, acompañados por la guía didáctica, las virtudes de la producción en serie; en realidad no hay nada anormal, marginal o informal en la industria y economía del narcotráfico. La instalación contrastaba con el dramatismo sanguinolento de los noticieros, pero había algo terrorífico en la semejanza entre la aparente impasividad de la obra y el neutral aspecto y discurso de los voceros de la economía y el empresariado encumbrados en esa época.

2 Entrevista de Itala Schmelz a Roberto de la Torre. 06/2005. Entrevista incluida en el libro *De la mordida al camello*. Ed. Diamantina, México, 2007.

Necesito de la adrenalina pura para incitar mis sentidos. En ocasiones mi personalidad tiende hacia la depresión y, conociendo ese comportamiento, lo que busco es estar en un continuo movimiento. Necesito salir todo el tiempo, viajar, andar en bicicleta, tomar una bebida energética o subirme a la montaña rusa para provocar la creatividad y estimular mi imaginación, o bien, qué mejor que aquietar por unos minutos la mente y sentarme en forma de galleta pretzel. Que me quede poco tiempo para realizar una obra en un sitio que no conozco me ayuda a generar más ideas que si lo planeo desde meses atrás (...).

(De la Torre, 2007)²

Más allá de poder describir algunos elementos característicos de sus estrategias creativas, resulta difícil relacionar a De la Torre con el concepto de estilo. Esta dificultad no reside tanto en un rechazo intencional o estratégico del artista a lo estilístico, sino en el hecho de que cada proyecto que acomete precisa de específicos procedimientos y operaciones. De la Torre se identifica como un artista transdisciplinar y esta actitud transdisciplinaria –que incluye la participación en los proyectos de personas ajenas al ámbito artístico– ha sido compartida con buena parte de los colegas que, junto con

De la Torre, colaboraron en el colectivo 19 *Concreto* (1990-2000). También resulta evidente identificar – en el historial y estrategias de De la Torre– parámetros procesuales vinculados al arte-acción. El autor de estas líneas es parte de los que opinan que habría que evitar condicionar, en el ámbito del arte-acción o performance, su carácter indisciplinado, refractario a la categorización y a la delimitación académica, constriñéndolo a recintos especializados. Lo que podría caracterizar a este ámbito es la tendencia a generar interferencias en el espacio y tiempo convencionales y así como el recurso del cuerpo como herramienta o medio inmediato de expresión. No reconozco una filiación en el trabajo de De la Torre con las prácticas escénicas o teatrales, pero resulta claro que frecuentemente recurre a su cuerpo –y al desplazamiento de éste en el espacio– como medio que está “a la mano”, pero es también cierto que su percepción y uso del espacio se aproximan a las que posee un escultor o un arquitecto. Siendo casi siempre sus obras de naturaleza efímera –y como en muchos casos similares– la fotografía y el video resultan necesarios para documentar y divulgar las obras; y muchas veces estos materiales poseen un interés que trasciende lo documental, pero insistiría en el hecho de que De la Torre, más que un artista de la imagen, es uno de procesos en los que la imagen adquiere un sentido significativo a partir de la narrativa descriptiva del acontecimiento. En pocas ocasiones su obra ha sido propicia para la exhibición en una galería, pero, en sus propias palabras, se ha resistido a esa forma de “domesticación” que implica producir obras coleccionables.

Desde su propia perspectiva, De la Torre es un creador de sucesos, de acontecimientos en los que lo sonoro o lo olfativo puede participar en equidad con lo visual. Desde muy joven ha elegido una vida vinculada con el concepto de deriva, deambulando por el mundo y creando sucesos en sitios diversos, muchos de ellos no localizables en las guías turísticas, y relacionándose con creadores que valora aunque a veces no se encuentren nominados en las antologías que definen lo más relevante del arte contemporáneo. De alguna manera, De la Torre ha podido combinar esta predilección por la deriva con una dedicada labor como docente en su *alma mater*, la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Pintura, “La Esmeralda”. Desde este ámbito académico que compartimos, he podido constatar que De la Torre se aproxima al magisterio

con una actitud creativa próxima a las de sus obras. Si bien algunos de sus proyectos han requerido largos procesos de preparación y complejas negociaciones, también tiende a reducir críticamente los tiempos de realización –tendencia que en algunas ocasiones deja en la perplejidad a los organizadores locales– privilegiando en el uso de su tiempo la indagación casual o concentrada (“oportunistas”, así él la define), de las resonancias geográficas, sociales, culturales e históricas que se le presentan en un sitio.

Recientemente, Roberto me compartió la importancia que ha tenido para su vida y obra la aproximación al budismo tibetano; en esta tradición ha reconocido nociones que tienen concordancia y se adelantan a las transmitidas por los conceptualismos artísticos. Más allá de estas concordancias –que también otros han reconocido y promovido– identifico en la actitud estética de Roberto su afinidad con la idea de un delicado tejido interdependiente de las causas y los efectos en el que lo aparentemente menor tiene una relevancia, así como la aceptación del desapego como actitud existencial y un sentido de la compasión interpretada como amor a los otros que es distante del concepto cristiano de la caridad.

En 2014, deambulando por Rajastán, en el norte de la India, De la Torre atisbó un nutrido conjunto de parvadas de aves que migraban desde Siberia, relacionando este ancestral proceso natural que abarca grandes distancias con especulaciones sobre las maneras en que actitudes humanas surgidas en algún sitio podían extender su práctica a partir de la diseminación transmitida por muchas generaciones. En la ciudad Jaisalmer, De la Torre comprobó que los niños desconocían un juego de manos que le enseñó su padre, por lo que procedió a demostrarlo en la localidad, en la expectativa de que en pocos o muchos años una multiplicidad de ojos y manos se apropiará y replicará un gesto original en la zona, haciéndolo migrar por otras. Este acontecimiento se titula *Cuando las aves emigran*.

Roberto (...) me parece un verdadero caminante de percepciones y comentarios a la vida cotidiana, a la intrahistoria y a la gran Historia. Sus guiños y acotaciones sobre lo que ve y le preocupa nunca son superficiales, aunque adopten formas muy sencillas o se apoyen en ácidas anécdotas de partida. Su obra ha ido creciendo sin prisa,

cocinada a fuego lento, desde las primeras investigaciones con su cuerpo hasta sus intervenciones ambientales, que implican una elevada planificación y coordinación; el desplazamiento a otras ciudades y culturas y un considerable número de colaboradores. (Blas, 2007).³

En algún momento y lugar, De la Torre conoció una fotografía anónima, posiblemente francesa, en la que aparece un hombre portando en los hombros un espejo que le oculta el rostro, al tiempo que revela en su reflejo un aspecto del entorno confrontado al objetivo de la cámara. Paralelamente, su mirada constataba que la India, virtud de su enorme población, recalaba en sus paisajes urbanos el contraste entre opulencia y pobreza, formalidad y marginación que es condición vigente y recurrente en los actuales entornos humanos del mundo. Pensó entonces en la acción de deambular por lugares en los que se manifestara el mencionado contraste, portando un espejo –a la manera de la foto anónima que halló– que revelara en su recuadro el “otro lugar”. Asimismo, consideró oportuno portar para la acción documentada un traje formal, encontrando una tienda de ropa para caballero estilo occidental que llevaba por nombre Peter England, mismo que no podría ser más certero para representar las secuelas del colonialismo británico. El tejido de las causas y los efectos no podía ser más transparente para el artista, eligiendo como título de esta obra de 2013 el mismo que el de la tienda.

³ Susana Blas, Roberto de la Torre, *la sabiduría de un funambulista*. Texto incluido en el libro *...de la mordida al camello*. Ed. Diamantina, México, 2007.

¡CONSTELACIONES TELÚRICAS!

ACCIONES Y PARTICIPACIONES TEMPORALES,
MEDIÁTICAS Y EXPERIMENTALES DEL ARCHIVO
DE EPICENTRO

Lorena Tabares Salamanca <3

Las *Constelaciones telúricas!*, serie de acciones sucedidas entre 1997 y 2001, están dibujadas en su interior por la participación de las audiencias en la obra de arte, así como por los cruzamientos entre diferentes medios artísticos y las cartográficas imaginadas efecto de los desplazamientos de los cuerpos por distintas partes de Ciudad de México. Si las constelaciones son trazados para viajar por universos simbólicos o para llegar a tierras lejanas, en este texto la agrupación provisoria de las ondas mediáticas y experimentales que Doris Steinbichler potenció de la mano de *Epicentro* y su *Sociedad Telúrica* nos lleva a un viaje por fragmentos del archivo audiovisual de este espacio independiente.



Figura 7: Retratos en formato polaroid de Acción 01.08.00.

Nota: Todas las imágenes del archivo de Epicentro son publicadas con la autorización de Doris Steinbichler.

En los relatos cercanos de quienes vivieron y presenciaron los años noventa y dosmiles, la Ciudad de México —denominada *Distrito Federal* en esos años— se convertía cada vez más en un conglomerado ecléctico con una gran explosión urbanística y poblacional que desafiaba la balanza económica del país y su entrada en las arenas internacionales. Desde una perspectiva singular y afectiva la gran metrópoli nublaba los deseos de reajustes estructurales, sociales, políticos y económicos en las cambiantes lógicas urbanas. Como forma de contrarrestar el orden aplastante de las hegemonías políticas y sus instituciones anexas, los capitalinos se congregaron por varios años en constantes movilizaciones y protestas constantes, especialmente en el centro de la ciudad donde están ubicadas las sedes del poder gubernamental, y a unas calles del desaparecido espacio independiente *Epicentro*. Estos acontecimientos le dieron un nuevo impulso al arte; un experimento vectorial que aglomero la efervescente participación social y las demandas estético-políticas de una esfera pública resiliente: plantear telones de fondo para ciertas prácticas en el arte de esos años nos pone ante la incorporación de las eferescencias y demandas en las formas de producción artística experimentales y reflexivas de una cotidianidad trastocada. En estos relatos la ciudad fue el espacio de pugnas por la reconfiguración de la esfera pública en un país globalizado —o con pretensiones de serlo—, mediatizado y centralista: en otras dimensiones, la ciudad se convirtió en parte protagónica y en el encuadramiento de la obra de arte. A pesar de ser el espacio urbano capitalino el lugar de exposición máxima del descontento social, estas pugnas provenían de las estrechas tensiones geopolíticas con las zonas periféricas y rurales.

La influencia que tuvieron los movimientos sociales, los activismos y las organizaciones autogestivas en los espacios emergentes y en las producciones artísticas se hacen completamente visibles en las apuestas por

la reinención de la colectivización y el comunitarismo en acciones y localizaciones independientes y periféricas¹. Este registro de las “independencias” tiene que ver tanto con el hecho de constituir otros espacios para el arte distantes de las lógicas organizativas, estéticas e ideológicas *institucionales* y con el desapego por lo *tradicional* representativo de una *identidad nacional*, así como con una convicción del ser *periféricos* dentro de los mismos circuitos locales; ambos puntos profundamente atravesados por una *experimentalidad* corporal, organizativa y de medios. En la dirección que delinear estos planteamientos hay dos hechos que determinaron definitivamente las longitudes de acción de los espacios independientes como de las acciones propuestas desde sus núcleos. En una entrevista hecha a Sol Henaro² con el fin de indagar sobre la emergencia de espacios como Epicentro y la voluntad colectivista y comunitaria, ella subrayó el pulso decisivo de los entramados políticos, económicos y sociales como la puesta en vigencia del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) —North American Free Trade Agreement (NAFTA)— y el levantamiento *Zapatista* de Chiapas. Dice Henaro: “Una de las irrupciones sociales que marcan las nuevas colectividades de los años noventa es el Zapatismo(...) Con el EZLN sí vino otro momento de quiebre casi epistemológico sobre el espacio social y comunitario, más que colectivo. Y eso afectó o impactó la producción de algunos artistas y colectivos de modo directo, a otros por reflejo y a otros tantos de forma subrepticia. Me acuerdo que en algunos conciertos de Caifanes o de otros grupos de rock, entrabas llevando un kilo de frijol. Era un principio para poner en pugna ciertas economías neoliberales que justo en ese momento empezaban a mutar o al menos a ser problematizadas. La privatización de *Telmex*, el *Tratado de Libre Comercio*(...), basta poner en una misma línea EZLN y TLC para convocar el clima de discrepancia de visiones y eso en cierto modo y con reservas, también

1 Después de 1968 surgieron diferentes colectivos unificados bajo el nombre de *Los Grupos* que redefinieron las formas de actuación previas de gremios, talleres y ligas de artistas de principios del siglo XX. Para *Los Grupos*, los objetivos comunes estaban relacionados con las demandas socioculturales de la época promoviendo la libertad individual enunciativa y propositiva, y el diálogo como un posible lugar de colectivización, por tal recurrieron a estrategias de participación en la esfera pública, la divulgación de posicionamientos políticos e ideológicos contra-estructurales, y las arremetidas a las estéticas “convencionales” con formas de acción y producción artística efímeras, interventivas y mediáticas.

2 Sol Henaro es la curadora de colecciones documentales y responsable del Centro de Documentación Arkheia del MUAC-UNAM, y responsable de proyectos editoriales e investigativos sobre arte en México y archivos.

está sucediendo en el ámbito artístico y entre los espacios o colectivos. No es que sea una cosa binaria de blanco o negro pero digamos que estaban los que pensaban mucho más en un eje económico, artístico, de visibilidad global, y otros que estaban pensando en una pulsión de vida, de experimentación y margen(...)" (Comunicación personal, 20 mayo, 2020).

Otra perspectiva que trata la relación entre arte, modos de producción y entramados políticos es propuesta en *Collective Situations. Readings in Contemporary Latin American Art, 1995–2010*. En síntesis, los editores Bill Kelley y Grant Kester refieren a las resistencias y al surgimiento de nuevas formas de organización política que no pretenden proseguir con las visiones revolucionarias y los vanguardismos superacionistas sino que buscan la reimaginación cívica y social. Ellos argumentan que "El cambio gradual hacia nuevas formas de organización política en América Latina fue señalado por el surgimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en Chiapas en 1994." y presentan los manifiestos emancipatorios de esta agrupación para después conectarlos con tránsito de estas reimaginaciones sociales hacia las producciones artísticas experimentales, participativas, y colectivas: "«No son las armas lo que nos hace radicales», declararon los zapatistas, «es la nueva práctica política que proponemos... una práctica política que no busca la toma del poder sino la organización de la sociedad». Los zapatistas buscaron deliberadamente diferenciarse de los modelos anteriores de insurrección revolucionaria. En una de las primeras entrevistas, el subcomandante Marcos declaró: «No queremos una dictadura con otras características, ni nada fuera de este mundo, ni comunismo internacional y todo eso. Queremos justicia donde ahora no hay ni siquiera un mínimo de subsistencia (...) No queremos monopolizar la vanguardia ni decir que somos la luz, la única alternativa, o reclamar mezquinamente el calificativo de revolucionarios para una u otra corriente»." (2017, pp. 6-7). En este orden de ideas, la búsqueda compartida de los horizontes de acción artísticos por superar las lógicas hegemónicas y vanguardistas va de la mano con nuevas texturas en la noción de *periferia*, con dos extremos indisolubles de la misma; por un lado, con un extremo conectado a un interés por enlazarse a las corrientes globales transfigurando los paradigmas centralistas del arte y por otro, con una voluntad de experimentación más próxima de la organicidad del entorno social.

Con todo el trasfondo de la crisis social y por ende representacional, así como con las voluntades comunitaristas más próximas de formas experimentales de distinto orden se fundan un sinnúmero de espacios independientes, entre ellos *Epicentro*. Fundado por la artista austriaca residente en México *Doris Steinbichler* y activo entre 1997 y 2004, este espacio fue un nodo de experiencias como obras de arte que tuvieron entre su horizonte de acción la participación voluntaria, la experimentación, la yuxtaposición de medios y tecnologías, y una búsqueda por la construcción de lazos sociales entre quienes presenciaron, visitaron asiduamente y en muchos casos ejecutaron las diferentes propuestas de esta artista. Este espacio junto a su *Sociedad Telúrica* en Ciudad de México es consecuencia de los amplios movimientos y trayectos inimaginados antes; si bien, tiene varios puntos de partida en los viajes de la artista desde Viena por Berlín y San Francisco, es también un espacio que se configuró a partir de las preocupaciones y los intereses de distintos artistas y gestores nacionales e internacionales que transitaron por las márgenes del circuito de las artes contemporáneas de la capital mexicana, así como a partir de un giro local en la producción, circulación y conceptualización, y destacadamente, en el papel tradicional de las audiencias en la obra de arte. Del mismo modo, la emergencia de este como de otros espacios independientes impulsada por la voluntad de experimentación y autonomía se refleja, por ejemplo, en el uso que la artista le dio a su lugar de vivienda para ser habitado por incontables visitantes, y para albergar fiestas, exposiciones y otros modelos de ocupación temporal.

La primera sede de este espacio, entre 1997 y 1999, estuvo en la calle *Varsovia* de la *Zona Rosa*, luego se trasladó a la *calle Camelia* 185 en la *colonia Guerrero* (figura 1), donde permaneció hasta su cierre en 2004. En esos años su localización generó distintas reacciones: a pesar del auge de los espacios independientes y de la existencia de públicos para todo, su ubicación en una zona notoriamente destacada como peligrosa y el centro del comercio ilegal en la Ciudad de México, lo convirtió en un lugar periférico dentro de un circuito periférico local: la distancia de *Epicentro* respecto al circuito general del arte fue tan topográfica como de clase, sin dejar de lado la posición de *Steinbichler* como extranjera con estudios previos en historia del arte y violín, y proveniente de una familia mitad clase media, mitad campesinado de Austria; a mi



Figura 2: Volantes de divulgación del espacio mediático experimental.

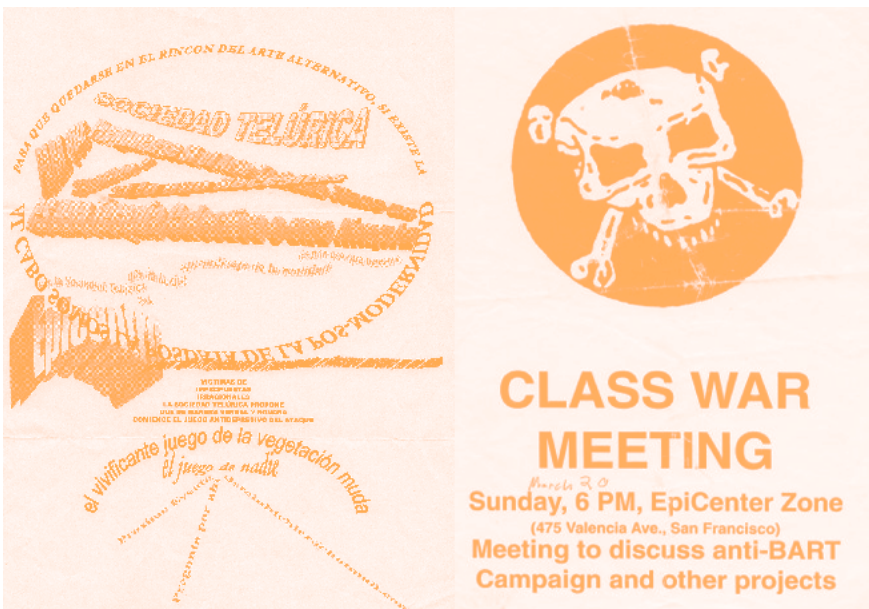


Figura 3: A la derecha, folleto de invitación a Epicentro. A la izquierda, folleto de invitación a EpiCenter Zone extraído de una página en Facebook.

manera de ver, son factores que inevitablemente alteran las aproximaciones a lo periférico, lo local y lo global. Como subraya Daniel Montero sobre varios artistas coetáneos de la artista y su movilidad entre la alta y baja cultura: “esas circunstancias de clase influyen en la(...) producción artística, no solo como referente sino como lugar de enunciación, lo que reitera que en la década de los noventa convivieron diferentes generaciones y que había una movilidad social compleja” (2013, p. 86). A la hora de la hora, estos hechos sobreponen los matices de una clave mundial que parecía indistinta refiriéndonos a las periferias, a una realidad en constante tensión y renegociación; por un lado, a partir de las tendencias internacionales, por ejemplo con países como Estados Unidos, sin miedo a las lógicas del mercado en vigencia y a las vitrinas de las galerías, y por otro, limitada por los topografías locales y el acceso de las distintas clases sociales (figura 2).

Epicentro³ se funda tomando como una alusión al choque entre las placas tectónicas y la energía liberada de este fenómeno natural. Así mismo tiene como referencias al espacio autogestivo Epicenter Zone⁴ (1990-1999) (figura 3). Por otro lado, su emblema y muchas de sus tácticas operativas –autonomía, experimentación y efimeridad– toman prestadas las ideas de Hakim Bey expuestas en el texto *Temporary Autonomous Zone* (TAZ) de 1991. La última sede del Epicentro tenía una extensión de 400m², era un único salón con una cocina en el segundo piso de un salón de fiestas, por lo cual era habitual que el ruido de las bodas y quinceaños se colara en los eventos artísticos o se mezclara con las improvisaciones sonoras y las muestras de Noise.

A raíz de las múltiples acciones llevadas a cabo en este espacio, en la actualidad podemos acercarnos a una cantidad de documentos/obras, bocetos, planos, registros fotográficos y audiovisuales, y objetos que se conservan en un archivo en construcción, el cual se

3 Para desenvolver un relato sobre el surgimiento de Epicentro y la llegada de Steinbichler a México en 1990 es imperativo revisar su itinerario de viaje por Berlín (en varias ocasiones entre 1984 y 87) y luego por San Francisco (1990/91), dos polos continentales que crean aquí un entrelazado de referentes e influencias supremamente importantes para entender su propia afinidad con la autonomía, la experimentación y la emergencia de lo social.

4 Epicenter Zone fue una tienda de discos y revistas, una biblioteca con literatura anarquista y fanzines, un espacio para conciertos y un centro temporal para las reuniones de los grupos comunitarios Food Not Bombs, ACT UP SF, Bay Area Coalition Against Operation Rescue (más tarde Bay Area Coalition for Our Reproductive Rights), AA, Prison Literature Project, Roots Against War, entre otros.

complementa con otros materiales de la producción artística individual de *Steinbichler*. En octubre del año pasado produjimos un montaje museográfico en el Instituto Mexicano de Cultura de Viena de varias experiencias como obras de arte participativas con una disposición similar al (L) original de estos eventos hace veinte años: tal como lo aseveró Boris Groys en *De la obra de arte al documento de arte*: “el lapso de experiencia viva —de hace dos décadas— se había convertido en varias instalaciones” (2013). Con la determinación personal de mostrar este tipo de proyectos junto con el apoyo de la artista, propusimos reescribir una historia del arte local con la preservación y reactivación del archivo, citando nuevamente a Groys: “éste es el punto en el cual se torna la documentación indispensable, al producir la vida de la cosa viva como tal: la documentación inscribe la existencia de un objeto en la historia, le da un lapso de vida a esta existencia y le da vida como tal —independientemente de si el objeto fue originalmente natural o artificial—” (2013, p.37).

A partir de toda la revisión documental de cassettes en formatos análogos como VHS, Hi8, entre otros, fotografías, polaroids, hemerografía, etc., propongo aquí una serie de *constelaciones telúricas* o eventos participativos y mediáticos que en su interior tienen entre sus comunes denominadores: primero, las derivas cartográficas y su estrecha relación con las dinámicas urbanas cotidianas, en específico, por las zonas adyacentes a *Epicentro*; y segundo, la participación como vector de acción entre los cuerpos, las experiencias artísticas individuales y colectivas, y las estéticas urbanas. Cabe resaltar que la participación fue temporalmente *interventiva* del entorno y de las acciones cotidianas de los asistentes, al igual, fue provisional pero aún así documentada con videos, fotografías y constituyó en ciertas ocasiones el motivo de las instalaciones efímeras dentro de las mismas acciones performativas. Asimismo, si la participación define primordialmente a estas producciones artísticas, su sentido principal está en que “la gente constituye el medio y el material artístico central, a la manera del teatro y el performance” (Bishop, 2016, p. 12).

Tenemos como constelaciones telúricas provisionales a producciones como: *Cambio de paradigma* (1997) (**figura 4**) que consistió en un desplazamiento por tres diferentes ambientes y estaciones propuestos por colaboradores como *Antônio Barquet*, *Tareke Ortiz*, *Manrique*

Montero, *Hollving Argaez*, *Juan Pablo Villa*, etc., en forma de circuito sonoro, visual y sensorial; esta experiencia híbrida comenzó con el encuentro de todos los participantes en la Casa del poeta ubicada en Av. Álvaro Obregón, luego, los asistentes eran invitados a entrar en un pesero —un bus de transporte público— portando como símbolo de acceso un dedo envuelto en una hoja de oro, además varios de ellos aceptaron participar de ojos vendados; en paralelo, presenciaban un coro de villancicos en vivo que se mezclaba con el caos de la gran metrópoli. Así recorrieron el trayecto hasta la primera sede de *Epicentro* en la Zona Rosa, en donde se encontraron con un *jam* colectivo con música experimental e electrónica y una muestra de audiovisuales.

En el año 2000, en el marco de la *Novena Muestra Internacional de Performance* se unieron a la artista un grupo de colegas y observadores desprevenidos en una deriva por la ciudad; en taxi, caminando o en metro, desde el Centro Cultural *Ex Teresa Arte Actual* se desplazaron hasta la sede de *Epicentro*, para allí invocar un mantra con la vocal A en lo que se llamó *Credo* (**figura 5**), un ejercicio de respiración e inflexión vocal de un mantra onomatopéyico. Esta acción proponía, en un espacio de dimensiones sonoras y ondas, una forma de recuperación corporal y mental de los estados acelerados causados por las dinámicas aceleradas de la gran ciudad. En ese mismo año sucedió la *Acción 01.08.00* (2000) (**figura 6**) como parte de la exposición *Rompiendo Sentidos* con sede en *Epicentro* e incluida en el programa de la *Bienal Fotográfica Fotoseptiembre*. *Acción 01.08.00* pretendía que los recorridos fuera del marco de *Epicentro*, enlazados a la fijación y reproducción de la realidad a través de medios digitales y análogos, se convirtieran una parte definitoria de la experiencia y la construcción de la propia obra de arte; al mismo tiempo proponía una forma de extender la temporalidad de la acción, así como tejer un compromiso bidireccional entre artista y sujeto participante. En este punto, las líneas cartográficas imaginarias con un punto de foco en las dinámicas urbanas resultado de *Cambio de Paradigma* o *Credo* son trasladadas a un campo virtual en esta *Acción...* y en *Playa Epicentro*.

Acción 01.08.00 comenzó el primero de agosto del año 2000 y continuó cada martes de las siguientes cuatro semanas en sesiones de cinco horas, además de una sesión final de cierre que se alargó por varias horas más. Cada una de las sesiones consistió en una invitación

abierta a visitar la exposición y a incorporarse a un performance procesual de cuatro pasos. En el primer paso el participante se encontraba con un módulo constituido por una mesa y con unas herramientas para corte y plastificado de una imagen —bisturís, tijeras, almohadilla con tinta para huellas, una imagen impresa y una máquina para plastificar—: en este punto, cada participante recibía un fragmento (9x5 cm) de una fotografía digital solarizada, seccionada en 180 pedazos aproximadamente y donada por el fotógrafo alemán *Meinolf Koessmeier*. Estos fragmentos se entregaban numerados y debían ser firmados y marcados con una huella digital, luego, se protegían con una mica los datos de este poseedor temporal. El fragmento funcionaba análogamente a un carnet de identidad. Después, como segundo paso cada persona era documentada con una cámara polaroid y con su fragmento correspondiente en la mano (**figura 7**). En el tercer paso, el retrato de polaroid pasaba a conformar un mural colectivo de sujetos que estaban interligados por la misma imagen digital —pero ya fragmentada— en un modelo arcaico de red/pantalla análoga polaroid. Para finalizar el curso de la acción, como cuarto paso, las personas debían regresar portando sus fragmentos el 26 de septiembre del mismo año, y así contribuir, por una parte, a la reconstrucción total de la imagen original, y, por otra, a la unificación en un único espacio/tiempo de su identidad numeraria —firma y huella digital—, su identidad mediatizada —el retrato como símbolo de singularidad del sujeto— y su presencia física. Debido a la ausencia de participantes o a la pérdida de los fragmentos, la imagen fotográfica no se rehace idénticamente, sino que a partir de esos vacíos se crearon dos nuevos mosaicos de imágenes.

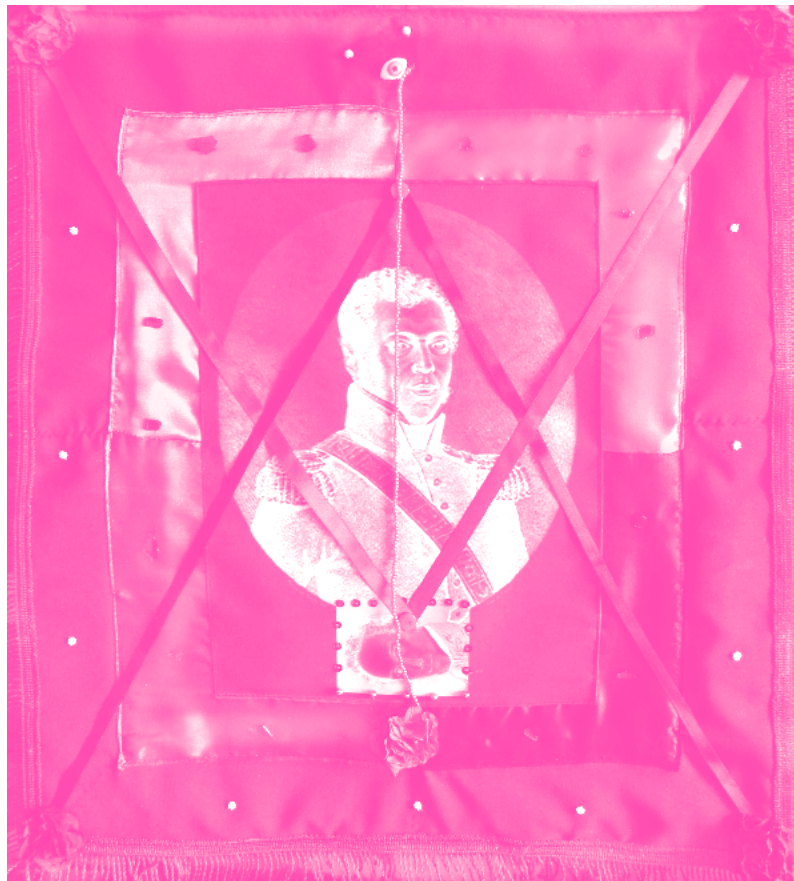
Posteriormente y para finalizar la muestra de estas constelaciones que integran acciones, relatos y participantes, quiero presentar *Playa Epicentro* (2001) (**figura 8**), una obra que comenzó en un periódico local con la invitación abierta para unirse por veinticuatro horas a una comunidad temporal en el espacio de Epicentro. Los interesados debían llevar mínimamente una casa de campaña (camping) y disfrutar de unas cortas vacaciones a unos cuantos pasos. Así, el *Espacio Autónomo Experimental* recibió a sus nuevos huéspedes con la fantasía de habitar una playa urbana en otra zona de la misma ciudad. Esta apuesta por la obra de *arte participativa y performativa* abrió un espacio para la interacción sin la presencia visible de la artista; un espacio provisional,

autónomo y experimental que albergó situaciones y relaciones sociales de viajeros pasajeros y participantes atraídos por sus anhelos de viaje.

La noción de constelación propuesta en 1928 por *Walter Benjamin* y posteriormente trabajada desde una perspectiva curatorial por autoras como *Beatrice von Bismarck* entre muchos otros, nos deja percibir esa indiscernible relación entre objetos e ideas y constelaciones y estrellas, de igual manera se convierte en este caso en un marco metodológico para referirnos a subjetividades, agrupaciones y relaciones temporarias; por otra parte, es una metáfora que cobija los estados emocionales y sensoriales, los cambios en las lógicas formales de relacionarnos socialmente y la aparición como desaparición de estos eventos. Creo que el dinamismo de la constelación para hacer presente las formas y contornos cabe en una época atravesada por esa búsqueda de otras visiones de organización social y sus reflejos en las formas de producción del arte. De nueva cuenta, como latencias que de repente encandilan en la parpadeante línea de tiempo de la historia para más o menos deformarla. Otra vez, como *constelaciones telúricas* dibujadas a partir de las derivas y las contingencias de los encuentros y las participaciones; unas derivas por unas geografías, por unas decisiones y por todos unos relatos singulares de quienes experimentaron cada una de las obras aquí traídas a cuenta.

Bibliografía:

- Bishop, C. (2016). *Infiernos artificiales: arte participativo y políticas de la espectacularidad* [Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship]. Guadalajara: Taller de Ediciones Económicas.
- Liquois, D. (1985) *De los grupos los individuos : artistas plásticas de los grupos metropolitanos*. México: Museo de Arte Carrillo Gil INBA
- Debroise, O. & Medina, C. (2014)(Eds.). *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997* (2nd ed). https://muac.unam.mx/assets/docs/la_era_de_la_discrepancia.pdf
- Groys, B. (2013). *Antología*. Mérida: COCOM Press
- Henaro, S. (2011). Apuntes sobre los espacios independientes de los años noventa en México. *Errata #*, 6(1), 196 - 201. https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata_6_museos_y_nuevos_escenarios
- Kelley B. jr. y Kester, G. (Eds.) (2017). *Collective Situations. Readings in Contemporary Latin American Art, 1995-2010*. Carolina del Norte: Duke University Press
- Montero, D. (2013). *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*. México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo.



Vudú para Bolívar, 2013
Textil y materiales diversos
Cortesía del autor

CONVERSACIÓN/ENTREVISTA ENTRE ROMINA MUÑOZ Y MARCO ALVARADO

GUAYAQUIL 20 DE NOVIEMBRE DE 2020

Romina Muñoz (RM): En tu trabajo la figura de Simón Bolívar es recurrente, desde tus primeras obras en los ochenta, aparece de diversas maneras. ¿Cuéntanos qué significa Bolívar para ti? ¿qué encarna este personaje?

Marco Alvarado (MA): Bolívar es a la vez objeto de estudio y fetiche que tiene mucho que decirnos, dependiendo de dónde lo miremos. Fue uno de esos personajes con los que me encontré por primera vez en la escuela y que se imponían como referentes de cierta masculinidad, al igual que Abdón Calderón, el héroe niño; Santo Domingo Savio y Don Bosco. Es un héroe caído...aunque contradictoriamente cada vez es más grande. ¡Ahora está hasta en Netflix!

(RM): Coméntanos sobre *Juguete glorioso* (1986), tu “primer Bolívar”, con el que participaste en la sexta bienal de Cali, una caja de cartón, que tiene la forma de una urna para colocar a los santos, con una puerta que te lleva a otra puerta... te has referido a esta obra como una *matrioshka* criolla, algo bastante sugerente ya que como sabemos éste es un juguete/suvenir relacionado con el aprendizaje de niñas y niños, y con la fertilidad, con cierta feminidad.

(MA): A través de *Juguete glorioso* me interesaba contraponer la grandiosidad del relato de Bolívar, con el que crecí, a una práctica lúdica o de aprendizaje alternativo. Es una artesanía de cartón, un juguete, que se enlaza con ciertos oficios ya perdidos en Guayaquil, mi ciudad natal. Podría ser visto como un objeto didáctico o un objeto de desaprendizaje. No se trata de vandalizar íconos únicamente, me interesa la reformulación simbólica de los próceres. Es mi forma de reclamar y abrir preguntas que siento difíciles de hacer de otra manera porque creo que hay muchos vacíos en la historia, muchos relatos que aún permanecen sin voz. Se trata justo de eso, de una *matrioshka* de vacíos, de vacíos dentro de vacíos. Por esa razón, al final, en la última caja pintada de color rojo, aparece Bolívar quemado reclamando la caducidad del paradigma nación. Con esto me interesa pensar cómo esta figura ha sido instrumentalizada por la industria de la identidad nacional. Pero, ahora que lo pienso, por su título, también puede ser visto como una premonición del fenómeno político y simbólico que nos tocó vivir en Ecuador, en la década pasada, donde se exaltó el legado bolivariano, y quedó expuesta la fragilidad institucional que el poder

manipuló; y que sigue manipulando bajo la tutela de otros próceres o héroes. En algún momento fue Bolívar pero puede ser cualquiera, el que convenga a la industria de la identidad nacional del momento. Por eso, me parece que hay que estar alerta con el fenómeno mundial de querer resignificar simbólicamente ciertas figuras del pasado. Creo que bajar ciertos monumentos, intervenirlos es algo justo y hermoso que reclama algo que es imposible de hacer de otra manera; pero sabemos también, por su potencial simbólico, que son eventos codiciados por las redes de poder para manipular y capitalizar. Por eso, Bolívar y la idea de patria que hemos heredado siguen siendo asignaturas pendientes a pesar de todo lo que se ha escrito al respecto desde los diferentes campos de conocimiento. Nos queda todo por explorar para saber cómo vincular ese pensamiento e impulsar formas de relación éticas, sostenibles y comunitarias.

(RM): En el collage *Vudú para Bolívar* (1987) te apropias de una reproducción de *Mi delirio en el Chimborazo* (1929) del pintor venezolano Antonio Salas Díaz, más conocido como Tito Salas; una obra muy difundida en los libros y láminas escolares en toda la región. En

esa pintura Salas hace un homenaje al poema escrito por Bolívar en 1823, en el cual siguiendo "las huellas de La Condamine y Humboldt", exalta la sobrecogedora belleza del volcán Chimborazo, el complejo destino del continente, y poseído por una "pasión violenta", expone la necesidad de construir una gran nación liberada. Hay una resonancia bíblica en este poema y también en la pintura de Salas, que tú decides "desacralizar" a través de ciertos elementos relacionados al vudú. Cuéntanos sobre esto.

(MA): No tuve que desacralizar la pintura de Salas porque crecí jugando con ese cromo, que en mi memoria se enlaza con imágenes de aulas, mapas, escudos, crucifijos y pupitres dobles de madera. Me parece interesante haber hecho referencia al "vudú" como un referente de la presencia negra en el Ecuador. Si bien en esa época yo no estaba tan familiarizado con ese universo y su gente, lo utilicé por el vínculo afectivo que tenía con los amigos negros que visitaban a mi padre; a diferencia del *Vudú para Bolívar* del 2013, en que el gesto, la referencia, está más estudiada, y la propongo como una forma de disidencia simbólica y cultural. Sin embargo, en ambos casos, es una pregunta sobre la presencia

yoruba en el país Ecuador. Puede ser vista también, como un gesto vandálico por quienes tuvimos que aprender y recitar de memoria la historia de ciertos próceres; crecer con cierto ideal de ciudadano blanco europeizado que no se corresponde con nuestra realidad.

(RM): En efecto, en el 2013 realizaste otra obra homónima en la que utilizaste como soporte una bandera donde aparece en primer plano Alexandre Pétiou, más conocido como Papá Bon-Kè, el primer presidente de la Primera República de Haití, que ayudó a Bolívar cuando tuvo que huir, y a quien Bolívar traicionó al no cumplir su promesa de liberar a los esclavos de la Gran Colombia. También aparece Bolívar en la parte inferior, una imagen de menor tamaño e invertida. Además, la pieza textil está intervenida con alfileres y otros elementos.

(MA): Ese trabajo lo hice después de conocer al maestro Juan García, carpintero esmeraldeño, historiador y antropólogo autodidacta, uno de los ecuatorianos más hermosos con los que me he topado. A través de él conocí la historia negra que permanece invisibilizada en nuestros relatos oficiales. Por eso, en esta pieza ves a Pétiou más grande que a Bolívar. El pue-

blo afro del Ecuador tiene muy presente la traición de Bolívar; y esta traición sigue presente hoy de muchas formas, incluso en la problemática narco en la provincia de Esmeraldas y su difusa frontera con Colombia. Una problemática a la que había aproximado en el 2010 para realizar Proyecto Bolívar, una obra que se proyectaba como una plataforma de investigación, que realicé por encargo del MAAC de Guayaquil, pero que quedó inconclusa por desavenencias con la dirección del museo en torno a la hipótesis de la negritud de Bolívar.

(RM): Voy a hacer un salto temporal porque me llama mucho la atención el uso recurrente de los textiles en tu trabajo. En la serie de obras relacionadas a Bolívar este recurso aparece en *Exvotos y corridos para crónicas de negras de un libertador desconocido en un país muy lejano que no se llama Ecuador* (2011), pero también en otras obras más recientes donde si bien no aparece Bolívar hay una crítica al estado y el proyecto moderno, como *Banderas de palabras o palabras abanderadas* (2016), que trabajaste en colaboración con costureras del río Samborondón; y otras anteriores, solo menciono algunas, como: *Torito* (1987), *El descrédito de las van-*

guardias o Soldaditos de juguete (1988), *Suprematismo de juguete* 1988, *Tahuantinnuestro* (1988), varias de la serie *Hermano Miguel*, y la icónica obra *Identidad Nacional* (1985). ¿A qué le atribuyes este tipo de solución formal?

(MA): La imagen de mi madre cosiendo ropa a diario me ha acompañado desde mi infancia, es posible que se deba a eso; aunque también está el deseo expreso de desmasculinizar los oficios artísticos. Desde el inicio de mi carrera en la década de los 80, me negué a emplear lenguajes artísticos que consideraba simbólica y financieramente comprometidos. Pero luego, a partir de los noventa, realicé una serie de obras llamadas *Cabeza de Padre*, donde me di tiempo de pensar más en el peso y las formas de las dinámicas patriarcales que me llevaron a explorar más los oficios y saberes relegados. Desde ahí, este deseo siempre ha estado presente. Creo en el potencial de feminizar la práctica artística y de reivindicar cierto imaginario excluido por los discursos oficiales.

(RM): Además del textil también recurres mucho al uso del collage, tan de moda en estos últimos años. En la serie Bolívar tienes *Impaternidad compartida* (1987)

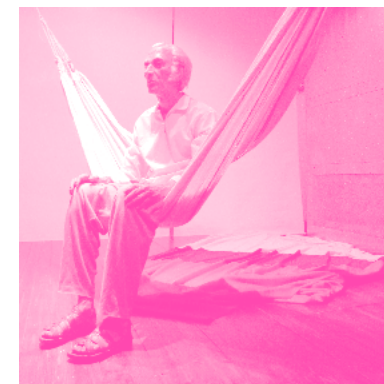
y *Caballero visionario* (1988), coméntanos sobre estas dos obras que siento más autobiográficas.

(MA): Pues sí, mi trabajo es naif y kitsch, y quizás eso da cuenta sobre la urgencia autoterapéutica que me mantiene haciéndolo. Más que un espacio para decir cosas es un espacio para trabajar en mis dudas y conflictos; y, por lo tanto, es siempre un trabajo que permanece pendiente. *Impaternidad compartida* es un collage que tiene las marcas de mi semen vertido sobre el rostro monstrificado de Bolívar. Fue mi manera de compartir el dolor de la pérdida, la dolencia que sentí por el aborto de mi exesposa. Para mí fue un gesto de esterilidad voluntaria que vertí sobre aquel padre sublimado en el que no creía. Algo similar ocurre con *Caballero visionario*, que muestra la cabeza de Bolívar como un alter ego barbudo, cuyos ojos literalmente emergen desde detrás del collage, aludiendo a un plano de realidad profunda, distinta, que se revela ante nuestra mirada urbana. Sus ojos insinúan la mirada de un shamán o la disidencia psicodélica como vías posibles de resistencia y recuperación de otra capacidad de ver. Alude a una mirada que espero pueda abrir otros portales eróticos lejos de las coerciones colectivamente aceptadas.



Exvotos y corridos para crónicas de negras de un libertador desconocido en un país muy lejano que no se llama Ecuador, 2011
Objeto instalado en el parque Simón Bolívar de Guayaquil | Cortesía colección privada, Quito.

(RM): Volvamos a *Exvotos y corridos para crónicas de negras de un libertador desconocido en un país muy lejano que no se llama Ecuador* (2011), obra con la que respondiste a la convocatoria “Caballos de colores”, organizada por la municipalidad de Guayaquil y la empresa privada, en la que invitaron a 31 artistas a pintar caballos de resina; basada en el proyecto *Cow Parade* de Zúrich y que tuvo réplicas en otras ciudades. En Guayaquil se reemplazó la vaca por los caballos, que hacía alarde del gusto por el universo ecuestre de cierta élite local. Con tu intervención interpelaste las aspiraciones de los organizadores, no solo porque no se logró ven-



Proyecto Bolívar, 2010
Cortesía Colección MAAC, Guayaquil
Escultura de silicón a escala natural, que retrata a un Bolívar anciano que no murió sino que sobrevivió y cambió el rumbo de su vida, lejos de la figura del prócer, para reflexionar sobre el fracaso y el futuro de su proyecto.

der en la subasta, sino porque fue la única que dio la vuelta de forma crítica a la invitación. Curbiste con esponjas y telas al caballo asignado, lo infantilizaste convirtiéndolo en un muñeco de trapo o algo parecido a un caballo de palo, burlando de algún modo la idea del monumento, los “monumentos ecuestres”; y además montaste una escultura de Bolívar con la cara agujereada que mostraba un hombre negro debajo de su piel, ¡desairando la figura del libertador en sus narices!, ya que la instalación fue emplazada en la pérgola del Parque Seminario, diagonal al Hemiciclo del la Ronda, que conmemora el encuentro entre Bolívar y San Martín.

(MA): *Crónicas de negras para el libertador desconocido* es una especie de bitácora donde reuní el trabajo que hice cuando abandoné la escena artística en la que me desenvolvía y busqué otras formas de hacer arte a través del intercambio con comunidades de la costa ecuatoriana. Huyendo de los abusos del poder-arte fui a estas comunas donde constaté abusos de poder estructurales. Presencié el desmantelamiento de las comunas, la ausencia de ley y los abusos constantes del aparataje estatal. Por eso, este Bolívar mostraba a través de cancioneros y exvotos, las tensiones y distanciamientos que paradójicamente nos unen en este gran territorio que en el pasado se llamó La Gran Colombia. ¿Dónde queda esta grandiosidad? ¿Dónde están todas esas ideas emancipadoras desde donde se construyeron los estados? Los estados son la legitimación de la desigualdad.

(RM): Ahora cuéntame cómo surgió tu interés por trabajar con comunidades rurales, ¿qué ha implicado ese trabajo? ¿qué entiendes como "comunidad" y como "arte comunitario"? ¿cómo te ubicas esta franja de trabajo?

(MA): En el campo del arte se habla mucho de comunidad, pero me parece que de una manera bastante urbanizada. No creo que podamos comprenderlo, desde mi experiencia, entiendo lo comunitario como la autoorganización espontánea y necesaria en torno a procesos de los que se depende para subsistir, y que por lo tanto se defienden colectivamente, incluso con la vida; y esto es algo antagónico a los modelos urbanos o a las llamadas comunidades virtuales, en los que no hay nada que defender, salvo intereses privados y temporales, solo hay comodidad. Al igual que el arte, muchas comunidades son esencialmente individualistas, sus intereses no se corresponden al de otras comunidades cuyas urgencias, sus formas de pensar y verse son esencialmente comunitarias. Todo lo que estamos viviendo nos conduce a que formemos comunidades, pero hay que estar alerta sobre qué tipo de comunidad queremos formar, una donde se resuelvan nuestros deseos individuales o los de todos quienes la forman; esto segundo implica renunciar a ciertas cosas. Hay que pensar sobre qué comunidad queremos trabajar ahora donde a todas luces, se viene todo teñido de anaranjado industria cultural.

EJERCICIOS DE PROTESTA* LIUSKA ASTETE

*Obra producida para la 12 Bienal del Mercosur

Paula Correa <3



Ejercicio Protesta 1-Rojo (realizada en Tribunales de In-Justicia), Concepción, Chile, 2010 | Fotografía de Pamela Navarro

Desnudarse en la vía pública es un acto de protesta contra los tabúes, los tapujos y los cánones de belleza hoy socialmente aceptados. El cuerpo, considerado como el único territorio propio, se expone denotando ansias de libertad. La pintura como arma, como trinchera y punto de vista en su vinculación con el arte, actúa como símbolo relacionado en el caso de los tribunales, al color de la sangre que han derramado y seguimos derramando los débiles, los oprimidos, los que intentan la fuga, la mutación, el cambio.

El choc del rojo interrumpe el choc de la sumisión, de lo cotidiano; propone un quiebre momentáneo para señalar lo que está aquí y allá, lo que sabemos que existe, pero que a veces dejamos de observar.

La academia, la iglesia y el estado, en este caso graficado en su poder judicial; operan como instituciones represivas al servicio de la clase dominante y es hacia ellas que se dirige la crítica. La diaria observación de estas situaciones nos inunda de rabia, que a su vez genera deseos de violencia y caos. Violencia que no es necesariamente a golpes y palos pero que vivimos a diario con la visible represión policial, con los bombardeos de imágenes televisivas sin contenido, con el incentivo al consumo desmesurado, con la pobreza, el hambre, con una imagen de patria y libertad que no es real, que no es igual para todos. Violencia que se responde con violencia, con robos, saqueos, portazos, gritos, drogas, balas, con fuego o con una acción visceral disfrazada de arte.

Una acción que pretende interrumpir la indiferencia cotidiana, vivimos en un contexto en el que el tiempo está invadido por los horarios y la monotonía: a las 6 de la tarde salimos de clases o del trabajo; tenemos momentos para divertirnos, otros para viajar, momentos de trabajo, de explotación, otros de evasión. Romper aquel ritmo casi tecnológico se abre entonces como una posibilidad y como una necesidad de protestar.

Ante la continua pasividad, Actuar.

Liu

Conce, Noviembre, 2010

ESTO ES LO QUE NOS QUEDA

¿Y qué es esto? Lo que está haciendo Liu, lo que están haciendo otros performers, lo que hacen también chicas y chicos de colectivos danza independiente, y que pasa por la reapropiación de ese lugar que en algún momento nos perteneció: el espacio público.

Esa ciudad, ese territorio, ese espacio común que es cada vez más de tránsito, de pasar, ojalá sin ver, sin sentir, sin tocar al otro/a. Es en este punto donde las acciones de jóvenes artistas al margen de la academia y de los discursos hegemónicos del arte se alzan como focos de resistencia y se expanden libremente (en la medida de lo posible) por entre las calles y la gente, entre los que pasan y los que se quedan, los que miran y los que ven, los que no van al museo pero agradecen el estar ahí.

Ejercicio de Protesta es justamente eso, un “estar ahí” un acto de reconocerse, de identificarse y exponerse como un cuerpo político que cruza física y simbólicamente el espacio urbano, arquitectónico, institucional, sagrado, académico. Territorios ceñidos por un orden y una realidad claustrofóbica que oprime, reprime y suprime todo aquello que no calza con su estructura y no opera bajo su norma.

Como alternativa, como fuga o como plan B, se busca generar microespacios de socialización en los que más allá del producto-arte lo que se propone es un flujo-arte, quiero decir, una cosa que pasa, que sin dudas se ve impulsada desde el ser y no desde el deber ser.

Más allá de los códigos o las reflexiones conceptuales de los que pueda valerse la propuesta, es desde la pulsión del querer hacer y del querer decir desde donde Liu se expone, nos confronta y nos hace partícipes de una acción que es tanto impulso como liberación, una acción que, como ella bien dice, puede darse el lujo de vestirse de arte y salir a hacer frente a las múltiples redes de violencia que se tejen día a día frente a nuestros ojos.

Paula Correa

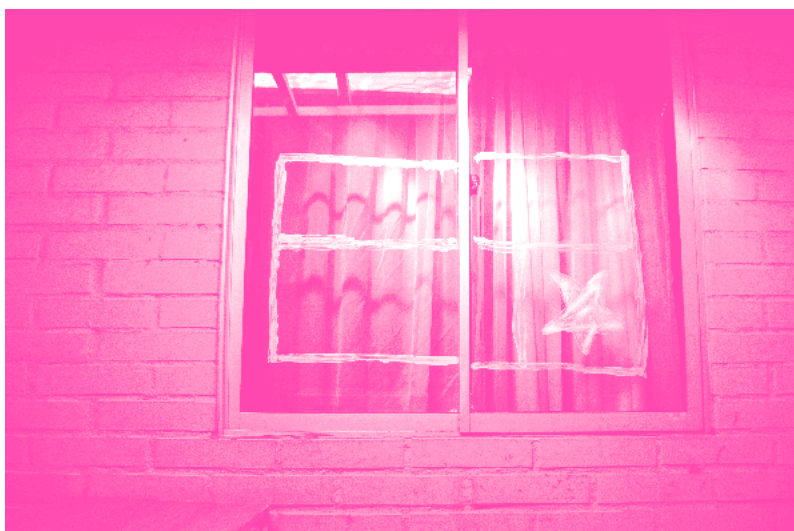




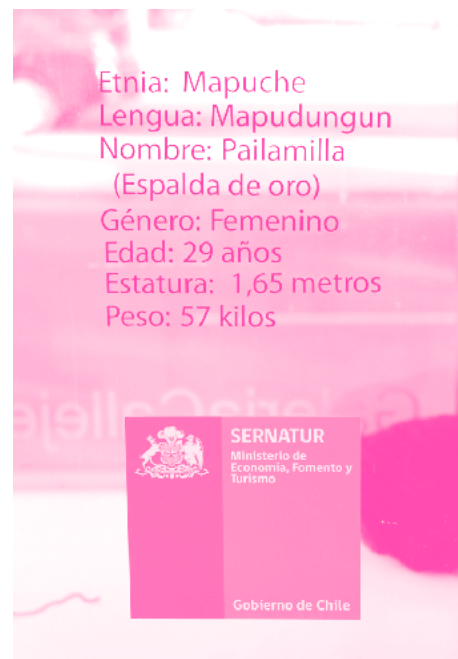
PARIDAD Y ESCAÑOS RESERVADOS¹:

PERSPECTIVAS QUE SOBREPASAN LAS FUERZAS NORMALIZADORAS

Mariairis Flores <3



Desde el encierro abismal, otra venganza es posible



Los sucesos que constituyeron la revuelta de octubre de 2019 en Chile me dejaron atónita, sé que no solo a mi, pero prefiero hablar en primera persona, ya que he oído a muchos que sostienen haber visto que esto sucedería con un tono autocomplaciente que me resulta perturbador. Quiero comenzar realizando un sucinto recuento, ahora que recién creo ser capaz de trazar algunas ideas y llevarlas a un territorio que no es el protagonista de estos hechos. Las evasiones de los secundarios comenzaron el 7 de octubre y se mantuvieron por los días siguientes, mientras sumaban más adherentes y se agudizaba la represión. El 18 de octubre hubo un estallido, una explosión sin precedentes que generó una vorágine, al mismo tiempo que estableció un periodo de suspenso. Ese día la televisión mostraba principalmente imágenes de fuego registradas en las principales ciudades del país, se quemaban estaciones de metro y una escalera de emergencia de un céntrico edificio, generando

¹ Hace unos meses atrás, en el 2020, recibí un llamado del curador y crítico chileno, Ignacio Smulewicz. Fue un llamado enigmático y me tomó un tiempo entender de qué trataba. Lo explicaré brevemente: Ignacio había sido invitado por el proyecto editorial "coma" a realizar un número dedicado al proceso constituyente que nos encontramos viviendo y que tuvo un plebiscito de entrada el 25 de octubre, a un año de la denominada "marcha más grande de Chile" (que fue una convocatoria a lo largo de todo el país a una semana del "estallido social" y la respuesta se tradujo en masivas marchas en distintos puntos). Este número vio la luz poco antes y tuvo como asunto "2/3" (dos tercios), cifra que alude al quórum mínimo para aprobar los artículos que conformarán la nueva constitución chilena, que erradicará para siempre la Constitución política de la Dictadura militar. Volviendo al llamado, Ignacio no me habló de su tema, solo dijo que yo tenía que darle un tema y un listado de artistas que podrían dar cuerpo a esa idea, esta sería mi curatoria ficticia y él la citaría en su texto curatorial. Mientras hablaba con él e intentaba entender el sentido de esta petición, pensé: "Paridad de género y escaños reservados", y rápidamente una serie de imágenes de obras comenzaron a configurar un imaginario en mi cabeza. Cuando fui convocada a esta "exposición impresa" pensé inmediatamente en que era la instancia para materializar esa ficción. Mis ideas y las artistas estaban dispersas y creo que es el momento de proponer algunos sentidos.

Etnoturismo

una de las imágenes más impresionantes de esa jornada (a poco más de un año nada se sabe de culpables). La madrugada del 19 de octubre, Sebastián Piñera declaró "estado de emergencia" y toque de queda en todo el país, esto significó la salida de los militares a las calles, recordando los horriblos días de la Dictadura Militar. Los días siguientes fueron tan vertiginosos que era difícil entender lo que ocurría y lo que prevaleció era la imperiosa necesidad de salir a la calle a protestar y a encontrarnos. El tiempo estalló, no habían días, trabajo, actividades; todo era organizarse, gritar, resistir. Una nueva constitución y la asamblea constituyente fueron algunas de las demandas que más se reiteraban y terminaron por instalarse en el imaginario público. La clase política acusó recibo, y el 15 de noviembre luego de una extensa jornada, sectores desde la izquierda a la derecha pinochetista firmaron el "Acuerdo por la Paz Social y la Nueva Constitución". Inmediatamente surgieron las voces de alerta frente al modo en que se planteó este acuerdo, hablar de paz con los militares en la calle y el desatado actuar de los pacos (la policía nacional) era una amarga y compleja ironía. Por esos días se vivían jornadas de represión muy violentas y recién se empezaba a dimensionar la cantidad de víctimas de trauma ocular; pocos días antes el manifestante Gustavo Gatica había sido herido en ambos ojos y se encontraba hospitalizado, sin que se definiera en ese momento si perdería la vista completamente. Esto se confirmó el 26 de noviembre, mismo día en que los pacos destruyeron parte frontal del cráneo de Fabiola Campillay con una lacrimógena, cuestión que también la dejó ciega. Así, con un ambiente horrible, convulso y enrarecido en el que se transitaba por todas las emociones posibles y existentes, se vislumbraba una salida institucional concreta pero dudosa. Es inevitable la desconfianza a que siga operando la misma política de los consensos que ha liderado el país los últimos 30 años y que ha afianzado el modelo neoliberal.

El 8 marzo del 2020 se realizó la marcha por la conmemoración del Día de la Mujer, más de dos millones de personas, principalmente mujeres y disidencias, salieron en todo el país. Fue un encuentro multitudinario en el que se grabó la palabra HISTÓRICAS en Plaza de la Dignidad, nombre que se le asignó a la plaza donde se convocaban las manifestaciones de los últimos meses (por la condición de hito urbano de tal lugar). Transcurrido un poco más de una semana, el coronavirus llegó al país en los cuerpos pertenecientes a la clase alta; los pri-

meros casos se presentan en el sector oriente de la capital, donde ellos habitan reconcentrados, pero rápidamente comenzó a expandirse por toda la ciudad. El 17 del mismo mes, quienes pudieron comenzaron a realizar cuarentenas, y a finales del mes el gobierno comenzó a tomar algunas medidas. Las protestas cesaron. Siempre he creído que la gente (incluyéndome) comenzó a confinarse, porque conocen el sistema público de salud chileno, y de enfermarse, la situación sería crítica e irremediable. Este escenario retrasó el plebiscito de entrada para saber si queríamos una nueva Constitución y bajo qué organismo sería electa (Convención Constitucional o Convención Constituyente). Finalmente, en octubre del año pasado, la opción de apruebo ganó con un 78% de los votos, mientras que el rechazo logró imponerse en 3 comunas del sector oriente de Santiago (mismas zonas desde donde se expandió el virus), en la Antártica y en Colchane, al norte del país. Con mayor porcentaje se impuso la Convención Constitucional, esto quiere decir que el 100% de los encargados de redactar la nueva Constitución serán electos mediante votación. Sin embargo, Convención Constitucional no es sinónimo de Asamblea Constituyente, ya que la determinación de las reglas estaría a cargo de la impugnada clase política, el quórum de ha sido una de las definiciones más cuestionadas, ya que permite a la derecha ejercer el derecho a veto a partir de una minoría, que es el modo en que ha operado los últimos 30 años para impedir cualquier transformación estructural en el país.

Una de las variadas falencias del "Acuerdo" fue no definir los mecanismos que darían forma a este proceso constitucional, siendo definidos por el cuestionado Congreso Nacional a posteriori. Principalmente, por la reticencia de la derecha a discutir este tema, se instaló -contra el tiempo- la discusión para establecer ciertos pisos mínimos del proceso que asegurasen mayor democracia al mismo. Finalmente se zanjó la paridad de género y 17 escaños reservados para los 10 pueblos originarios reconocidos por el Estado chileno, cifra menor a la que se pedía.

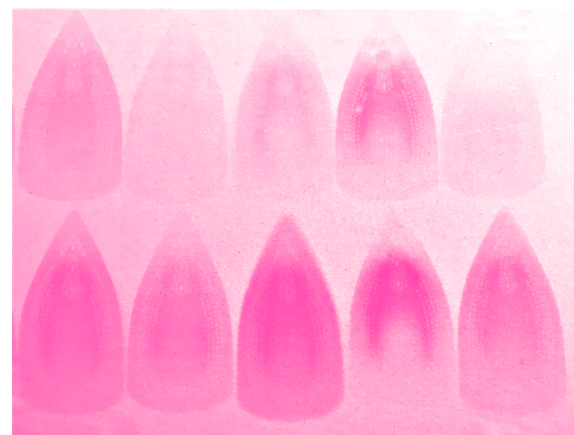
¿Por qué pensar una exposición impresa en torno a estos dos ejes? Considero que, si bien garantizar la paridad y los escaños reservados son hitos históricos y relevantes, desde una perspectiva crítica resultan gestos normalizadores que se vinculan a políticas de cuotas siempre limitadas y limitantes; son acciones motivadas por una discriminación positiva que surgen desde la condescendencia de quienes detentan el

poder político y económico. La paridad de género apunta a la necesidad de equiparar el terreno entre hombres y mujeres, mientras que los escaños reservados aseguran la presencia de ciertos grupos de la sociedad, en este caso los pueblos indígenas. Mientras se daba la discusión y proponían también escaños reservados para el pueblo tribal afrodescendiente chileno, Jacqueline van Rysselberghe, presidenta por largo tiempo de la Unión Demócrata Independiente (UDI), partido defensor del legado de Pinochet y Jaime Guzmán, uno de los rostros fuertes de la derecha y vinculada a casos de corrupción, sostenía frente a la prensa de manera perversa y provocadora que quizás sería necesario reservar escaños también para sectores religiosos, los que representan ideas conservadoras favorables a sus intereses, obviando convenientemente que estamos frente a un Estado Laico. El pueblo afrodescendiente finalmente quedó fuera, lo que evidencia el racismo estructural del Estado chileno que lo reconoció legalmente recién el año 2019.

Paridad de género y escaños reservados para pueblos originarios, son los términos bajo los cuales se admiten o, bien podría decir, se toleran las demandas políticas del movimiento feminista y de los movimientos indígenas, fundamentales en la revuelta de octubre. Estos conceptos se quedan diminutos frente a la cantidad de grupos vulnerados en una sociedad colonial, patriarcal y neoliberal. A lo largo del tiempo múltiples obras han instalado críticas con el fin de proponer imaginarios que tensionen la ficción dominante que hace pasar por sentido común lógicas segregacionistas, patriarcales, coloniales y clasistas. La relación entre arte y política es una constante que refiere a una obra capaz de interpelar respecto de asuntos que involucran lo social como un conjunto complejo y heterogéneo. Las obras presentadas a continuación han sido producidas por artistas vinculadxs a distintos territorios y orígenes, la mayoría de ellas fueron realizadas con anterioridad al estallido, mientras que otras fueron durante la pandemia. Todas ellas exponen posibilidades para pensar un presente convulso y contradictorio que a ratos parece lleno de futuro, pero también lleno de incertidumbre y fuerzas normalizadoras.



Obrero



Transgresiones domésticas



Volver al origen, en memoria de Camilo Catrillanca



*Millaray Calfuqueo Aliste:
Nombre para un posible nacimiento*



Ya no estás sintiéndote sola



Obrero



Perder el origen

1

Etnoturismo, 2017
Paula Baeza Pailamilla
Fotografías de Lorna Remmele



Paula Baeza Pailamilla salió a la calle en el reducido espacio de exhibición de Galería Callejera montando una farsa. Mientras ella tejía con las manos un punto que aprendió en YouTube, al que hacía pasar por “originario”, en la calle yo repartía unos folletos que promocionaban el “Etnoturismo”. Este folleto fue construido a partir de un texto extraído de una página web del Gobierno de Chile. En la galería se instaló además una ficha técnica que describía a Paula como si fuera una “obra de arte” y un logo del Servicio Nacional de Turismo (SERNATUR). Las reacciones de los transeúntes, devenidos espectadores, fueron desde la admiración y sorpresa frente a “la ejemplar mapuche”, hasta la rabia e interpelación a gritos. Lo llamativo es que nadie intentó sacarla o interactuar con ella.

2

Portada al mundo andino, 2016-2019
Natalia Montoya



Natalia Montoya, al igual que Paula, monta una farsa y alude a un imaginario popular, en este caso al de la revista de periodismo científico

“National Geographic”. En este autorretrato la artista personifica a una alférez real colonial, título que representa a una institución mestiza y que da cuenta del sincretismo presente en el Virreinato del Perú. El alférez real era un representante de la nobleza inca elegido para participar de la festividad religiosa del patrón de España, Santiago Apóstol, y salía en una procesión vestido con su *mascaipacha*, llevando el estandarte que representaba al Reino de España y en compañía de un alférez real escogido por los criollos.

3

Millaray Calfuqueo Aliste: Nombre para un posible nacimiento, 2017
Sebastián Calfuqueo Aliste
Fotografía de Diego Argote



Millaray Calfuqueo Aliste es una de las identidades femeninas de Sebastián Calfuqueo. En su pregunta constante acerca de cómo se configuran las identidades sexuales y raciales, este artista realizó una performance en la que planteó un listado de distintas características identitarias físicas y psicológicas para que los espectadores fueran escogiendo combinaciones, las que luego él representaba mediante vestuarios, pelucas y accesorios. En total fueron 4 identidades y en la fotografía vemos a Millaray (nombre mapuche) como una “*machi*”, “blanca”, “colorina” e “*intelectual*”.

4

Rincón, 2013
Katherina Oñate



“Rincón” es un site específico que nos muestra la esquina de un hogar, en el que se evidencia el paso del tiempo con un dibujo que nos recuerda a la infancia. Si bien esta es una obra del 2013, en tiempos de cuarentena tiene algo de presente ya que el espacio íntimo y el hogar se han vuelto una constante. Hay un cruce entre memoria y cotidiano, el que en estos meses se ha vuelto extraño cuando nos enfrentamos a días iguales que nos dificultan generar recuerdos.

5

Desde el encierro abismal, otra venganza es posible, 2020
Diego Argote



Diego Argote realiza una serie fotográfica que cruza el autorretrato con imágenes de protesta. La serie condensa un momento de hastío que se presenta melancólico frente al encierro obligado, después de meses de protesta. La bandera invertida y el puño en alto encerrados en la ventana de una casa se enmarcan en una construcción que por sus ladrillos reconocemos que es el tipo de vivienda que pobla toda la periferia de la ciudad de Santiago. La locación es Pudahuel, vocablo en Mapudungun que da nombre a esta comuna del sector poniente, que bien podría ser del sector sur o norte de

la capital chilena, ya que todas las comunas que no pertenecen al centro o al oriente lucen más o menos iguales, sin áreas verdes y con barrios; poblaciones o villas con una alta densidad poblacional y escasos metros cuadrados, en los que la cuarentena ciertamente se desarrolla de un modo mucho más complicado y agobiante.

6

Mi dragón es una cocina, 2020
Wilkellys Pirela



Este registro de acción de Wiki Pirela es parte de una serie de intervenciones que la artista realiza en el espacio público. Esta fue realizada a finales de junio del año pasado en plena cuarentena. Poco tiempo antes, a fines de mayo, las protestas se habían reactivado en la comuna de El Bosque, sector sur de la capital, y luego de casi dos meses de pandemia se empezó a generar una compleja situación económica en la que comenzó a escasear la comida. El hambre fue una de las palabras que más se repitió. El cuerpo de obra de esta artista gira en torno a la importancia de sacar lo privado a lo público, tal como lo hace la manifestación que externaliza los problemas que el gobierno de turno desconoce o quiso desconocer.



7



Transgresiones domésticas, 2019
Katherina Oñate

Esta pieza de Katherina Oñate también trabaja en torno a lo cotidiano a través de la acción del planchado, tarea feminizada que construye un imaginario en torno a lo doméstico. La obra crea un patrón que refleja una estructura, no obstante las marcas dejadas por la plancha nos muestran distintas intensidades. En esta obra propongo sentidos ambivalentes, por un lado las marcas parecen evidenciar una realidad violenta, una acción repetitiva en un cotidiano hostil que va dejando huellas; por otro, parece ser que quien marca esta extensa tela está revelándose y construyendo un relato personal mediante las marcas. Independiente de lo anterior, el encierro y lo cotidiano han revelado cuán agresivo puede tornarse el espacio íntimo y familiar. El que lejos de ser un lugar seguro puede volverse un nido de perversiones, como señalaba Simone de Beauvoir.

8



Ya no estás sintiéndote sola, 2019
Perpetua Rodríguez y Vania Montgomery
Fotografía de Andrés Valenzuela Arellano

Esta es una acción de Perpetua Rodríguez con Vania Montgomery, en la que ésta última inscribe con un bisturí la palabra LESBIANA en la espalda de Perpetua, para luego cubrirla con

una gasa que muestra al público. Posteriormente se acuesta sobre ella y de este modo imprime la palabra sobre su pecho, exhibiéndola ambas al derecho y al revés. El acto que ejerce una violencia es realizado con cuidado, entre ellas se evidencia un afecto y un deseo que permite resignificar el abrir la carne. La palabra LESBIANA porta con una carga social que es reapropiada cada vez que se enuncia. "Ya no estás sintiéndote sola" remite a esa capacidad de encontrarse, de generar afectos y colectividades a pesar del patriarcado y su heteronormatividad.

9



Obrero, 2019
Cristián Maturana

"Obrero" es el registro de cuatro acciones que Cristián Maturana realiza o encarga. Su reflexión se inicia al enterarse de que la palabra "obrero" fue prohibida por decreto durante la dictadura militar de Augusto Pinochet. La palabra portaba con una potencia simbólica que reivindicaba a la clase trabajadora, cuestión que la dictadura se empeñó en erradicar. Cristian apuesta por reinscribir esta palabra en distintos soportes: primero la tatúa en su piel para autodenominarse obrero, posteriormente pasa a la ropa, para ello invita a un otrx a que borde un overol. El tercer paso es marcarla en la tierra del desierto fatigada por el sol al norte de Chile. Con un rastrillo y su overol, tatuó a la tierra con la palabra "obrero" en grandes proporciones. Después la graba en una vereda de Valparaíso y finalmente en Galería Metropolitana, una galería inserta en un barrio residencial de la zona sur de Santiago donde también

exhibe los registros. La obra se construye en distintos espacios, los que establecen un arco que va desde lo personal a lo público, desde su cuerpo a los múltiples cuerpos que transitan por las calles de Valparaíso y en las particularidades y contradicciones del espacio artístico.

10



Perder el origen, 2018
Paula Coñoepan

La abuela de Paula trenza sus largos cabellos, mientras la escuchamos relatar su historia personal. Relata que fueron sus padres quienes no le enseñaron el mapudungun, lengua mapuche. Este fenómeno es muy común, puesto que hablar y reconocerse como mapuche significaba un problema al momento de insertarse en la sociedad chilena. Muchas familias detuvieron el traspaso de la cultura y las tradiciones como una estrategia de cuidado frente a una sociedad colonial. Ella, al igual que Paula Baeza Pailamilla y Sebastián Calfuqueo son artistas mapuche que producto de la diáspora nacieron en Santiago, alejados del Wallmapu, territorio histórico usurpado por la colonización y los múltiples intentos de "pacificación" llevados adelante por el Estado de Chile. Lxs 3 artistas mapuche mencionados tienen una historia en común. Crecieron en Santiago y vieron a sus abuelos o bisabuelos hablar la lengua o vivir en el Wallmapu, no obstante sus padres se relacionaron con esa herencia desde el desarraigo. El camino que ellxs realizan es inverso. En esta performance Paula corta sus trenzas como un modo de devolver a su abuela ese origen que perdió y que ella está reconstruyendo.

11



Volver al origen, en memoria de Camilo Catrillanca, 2018
Danny Reveco

El 14 de noviembre de 2018 comenzó a circular por RRSS la información de que un comunero mapuche había sido asesinado por carabineros de Chile, prontamente los medios de comunicación oficial hicieron eco de la noticia asegurando que se había tratado de un enfrentamiento armado luego del robo de un auto a unas profesoras. El montaje se cayó rápidamente. Camilo Catrillanca había sido asesinado por la espalda cuando viajaba en un tractor con un menor de edad. Su muerte no fue la primera, en democracia han sido asesinados a manos del Estado más de un decena de mapuches, además de una serie de incidentes confusos como la desaparición de José Huenante o el asesinato, que intentó plantearse como suicidio, de la activista Macarena Valdés en Wallmapu. Cuando Camilo fue asesinado se levantaron una serie de manifestaciones, su rostro fue proyectado con el verso del poeta Raúl Zurita: "que su rostro cubra el horizonte". El mural de Danny representa a Camilo realizando un *Choike purun* (danza del ñandú), danza tradicional mapuche que se realiza en distintas ceremonias. Este fue pintado a los pocos días del asesinato en respuesta a una convocatoria del Museo a Cielo Abierto de La Pincoya, barrio del norte de Santiago, y fue realizado en el letrero de Galería Metropolitana. En la revuelta de 2019 su rostro comenzó a multiplicarse por las calles del país: stencils, murales, grafitis que escriben su nombre lo transformaron en una representación de la lucha abierta y hoy latente.

1 El proceso de creación del museo ha sido de dos años, iniciando en 2018. De manera muy breve, ha consistido en la colecta y donación de piezas arqueológicas y etnográficas por parte de algunas familias de la comunidad de Angahuan, posteriormente se buscó el espacio y recursos para la apertura del museo. Aunado a ello, se necesitó la validación del Instituto Nacional de Antropología e Historia por lo que se inició el proceso legal para ser organismo coadyuvante (título que otorga el INAH a todas las personas, juntas vecinales o asociaciones civiles para poder ser custodios del patrimonio nacional). Por la pandemia causada por el virus de COVID-19 la inauguración del museo se pospuso nueve meses. Sin embargo, se ha decidido que el espacio abra sus puertas el 20 de febrero del 2021 (este texto se escribe en enero del mismo año), día en que tendrán lugar diversas actividades, las cuales se retransmitirán a través de la página de Facebook del espacio. Las razones por las que se decidió abrir un museo comunitario en Angahuan son las siguientes: la constante y creciente necesidad de los y las jóvenes de la localidad por saber más de la historia de su comunidad; condensar todas las investigaciones que se han hecho dentro de la comunidad y otorgar un espacio a los académicos para presentar los resultados finales de sus proyectos, las cuales pueden ser para el beneficio de la sociedad.



Inauguración de la exposición permanente "Gulkána Parhikutiniri Charákatarí Retrátucha". Fotografía: Hillary Enrique Díaz.

'KUTSİKUA ARHÁKUCHARI K'UMÁNCHIKUA',

HACIA UN PROPIO CONCEPTO DE MUSEO EN ANGAHUAN, MICHOACÁN

Susana Ortiz Chávez <3

En enero de 2021 los *Guardianes de la Historia* (equipo de estudiantes y académixs que forman parte de la creación del museo de Angahuan¹) tomaron la decisión de cambiar el nombre del Museo Comunitario *Kutsikua Arhákucha* por el de *'Kutsikua Arhákuchari K'umánchikua'* (en adelante KAK), este título se traduce como hogar o morada de los Kutsikua Arhákucha. Tal iniciativa se entreteje en la posibilidad de descubrir los diferentes mundos que existen dentro de la comunidad de Angahuan y del desprendimiento de conceptos euro-



Silvana Cortes en la Inauguración de la exposición permanente "Gulkána Parhikutiniri Charákatarí Retrátucha". Fotografía: Hillary Enrique Díaz.

céntricos sobre los museos y de modos de hacer museos comunitarios bajo los preceptos nacionalistas. Si bien el KAK es un museo porque se ha ido construyendo con bases prácticas museológicas, ya que exhibe, promueve, resguarda e investiga una serie de objetos arqueológicos y etnográficos que forman parte del patrimonio material de la comunidad de Angahuan; el objetivo ahora es ir más allá de estas concepciones estáticas y buscar la soberanía de las palabras originarias.

Una de las maneras con las que hemos logrado reimaginar este espacio ha sido a través de la curaduría comunitaria y la toma de decisiones democráticas por medio de comisiones que posibilitan el funcionamiento del KAK. Estas dos actividades han desatado la iniciativa de contar, redescubrir y resignificar una historia comprometida con la realidad de la sociedad, con la memoria, con los testimonios y con el lenguaje de Angahuan, para dignificar las diferentes formas de habitar y relacionarnos con el mundo.

Esta curaduría comunitaria parte de las siguientes preguntas: ¿quiénes somos?, ¿quiénes fueron nuestros

Así mismo, se busca seguir los lineamientos que se encuentran en el Estatuto de la comunidad p'urhépecha de Angahuan, en donde se prioriza la necesidad de tener un espacio cultural para rescatar, revalorizar, registrar y difundir el arte, los conocimientos ancestrales, las tradiciones y el lenguaje p'urhépecha ya sea en una biblioteca, centro cultural, archivo o museo de la comunidad.

antepasados?, ¿cómo podemos conocer, contar y resignificar nuestra historia ancestral?, ¿cómo creamos espacios más inclusivos, solidarios y autónomos que generen un impacto positivo en la sociedad? y ¿desde qué críticas ontológicas y prácticas el KAK reinventa el paradigma museal? En el proceso de creación del KAK estas preguntas se siguen entramando y construyendo a través del tiempo, con ayuda de las personas que forman parte del proyecto y desde otras realidades comunitarias.

El cambio de nombre puede comenzar a explicarse a través de la tradición oral de la comunidad de Angahuan, esta localidad se encuentra en la meseta *p'urhépecha*, perteneciente al municipio de Uruapan en el estado de Michoacán. La organización política y social de Angahuan se sostiene por medio de usos y costumbres, lo que significa que los y las habitantes deciden conservar el lenguaje y todo lo adyacente a la identidad y tradición *p'urhépecha*.

Dentro de la tradición oral - nos cuenta Tata Manuel Sosa Lázaro² - *siempre la gente ha contado que todos los objetos arqueológicos que se han encontrado pertenecían a los Kutsĩkua Arhákucha, los cuales son nuestros antepasados más remotos, más antiguos, los primeros que poblaron todo alrededor de Angahuan. Entonces ellos llevaban las orejas perforadas porque llevaban orejeras. No todos podían utilizar orejeras solo la gente de elite*³.

Kutsĩkua Arhákucha, por lo tanto, se traduce como orejas rajadas. Una hipótesis que propone Tata Manuel y el Dr. Alejandro Olmos Curiel es el hecho de que la palabra *Arhákucha* connota la acción de rajar, por lo que sostienen que los españoles a su llegada en Angahuan les rajaron o arrancaron sus orejeras a la gente gobernante⁴ como un símbolo de control, desestimación y colonización. También existe la versión de que los *Kutsĩkua Arhákucha* se rajaban sus orejas para que su sangre cayera a la tierra y así provocar a la lluvia⁵.

Si bien estas dos suposiciones son discontinuas, reflejan la importancia de contar las diversas historias desde los propios términos de las comunidades y crear espacios en donde se resignifiquen estas historias. En este sentido Linda Tuhiwai Smith en su libro "A descolonizar las metodologías" propone que los actos de contar, escribir y reflexionar sobre las propias historias de la localidad, son necesarios para el proceso de descolonización, para rehacernos y resistir. Por lo que la decisión de eliminar la palabra museo (la cual no existe en el lenguaje *p'urhépecha*) en el KAK responde a la determinación de hacer un espacio y un hogar (para los *Kutsĩkua Arhákucha* y todas aquellas historias que se cuentan en la tradición oral) para la población de Angahuan bajo condiciones, preceptos y reflexiones propias.

Así mismo se descartó el concepto "comunitario" ya que actualmente en Angahuan se viven momentos de crisis en cuanto a la organización comunitaria. Esto nos imposibilita a utilizar la palabra "comunitario" ya que el proceso de creación del museo no ha respondido a las lógicas internas con las que se construyen proyectos comunitarios dentro de la población⁶. Sin embargo, de forma paralela, la creación del KAK ha sido posible gracias a la unión, el esfuerzo y la valentía de un grupo de personas que de manera altruista y voluntaria se han comprometido por el patrimonio tangible e intangible de Angahuan.

El cambio de nombre es un intento hacia prácticas emancipatorias y de autoconocimiento por parte de la población de Angahuan que procura crear formas profundas de sensibilidad para cuidar el patrimonio y el territorio de la comunidad.

⁶ La razón ha sido que el proyecto del KAK, hasta el día de hoy, no se ha presentado ante la Asamblea (la Asamblea representa uno de los organismos más importantes para la toma de decisiones en cuanto a la realización de cualquier proyecto dentro de Angahuan), por las siguientes situaciones políticas: aunque se le ha solicitado al jefe de tenencia y al consejo de vigilancia (las únicas dos autoridades para convocar a una asamblea) la realización de una asamblea para presentar el proyecto del museo, estos mandos no nos lo han concedido; también se sospecha que la asamblea se ha vuelto una fachada antidemocrática organizativa ya que solo unos cuantos toman las decisiones. De igual forma se tiene la experiencia de que cuando se han realizado asambleas, la gente no asiste o bien, algunos de los participantes van en estado de ebriedad, lo cual dificulta la comunicación interna.

² Tata Manuel es comunero de la localidad de Angahuan, líder de los Guardianes de la historia y la Junta vecinal Ch'urhinga, la cual se consolidó como legalmente constituida para ser organismo coadyuvante.

³ Entrevista realizada por Susana Ortiz el 16 de enero de 2021, Angahuan Michoacán.

⁴ Comunicación personal del día 7 de marzo de 2020 por parte del Dr. Alejandro Olmos Curiel, Angahuan, Michoacán.

⁵ Felipe Chávez Cervantes, Antiquo Pueblo de Jauaneto, K'umbutsio o Parikutin, (México: F.C. Cervantes, 2000)



LO TRENDY EN EL ARTE O LO ARTY EN LA MODA

PINCHE CHICA CHIC <3

A la ingente cantidad de textos detalladísimos sobre las atrocidades cometidas por las cortes europeas que documentan los excesos de los reyes y las reinas a lo largo de la historia nobiliaria, se antepone por vez primera una investigación centrada en resaltar los principales aportes que los aristócratas del Viejo Continente, en especial de distintos ámbitos de la cultura.

Si bien el estudio recupera nuevamente pasajes polémicos sobre la vida de estos personajes, como los conocidos experimentos que el Rey Sol hizo con los campesinos en la extracción de tumores sin ningún tipo de asepsia ni anestesia, los autores consideran ahora estas atrevidas pruebas como los rústicos inicios de la cirugía; sin embargo, admiten que no los utilizó como conejillos de indias, argumentando que el mismo soberano aplicó estas prácticas en su propia persona cuando tuvo la necesidad al brotarle tumefacciones en el ano.

En lo que a nosotros concierne, es interesante la reivindicación de la figura del rey como el padre de la moda, ¡porque Charles Frederick Worth, qué! Jean-Baptiste Colbert, el ministro de finanzas, declaró al inicio de su gestión, sentando las bases de su mandato, que la moda era para Francia lo que las minas de Perú eran para España, o sea, su producto de exportación más lucrativo. La sentencia de Susan Sontag al respecto de la importancia de la industria de la moda para este país es acertada: “los franceses nunca han compartido la convicción anglosajona de que lo que está de moda es contrario de lo serio”. Durante este reinado, gran parte de la población trabajaba en el sector textil bajo estrictos controles de calidad que impedían el paso de las importaciones extranjeras al territorio galo; Los especialistas reconocen la coherencia de su majestad, quien impuso la misma disciplina en su propia familia, al ordenar a su hijo quemar un abrigo suyo porque estaba hecho con tela foránea. La idea era fortalecer la economía gala y su excelencia apostó por las telas y la ropa, se inventaron las temporadas primavera-verano, otoño-invierno, como un pretexto para vender más y fortalecer la industria al considerar que una prenda de seis meses atrás perdía su esplendor, por lo que era necesario adquirir otra que fuera nueva: a este fenómeno le llamó “moda”.

Otro ejemplo de la equilibrada valoración que en este esfuerzo serio e inédito surge a la luz en forma de robusto libro a favor de los monarcas divinos, sobre todo en el caso del ya mencionado rey, es la terrible anécdota que lo involucra como autor de una masacre de pobres en Salpêtrière, tras un arrebatado provocado por su exagerada afición a la belleza. Se cuenta que los mandó a matar porque en su humilde opinión “afeaban” París. Lo hizo, especialmente, porque introdujo en su lugar un sistema público de alumbrado, compuesto por una red de empleados que se situaban en puntos neurálgicos de la ciudad con lámparas de aceite o antorchas con la función de acompañar a los clientes de los cafés y tabernas trasnochados que, como a él, les gustaba mucho andar de fiesta en fiesta. Limpió la Ciudad Luz de seres despreciables o delincuentes que promovían la inseguridad y el mal aspecto. Un hecho de estas dimensiones es justificado por los especialistas al sopesar sus benéficas consecuencias como un legado trascendente, en contraste con el asesinato de gente como un ejercicio común y corriente. Gracias a Luis XIV los mortales hemos podido conocer el lujo tres siglos después, así como el espejo de cuerpo completo; la opulencia es un invento francés.

El jerarca fue el árbitro del estilo en su terruño, el astro mayor de la galaxia de Versalles; se convirtió en el primer hombre en interesarse por su arreglo personal y su atuendo, cuyo cuidado diario estaba a cargo de un sinnúmero de sirvientes. Debido a su corta estatura, medía algo así como 1.45 metros, calzaba unos zapatos exclusivos de plataforma cúbica en la suela adornados con lazos y piedras preciosas que elevaban su altura, el mule, antecedente de los tacones para dama. La suela era roja y Louboutin se inspiró en ella para generar su sello distintivo en zapatos. Otra estrategia para aumentar de talla fueron los peinados altos, para lo cual Luis XIV necesitaba que un especialista acudiera al palacio a crearlos sobre su cabeza, con esto se iniciaba sin querer el auge de las peluquerías.

De esta reciente publicación cabe destacar la novedosa visión que ofrece del Rey Sol, cuyas reformas en todos los ámbitos perecieron después de la Revolución Francesa, a excepción de las impuestas en torno a la moda y a la industria textil, benéficas para ese país y para el mundo entero hasta nuestros días.

COLABORADORES <3

GRACIELA MARÍA GONZÁLEZ (BOLIVIA, 1996)

Artista Visual en práctica desde el año 2015. Parte del colectivo “Por la Recuperación de la Memoria”, colaboradora del “Movimiento Libertad”. Ganadora de uno de los premios de la XXI Bienal Internacional de Arte de Santa Cruz de la Sierra. Ha participado en diversas exposiciones dentro de Bolivia incluidas la Bienal de Contextos en Cochabamba y La Paz, Kiosko Galería y el Museo de Arte Contemporáneo en Santa Cruz de la Sierra e internacionalmente en los países de Suiza y Chile.

JORGE REYNOSOS POHLENZ

(CIUDAD DE MÉXICO, 1968)

Se ha dedicado desde 1991 a la curaduría y museografía y desde 2003 ha sido docente de historia del arte en CENTRO y la ENPEG, “La Esmeralda”. Ha sido subdirector del Museo de Arte Carillo Gil, del MUCA, del MUAC, así como director de la Sala de Arte Público Siqueiros y encargado del Museo de la Cancillería. Fue Agregado Cultural de la Embajada de México en la Federación de Rusia (2013-2017). Es autor de textos sobre arte moderno y contemporáneo en diversas publicaciones colegiadas y de divulgación.

KELLY LEDESMA

(COCHABAMBA, 1990)

Directora cinematográfica, fotógrafa y vestuarista. Estudió Cinematografía en la Escuela de Cine y Artes Audiovisuales de la ciudad de La Paz y cursó el diplomado en Fotografía en la Universidad Evangélica Boliviana en la ciudad Santa Cruz. Premio al Mejor cortometraje por *Palabras que matan* en el Festival de Cine de Santa Cruz (2016); primer lugar en Fotografía del “Premio Plurinacional Eduardo Abaroa” (2018) y 2do lugar en el concurso tiempos de coronavirus del espacio Manzana 1 (2020).

LORENA TABARES SALAMANCA

(COLOMBIA, 1990)

Es investigadora independiente colombiana, con un enfoque en el arte contemporáneo, en los archivos y la performance. Actualmente, es estudiante activa de la Maestría en Ciencias de la Comunicación y Artes en la Universidad Nova de Lisboa. Reside y vive entre territorios transoceánicos y postgeográficos.

LIUSKA NICOLE ASTETE SALAZAR

(SANTIAGO, 1984)

Mujer, Madre, Hija, Hermana, Amiga, Compañera, Artista, Monitora, Artesana, Fitoterapeuta, Panadera, Pobladora. Licenciada en Artes Visuales por la UdeC. Diplomada en Arte Terapia. Artista Visual del área de la Performance, pintura, murales y cerámica. Ha participado en diversos encuentros de performances. Participa en la 12 Bienal del Mercosur 2020. Co-Creadora de *Efimeras*, *Colectiva de Performance Política* y participa en Brigada de Mujeres Muralistas (ambos desde 2018, Concepción). Participa en Microcine de Performance 2020, en Portafolio Arte UdeC 2020 y en *Mujeres en las artes visuales chilenas*, 2010-2020 a ejecutarse durante el año 2021.

MARCO ALVARADO LÓPEZ

(GUAYAQUIL, 1962)

Artista, docente y uno de los mayores referentes de la práctica artística contemporánea en Ecuador. Tiene interés por proyectos comunitarios, reivindicar prácticas culturales populares y formas alternativas de transmisión de saberes. Fue integrante del colectivo *La Artefactoria*, muy influyente en la escena artística de Guayaquil, y ganador del Premio a la Trayectoria Artística Mariano Aguilera 2017-2018. Como docente, ha trabajado en varias

universidades del Ecuador. En el año 2000 fundó junto a otros agentes el Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE), pionero en la educación de tercer nivel en artes de la costa ecuatoriana.

MARIAIRIS FLORES

(MARCHIGÜE, 1990)

Licenciada y Magíster en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile. Actualmente desarrolla Bajo el signo mujer, investigación FONDART dedicada a las exposiciones de mujeres artistas chilenas (1973-1991); coordina el proyecto editorial *Mujeres artistas contemporáneas*; investigadora en Fundación AMA para el proyecto de *Documentos Chilenos del S.XX - XXI del ICAA-MFAH*; colabora con las revistas Artforum y Artishock. Fue coordinadora de la Galería BECH y productora del proyecto Punto Ciego de Paz Errázuriz y Jorge Díaz. Co-autora del libro *En Marcha. Ensayos sobre arte, violencia y cuerpo* y autora de *Desbordar el territorio* (2016), junto a Sebastián Calfuqueo.

PINCHE CHICA CHIC

(CIUDAD DE MÉXICO, 2016)

Conscientes de que a la industria editorial de moda en México le hace falta humor y buena redacción, las editoras Angélica Olavarría y Diana Gutiérrez lanzan en junio de 2016 *Pinche Chica Chic*, el mejor fanzine de humor sobre la moda sería. Pinche Chica Chic surge de un interés común por una moda libre, desfachatada y sin etiquetas. El formato responde a la necesidad de resignificar los soportes tradicionales de las publicaciones de moda y del mismo fanzine como medio marginal. Es un objeto de colección cosido en máquina y numerado a mano, con sólo 100 ejemplares por número. Han contado con la participación de colaboradores fabulosos como Guillermo Fadanelli, Margo Glantz, Carla Fernández, Mario Bellatin, Coco Escribano, Ana Juan, Elisa Malo, etc.

ROMINA MUÑOZ PROCEL

(GUAYAQUIL, 1984)

Artista y co-fundadora de la *Editorial Festina Lente*. Miembro de la Fundación Muégano Teatro. Trabajó del 2010 al 2015 como docente de Historia de Arte, miembro de la Comisión Académica de la carrera de Artes Visuales y del Departamento de Investigación del Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE), fue coordinadora de *NoMiNIMO* (2012-2013) y parte del colectivo artístico *Las Brujas* (2006-2013). Fue también docente de Arte y Sociedad de la Universidad de las Artes del Ecuador (2015-2018). Tiene un Máster en Arqueología (CONAH-ESPOL). Ha realizado varios proyectos curatoriales independientes y formó parte del equipo de trabajo del Centro de Arte Contemporáneo de Quito (CAC).

SUSANA ORTÍZ CHÁVEZ

(CDMX)

Egresada de la Licenciatura en Historia del Arte por la UNAM ENES Morelia. Su trabajo aborda las prácticas comunitarias que cuestionan formas oficiales de hacer museos y exposiciones. Ha participado en la curaduría y gestión de distintas exhibiciones colectivas y actividades culturales, destaca la exposición fotográfica *Gulkána Parhikutiniri Charákatari Retratucha* (Retrato de la Erupción del Volcán Pharikutini). Forma parte del equipo del Museo Kutsikua Arhákuchari Kumánchikua en Angahuan, Michoacán, como museógrafa y gestora. En 2020 fue beneficiaria del programa Contigo a la Distancia con el proyecto *Tu propio Museo desde Casa*. Actualmente forma parte del grupo interdisciplinario Patol, Juegos tradicionales por lo que ha impartido talleres sobre el juego *K'uilichi Ch'anakua* en escuelas secundarias y fiestas tradicionales p'urhépecha como el Corpus y el encendido del Fuego Nuevo.

