

TEMBLOR

13 Bienal de Artes Mediales



TEMBLOR

13 Bienal de Artes Mediales

Contenidos

Introducción

Prólogo	9
Textos curatoriales	23

Exhibiciones

Museo Nacional de Bellas Artes	67
Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos	169
Galería Macchina	231
Galería Metropolitana	245
Istituto Italiano Di Cultura	253
Onemi	263
Sala Puntángeles	271
Metro de Santiago	277
Goethe Institut	283

Documentación

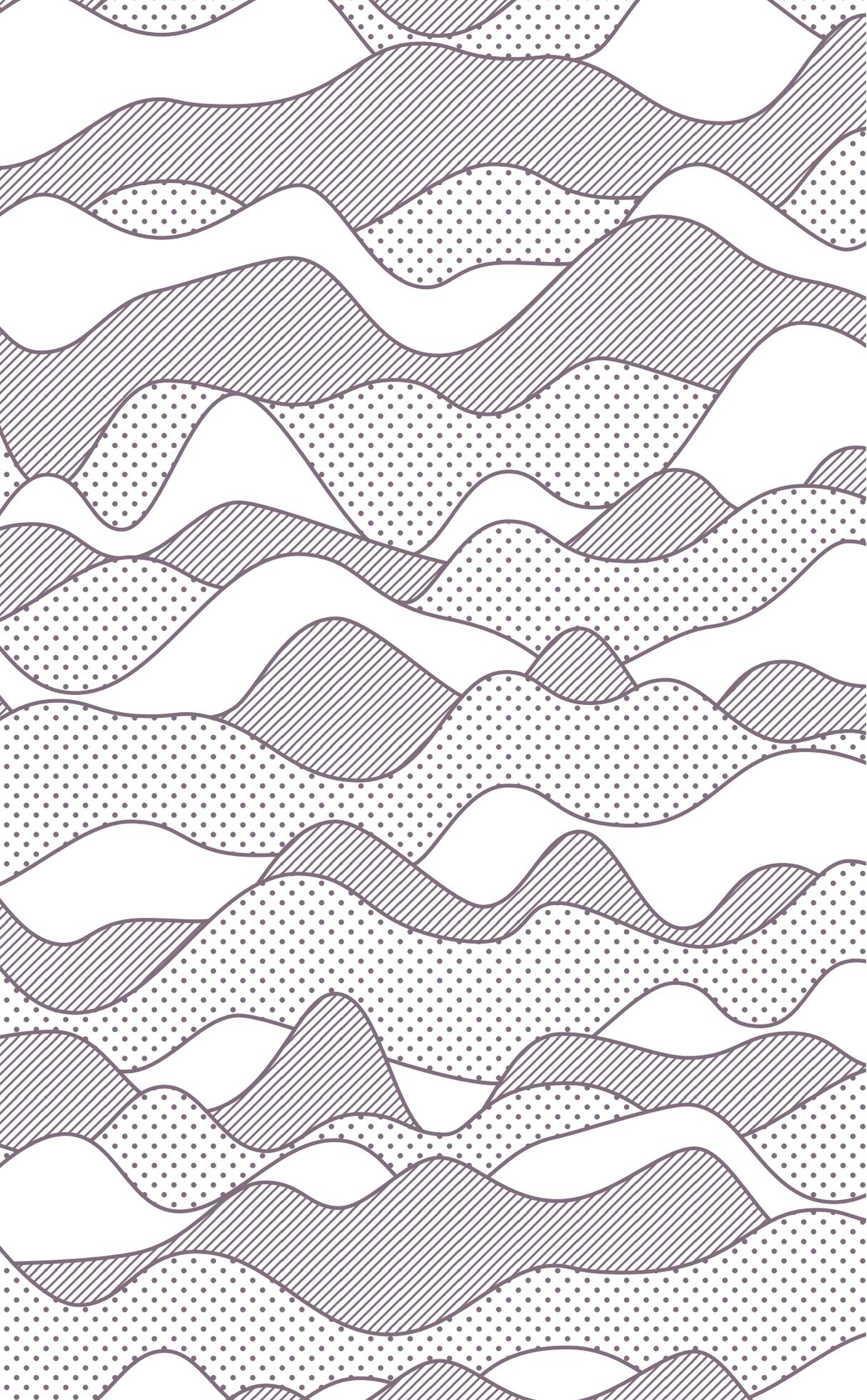
Críticos invitados	295
--------------------	-----

Programa Público

Concurso Juan Downey	339
Laboratorio Editorial Nómada	353
Estación Editorial	361
Universidad de Chile	367
Institut Français	373
Ciclo audiovisual Réplicas	379
Conciertos Visuales	395
Experiencias Creativas	411
Seminario International Biennial Association	417
Extensión Japón	427

Anexos

Bibliografía curadores	439
Bibliografía	443
Créditos	447



Puerto Montt está temblando

Violeta Parra

**Puerto Montt está temblando
con un encono profundo
es un acabo de mundo
lo que yo estoy presenciando
a Dios le voy preguntando
con voz que es como un bramido
por qué mandó este castigo
responde con elocuencia
se me acabó la paciencia
y hay que limpiar este trigo.**

**Se me borró el pensamiento
mis ojos no son los míos
puedo perder el sentido
de un momento a otro momento
mi confusión va en aumento
soy una pobre alma en pena
ni la más dura cadena
me hubiera afligido tanto
ni el mayor de los espantos
congela así las venas.**

**Estaba en el dormitorio
de un alto segundo piso
cuando principia el granizo
de aquel feroz purgatorio
espejos y lavatorios
descienden por las paredes.
Señor, acaso no puedes
calmarte por un segundo
y me responde iracundo:
pa'l tiburón son las redes.**

**No hay palabras en el mundo
para explicar la verdad
ni talento en realidad
pa penetrar en profundo
qué viento más iracundo
qué lluvia tan alarmante
qué pena tan abundante
quién me da la explicación
sólo el sabio Salomón
pero se halla tan distante.**

Del centro salté a la puerta
con gran espanto en el alma
rogando por una calma
pero el temblor va en aumenta. Todo a mis
ojos revienta
se me nubla la cabeza
del ver brincar en la pieza
la estampa de San Antonio
diciendo: muera el demonio
que se anda haciendo el que reza.

La mar está enfurecida
la tierra está temblorosa
qué vida tan rencorosa
lo trajo la atardecida
con una angustia crecida
le estoy pidiendo al señor
que detenga su rencor
tan sólo por un minuto
es un peligro este luto
pal alma y el corazón.

Así fue señores míos
la triste conversación
que en medio de aquel temblor
sostuve con el divino
cuando pasó el torbellino
de la advertencia final
bajito empezó a llorar
mi cuerpo resucitado
diciendo Dios'tá indignado
con la culpa terrenal.

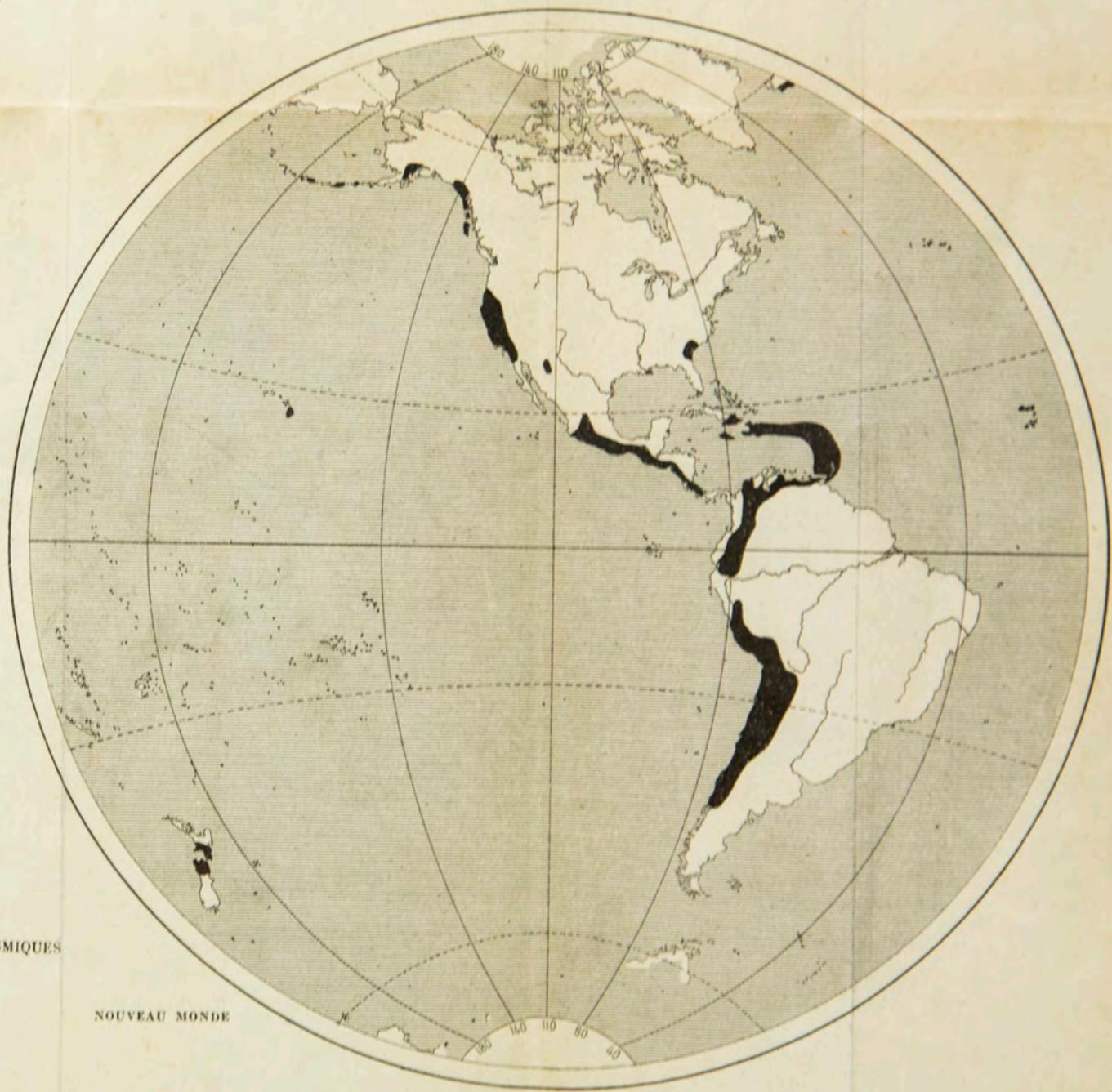
Me aferro con las dos manos
en una fuerte manilla flotando
cual campanilla o péndulo disparado
qué es esto mi Dios amado
dije apretando los dientes
pero él me responde hiriente
pa'hacer mayor el castigo
para el mortal enemigo
del pobre y del inocente.



RÉGIONS SIS

ANCIEN MONDE

Sismologie moderne.



AMERIQUES

NOUVEAU MONDE

Prólogo

Consuelo Valdés Chadwick (CL)

Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Nos encontramos en tiempos de cambios vertiginosos y radicales. La disrupción de nuevas tecnologías en las diversas dimensiones de nuestra vida nos enfrenta seguramente a la mayor revolución de nuestra historia como humanidad.

Entender este nuevo contexto, desde sus características conceptuales, filosóficas, sociológicas y estéticas, es imprescindible para abordar los nuevos desafíos que enfrentan los diferentes ámbitos de la creación artística contemporánea actual. En este sentido, la Bienal de Artes Mediales (BAM), ha sido un espacio único e indispensable para abordar una problemática que enfrentamos como protagonistas de esta nueva era.

Desde su nacimiento, esta iniciativa se ha convertido en uno de los encuentros más emblemáticos para abordar la relación del arte, la ciencia y las nuevas tecnologías en Chile. Con más de 20 años de trayectoria, ha sido un espacio abierto para la discusión entre artistas, estudiantes, curadores y diversos agentes del campo que han desarrollado su carrera en conjunto con la bienal. Su relación sinérgica con el Estado ha significado la creación de un espacio relevante, conformando una instancia que permite dar cabida a las nuevas prácticas artísticas y culturales vinculadas a la experimentación, con nuevos formatos electrónicos y digitales en nuestro país.

Durante todos estos años hemos visto como ha crecido en sus conceptos y actividad. De ser una gran ventana para la exhibición de artistas, hoy pasó a ser un encuentro que abre posibilidades a través de concursos de residencias, experiencias creativas, coloquios, seminarios, talleres y conciertos. Es decir, un encuentro que presenta, versión tras versión, una amplia gama de actividades, las que han ido enriqueciendo su valor en el tiempo.

Para el Ministerio de las Culturas, Artes y Patrimonio, encuentros como la Bienal de Artes Mediales hacen posible pensar en un desarrollo importante del sector en el presente y en una proyección a más largo plazo. Esta y otras razones fueron las que llevaron a la Corporación Chilena de Video –organizadora de la bienal- a ser parte de nuestro Programa Otras Instituciones Colaboradoras desde este año 2018.

Los desafíos que nos quedan por transitar en conjunto, entre el Estado y las organizaciones civiles, tienen relación con el acceso democrático de la ciudadanía a las expresiones culturales y artísticas, a una descentralización y desconcentración efectiva de la acción cultural, y también con abordar los desafíos del sector frente a los nuevos contextos, formas de vida y tecnologías. Es allí donde hemos encontrado en la Bienal de Artes Mediales un aliado imprescindible.



Imagen en referencia a la leyenda de Tenten Vilú y Caicai Vilú del pueblo Mapuche.
TERREMOTO DE VALDIVIA 1575

Prólogo

Fernando Pérez Oyarzun (CL)

—
Director Museo Nacional de Bellas Artes

La participación del Museo Nacional de Bellas Artes en la 13 versión de la Bienal de Artes Mediales (BAM), confirma una colaboración que reviste gran interés institucional. Ella tiene connotaciones múltiples. Por una parte, el museo se hace parte de una red interinstitucional y se inserta, a través de ello, en el territorio de la ciudad. Por la otra, participa en una discusión, aún en desarrollo, acerca de nuevas formas de expresión artística asociadas a lo medial, a la que no debería permanecer ajeno.

Contemporáneamente, los museos procuran integrarse a redes con instituciones de su misma naturaleza para cumplir mejor con las misiones que se les exigen. A través de ello, no sólo fortalecen sus capacidades, sino también se insertan mejor en el territorio urbano, y se hacen parte de una ciudad en expansión. El concepto curatorial de la Bienal de Artes Mediales constituye una oportunidad privilegiada para construir esas redes que tienen la capacidad de hacerse presente en lugares que son, a la vez, diversos e interconectados.

BAM celebra y expone el modo en que los actuales medios de comunicación se constituyen en posibilidades de expresión artística y proponen nuevas experiencias de arte. Partiendo de medios como el video, presente en sus orígenes, ella se ha ido abriendo a un universo de posibilidades, que surgen del desarrollo de nuevos medios de comunicación, reflexionando sobre sus posibilidades artísticas y asumiendo los desafíos curatoriales que ellos plantean. Lo digital se pone así en tensión con la música o la literatura, mientras se busca el modo más adecuado de hacer presente estas nuevas expresiones en el espacio urbano. Las pantallas dialogan con variadas carnalidades materiales, la luz con las palabras y todos ellos con el espacio.

El tópico escogido para esta versión *Temblores* expresa bien la tradición de estas bienales. Se quiere atender a fenómenos de significación cultural, que hunden sus raíces en lo más profundo del tiempo y de la historia. Asimismo, se propone interpretarlos en clave digital y contemporánea. El temblor en su versión más inocente o el terremoto en la más dañina, se asocian a erupciones y catástrofes que forman parte de un paisaje, no sólo geográfico, sino muy especialmente cultural. Ellos hacen evidente esa particular forma de inestabilidad y fragilidad que marcan nuestra cultura. A través de la variedad de expresiones que se integran a ella, la bienal reflexiona sobre nuestras estabildades e inestabildades, sobre construcción y destrucción, sobre lo material y lo inmaterial de nuestra naturaleza sísmica.

Esperamos que este catálogo, que recoge y articula el conjunto de experiencias de la 13 Bienal de Artes Mediales, lo conserve en toda su vitalidad y sea

capaz de transmitirla a quienes se interesen por esta problemática en el futuro, inspirando nuevas bienales de su tipo y manteniendo vivo un encuentro que ya se ha constituido en tradición.



Prólogo

Enrique Rivera (CL)

Director Bienal de Artes Mediales

En este libro se retratan algunas historias que encarnan la relación arte, ciencia y desastres siconaturales convocadas por la 13 edición de la Bienal de Artes Mediales, *Temblores*. Su construcción editorial se planteó desde un recorrido en raconto, que integra la memoria sensorial de una bienal que inevitablemente, debido a su llamado curatorial en relación a las catástrofes humanas, integra una condición de recuerdo postraumático, muy similar al que se produce luego de un cataclismo. En retrospectiva, la sensación es vertiginosa. Una bienal compleja que integró más espacios, curadores, artistas y actividades, desarrolladas desde una precariedad de recursos en combinación con una alta intensidad en la resolución de problemas logísticos, y llevada a cabo nuevamente por un equipo que desde la improvisación de la mayoría y la experiencia de pocos, se planteó a partir de una lógica de sobrevivencia estructural.

La objetivación estética en torno a los terremotos era necesaria. Desde la 12 Bienal se había llamado la necesidad de vivir un cataclismo interno colectivo, un movimiento que irradiara de contenidos, metodologías y acciones, una condición escasamente tratada por el arte en el contexto chileno; la relación entre humanos y los desastres siconaturales, condición que parece estar influenciada por una especie de negación a una realidad oculta en el olvido, escondida bajo la línea de nuestro horizonte mental.

Las artes, en general, han tenido una actitud hierática, tímida, temblorosa, donde el aura de la fuerza impredecible y destructiva de un cataclismo, anula cualquier posibilidad de representación y en donde el salvajismo del movimiento es inigualable y adictivo, cumpliendo la lógica contra la interpretación planteada por Susan Sontag. En la investigación curatorial, la pregunta sobre la interpretación artística de un terremoto terminaba en una imposibilidad. No existe una pieza artística que logre igualar la fuerza estética que contiene la explosión de un volcán, ni el recorrido subterráneo de la lava bajo tierra, la orogénesis o formación de una montaña, o el instante de fricción y liberación energética del choque de dos placas tectónicas.

¿Es posible entonces encontrar un valor estético en la violencia aparente de la formación de la tierra y sus condiciones geográficas, en sus colores, movimientos y formas?

Desde la literatura la referencia es poderosa. *El terremoto de Chile* de Heinrich Von Kleist (1808), relata una forma de desdeificación basada en la novela romántica; los relatos de la escritora inglesa Maria Graham, describen con astucia no solo nuestra condición tectónica, sino que la asemeja a nuestra precaria condición política y económica; la ingeniosa poesía profun-

da de Gabriela Mistral retrata sin comparación la identidad chilena basada en su naturaleza geográfica; y los relatos volcánicos de Violeta Parra solo encuentran contrapeso cuando se unen las propuestas interdisciplinarias de Lorenzo Berg, Nicanor Parra, Juan Luis Martínez, Ronald Kay y Raúl Ruiz, quienes, desde la poesía visual y el cine, profundizan sobre la falla estructural que define nuestra cultura. Este tránsito entre la literatura y las artes mediales nos ayuda a estructurar una base para conectar gestos históricos y presentes con una realidad inevitable, retratada mediante las obras de aquellos artistas que revelaron esta curaduría inspirada y provocada por los movimientos tectónicos y sus estudios visuales y estéticos, situando, en perspectiva, la capacidad de comprender las capas, parámetros y condiciones que se conjugan para la detonación de un terremoto, tanto geográfico como emocional.

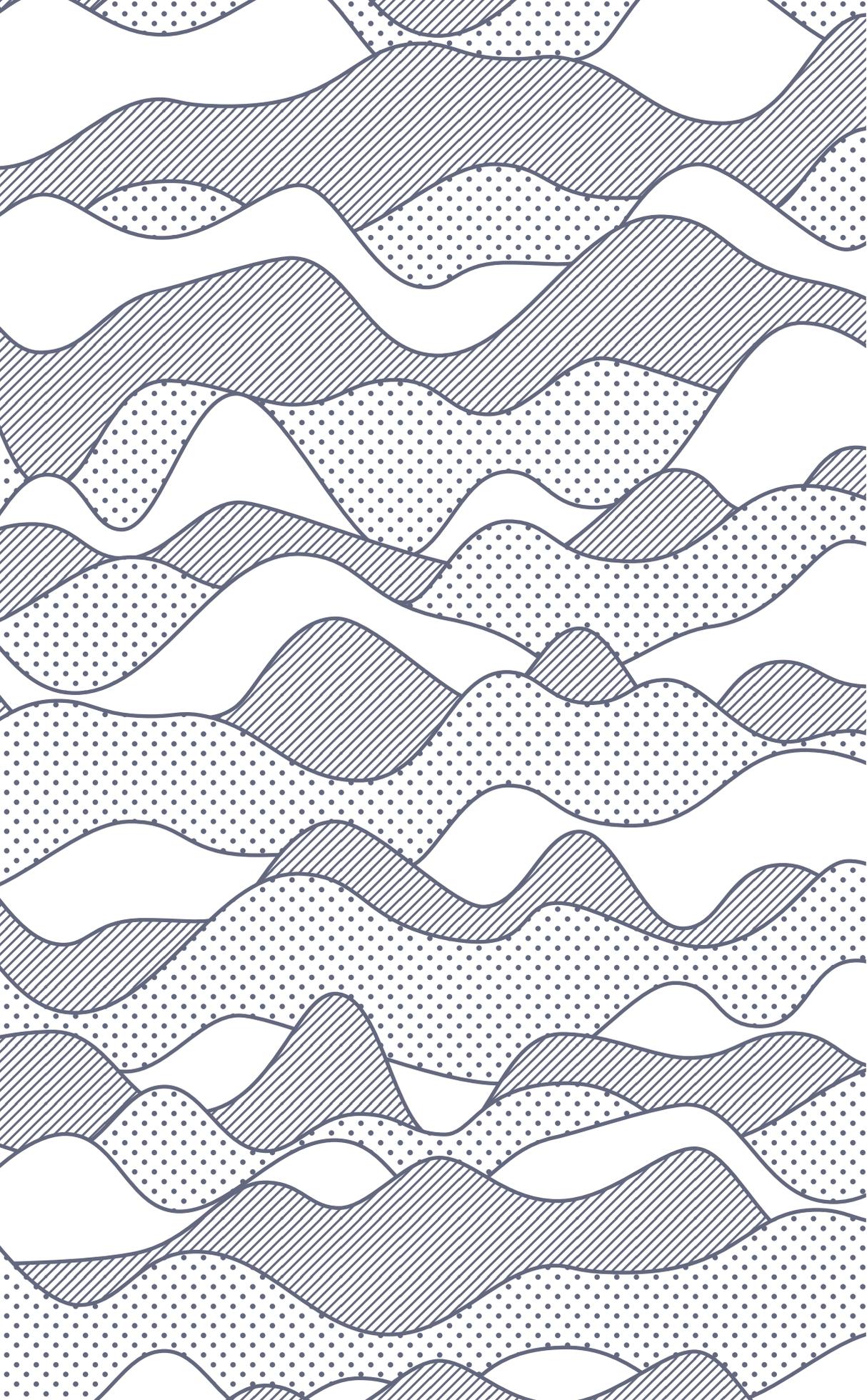
Valentina Montero, Carolina Gainza, Mariagrazia Muscatello, Pedro Donoso y Sebastián Riffo fueron convocados a crear un hipertexto curatorial, donde los cruces entre las obras y provocaciones propuestas se unían por un diagrama intangible que no estuvo ausente de dificultades logísticas, económicas y conceptuales, una especie de integración de la condición de inestabilidad provocada por los terremotos en la base de este colectivo curatorial. La curaduría pasó por momentos de crisis antes, durante y después, muchas veces, confusión y tensión. Luego del derrumbe total, la consecuente reconstrucción de un cuerpo intangible, materializado por las obras sobrevivientes, constituyeron los retazos de una bienal que recogía los escombros dejados por la primera y última Trienal de Santiago, que en algunos de sus capítulos también invocó nuestra inevitable condición tectónica.

El efecto postraumático de los terremotos es inherente a nuestra condición social. Inevitablemente nos estructura y obliga a potenciar nuestra capacidad de sobrevivencia, de discernimiento. Esta misma capacidad de discernimiento a la que nos enfrentan hoy las redes sociales y los medios de información masivos, verdaderos cataclismos perceptuales que plantean manipulaciones en los ambientes de opinión colectivos, inmovilizando nuestra voluntad, determinando cambios estructurales en nuestra economía, política y cultura, hoy ya completamente dependientes de un extraño deseo por el frío encanto de la tecnología (Margit Rosen).

En cada una de las conversaciones sobre esta bienal, sin embargo, planteamos que nuestro foco no se basaba en el terremoto en sí, en el incontrolable fenómeno tectónico geográfico como tal, sino en lo que pasaba con las personas, que estaban obligadas a mostrar su verdadera identidad cuando el fenómeno acababa. Desde la histeria hasta el control mental absoluto, desde el placer al miedo petrificador, desde el saqueo a la autogestión dinámica y hechiza. Dentro de las conversaciones, rescatamos el valor de una reconstrucción que se basa justamente en la capacidad de trabajar colectivamente, en la noción de autoconstrucción y de las tecnologías apropiadas, que también son parte del movimiento *hacktivista* y de cultura libre.

La reconstrucción no es solo material (de edificios y casas), sino es una actitud en respuesta a uno de los peores males de esta civilización; la alta individualización provocada por la sociedad industrial, a la que aún estamos encadenados debido al alto extractivismo energético que necesita la sociedad digital para alimentar las promesas de libertad de internet, comienza a configurar un Estado interconectado, omnipresente, dromológico. Una sociedad cada vez más deshumanizada, esclava de sí misma. El cataclismo es entonces interno y colectivo a la vez, ocurre en tiempo real, todo el tiempo, sin interrupción, recorre nuestro cuerpo y lo determina. Un antídoto a la catatonia digital. Aceptarlo y entenderlo nos liberará para apropiarnos sin excusa de nuestro inestable contexto.





Temblores

13ª Bienal de Artes Mediales

Vivir la sismicidad como un continuo estado de alerta, con la conciencia de que cada orden social, emocional y político está expuesto a violentas rupturas, presupone el abandono de un horizonte de conocimiento estable y una apertura a reacciones de defensa íntimas, irónicas y siniestras.

La vibración, la no-quietud, la conmoción: el temblor remite a la capacidad de remecer, de despertar a otro estado. El temblor es una condición recurrente del territorio, expresión de movimientos involuntarios e intempestivos originados por el choque antagonista de extensiones materiales, que recuerdan la imperiosa necesidad de pensar los modos de comprensión del mundo.

Sería difícil ignorar que la cualidad sísmica de Chile ha determinado también nuestra identidad como sujetos y como nación. El terremoto, en su escenificado alcance mediático, pasa de ser un fenómeno geológico o un accidente íntimo a constituirse en metáfora de un estado del ser, donde la inminencia del derrumbe condiciona un presente telúrico, nervioso, expectante.

Nos preguntamos por las emergencias que se derivan de un movimiento disruptivo. La destrucción creativa refiere a obras en constante movimiento y construcción, que interpelan las formas establecidas, reconfigurándolas y reconfigurándonos.

En este sentido, las grietas que se abren en las prácticas artísticas tradicionales, permiten simultáneamente abrir espacios para reflexionar sobre la originalidad, la autoría y la propiedad.

Cada obra de arte es un cuerpo en tensión. Lo que tenemos es la vibración, el temblor que resiste a consolidarse. Una curaduría líquida.

Equipo curatorial 13 BAM

Carolina Gainza, Pedro Donoso,
Valentina Montero, Mariagrazia
Muscatello, Sebastián Riffo,
Enrique Rivera

Prolongación de las grietas

Pedro Donoso

¿Qué si no son las convulsiones del planeta, sino respuestas al latir de la galaxia de la que es parte?

Ronald Kay

Las ruinas son mudas, pero están.

José Badía

Cuando la curaduría se piensa como una línea trazada sin sobresaltos, aparece un conjunto diseñado para hablar mediante metáforas, y otros giros, sobre la realidad de un tema representado. Como resultado, en la sala se despliega un recorrido descifrable, esperable incluso. Sin embargo, la redistribución del conocimiento, mediante su transmisión en formatos distintos, no parece ocurrir como un continuo. Más que una traducción de la teoría a la práctica, la curaduría empieza a asemejarse a una forma dramática que debe resolver constantemente los modos en que pone su palabra en obra. Si se entiende desde ese desvarío escénico, la curaduría debería aspirar a introducir un nuevo desorden para incubar la sospecha sobre la vigencia de las jerarquías que nos dominan. Ingenuamente, trabajar con la inspiración de provocar serias dudas capaces de incrementar la probabilidad de un temblor.

Temblor apela a la oportunidad de considerar una liberación de energía inesperada, un excedente que amenaza con interrumpir los circuitos establecidos para la generación y distribución normalizada de los recursos. El temblor apela, por lo tanto, a un momento de descontrol, y constituye un referente básico para seguir los distintos patrones tecnológicos que buscan contrarrestar los efectos de un fuerte movimiento de tierra. Que su fuerza no sea predecible pone de inmediato en juego nuestras capacidades de alerta y reacción espontánea, mientras provoca grietas inevitables en las estructuras que ya creíamos consolidadas. Forzosamente, esta interrupción del tiempo normalizado nos obliga a reconsiderar nuestros modos de preparación, nuestros gestos civiles y civilizados. Todo lo que construimos como refugio, puede también atraparnos. En extensas discusiones con el equipo curatorial, integrado por cinco miembros y el director de la Bienal, adoptamos este concepto como una posibilidad para abordar temáticas relacionadas con la crisis de la naturaleza y las bases que adopta la organización social en una realidad cambiante, temblorosa. Por lo demás, el temblor fue el desafío al que se vio sometido el propio equipo de trabajo, al tener que inaugurar una forma de trabajo inestable y desconocida para sus propios ejecutores.

Es cierto que la Bienal de Artes Mediales funciona bajo cierta inestabilidad necesaria. A diferencia de los eventos recopilatorios que reúnen las propuestas ya realizadas, la idea de este certamen es hacer frente a la necesidad de proveer de un kit de emergencia para los tiempos que corren. Se podría considerar como una curaduría que enfrenta la producción de sus medios o, dicho de otro modo, una curaduría no institucionalizada. Eso trae aparejado cierto carácter experimental, cuyo funcionamiento debe ir formulando sus propuestas en su propio ejercicio. En la bienal todo puede acabar en un imprevisto. Por lo mismo, *Temblor* juega con la desestructuración provocada por la emergencia; la incertidumbre de un suceso no previsto que obliga a reaccionar. Sabemos que ante los grandes sismos, los conocimientos y respuestas protocolarias muestran sus límites, se resquebrajan: las capas y estratificaciones de nuestro saber se agrietan y dejan entrever otras respuestas a la emergencia. Anticipándose como un dispositivo de contestación abierto, el ejercicio de la BAM quiso, en su 13ª edición, revisar las áreas grises, donde nuestra relación con el mundo bajo nuestros pies no solo tiembla por un efecto geológico, sino por una inestabilidad en las estructuras del andamiaje social.

Nadie duda de que Chile es un país definido por un territorio de contrastes al que asolan, cada cierto tiempo, distintos tipos de catástrofes llamadas naturales. El registro del mayor sismo de la historia en mayo de 1960, en el sur del país, lleva a considerar los terremotos como una especificidad identitaria: la inestabilidad territorial es constitutiva y fundante de una provisionalidad permanente en la identidad nacional, como bien recordaba Ronald Kay en una charla preparatoria organizada por la Bienal en la Universidad Central. De cierta manera, Chile es un país-campamento que ha hecho de la resiliencia un modo de estabilidad: su capacidad de superar o dejar de lado las condiciones traumáticas del territorio, ha impuesto la lógica de lo provisorio permanente. En este punto, la consideración de las fuerzas de la naturaleza como grandes agentes en la conformación de un espíritu común, nos devuelve a las pulsiones del Romanticismo. Leemos en *El terremoto en Chile*, narración romántica de Heinrich von Kleist sobre la reestructuración social que provoca un sismo de gran magnitud: “En los campos hasta donde llegaba la mirada veíanse hombres de toda condición, príncipes y mendigos, damas y campesinas, funcionarios y jornaleros, monjes y monjas, ayudándose unos a otros y compadeciéndose, comportándose entre sí, con alegría quien había salido con vida, como si la desgracia general los hubiera agrupado en una gran familia”. La idea de un territorio que impone los cambios y obliga a pensar en la recurrencia del temblor, significa también la consideración de estructuras de funcionamiento social que llevan al sismo a ser un fenómeno que supera lo geológico o el accidente. La naturalización de lo adverso. Precisamente, el extenso poema “Desde entonces”, compuesto por José Badía, para la Bienal, recoge a partir de crónicas, artículos y otras fuentes, el sedimento acumulado en el inconsciente del país, como si fueran los fragmentos y escombros que reposan después del derrumbe sísmico.

Al mismo tiempo, debemos incorporar una modificación adicional a nuestro entendimiento de los fenómenos naturales en los tiempos que vivimos. Cada vez más, encontramos evidentes signos de la descomposición de nuestra relación con el medio natural en la totalidad del planeta. Una proporción importante de las catástrofes que consumimos por los medios son de origen antropogénico. Las severas alteraciones en la configuración de los ecosistemas nos revelan una evidente contradicción entre nuestro impulso civilizador y la naturaleza. Cada día es más evidente la profunda alteración que tensa nuestra relación con el entorno, hasta el punto de hacer forzosa la modificación del paradigma natural: ese reino lejano y opuesto al hombre que era necesario explotar (y hoy conservar), vuelve a convertirse en nuestro correlato más íntimo de las fallas con las que hemos concebido el desarrollo de nuestra economía y modo de supervivencia. Han habido grandes extinciones en los miles de millones de años de existencia de nuestro planeta, según hemos podido establecer mediante la investigación pertinente: la paradoja es que hoy todas las formas de conocimiento científico muestran evidencias de que somos nosotros, los sapiens sapiens, los cultivadores de la desaparición de todas las especies que permiten la organización de la vida tal como la conocemos. En otras palabras, nuestra lucha por la supervivencia nos estaría destruyendo a ritmo sostenido.

En algún punto, la necesidad de entender nuestra condición de interdependencia material debiera contrarrestar la lógica utilitaria que provoca la extenuación de los recursos. Pero sobre todo, debería obligarnos a pensar otra noción de naturaleza, una que supere las imposiciones jerárquicas impuestas por la ciencia clásica. Ya no hay distancia, ni tampoco hay un vergel al que regresar: la naturaleza aparece ahora como creada a nuestra imagen y semejanza, un paisaje lleno de chimeneas humeantes.

En el trabajo en video *Los dominados* de Nicolás Grum, se realiza un registro visual de la contradicción entre la industriosa pujanza del ser humano que sobrevive a la contaminación impuesta en una zona de sacrificio (sector de Puchuncaví en la Quinta región): la antigua zona rural convive con la pestilencia silenciosa de las refinerías y plantas de tratamientos de hidrocarburos. El contraste con un trabajo como la explosión detenida de un proceso geológico, tal como lo muestra Ignacio Bahna, a través del regreso a la materialidad básica —las cenizas volcánicas— se emparenta con la necesidad energética y con el desastre sin control. Todo lo que cambia entre la lenta fuga de sustancias tóxicas de la industria y la fugaz deflagración de un volcán en erupción, pasa por el entendimiento de nuestro papel como agentes o receptores del desastre. En el momento en que podamos comprender la posibilidad de que la chimenea industrial tiene una responsabilidad intercambiable con el volcán sobre el paisaje, podremos entrever una nueva realización de sus efectos, pese a actuar a muy distintas escalas temporales: los tiempos de la tierra son desmesuradamente más largos.

La propuesta de Gianfranco Foschino juega también con el desarreglo de los tiempos. En muchos de sus trabajos aparece una ralentización de la imagen, lo que sugiere una negación de lo estático. El paisaje es una variación del paisaje, un momento que se estira para organizar lo que tiene delante. Ahora, en su video *Rearview Mirror* la espera se convierte en un momento anti-dramático y tenso por igual, al mismo tiempo que sugiere una coordinación universal entre los usuarios de la tecnología motorizada que asola al planeta: el movimiento es espera. Y, un paso más allá, asoma la sospecha sobre la irredimible inutilidad del traslado.

La cápsula temporal que instala *Derrumbe*, la pieza sonora de lenta decadencia material, es quizás, una de las metáforas mejor logradas de *Temblor*. Su vibración nos hace acercarnos a un objeto de naturaleza híbrida, inerte y activo al mismo tiempo, sólido y móvil, rígido y, por esa misma razón, frágil. La consumación de estas contradicciones encarada por Juan Sorrentino, habla en nombre de muchos elementos con los que debemos encontrar una solución de parentesco, partiendo por lo inerte, lo no-humano. Una pared es un lugar de conflicto, una separación, el elemento primero del hogar construido, la cárcel también, la pizarra sobre la que es escrita una intimidad pública como el rostro de un espacio humano. Por eso, el componente ideológico en el derrumbe apela a la condición material artificial como una prueba de humanidad o de inhumanidad, según se vea. Al mismo tiempo, su presencia sonora y vibratoria provoca una confusión de categorías entre lo viviente y lo inanimado, entre ese objeto respiratorio que avanza ante nuestros ojos hacia su progresiva descomposición.

Bajo este parámetro, que recupera la subjetividad de los objetos, Daniel Reyes recompone la maqueta de lo que podríamos ver como un hiperobjeto: un objeto que está masivamente distribuido en el tiempo y en el espacio. *Una tonelada de lluvia* es la recuperación de todo un ciclo atmosférico, de todo el mecanismo que sustenta el funcionamiento planetario y que permite, por lo tanto, la proliferación de la vida como la conocemos. La inevitable desproporción de los grandes procesos acumulativos en los que participan millones de efectos, se depuran aquí en una relación mecánica entre los elementos esenciales: el ciclo del agua, que por la variación de la temperatura, provoca los cambios de estado de los elementos, entre la fluidez y la congelación. Basta imaginar una alteración de algunos grados Celsius y sabemos que la consecuencia puede ser un extendido desastre o visto desde una lógica menos catastrofista, una profunda alteración.

Hay fantasías al respecto, hay imágenes salidas de nuestras distopías y que se mezclan con la información fotográfica que se extiende por las redes de comunicación cada vez que un terremoto, una inundación o un incendio asolan alguna localidad de este planeta bajo presión. O tal vez, es solo el holocausto nuclear otra vez más. En esa imaginación del desastre, la serie *The City* de la maquetista y fotógrafa norteamericana Lori Nix, expone los escenarios del imaginario cinematográfico: su obra es hecha con las manos,

meticulosamente, durante semanas y semanas. Es un diorama de nuestra extinción, del lugar que dejamos atrás, de las avenidas invadidas por las plantas, la escena del tren urbano inundado de arena, las centrales energéticas abandonadas. Por breves horas, la fotografía retrata el mundo como un montaje perfecto en la extenuación de la biología humana, donde solo resta el esplendor oxidado de nuestras ruinas.

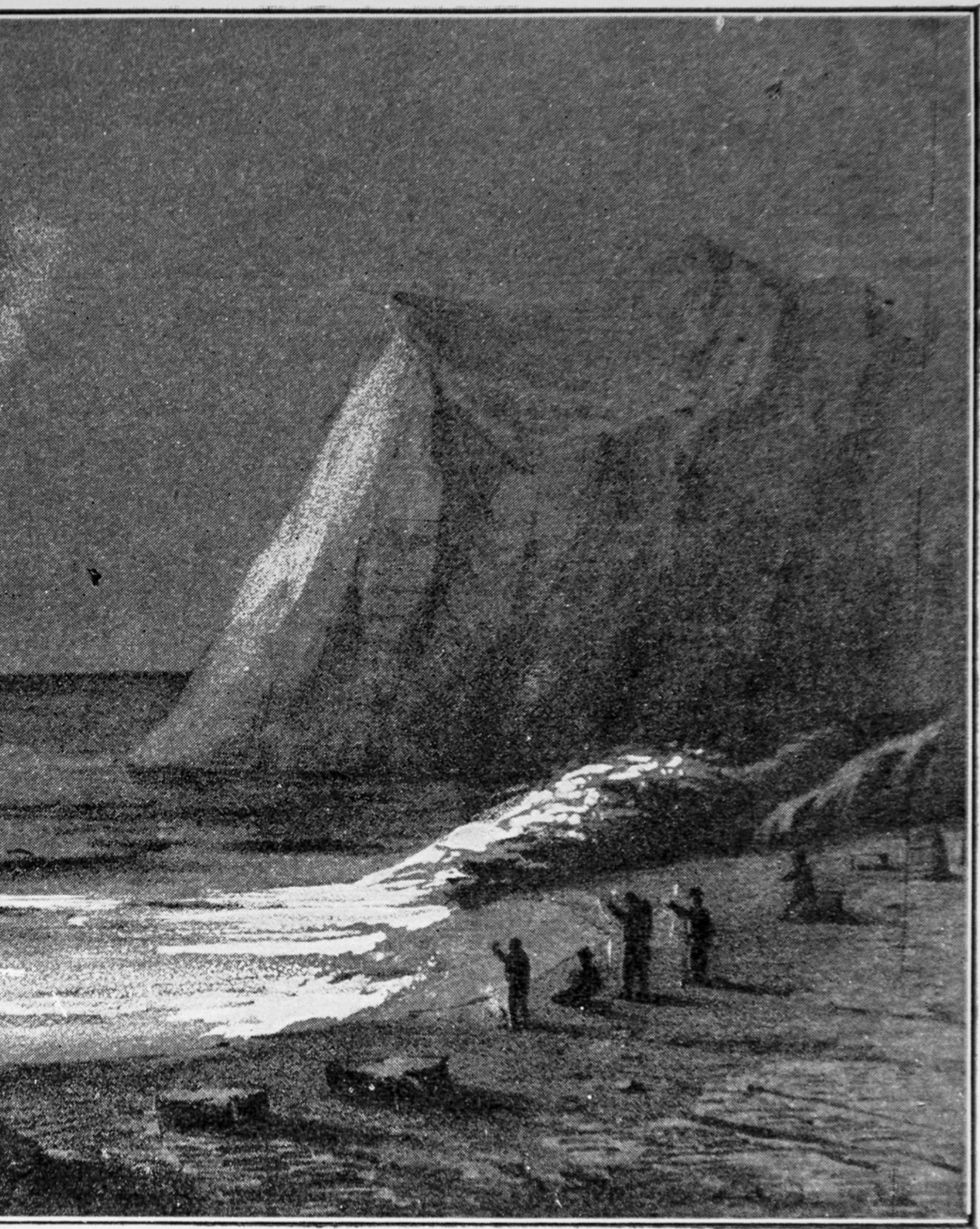
Hay que citar al artista Adolfo Bimer, que se encarga de un cambio de escala en la consumación de la corrosión del mundo. Su trabajo se desplaza a las concavidades subcutáneas para revisar las formas abstractas que adquiere lo más real, es decir, aquel infranqueable proceso de decadencia celular de los individuos. Como una oda a la tecnología de visualización médica, su curiosidad se desplaza al desastre interior: lo que la piel no muestra. Un trabajo que juega con lo secreto, con la confidencialidad de lo clínico, con el terror latente del enemigo interior. En el caso de Anamaría Briede, un recorrido dramático no apela a una imagen sino a un rumor, a una letanía de palabras y murmuraciones, mezcla de memoria y sorpresa ante el espacio, que quedan grabadas en un registro sonoro. La contrariedad de una obra invisible funcionando sobre una memoria que nadie recordará: como casi todo.

Artistas

Juan Sorrentino (AR)
Nicolás Grum (CL)
Gianfranco Foschino (CL)
Anamaría Briede (CL)
Lori Nix (US)
Ignacio Bahna (CL)
Daniel Reyes (CL)
José Badía (CL)



La erupción submarina de la Punta Bacá



lao vista desde el Pangal, según Sutcliffe.

Estéticas digitales: pensar las creatividades emergentes en la era digital

Carolina Gainza

Estéticas digitales (<http://www.esteticasdigitales.cl/>) expone veintiún obras de autores chilenos en Chile que se sitúan en el cine, la música y la literatura, quienes, al mismo tiempo, ponen en tensión las prácticas creativas de estas disciplinas. Es la primera vez que estas obras se encuentran reunidas en una exposición, cuya finalidad es iniciar la construcción de un mapa de la cultura digital en nuestro país, objetivo que formó parte del Fondecyt de Iniciación “Cultura digital Chile: literatura música y cine” (2014-2017) y del cual proviene esta muestra. Por otra parte, se busca poner en diálogo el régimen que emerge del movimiento producido por la entrada de las tecnologías digitales en la creación artística, y aquel más tradicional que corresponde a formatos y lenguajes que han sido validados dentro de las disciplinas artísticas consideradas en esta exposición. Al mismo tiempo, se constituye como una muestra que desafía los lenguajes y definiciones disciplinares establecidos. Exponer esta selección de obras, dispersas hasta ahora en internet, en un mismo lugar, tanto físico (el Museo) como virtual (la web), permite que los operadores (refiriéndonos de esta manera a quienes van a manipular y operar las obras seleccionadas) realicen sus propias conexiones, tanto entre las obras, los espacios (físico y virtual) y las disciplinas.

El tema curatorial de la 13ª Bienal de Artes Mediales tiene por objeto reflexionar sobre la catástrofe y los movimientos disruptivos, principalmente en torno a fenómenos naturales como los terremotos. Pero más allá del quiebre que producen estos fenómenos (un estado de paralización y miedo) nos preguntamos por las emergencias que se derivan de un movimiento disruptivo. *Estéticas Digitales* lleva esta pregunta al terreno de lo simbólico, en relación a nuevas formas de creación. ¿Qué estéticas emergen? ¿Qué nuevas formas de percepción y experiencia? ¿Qué lenguajes? De esta forma, las obras reunidas en esta exposición nos invitan a pensar lo disruptivo a partir de una reflexión sobre el estado de las prácticas disciplinares-artísticas en el contexto digital. En esta línea, se propone explorar cómo diversas experiencias creativas emergen de la ruptura que han instalado las tecnologías digitales en las prácticas artísticas.

La mayoría de las obras seleccionadas encuentran sentido solo al acceder a ellas a través del espacio digital, es decir, han sido concebidas para ser operadas en la pantalla de un dispositivo electrónico. Otras, entran en diálogo con estos espacios desde lo transmedial, donde lo digital genera otras experiencias de percepción. La hipertextualidad es la estructura que define estas obras, la cual no solo se expresa en una organización narrativa-sonora-visual no lineal, sino que también en la posibilidad de extender las obras a partir del potencial de intervención que contiene el lenguaje digital. Hablamos de

zonas creativas, que al mismo tiempo que introducen elementos destructivos en los campos disciplinarios, generan movimientos de apertura, emergencias que proponen otras formas de percepción y experiencia.

En el campo de la literatura digital, seleccionamos obras que dan cuenta de distintos géneros vinculados a la experimentación con las tecnologías digitales. Hipertextos, como la novela *Pentagonal: incluidos tú y yo* de Carlos Labbé, *Poesía Cero* de Carlos Cociña y *Mi pololo volvió de Antuco* de Ignacio Nieto, exploran las posibilidades de una poética que se ramifica a través de las elecciones que realiza el usuario. *Clickable poem@s* establece un diálogo entre el formato impreso y el digital, a través de poemas con códigos QR, publicados por la editorial RIL, que transportan al usuario a diversos recursos existentes en la web. Algo similar ocurre con *Hembros* de Eugenia Prado, narrativa transmedia que podemos recorrer a través de distintas textualidades presentes en blogs, videos y música, así como también en la versión impresa que actualmente trabaja la autora y que se titula *Asedios*. Gregorio Fontén trabaja con el elemento interactivo en *Poema del terremoto*, donde las palabras tiemblan al posar el *mouse* sobre ellas, tal como las vidas de quienes vivieron el terremoto de 2010 en Chile. Finalmente, en *Pneutrin@s*, Martín Bakero provoca cruces entre la oralidad y la música electroacústica, apoyándose en tecnologías digitales que permiten generar una experiencia poética inmersiva, que pone en cuestión los límites entre la música y la poesía. En todas estas experiencias, los operadores son llamados a completar las obras literarias, a partir de los fragmentos dejados por sus autores o a vivir una experiencia perceptiva distinta, a través de textualidades y cruces entre ellas, que no son posibles de realizar en el terreno moderno de la literatura: la página impresa.

Algo similar ocurre en el cine, donde la experimentación con las tecnologías digitales provoca una ampliación de la experiencia del usuario en relación con su posición de espectador. Podemos preguntarnos, al igual que con la literatura, si es posible seguir llamando espectador a un sujeto al que se le pide intervenir físicamente y en distintos niveles, no solo desde la interpretación, en las mismas obras. Llama la atención que sea el género documental el más proclive a trabajar en experiencias interactivas; quizás porque las nuevas tecnologías permiten que las historias sean contadas por sus propios protagonistas. Es el caso de *Quipu*, documental de las directoras Rosemarie Lerner y María Ignacia Court, aclamado internacionalmente por generar una visibilización de la política de esterilizaciones forzadas, ocurridas bajo el gobierno de Fujimori en el Perú, a partir de los testimonios de sus propios protagonistas. *Aysén Profundo* de Philine von Düssel y Pablo Ocqueteau, *V.O.S.E* dirigida por Rosario González, *MAFI* del Colectivo MAFI y *Allende Voces* dirigida por Marcia Tambutti Allende, son todos documentales interactivos que experimentan con las tecnologías digitales para generar una experiencia participativa, donde el usuario se involucra desde la elección del camino que realiza por los distintos enlaces que contienen estas obras, hasta la manipulación y producción de contenidos. En el caso de *Aysén Profundo*, el usuario puede conocer distintas tradiciones de esa región del sur de Chile a través de la exploración de distintos recursos audiovisuales. *V.O.S.E* es un documental interactivo, donde imágenes de películas son reinterpretadas a través de los subtítulos sugeridos, tanto por los entrevistados en el

documental como por los usuarios. *M.A.F.I* trabaja con una red de realizadores nacionales que capturan fragmentos documentales, puestos a disposición en un mapa interactivo que invita a recorrer el país a través de sus imágenes. Por su parte, *Allende Voces* es una aplicación de descarga gratuita que presenta distintos recursos audiovisuales a ser explorados por los usuarios, para acercarse al legado de Salvador Allende. Los usuarios pueden grabar la lectura de las últimas palabras de Allende, subirlas a la web y contribuir en la preservación de la memoria de este momento histórico del país. Finalmente, se incluyen en la muestra dos películas dirigidas por Leonardo Medel, las cuales representan un hito en el país respecto a la experimentación con las tecnologías digitales: *Papá o 36 mil juicios de un mismo suceso*, largometraje de ficción hipertextual en formato DVD que contiene múltiples combinaciones de escenas, y *Constitución*, primer largometraje realizado en realidad virtual en Chile, donde el uso de esta técnica permite al espectador asumir el rol del personaje principal, lo que provoca una experiencia inmersiva.

En el caso de la música, también quisimos mostrar la diversidad de experimentaciones que encontramos con las tecnologías digitales, desde la electroacústica, pasando por el arte sonoro, hasta proyectos sonoros colaborativos. En *Acción Rizoma* de Bárbara González, encontramos un diálogo permanente entre diversas tecnologías, análogas y digitales, que se plasman en un concierto sonoro que integra movimiento, acciones e interacciones entre el cuerpo, objetos, luz y sonido. Este diálogo nos permite identificar las particularidades sonoras de las diversas tecnologías y como éstas interactúan entre sí. En el caso de los dos proyectos colaborativos incluidos en la muestra, el uso de lo digital se encuentra vinculado a la generación de redes, donde los usuarios pueden participar de un proceso creativo. Es el caso de *Mapa sonoro de Valparaíso*, coordinado por Miguel Hernández, donde los usuarios son invitados a enviar grabaciones que permiten caracterizar el espacio sonoro de la ciudad de Valparaíso y pueden ser escuchadas a través de un mapa interactivo. Algo muy similar ocurre en el proyecto *Audiomapa*, coordinado por Fernando Godoy, en el cual se busca generar una cartografía sonora colaborativa con foco en Latinoamérica. En el ámbito de la electroacústica, se produce un fenómeno diferente de experimentación, donde las tecnologías digitales juegan un rol fundamental en la generación de nuevos sonidos, experiencias de escucha y manipulación del sonido en tiempo real. El trabajo de Renzo Filinich, *7 ensayos sobre la cosmovisión andina*, reflexiona sobre la cosmovisión andina a través del diálogo entre prácticas artísticas y tecnologías digitales, trabajo que hace un guiño a los *Siete Ensayos de interpretación de la realidad Peruana* del escritor y ensayista peruano José Carlos Mariátegui, así como también a la literatura de José María Arguedas. *Kara II* de Rodrigo Cádiz permite reflexionar sobre las relaciones humano-máquina, en una obra que utiliza un artefacto llamado *Mind Wave* para captar las señales del cerebro del intérprete musical, las que son procesadas por el computador para ser transformadas en partituras y devueltas al intérprete con el fin de ser ejecutadas en tiempo real, en una especie de loop constante entre máquina y humano. La experimentación en tiempo real tam-

bién es un elemento central en el trabajo de live coding, *Estratos & disrupciones* de Alejandro Albornoz, realizado especialmente para esta bienal, donde el autor ejecuta un trabajo de improvisación sonora que solo es posible por el uso de las tecnologías digitales, tanto por el efecto de inmediatez que se produce como por la exploración sonora. Por su parte, *Sonidos de Alma* también constituye un proyecto posible solo en relación con las tecnologías digitales, donde el astrónomo Antonio Hales y el ingeniero eléctrico Ricardo Finger utilizaron las ondas captadas por el observatorio ALMA para transformarlas en sonido, y desarrollaron un método que mantiene el origen cósmico en los sonidos creados. La curaduría estuvo a cargo de Enrique Rivera y los sonidos se encuentran disponibles en la web del proyecto para ser utilizados en creaciones musicales y experimentación sonora.

Las prácticas creativas que se apropian de las tecnologías digitales para generar nuevos espacios de experimentación, instalan una grieta en las disciplinas artísticas y provocan movimientos múltiples, tanto de resistencia desde las zonas más tradicionales como de apertura a nuevas formas creativas, como es posible apreciar en los proyectos anteriormente descritos. Estas formas creativas que emergen en diversos campos de la creación tienen el potencial de modificarse constantemente, de poder ser intervenidos y hackeados, producto del lenguaje digital que constituye su soporte. En este sentido, la grieta que provocan en las prácticas artísticas tradicionales permite, simultáneamente, abrir espacios para reflexionar sobre la originalidad, la experiencia estética, la autoría y la propiedad, entre otros temas.

Por otra parte, la hipertextualidad que mencionamos anteriormente, como potencialidad de extensión de las obras producto del lenguaje digital, afecta también su circulación. En el museo, los visitantes pudieron acceder a los trabajos digitales a través de pantallas conectadas a internet, donde el valor de la exhibición se encuentra en la curaduría y la forma de presentar estas obras al público que visita el museo. Sin embargo, este trabajo traspasa el espacio museal, y se hipervincula con la recopilación de obras que se encuentra en la web. Esta recopilación es valiosa como trabajo crítico y curatorial, si consideramos que se trata de trabajos que se encuentran dispersos en el extenso océano de la virtualidad. El trabajo crítico curatorial se hace necesario para sugerir conexiones entre los nodos y dejarlos abiertos para que los usuarios puedan realizar las suyas propias.

Este movimiento en los espacios de circulación del arte presenta un desafío y una oportunidad a los museos y bibliotecas en Chile. En esta línea, es relevante debatir sobre el museo virtual, cuestión que ya se hace en otras partes del mundo no solo en cuanto a ampliar el acceso a las obras, sino que (y quizás más importantemente) el pensar en esta ampliación en cuanto a que el acceso, paradójicamente, se enfrenta a la amenaza de desaparición de las obras producto de la constante renovación del software y hardware. Preguntarnos por las formas de circulación del arte en internet, sus conexiones,

el archivo y la preservación digital, es también un ejercicio al que nos invita *Estéticas Digitales*.

Alan Liu (2004) propone describir el contexto actual como ‘destrucción creativa’, en vinculación al concepto de ‘creación destructiva’, acuñado por Schumpeter para explicar la constante innovación que mueve al capitalismo y que busca destruir y desplazar a sus antecesores. La destrucción creativa refiere a obras en constante movimiento y construcción, que interpelan las formas establecidas, reconfigurándolas. En este sentido, las obras que seleccionamos no representan la catástrofe que se asocia a lo digital (como el fin del libro, el fin del cine o la desaparición de los museos), sino que más bien se trata de obras que, del caos que significa lo digital, instalan una productividad no en términos económicos sino que de creación continua, que nos permite pensar en la colisión de diversas formas creativas. La imagen, el sonido y la escritura adquieren, de esta forma, características de disolución y, al mismo tiempo, de expansión.

Artistas

Carlos Labbé
Carlos Cociña
Ignacio Nieto
Gregorio Fontén
Eugenia Prado
Luis Correa Díaz
Martín Bakero
Bárbara González (CL)
Miguel Hernández (CL)
Fernando Godoy (CL)
Renzo Filinich (CL)
Rodrigo Cádiz (CL)
Alejandro Albornoz
Philine von Düzlen y Pablo Ocqueteau
Marcia Tambutti
Leonardo Medel (CL)
María Ignacia Court y Rosemarie Lerner
Antonio Hales y Ricardo Finger (CL)
Rosario González
MAFI

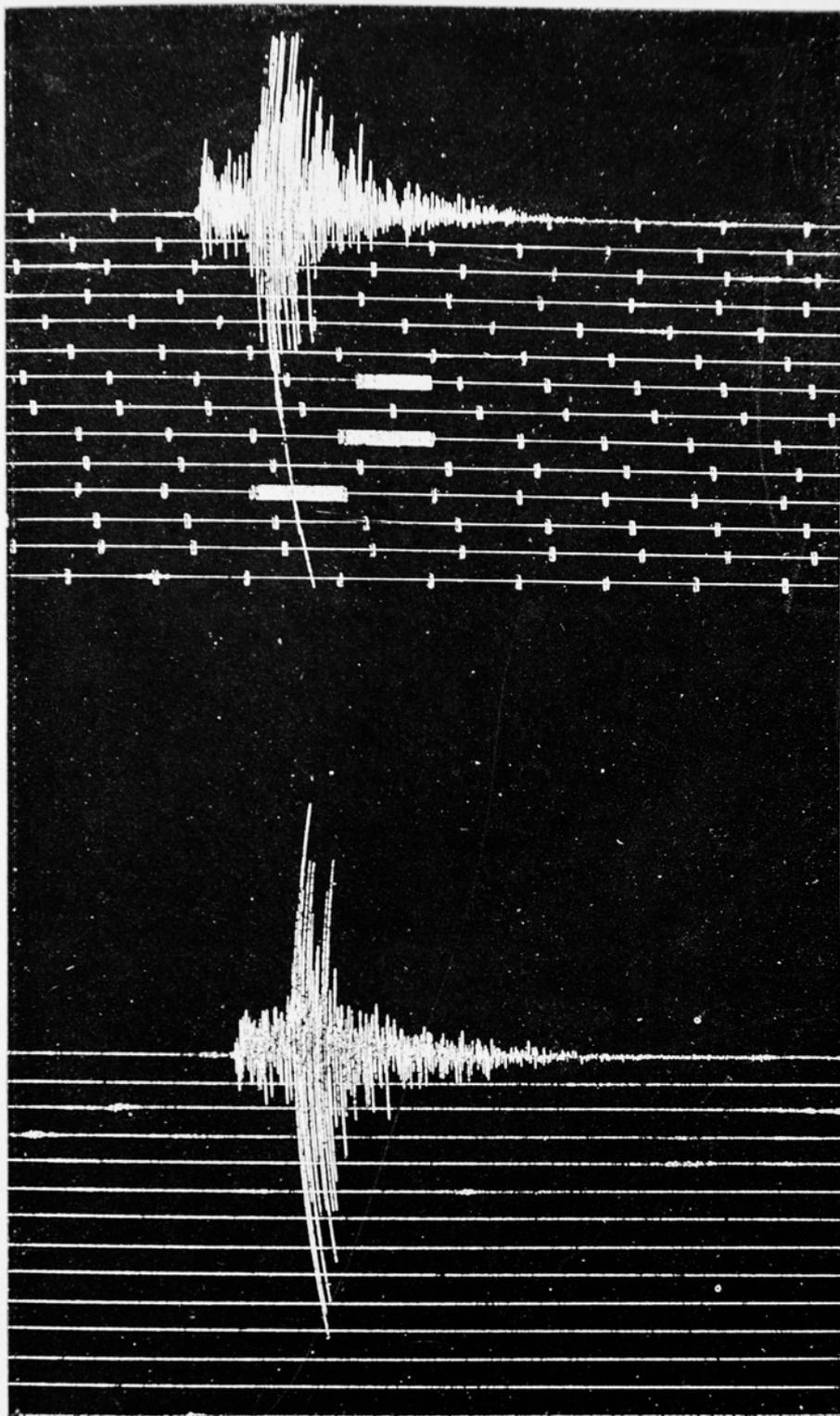


Fig. 19. — Sismogramme obtenu à Copiapo (Chili),
le 24 septembre 1910
avec un pendule astatique de Wiechert de 200 kilogrammes.
Tremblement de terre local.

Infraestructuras imaginarias en movimiento

Valentina Montero

En su decimotercera edición, la BAM quiso invitar a distintos creadores (artistas, músicos, curadores/as) a reflexionar sobre el concepto de temblor. Quizás, inconscientemente, se trataba de una fórmula para conjurar la carga simbólica que el número 13 encierra en la cultura popular, asociado a la mala suerte, al desastre, al *fatum*. Para esta bienal, el temblor no solo se pensó como concepto para aludir a lo que los movimientos tectónicos arrastran consigo; miedo, desastre, tragedias, sino también a los estados psíquicos o emocionales que caracterizan momentos de crisis a nivel personal y colectivo, y a la coyuntura temblorosa que atravesamos, como seres humanos, ante los veloces y drásticos cambios que experimenta el medio ambiente como consecuencia de nuestra indolencia o complicidad ante la inercia del sistema económico imperante.

Si pensamos en el temblor como tema, podríamos caer en la trampa de contentarnos con ilustrar los movimientos telúricos y sus efectos, y reproducir con ello las imágenes de catástrofe y tragedia que acompañan el despliegue imaginario mediático que se ha ido construyendo en Chile, sobre todo desde el terremoto del año 2010. A nivel global, particularmente el nuevo milenio, se inauguró con una intensificación radical del poder de la imagen a partir de su circulación en soportes digitales, lo que trajo consigo la multiplicación de la imagen del desastre como temática. Si durante buena parte del siglo XX, la visualidad técnica saturó nuestras retinas, y de paso anestesió nuestras conciencias, con imágenes *intolerables* como llama Rancière (2010) a las fotografías de la hambruna en África, las bajas de civiles en las guerras o las deformidades de los habitantes de Chernobyl, las imágenes que escupe el siglo XXI están acompañadas de un rumor apocalíptico cada vez más ensordecedor. Primero en torno al eventual colapso informático del 2000; los videos y fotografías transmitidos en tiempo real, desde varios ángulos distintos del atentado a las Torres Gemelas; luego, los delirios histéricos que hacían eco de las distintas profecías que anunciaban el fin del mundo; y hoy, más convincentes, las imágenes de los desastres mal llamados ‘naturales’, cuya potencia y aparente furia apabullan la elegía romántica del *sturm und drang* entonado por el hombre (así, en masculino y singular) ante la constatación de que el contrato de relación entre naturaleza y sociedad está haciendo crisis y que esto es grave.

Más allá de la obscena (y rentable) representación mediática, el temblor o terremoto como conceptos, dejan de ser solo un fenómeno natural que acontece cada tanto, para pasar a ser, al mismo tiempo, un signo complejo. Sería difícil ignorar que la cualidad telúrica de algunas zonas del planeta ha ido determinando e imprimiendo una identidad particular en las sociedades que las habitan. A su vez, la condición sísmica con la que convivimos, se ha vuel-

to por extensión un rasgo en el que se reflejan la inestabilidad de las instituciones, la fragilidad de los proyectos políticos y, al mismo tiempo, la manera en que a nivel psico-social se ha ido construyendo una actitud de resistencia a los cambios drásticos (para bien y para mal). Probablemente para nuestra generación, el terremoto del año 2010 sea el más significativo, pues desde su saturado alcance mediático nos permitió advertir las profundas fracturas que el sistema económico chileno ha ido agudizando en nuestra sociedad. Al mismo tiempo, el temblor o terremoto pasan de ser un acontecimiento geológico o un accidente íntimo y social, a constituirse en metáfora de un estado del ser, donde la inminencia del derrumbe hace visible un presente telúrico, nervioso, expectante que, de paso, derriba esa artificiosa frontera epistemológica que hemos construido entre los conceptos naturaleza y cultura, materia y discurso.

Considerando estos aspectos y también las fisuras, ambigüedades o sospechas que el adjetivo medial despiertan al día de hoy, y al momento de seleccionar proyectos para esta edición, mis intenciones apuntaron a plantear interrogantes relativas a la relación entre el temblor y su representación mediada por aparatos tecnológicos, y a la superación de la dicotomía entre materia y discurso. Este deseo implicaba el desafío de eludir la mera ilustración y preguntarse de qué manera la hibridación entre arte, ciencia y tecnología puede permitirnos iluminar zonas que no son evidentes a simple vista, y conseguir ahondar en aspectos más complejos inscritos en nuestra relación con la naturaleza y su materialidad, inspeccionando qué reflexiones suscitan, qué sentimientos o emociones participan y qué nuevos conocimientos pueden ser aprehendidos.

Es por ello que me interesó convocar a artistas cuyos trabajos estuvieran en permanente diálogo con las herramientas y las materialidades que emplean, cuestionando los sistemas de representación desde la experimentación con los medios mismos en relación a sus usos sociales, sin desconocer el lazo que nos conecta con otros agentes o *actantes* de nuestro entorno. Una de las características de muchas prácticas artísticas que combinan ciencia y tecnología en sus propuestas experimentales, radica en reconocer o develar lo que según la Teoría de Actor en Red, (TAR o ANT, según su sigla en inglés) se puede nombrar como el ensamblaje socio-técnico implícito entre humanidad y tecnología (Latour, 2005). Desde este enfoque, la ANT, y en sintonía con lo que se ha denominado como neo-materialismos (Barrett & Bolt, 2013) o enfoques posthumanistas (Barad, 2003), busca, además, hacer visibles las relaciones materiales y semióticas entre tecnologías, humanos y no-humanos organizados reticularmente. Desde el reconocimiento de nuestras interacciones con la naturaleza, manifestadas en operaciones de dominio, resistencia o pasividad, olvidamos que los humanos somos, a su vez, parte de la naturaleza y que, por tanto, estamos imbuidos en una relación dialéctica y fluctuante que no distingue dicotomías, pues integraría una 'red sin costuras', como dice Latour, citando a Hughes (2001).

Bajo el enunciado *Infraestructuras imaginarias en movimiento* me interesó convocar obras y proyectos que respondieran a la pregunta sobre la condición sísmica, desde una reflexión sobre sus cualidades materiales, visuales, kinestésicas, sonoras y también discursivas (a nivel científico y poético), intentando indagar en las posibilidades de acceso a un conocimiento, o un reconocimiento, de las estructuras físicas y las infraestructuras imaginarias que subyacen a los fenómenos que reconocemos como naturales.

Es en esa dirección, e intentando mantener la vocación de riesgo que ha caracterizado a la bienal desde sus inicios apostando, cuando se ha podido, por artistas emergentes y obras experimentales en el estricto sentido de la palabra, es que invité al colectivo Los Electros, integrado en esta ocasión por Margarita Gómez, Camila Colussi y Carla Motto, quienes construyeron una suerte de escultura cinético-sonora dentro de una de las salas del Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos. Después de pasar varios días, e incluso noches, en la sala de exposición, convertida en improvisado taller, dieron forma a la pieza *Las notas matemáticas llenarían el espacio entre nosotros y las estrellas* en la que, mediante un complejo mecanismo de poleas, celdas fotosensibles, circuitos electrónicos análogos y amplificadores, intentaron indagar en los ciclos del movimiento del planeta; la relación entre el fenómeno tectónico y el comportamiento del cuerpo humano ante la inminencia del aparente descontrol que acontece al momento de desencadenarse un evento telúrico. El montaje y construcción de la pieza constituyeron una instancia de investigación en sí, en la que ponían a prueba la reacción de los materiales, permitiéndoles observar los comportamientos aleatorios que se desencadenan en la naturaleza y que en la pieza se recreaban dada la utilización de circuitos análogos que en su descalce generaban sutiles abstracciones, cambios de timbre y volumen.

Como un intento de comprensión de los fenómenos naturales a través de la representación digital, invitamos a la bienal a otro colectivo, esta vez de científicos: Seismic Soundlab, compuesto por un geofísico, un astrofísico y un diseñador de sonido e imagen, con base en la Universidad de Columbia en Estados Unidos. El colectivo investiga eventos geológicos como tsunamis y terremotos, a través de la sonificación y visualización de datos, entendiendo el trabajo multidisciplinar y su resultado acústico y visual, como una estrategia para generar conocimiento de manera sensorial y no solo desde los datos. Seismic Soundlab parte de la hipótesis de que la visualización y sonificación de datos nos permiten entender sensorialmente que los movimientos sísmicos son un fenómeno natural que no tendría por qué ser dañino en sí mismo. A su juicio, los terremotos se suceden en un tiempo geológico que excede el tiempo humano, por eso a veces perdemos de vista su posibilidad al momento de planificar ciudades y viviendas.

También dentro del plano de la representación, pero con un sentido analítico respecto a los usos tradicionales de la reproducción de imágenes de eventos sísmicos, invitamos a la artista Paloma Villalobos, quien ideó un montaje

para mostrar tres fragmentos escritos que provienen de su investigación doctoral *Chile y los desastres sísmicos: reescritura de las narrativas visuales*, presentada en 2017, en la Universidad Complutense de Madrid. Esos textos escogidos reflexionan sobre fotogramas capturados de videos, traspasados a diapositivas para esta muestra, que refieren a tres grandes eventos sísmicos seguidos de tsunamis: Costa Índica 2004 (9,1 grados), Chile 2010 (8,8 grados) y Japón 2011 (9 grados). Villalobos ha inspeccionado estos registros hechos para la televisión o documentales, realizados por testigos anónimos o cámaras de vigilancia, y que hoy navegan o naufragan en la red. Esto, con el fin de acercarlos a una orilla de sentido que le permita entender la relación entre representación, memoria y acontecimiento, preguntándose acerca de “ese permeable límite entre cuerpo y aparato, cuando el sujeto tiembla por el sismo, cuando la imagen tiembla por el sujeto o cuando la imagen tiembla por el sistema de control al que está sometida”, según palabras de la propia artista en el librito que hacía parte de la muestra, junto a un también tembloroso y errático proyector hechizado para esta bienal por los artistas Christian Oyarzún y Sebastián Lasker, para permitir su automatismo.

Mientras Villalobos se detiene en la imagen técnica como huella de la agencia de los propios aparatos; la artista peruana, Maya Watanabe, nos ofreció en su video instalación *Earthquakes* un díptico en el que observamos dos perturbadoras escenas que se dan la espalda. En una cara, vemos el acontecer de lo que parece un desastre natural desde la normalidad al colapso, y por el otro lado, asistimos a ver lo que estaba fuera de campo en la primera cara: la construcción artificial del desastre. El video, presentado en loop, alude a la naturaleza cíclica de los acontecimientos y también funciona como una metáfora de los dispositivos tecno-sociales que, solapados, diseñan la coreografía del desastre.

Tampoco quisimos abandonar el aspecto testimonial que el tema propuesto espontáneamente suscitaría. Es así como los artistas illapelinos, Estefanía Muñoz y Francisco Belarmino, realizaron para su proyecto *Réplicas* una serie de piezas a partir de una residencia en la ciudad de Amatrice, Italia, localidad que en el año 2016 fue sacudida por un fuerte terremoto que dejó en ruinas su casco histórico, apenas un año después de que la ciudad de Illapel resintiera un terremoto de características similares. Casi a modo de introducción a su proyecto, los artistas realizaron un video en el que unieron digitalmente las grietas de ambas ciudades, empalmando en una sola eterna y gran grieta dos ciudades lejanas, advirtiendo de paso, ominosamente, la potencial destrucción del propio muro del edificio donde el video era proyectado. Abandonando el mero registro documental de los relatos de los testigos de los terremotos, Belarmino y Muñoz ahondaron en los quiebres y heridas que estas catástrofes dejan no solo en la arquitectura, sino también en la memoria de los habitantes de estas localidades. Su trabajo no se detuvo en las personas: los propios medios de reproducción de las imágenes se convirtieron en informantes. En un ejercicio de apropiación o post-fotografía, los artistas hicieron capturas de pantalla desde la aplicación *Street View* ofrecido por

Google Maps, el cual aún conserva las imágenes de ambas ciudades intactas hasta antes del terremoto, lo cual parecía anunciar a través del *glitch* que genera su navegación actual, la inminencia del derrumbe, como si el inconsciente óptico al que se refería Walter Benjamin, también tuviera cualidades proféticas a nivel algorítmico.

El vínculo con la comunidad, la reflexión sobre la relación entre materialidad y memoria, son aspectos que también acompañaron a otro de los proyectos artísticos convocados, cuyo desarrollo implicó un arduo y complejo proceso. Se trata de la pieza *Diastrofismos*, diseñada y ejecutada por la chilena Nicole L'Huillier, el mexicano Tomás Sánchez Lengeling y Yasushi Sakai de Japón, entonces, estudiantes del magíster en Media Arts & Sciences en el MIT Medialab. Sus nacionalidades no son un dato trivial. México, Chile y Japón son países distantes, pero marcados por una similar historia sísmica. Su propuesta consistía en la construcción de una instalación audiovisual electroacústica que utiliza un sistema modular, para enviar imágenes por medio de patrones rítmicos. Inicialmente, estos patrones serían percutidos sobre una roca, pero a medida que la investigación avanzaba, los artistas conectaron con la Fundación Proyecta Memoria, organización que preserva y pone en valor los escombros tras desastres socio-naturales, quienes gestionaron el acceso a un vertedero, donde se pudieron recuperar restos de las ruinas del edificio Alto Río de Concepción, el cual se desmoronó después del terremoto del 27F de 2010 (uno de los de mayor magnitud del que se tenga registro). Siguiendo a Manuel Delanda (2012), podemos considerar al escombros como actante de un devenir cíclico: su historia comienza como silenciosa amalgama de minerales, flujos de hierro, piedra caliza, agua, grava, arena que luego son transformadas por las manos de obreros, grúas, electricidad, indicadores económicos, emociones, contratos, notarías, en murallas de un edificio que contiene biomasa humana. El edificio se destruye, se fragmenta y sus partes vuelven a la tierra, enmudeciendo otra vez para luego ser desenterrados, trasladados y convertidos en artefacto, monumento, contenedor de la memoria de un suceso, haciendo sensible el ensamblaje de factores (materiales, humanos, tecnológicos, inorgánicos, culturales) que participan en los fenómenos espaciales; y por otro lado, permitiendo imaginar formas de comunicación alternativas para tiempos de crisis.

Artistas

Maya Watanabe (PE)

Estefanía Muñoz y Francisco Belarmino (CL)

Nicole L'Huillier (CL)

Tomás Sánchez Lengeling (MX) y Yasushi Sakai (JP)

Paloma Villalobos (CL)

Seismic Soundlab (USA)



La humanidad sísmica. La economía de los afectos en los estados de emergencia

Mariagrazia Muscatello

“Es el arte, con su artificialidad y su ficcionalidad, el mejor recurso con que contamos los hombres para conseguir una feliz conjunción entre el recordar y el olvidar. Se entiende que el olvido responsable en aras de un futuro transitable no puede realizarse cuando quien registra el pasado hace de éste un espectáculo, un monumento que sólo estimula la nostalgia y el morbo pero que carece de la sustancia y la estructura para implicarnos de manera permanente en un hecho terrible”.

Padilla, Ignacio. *Arte y olvido del terremoto Almadía*, México, p. 131.

El terremoto, considerado como una catástrofe aislada, un hecho ocasional y destructivo, es el símbolo de la falta de una autoconsciencia colectiva que acepte la condición sísmica como una situación de constante impermanencia en favor de una idea de inmutabilidad fatalista.

Esta noción conservadora, de raíces europeas, se puede relacionar a los principios de un cristianismo punitivo que, a través de la noción de apocalipsis, intenta justificar los hechos dramáticos en el horizonte de una metafísica de la perfección, interpretando cada evento como parte integrante de un propósito superior que justifique la tesis leibniziana del mejor de los mundos posibles.

Es a raíz del terremoto de Lisboa en 1755, fecha que corresponde al ocaso de la filosofía metafísica occidental, así como al quiebre de los sistemas políticos monárquicos absolutos europeos, que Voltaire elabora los principios del Iluminismo ateo en contra de las tesis de Leibniz.

¿Existe Dios si permite tragedias de este alcance? Según Voltaire, no existe ningún castigo moral o diseño metafísico que se pueda asociar a una tragedia de tal magnitud. Tampoco hay una responsabilidad política o social que pueda controlar estos eventos, imputando al terremoto el desvelo de la limitación humana sobre la imposibilidad de luchar contra la fuerza de la naturaleza, sugestión que sucesivamente acoge el romanticismo como la forma creativa del sublime aterrador.

A la lectura de Voltaire, más preocupado de contestar a Leibniz y a su teología de la perfección que de analizar el fenómeno del terremoto, se contraponen la de Rousseau, explicando que no hay nada de teológico o fatalista en el terremoto, sino una precisa responsabilidad política:

“Restando al tema del desastre de Lisboa, estaréis de acuerdo que, por ejemplo, la natura de ninguna forma reunió en aquel lugar veinte mil casas de seis o siete pisos, y que si los habitantes de aquella gran ciudad hubiesen estado distribuidos más equitativamente en el territorio y alojados en edificios de menor altura, el desastre hubiese sido menos violento, o quizás no hubiese existido”.

Rousseau, Jean Jacques. *Confessioni*, ed. Einaudi, pp. 470-71

Esta lectura política del terremoto como símbolo de decisiones que pueden siempre ser modificadas, y no como un hecho aislado o ausente de responsabilidad, presupone una aceptación de la condición sísmica como paradigma de incertidumbre e impermanencia: una condición emocional de precariedad que implica un estado de alerta constante, en equilibrio entre el olvido y el miedo. Un paradigma abierto siempre a punto de explotar, que se basa sobre diferentes estados afectivos y psicológicos que actúan como herramientas constitutivas de las sociedades. El terremoto como símbolo de la catástrofe remite al miedo cristiano al apocalipsis, miedo que es replicado para todo cambio histórico y social: se puede recordar por un lado, el *millenium bug* del año 2000 (la fobia hacia internet y las nuevas tecnologías) o la profecía de destrucción del mundo del 2012 (la venganza de cierto chamanismo indígena versus la sociedad corrupta contemporánea). Por otro lado, el terremoto nos remite al sacrificio humano (Cristo) como anticipación y superación del dolor que, según Jean-Luc Nancy, es parte fundamental de la constitución de la civilización en diferentes regiones del mundo. A estas lecturas se contrapone la construcción de relaciones próximas, amistosas y de resistencia (de apoyo mutuo) según el pensamiento del biólogo anarquista Piotr Kropotkin, relaciones que operan como elementos primarios de supervivencia frente a la catástrofe y la emergencia, y que son una nueva organización de las relaciones colectivas.

En el canto XXI del Purgatorio, Dante Alighieri se interroga sobre el porqué de los terremotos, interpretando el movimiento telúrico como el paso de un alma purificada al Paraíso, como si este evento representara el símbolo de un cambio profundo, estructural y personal, en contraste con la inmovilidad estática del Purgatorio.

**“Tremaci quando alcuna anima monda
sentesi, sì che surga o che si mova
per salir sù; e tal grido seconda”.**

Alighieri, Dante. *La Divina Commedia*, canto XXI vv.57

Esta lectura implica la necesidad de cambio que los eventos traumáticos pueden resolver, a través de un estado de consciencia colectiva, que Jung define como sincronicidad, que relaciona los eventos externos a presagios individuales, eliminando el dualismo entre el sujeto y la naturaleza como objeto pasivo. Un estado de alerta y ensueño que es parte de memorias colectivas olvidadas. La falta de aceptación de la impermanencia de las cosas o del deseo de transformación reduce el terremoto a una suma de eventos aislados que deja solamente signos superficiales en el territorio.

En Italia, no obstante las numerosas referencias literarias, filosóficas y artísticas que documentan el estado telúrico del territorio italiano, una de las más conocidas es el texto de Plinio el Joven sobre la erupción del Vesubio en el 79 d.c., que nos sugiere que cada terremoto se vive como un evento extraordinario y repentino que no incide en la estructura política y social.

Esta falta de consciencia, no solo biológica sino sistémica, de la conformación del territorio, se puede relacionar a una visión fatalista y conservadora del cristianismo punitivo. El evento sísmico en su unicidad, representa un diseño divino superior que no se puede contrastar de ninguna manera, acabando para reforzar la tesis de la inmutabilidad y de la aceptación del *status quo*. No hay aceptación de la sismicidad como una condición permanente, haciendo así de cada terremoto un hecho aislado que no permite un cambio profundo.

Cada tentativa de crear una memoria sísmica que permita integrar el estado de emergencia a la historia de Italia muere rápidamente en nombre de un olvido y de una normalidad tranquilizadora.

“Había una energía en el arte, mucha energía que se podía contraponer a la desencadenada por la tierra”, dijo Joseph Beuys después de un gran terremoto cerca de Nápoles en 1981, cuando fue invitado por el galerista napolitano Lucio Amelio a crear una obra para la colección *Terrae Motus* junto con otros grandes nombres del arte, como Andy Warhol, Cy Twombly, Pistoletto, Boltansky. Su obra *Terremoto in Palazzo* es el manifiesto programático de la colección. Realizada con materiales recuperados en los lugares destruidos por el terremoto, nos recuerda que ni siquiera la tradición se construye sobre bases estables.

Vivir la sismicidad como un continuo estado de alerta, con la conciencia de que cada orden social, emocional y político, así como individual, se abre a violentas e improvisadas rupturas, presupone un abandono de los paradigmas que suponen un horizonte de conocimiento estable, abriéndonos a reacciones de defensas extrañas, irónicas y siniestras. El terremoto, en oposición a la estaticidad, abre a nuevos significados, insinúa las grietas que posibilitan el movimiento. Una noción que se acerca a lo que Foucault entendía por discontinuidad y ruptura imprevista de paradigmas, fisuras forzadas que no

tienen un historial lineal y que se adaptan también al pensamiento científico de Karl Popper, sobre la imperfección y el error como única validación del discurso, y por ende, como única forma de democracia.

El trabajo curatorial realizado para la 13ª Bienal de Artes Mediales se desarrolló desde algunas casualidades geográficas y biográficas. El 2016, cuando se constituyó el comité curatorial de la bienal, el terremoto de Amatrice en Italia abrió otra vez en el país la infinita discusión sísmica. ¿Cómo abordar un tema que tiene que ver con implementaciones políticas y tecnológicas desde la narrativa simbólica del arte? ¿Cómo relacionar dos continentes tan distantes (Europa y América) en un evento que no es solo geológico sino que también social?

La humanidad sísmica es entonces la respuesta política de acontecimientos naturales que superan a la condición humana. Más allá de las evidencias que acompañan el análisis estético de los desastres naturales, como, por ejemplo, las ruinas y su función de memoria viva (lo que en Italia se puede sintetizar en la gran escultura pública del *Cretto* de Alberto Burri en Gibellina), mi investigación se propuso abordar el tema del afecto, de la proximidad íntima y corporal en un contexto de emergencia, como posibilidad de experimentar un cambio de paradigma político y social. El terremoto es entonces un dispositivo, en el sentido que el filósofo Giorgio Agamben da a los dispositivos, una herramienta de cambio y de horizonte compartido.

La selección curatorial de artistas es variada, tanto por la trayectoria profesional como por los temas tratados. La propuesta era provocar una reflexión sobre las experiencias corporales y emotivas relacionadas a los eventos catastróficos y que implican sensaciones, como el miedo a la muerte en el trabajo del artista mexicano Gabriel Tagle *Memento Mori*; o la necesidad de constituir una memoria de lo vivido en la obra *Susurrar* de Claudia del Fierro, un archivo sonoro y visual sobre el terremoto de Valdivia de 1960. Esta lectura experiencial y corporal del miedo y de lo inesperado es parte central en el trabajo instalativo *Slumshut* de la artista Monica Bonvicini, que se refiere, además, a una interrogación sobre la relación entre el ser humano y su entorno hecha por la bióloga y filósofa Donna Haraway, en abierta crítica de la lectura cerrada y trascendente del *Antropoceno*. En este contexto opera la obra de Claudia Müller que utiliza el medio artístico como respuesta al grave problema del agua en Chile, recurso privatizado que no es accesible en contextos rurales y que por otro lado es causa de otras emergencias ambientales como la sequía. Sus instalaciones, *Remolinos* y *Ascendente-descendiente* remiten a un estudio del territorio, reproduciendo el caudal de un río de la zona central y el fenómeno de los remolinos, a una escala mínima, como forma irónica de denuncia de la depredación desatada por parte de empresas privadas sobre los recursos hídricos.

Los afectos son objeto de estudio científico como un aspecto todavía no reproducible en los contextos tecnológicos. Esta frontera de investigación se relaciona a la robótica y tiene en Suiza, Ginebra, el centro de investigación *Affective Science*, del cual el artista Francesco Bertocco hizo un documental.

Se plantea aquí también la necesidad de analizar posibles rupturas desde los códigos propios de las comunidades indígenas de La Paz en Bolivia. La propuesta de la artista Aldair Indra, en su obra *Amarrar a los Cerros*, sintetiza los rituales que los Aymara utilizan para leer y comprender las catástrofes. Estas prácticas remiten a infiltraciones entre un tiempo circular, de los rituales, y el tiempo de la ciencia occidental, que es siempre contemporáneo. Estas fracturas, propias de las paradojas y sintetizadas por el filósofo Jacques Derrida en su filosofía de la deconstrucción, representan la posibilidad de cambios políticos y sociales. En el trabajo *Políticas de la amistad*, la artista Rosell Meseguer toma el texto de Jacques Derrida, *Politics of Friendship*, y analiza las implicaciones del cambio de paradigma, del pensamiento y de la estructura social, que propone una relación comunitaria de vinculación afectiva incluyente, en oposición a una lectura masculina de la sociedad y de la amistad como vínculo exclusivo entre hombres y constituido a través de las oposiciones amigo/enemigo.

Artistas

Monica Bonvicini (IT)
Francesco Bertocco (IT)
Claudia Müller (CL)
Aldair Indra Coronado (BO)
Gabriel Tagle Petrone (MX)
Rosell Meseguer (ES)
Claudia del Fierro (CL)

Ciclo Cinematográfico

Tiziana Panizza (CL)
Maria Giovanna Cicciari (IT)
Francesco Bertocco (IT)
Roberto Rossellini (IT)
Luchino Visconti (IT)
Pier Paolo Pasolini (IT)



Cretto di Burri, Gibellina
SICILIA - ITALIA

Dinámicas del desastre

Sebastián Riffo

Bajo el lema *Dinámicas del desastre* invité a seis artistas nacionales a ser parte del diagrama general de la 13 Bienal de Artes Mediales, *Temblor*, curaduría modulada en función de tres criterios particulares. El primero fue de índole contextual y buscó trabajar directamente con artistas chilenos para, de este modo, situar el problema desde la práctica artística nacional y así poner a prueba asuntos de proximidad y distancia en relación a uno de los problemas clave de nuestra formación (y deformación) identitaria, a saber; el terremoto en Chile. El segundo fue de carácter temático y buscó reunir a artistas que, a lo largo de su carrera, hayan ahondado en el fenómeno sísmico, el desastre y/o la catástrofe, para, de este modo, entretener una vía investigativa que se ancle directamente en hitos concretos previos a la bienal. El tercero fue de vinculación técnica y su objetivo fue contar con la presencia de artistas cuyo perfil de trabajo fuera necesariamente transdisciplinar, es decir, que fueran capaces de desenvolverse con naturalidad y holgura a través de distintos medios y soportes expresivos para abordar el problema desde diversas aristas. Cabe mencionar que todas las obras presentadas en el contexto de la bienal fueron pensadas y construidas especialmente para la misma, fruto del diálogo colectivo e individual sostenido con cada uno de los artistas. Juntos asumimos el reto de trabajar en un contexto exhibitorio fluctuante, que se dibujaba y robustecía conforme avanzaba el tiempo.

Al respecto, entiendo por desastre aquel evento o serie de eventos que interrumpen violenta y abruptamente la vida en comunidad, así como los ecosistemas de nuestro planeta, provocando daños que sobrepasan todo control, resguardo y/o protección de los mismos. Por medio de la utilización de animaciones digitales, audios, videos, objetos, instalaciones y performances, la selección de obras repasó la fragilidad de la existencia humana erigida sobre un planeta en constante transformación, contraponiendo archivos de prensa o datación oficial y técnica, con memorias y experiencias colectivas e individuales.

En este sentido, esta curaduría parte de la reflexión del fenómeno sísmico en Chile, sin embargo, va más allá y busca pensar a la Tierra como un planeta vivo. Emerge primero como necesidad, luego como propuesta. En tanto necesidad, busca poner en discusión el vínculo entre arte y terremoto, pues considero que son aspectos que no han sido sistematizados de modo suficiente en el arte chileno. En tanto propuesta, emerge para pensar un tipo de arte capaz de concebir a la Tierra como lugar en constante transformación; un planeta vivo, que se mueve, y que por su condición genera un sinnúmero de repercusiones significativas. Se trata, por tanto, de una excavación simbólica, un recorrido de inmersión, desde las pulsiones planetarias a las psíquicas en tiempos de catástrofes, crisis y miedos televisados. De este modo, se examinarán las dinámicas de los desastres causados por peligros naturales, es decir, por efectos físicos de procesos naturales potencialmente perjudiciales, así como de aquellos causados directamente por el ser humano.

La primera artista invitada fue Constanza Alarcón Tennen (n.1986), quien a lo largo de su carrera artística ha llevado a cabo una sostenida investigación objetual e instalatoria, cuyos focos de estudio temático han sido el paisaje, la geografía y su historial geológico. Con obras tales como *Los paisajes móviles* (2011) se ha dedicado a ahondar poéticamente en la geomorfología de la Tierra, específicamente en sus cualidades estratigráficas, a través de esculturas móviles, cuyos volúmenes problematizan la construcción del paisaje y su experimentación espacial, haciendo de la Deriva Continental y la Tectónica de Placas temáticas fundamentales para entender el comportamiento de la Tierra, su lenta deformación, así como su móvil constitución. En este sentido, *Y sin embargo se mueve* (2012) será otra de las piezas clave para entender lo recién mencionado; una instalación escultórica de dos volúmenes de madera que figuran como placas tectónicas (o una gran falla geológica) que, gracias a un proceso mecánico, se acercan y distancian alternadamente a una velocidad de 1,6 milímetros por segundo.

En esta misma línea, la artista ha elaborado una profunda investigación sobre el vínculo entre el sonido y los terremotos. A partir de esta inquietud, emergen obras como *Wall piece number 1 + dust crack (negative)* (2013) y aquella que sirve como antecedente directo de la obra presentada en la bienal, *Earthquake for five singers* (2015). Todas ellas profundizan en la experiencia sonora del evento sísmico, tomando en consideración sus complejidades y limitaciones en torno a su registro, reproducción y representación. Para desarrollar *Earthquake for five singers*, la artista trabajó directamente con los departamentos de geología de la Universidad de Yale y de la Universidad de San Diego. Esta última, le proveyó archivos sonoros provenientes de diferentes estaciones sísmicas a lo largo del mundo, los que daban cuenta del registro del terremoto del Maule Mw 8.8 del 27 de febrero de 2010. Sin embargo, más que registros directos del sonido de las placas tectónicas en movimiento, estos archivos resultaron ser ejercicios de traducción técnica de datos numéricos que reducían la extensa actividad sísmica, a unos pocos segundos de estridencia auditiva de mala calidad, según señala la artista. Esta distancia, entre el dato técnico sonoro y la memoria corporal del evento, la motivó a transformar dicha información en una nueva experiencia, esta vez, más significativa a nivel sensorial. Para llevar a cabo lo anterior, trabajó con cinco registros provenientes de cinco diferentes estaciones sismológicas: AAK (Ala Archa, Kirguistán); OTAV (Otavalo, Ecuador); PFO (Pinon Flat, California, Estados Unidos); TAU (Hobart, Tasmania, Australia) y TRQA (Tornquist, Argentina). Cada uno de estos registros fue estirado digitalmente hasta completar tres minutos y medio de duración, el equivalente aproximado del rango de tiempo del movimiento sísmico perceptible por el ser humano. Estos mismos sirvieron de pautas sonoras para que cinco cantantes de ópera las interpretaran en vivo.

Al respecto, la obra presentada en el contexto de la bienal fue una proyección de la obra recién descrita y llevó por título *Terremoto para 15 cantantes* (2017). Ésta fue tanto una performance como una instalación, en la que se intervino una vez por semana y durante todo el transcurso de la bienal el hall

central del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). De este modo, quince cantantes interpretaron en vivo archivos de audio provenientes de datos sísmicos sobre el terremoto del año 2010. En este sentido, esta obra fue, por un lado, un ejercicio de traducción poética en el que el dato técnico fue sucesivamente transformado en experiencia sonora a través del cuerpo de los intérpretes; y por otro, una resignificación del espacio exhibitorio, haciendo de éste una verdadera caja de resonancia que amplificaba y modulaba los sonidos del colectivo. En consecuencia, la artista trajo de vuelta, como réplicas distantes, la experiencia auditiva de quienes vivimos la fuerza telúrica del gran terremoto del 2010, haciéndonos recordar aquel ruido insondable que en muchos dejó profundas e imborrables cicatrices psíquicas.

El segundo artista convocado fue Cristóbal Cea (n. 1981), quien ha profundizado ampliamente sobre las abrumadoras fricciones generadas entre lo humano, los medios masivos de comunicación y el uso de nuevas tecnologías, todo ello a través de la construcción de imágenes digitales, volúmenes escultóricos, videos e instalaciones de sitio específico. Dentro del amplio panorama de obras generadas por el artista, destaco dos que servirán de anclaje referencial para entender el desarrollo temático y técnico de la obra final presentada en el contexto de la bienal. La primera de ellas es *Cold Spot* (2010), reconstrucción artesanal y a escala de una antena de telefonía móvil, que se exhibe volcada como ruina arqueológica, triste y caduca, de un futuro hipotético sin la presencia del ser humano. Lo anterior, como guiño trans-textual vinculado al cuento de 1950 *Vendrán lluvias suaves (Agosto de 2026)* del escritor estadounidense Ray Bradbury (1920 - 2012), en el que se describe un angustioso paisaje de máquinas autómatas y de su conflicto con la naturaleza sobreviviente, luego de la completa desaparición humana. Se trata, por tanto, de la posibilidad de pensar no solo en lo que quedará luego de la extinción de los humanos, sino de la intervención en un planeta que ostenta más tipos de vida que la humana.

La segunda obra clave será *Ghosts of Concordia* (2016), video que forma parte de la serie *Reversals*, un conjunto de animaciones 3D que toman como punto de análisis diferentes eventos catastróficos internacionales cubiertos en las noticias, y que han sido divulgados a través de internet. Se incluyen en esta serie inundaciones, incendios y protestas sociales que el artista recrea como animaciones por computadora, mediante un trabajo de modelado y postproducción digital, todo ello para generar un nuevo modo de contemplación y reflexión sobre los sucesos registrados, motivando un acercamiento más pausado y menos sensacionalista de los sucesos, muchos de ellos, olvidados por el arrollador flujo informático en el que la realidad actual se disipa. En específico, *Ghosts of Concordia* da cuenta de una inundación acontecida en la ciudad de Concordia, Argentina, a fines de diciembre de 2015, en la que 20.000 personas tuvieron que ser evacuadas luego del desborde del río Uruguay, la peor inundación de la región en 50 años. En este sentido, Cea se apropia de algunos de estos videos y los contrapone, a modo de díptico, con diferentes reconstrucciones digitales, en las que reemplaza la sufriente

presencia humana por modelados digitales de espectros y/o fantasmas; figuras simbólicas que representan la enigmática presencia de los muertos en el mundo de los vivos. Su visualidad está determinada por la representación digital de paños que cubren las morfologías de los cuerpos afligidos en medio del desastre, como sudarios, lienzos de lino y/o algodón blanco con los que se envolvían los cadáveres en la Edad Media.

Ambos trabajos serán antecedentes directos de *Arca* (2017), la videoinstalación presentada por Cea en el contexto de la bienal. Obra que tensiona el cuerpo material e histórico de la colección patrimonial de esculturas del MNBA, con la presencia simbólica del relato bíblico del Diluvio Universal, expresión irreversible de decadencia, ruina, destrucción, que va contra el pecado del hombre como si se tratara de una pintura de Hubert Robert, el artista francés que, allá por 1796, imaginó al Louvre convertido en ruinas. Al respecto, el trabajo de Cea representa digitalmente la inundación abrupta del MNBA, en la que grandes caudales de agua sacuden el edificio.

Bajo esta configuración, el artista comprende su obra como un arca digital, capaz de resguardar el acervo patrimonial del volumen y las texturas de las esculturas originales ante la amenaza de un virtual diluvio descomunal. De este modo, se presentaron los modelados 3D de esculturas de mármol como *La miseria* (1905) de Ernesto Concha (1875-1911); *El descendimiento* (1887) y *Dafnis y Cloé* (1884) de Virginio Arias (1855-941); *El Giotto* (1889) de Carlos Lagarrigue (1858-1927); el vaciado en yeso *Caín* (1891) de Simón González (1859-1919); y el vaciado en bronce *El tambor en descanso* (1884) de José Miguel Blanco (1884), entre otras. La digitalización de las esculturas fue llevada a cabo a través de distintos procesos: el primero fue de fotogrametría, instancia en la que el artista tomó más de 200 fotografías a las esculturas, desde todos los ángulos posibles. Luego, dicha información fue pasada por un programa computacional que lleva a cabo un proceso de foto-escaneado que, a su vez, generó un modelo digital en tres dimensiones. En seguida, para darle movimiento a estos volúmenes, dicha información pasó por otro programa con el fin de hacerles un proceso de re-topologización o de retopología, instancia matemática que recrea las superficie modeladas con una geometría más óptima.

En concreto, tanto el Diluvio como su arca digital se presentaron a modo de instalación en el ala norte del primer piso del MNBA, en donde se dispusieron diferentes monitores y pantallas sobre pallets y materiales de embalaje.

El dibujante y músico chileno Diego Lorenzini (1984), de un tiempo a esta parte, se ha dedicado a compartir historias en las que se perfila la existencia de personajes de todos los tamaños y formas; se bosquejan sus personalidades y proyectan sus aventuras, las que luego se transforman en travesías que trazan diálogos furtivos, así como descripciones certeras de historias célebres, provenientes tanto del universo de lo privado, como del de lo público. Hoy, todas ellas forman parte de rumas interminables de papeles, cuadernos de viaje y croqueras. Desde el plano de lo sonoro, sus melodías han sido

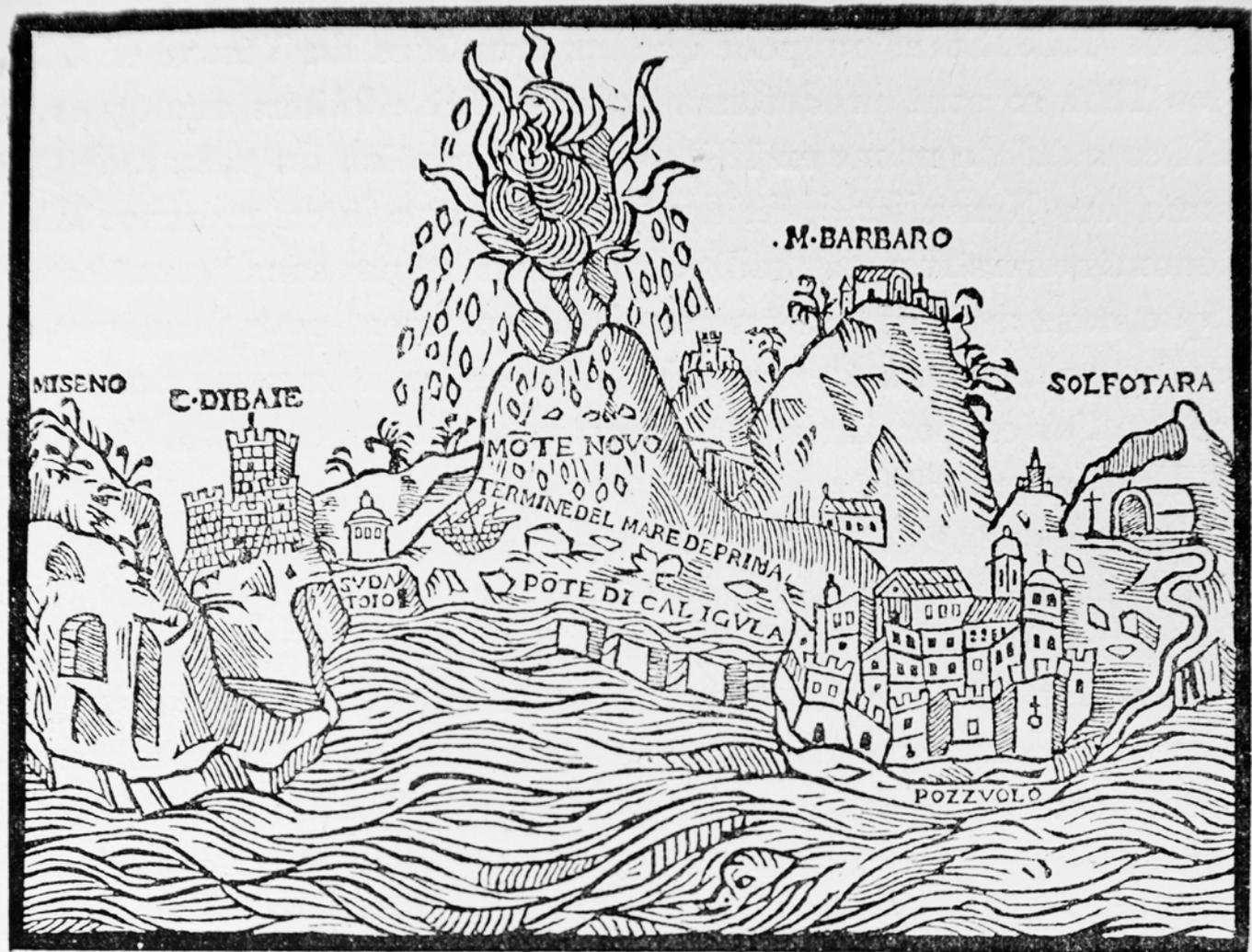
parte de compilaciones musicales, discos online y videos de YouTube que no dejan de reproducirse hasta en los más recónditos lugares del orbe.

Varias serán las piezas de Lorenzini que se conectarán directamente con la obra final presentada en el contexto de la bienal. La primera de ellas será *72°57'46"S-36°12'28"O* (2011), composición musical que ahonda sobre el terremoto del Maule de 2010. En ésta se infiere, entre otras cosas, el sentido de culpabilidad derivada de un contexto de desconcentración y catástrofe, con el uso de expresiones como: “Culpemos a la noche, / Culpemos a la playa, / No culpes a la lluvia, / Culpemos a la tierra”. Seguidamente, en *Tentempié, nocturno maulino* (2014) se señalarán los problemas de descomposición y mal olor generados luego del terremoto del Maule, con frases como: “Una y otra y otra vez / ¡Qué mal olor! / Una y otra y otra vez / ¡Quién se pudrió!”. Por otro lado, *Entre un Cerro y Otro* (2016) se pensará la vida social en medio de una geografía nacional heterogénea e inquieta, en la que cobran sentido palabras como: “Entre un cerro y otro estás tú / Entre un cerro y otro estoy yo / Que se te mueva el piso es normal”. Sin embargo, la pieza que determinará la obra presentada en la bienal será *Cartoncito (feat. Raúl Ruiz)* (2016), allí el artista incluirá el audio de una entrevista del cineasta chileno Raúl Ruiz (1941-2011), en el contexto de la premiación de su grado de Doctor Honoris Causa otorgado por la Universidad de Valparaíso. En este audio, Ruiz reflexionará sobre el carácter optimista de los chilenos (al margen de que el mismo autor en esa misma entrevista, más adelante, insistirá, contradictoriamente, en la tristeza como sello particular de los chilenos) y recitará de memoria, una canción anónima que se reía del acontecido terremoto de Chillán del 24 de enero de 1939, en el que murieron miles de personas y que destruyó prácticamente toda la ciudad:

“Es evidente que Chile es un país muy risueño. Tal vez demasiado, muy optimista, tal vez demasiado, en disposición absoluta de ponerse a llorar en cualquier momento. Esto ya no lo digo como una crítica, sino que me parece casi una capacidad de adaptación muy saludable, sobre todo en un país con tanto terremoto. Para el terremoto de Chillán se componían canciones para reírse del terremoto, para reírse de la desgracia. Una catástrofe no significa un pretexto para llorar, puede ser también un pretexto para reír: «Viva, viva Chillán, la tierra del movimiento, los fiambres zapateaban debajo del pavimento»”

Es a propósito de este recuerdo que le propuse a Lorenzini crear una pieza que se hiciera cargo de dicho patrimonio oral e inmaterial de vinculación sísmica. Así, conforme avanzamos en las conversaciones, le entregué una versión más completa de dicha canción, presente en el libro *Catástrofes de Chile. Álbum de prensa de antaño* (2012) de Carlos Lanza, documento que, además, reafirmaba su carácter anónimo. De este modo, gracias a estas referencias, Lorenzini se abocó particularmente a la creación musical y adaptación lírica de una nueva versión de este canto. Para complementar lo anterior, Lorenzini convocó personalmente al artista nacional Cristóbal

ments de terre, mais suivie de la surrrection d'une nouvelle montagne avec surélévation et affaissements concomitants tout autour,



**SOTTO IL MONTE NUOVO STA IL CASTELLO ET ALTRI
EDIFICI DI TREPERGOLE IL LAGO AVERNO
STA DIETRO AL PREDETTO MONTE ET
PARTE DEL MONTICELLO DEL PE
RICOLO E RIMASTA SOTTO LE
FALDE DEL MEDESMO**

Fig. 64. — L'éruption volcanique du Monte Nuovo et la plage abandonnée par la mer
d'après une estampe tirée de l'ouvrage : *Dell' incendio di Pozzvolò, Marco Antonio
delli Falconi all' Illustrissima Marchesa della Padula nel M.D.XXXVIII.*

e relief ainsi modifié n'ayant pas laissé que de tendre progressive-
ment ensuite à reprendre peu à peu sa position primitive. Quant à
affirmer que les dénivellations complexes dont la baie de Pouzzoles
a été le théâtre depuis tant de siècles sont de nature épirogénique
il est bien certain que cela serait dépasser la portée des observa-

León (n.1980) y juntos llevaron a cabo *Viva Chillán (una crueldad innecesaria)* (2017), pieza audiovisual exhibida en el contexto de la bienal en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos (CNACC).

Esta pieza da cuenta de un trabajo colectivo que reunió diferentes niveles de producción artística: por un lado, la composición musical de Lorenzini, que cita y actualiza la letra de la llamada *Canción del Terremoto de Chillán*, en la que se narra burlescamente el desastre ocurrido; por otro lado, su expresión corporal, que encarna la presencia de un personaje a medio camino entre payaso, tony y/o poeta excéntrico; y, por último, la configuración visual del video como pieza audiovisual, en la que se recrea digitalmente un entorno visual escénico con aspecto de ruina.

Con un aspecto visual, desde mi punto de vista, desgarrado y triste, Lorenzini se mostraría vestido de tony, específicamente de tony chileno, dado que éste viene encarnar simbólicamente el cuerpo social de un Chile sísmico. El tony, tantas veces golpeado, tanto dentro como fuera del escenario, encara una y otra vez la realidad con una sonrisa, muchas veces afligida y, otras tantas, medio postiza, pero de ningún modo ausente. Todo, al alero constante de un circo pobre en el que, entre risas y carcajadas, se exorcizan traumas y angustias cotidianas. De sus movimientos es posible observar un cuerpo que se quiebra y tambalea de punta a cabo, sin una lógica aparente, como si éste alojase dentro de sí la atosigada patología del temblor esencial. Incluso pareciera que su baile sintonizara con las heterogéneas e insondables frecuencias vibratorias del planeta, como reverberaciones somatizadas de un cuerpo hipersensible. Igualmente, su malograda vestimenta oculta su deterioro con diversos parches que encubren sus magulladuras. Sin embargo, al ser éstas soluciones parciales, rápidas y económicas, terminan siempre por evidenciar más vigorosamente el indicio de sus roturas, pues nada en ellas pasa desapercibido. Éste baila al interior de una habitación en ruinas, como señal de abandono, deterioro y paso del tiempo, que tampoco cesa de moverse y, por lo mismo, es de esperar que de un momento a otro, caiga inexorablemente.

Por último, desde el plano musical, esta obra amplía y diversifica el legado patrimonial de importantes piezas de música popular, en las que se entretienen y sopesan emotivas memorias del acontecer telúrico chileno bajo la disposición de acordes y melodías de aciaga connotación, entre las que destacan *Bajo los Escombros de Chillán* (1939) de Víctor Acosta, *Puerto Montt está temblando* (1960) de Violeta Parra y *Valdivia 1960* (1981) de Schwenke y Nilo.

Pilar Quinteros (1988) se ha dedicado a reflexionar sobre diferentes memorias, tanto históricas como ficticias, que guardan dentro de sí intrincados procesos sociales de olvido e indiferencia. Desde la configuración de sus primeros trabajos, el video ha jugado un rol fundamental en el entendimiento de su obra. Por medio de éste es posible acceder al archivo y registro de cada uno de sus complejos y laboriosos trabajos. En este sentido, sus obras podrían ser entendidas como aventuras, en las que se dibujan rutas simbóli-

cas que guían al espectador a través de complejos itinerarios fragmentados que claman ser reconstruidos. En sus procesos de trabajo sus manos cumplen un rol fundamental, pues la artista se arrima con todo a la reivindicación ideológica de las cosas hechas a mano, asumiendo en todo momento, el hacer como una forma de pensar (Sennett, 2012). Por ello se le ve moverse de un lado a otro tomando apuntes, dibujando, pintando, cargando materiales y edificando estructuras; algunas veces sola y otras acompañada de amigos y/o familiares. Se desplaza del espacio íntimo del taller a la calle, hacia la dispersión del espacio público; desde la estridencia de la ciudad hacia los paisajes agrestes y solitarios de las montañas, cerros y playas. Sin importar el camino previamente trazado, lo inesperado siempre está presente en su obra y tiene un rol fundamental, pues forma parte sustancial de la misma. Su diversificación temática la ha llevado a multiplicar su abanico de posibilidades técnicas, por lo que, sucesivamente, renueva sus herramientas y materiales de trabajo. De ahí que, por ejemplo, trabaje con papeles, cartones, géneros, maderas, metales y esponjas, entre otros heterogéneos materiales.

Ha sido significativo, por ejemplo, el modo en el que la artista ha reconstruido distintos edificios patrimoniales desplazados, demolidos y/o abruptamente destruidos por acción de algún fenómeno natural violento. Para ello, ha tenido que rescatar las cualidades formales de los archivos fotográficos sobrevivientes, pues “en Chile, la mayor parte del patrimonio arquitectónico solo permanece en fotografías” (Pezo & Ellrichshausen, 2011, p.43). Al alero de esta línea de investigación se encuentra la pieza clave por la que la invité a reflexionar sobre las dinámicas del desastre en el contexto de la bienal: *Restauración I* (2010), que es ante todo una reacción, un impulso apasionado ante las tristes consecuencias arquitectónicas ocasionadas por el terremoto del 27 de febrero de 2010 en uno de los edificios más emblemáticos de la cultura visual chilena: el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (MAC), ubicado en el Parque Forestal. Ver este espacio destruido motivó a la artista a reconstruir y, por tanto, restaurar, sus piezas exteriores dañadas. Esto sin haber acordado ningún tipo de compromiso con la institución. Así, su proceso de restauración se llevó a cabo con cartón forrado: un material de maquetería cuyas connotaciones en el lenguaje cotidiano son invariablemente negativas, pues ser de cartón es ser blando, frágil, rompible, inconsistente y, en definitiva, deleznable, todo aquello en lo que una institución nunca querría convertirse ni buscaría ser o representar. En este sentido, la restauración de Quinteros es de carácter simbólica, y reflexiona sobre la fragilidad de las construcciones humanas sobre una tierra que no cesa de moverse. Asimismo, cuenta con ribetes alegóricos que repasan la historia de Chile, como aquella construida de constantes e inconsistentes restauraciones (o soluciones parches) que, inevitablemente y sin previo aviso, se vendrán abajo al menor movimiento: “La reconstrucción [es] una profesión inscrita y casi patentada en los anales de la historia sísmica de nuestro país” (Manns, 1972, p.27).

Al respecto, la obra presentada en el contexto de la bienal fue *Refugio Antisistema* (2017), la que propone reflexionar sobre la posibilidad de pensar

un escape real y simbólico del sistema actual, aquel conjunto de reglas que estructuran y organizan tanto el presente como el porvenir; cuestionando si, efectivamente, se tienen las condiciones necesarias para sobrevivir en un planeta implacable. Para ello, la artista hace partícipe de esta motivación a su familia y amigos, primero para buscar un lugar en el que instalar un refugio, y luego para llevar a cabo su construcción. Todo este proceso quedó registrado en un video, cuya primera parte da cuenta del viaje que la artista realizó hacia la cuenca del río Aconcagua, específicamente entre las provincias de San Felipe y Los Andes. Lo anterior, por estar relativamente cerca de su casa en Santiago, lo que posibilitaría un escape rápido en caso de algún desastre. La segunda parte tiene que ver con la construcción misma del refugio. Sin embargo, en medio del transcurso de su trabajo, sucedió un acontecimiento inesperado que redibujó el curso de su esquema de obra previamente delimitado. Luego de transcurridos unos días de que la artista abandonara los territorios antes mencionados, el día 25 de febrero de 2017, producto de fuertes tormentas eléctricas y precipitaciones de intensidad moderada en la zona central del país, se produjo un fuerte aluvión en los alrededores en donde pretendía instalar su refugio. Este desastre dejó a varias personas desaparecidas y, a otras tantas, aisladas. En este sentido, este hecho resignificó inesperadamente su trabajo, pues alteró las consideraciones físicas de un sitio aparentemente imperturbable y lo convirtió en un lugar de riesgo y fatalidad. De ahí que la artista incluyera, como parte de su obra final, el registro del evento noticioso transmitido por la televisión, como documento que da cuenta de las fricciones entre sociedad y medio ambiente, teniendo como factores clave de entendimiento el riesgo y la vulnerabilidad.

Lo anterior la llevó a repensar el emplazamiento de su refugio, eligiendo la intemperie del Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos como lugar para la instalación final, generando allí un espacio para la reflexión, contemplación y análisis del material recolectado. Listo su refugio, sirvió para exhibir el registro del viaje realizado por la artista; la emergencia del aluvión de Los Andes y el proceso de construcción física del mismo. Quinteros toma como referencia formal para la confección de su obra los antiguos refugios Anderson, ocupados por los ingleses para protegerse de los bombardeos aéreos alemanes durante la Segunda Guerra Mundial. Lo anterior, tanto por su economía y viable manufacturación como por su memoria histórica, lo que entreteje una trama de relaciones en las que el ser humano se ha visto violentado y ha buscado generar una distancia efectiva y salvífica con un determinado entorno hostil.

Rafael Guendelman Hales (1986) ha hecho del video su herramienta fundamental de trabajo, aun cuando el dibujo, la acuarela, el cuaderno de apuntes y la fotografía integran también parte importante de su obra. Por el lente de su cámara y entre las hojas de sus libretas de viajes, han pasado innumerables historias, todas ellas, de un modo u otro, indagan y develan las complejas relaciones, pliegues y fricciones generadas entre el ser humano y su entorno, tanto social como geográfico. En este sentido, el viaje se perfila

como una de las experiencias primordiales de su trabajo, motivado por una animosidad personal inquieta, curiosa, divagante, contemplativa e incluso peregrina. Así, llevará a cabo sucesivas travesías que le permitirán contrastar lo ajeno con lo propio, lo sabido con lo por conocer. Se trata de movimientos que sopesan en carne propia las fricciones territoriales del mapa y la geopolítica imperante. Como buen dibujante, en estos desplazamientos toma conciencia de los límites, fronteras, conexiones, distancias y trayectos, tanto de los territorios que visita como de las identidades que las conforman. Al margen del relato periodístico, su trabajo establece un vínculo significativo con el ritmo de lo cotidiano. Sin escenificaciones, ni adornos, toma distancia de los relatos totalizantes, horizontales y conclusivos. En este sentido, sus últimas investigaciones son delicadas expediciones hacia las profundidades de su propia biografía y entorno familiar, que tienen alcances significativos y referenciales más allá de su propia órbita personal.

Una de las obras claves por la que invité a Guendelman Hales es un díptico audiovisual conformado por los videos *Paisaje: mis pies en la noche, el mar en mis pies* (2011) y *Hombre: a veces por la noche pierdo mi mente* (2011). Ambos trabajos formaron parte de la exhibición *Entre Iloca y Dichato* llevada a cabo en la Galería Macchina, del 2 de agosto al 2 de septiembre del 2011, instancia expositiva de la que también formé parte como artista y que tuvo por objeto reflexionar sobre el terremoto y posterior tsunami de la Región del Maule del 27 de febrero de 2010, a un año de acontecido el desastre. En el primer video es posible contemplar, a través del uso de planos fijos y encuadres del tipo general largo, diferentes destellos de una aparente cotidianidad recobrada. Así, entremedio de las desoladoras ruinas, se observan diferentes actos conmemorativos; personas desplazándose de un lugar a otro y familias trabajando entre risas y melancolía. Del segundo, es posible observar, también por medio del uso de planos fijos, pero del tipo medio largo, sucesivas entrevistas a vecinos de los sectores más afectados, que relatan sus experiencias personales de pérdida, desamparo, miedo, lucha y reconstrucción, todos con semblantes narrativos muy distintos unos de otros. De este modo, el artista constituye un espacio concreto para la articulación narrativa del trauma como un proceso de sanación colectiva.

La obra presentada por Rafael Guendelman-Hales en el contexto de la bienal llevó por título *Dos rábanos en la familia es mucho* (2017), investigación que ahonda en los secuestros de su madre, Carmen Andrea Hales Dib, llevados a cabo por la Dirección de Comunicaciones de Carabineros (DICO CAR) el año 1985, período en el que fue secuestrada tres veces, posterior al caso Degollados. Los secuestros fueron orquestados para presionar a su abuelo, el abogado Alejandro Hales, (ministro de Estado en los gobiernos del general Carlos Ibáñez y de Eduardo Frei), quien, en ese momento, investigaba unas compras de terrenos (de dudosa legalidad) del General Augusto Pinochet Ugarte, episodio histórico conocido como el caso Melocotón. Pese a haber sido encapuchada, su madre logra grabar mentalmente el trayecto del secuestro, mediante un sistema de contabilidad nemotécnico que la obligó a

mantener el control absoluto de sus emociones y focalizar toda su atención en los sucesivos giros que realizaba el móvil en el que se encontraba apresada. Así, gracias a este ejercicio de orientación, memoria y supervivencia, pudo, posteriormente, recrear el trayecto y dejar en evidencia a carabineros.

En concreto, esta obra es un video que analiza el primer secuestro de su madre, en el que fue llevada encapuchada en un auto desde la esquina de su casa, donde se disponía para tomar un taxi, hasta la comisaría de las Tranqueras, Las Condes, Santiago. Incluye entrevistas y material audiovisual del programa *Teleanálisis* de 1985, en el que se aborda su secuestro con diferentes entrevistas a sus familiares. En este sentido, inaugura el video la imagen del artista mirando un mapa de Santiago, sobre éste dispone un papel diamante para calcar con un lápiz la ruta del secuestro en el sector oriente. Este proceso establece el inicio de un viaje real hacia las profundidades de un acontecimiento dramático. Luego, se profundiza en las referencias específicas del título de la obra, que forman parte de las amenazas que le hicieron llegar a su madre, cuyo enunciado completo es ciertamente más aterrador: “Dos rábanos en la familia es mucho. Te vamos a dejar en pedazos por ahí. La cara en Grecia, el resto en Quirihue”. Según el video, a mediados de los 60, el apelativo de rábano se les acuñaba peyorativamente a las personas de izquierda menos radicalizadas y que no defendían la revolución bajo la vía radical armada. Sin embargo, su uso se remonta a los procesos de depuración selectiva de las colectividades del partido comunista de la Unión Soviética de mediados de los años 20. Luego, se ve a su madre conduciendo un auto, cuyo objetivo es recordar su desdichado viaje, pero ahora voluntariamente y con la ayuda de Google Maps, una de las herramientas más populares de geolocalización mundial, contraponiendo de este modo, su memoria implícita o corporal, con la eficiencia técnica de la máquina. Para llevar a cabo esto, fue preciso que la madre del artista recordara lo sucedido, lo que, más allá de ser un ejercicio meramente cognitivo, implicó un delicado proceso de afectividad, en el que el recordar significó volver a hacer pasar por el corazón todo lo acontecido. En este proceso, el video da cuenta de cómo las pérdidas de las referencias geográficas perjudican los vínculos afectivos y emocionales con el territorio.

La constante del trabajo artístico de Paz Ortúzar (1986) puede ser hallada en la problematización del tiempo, el cual, insistentemente, ha buscado medir, fijar, transformar o narrar. Lo anterior, para dar cuenta tanto de su acontecer como de su inexorable pérdida. Para ello, se ha valido de múltiples objetos y estrategias, tales como la palabra, el dibujo, la fotografía, el video y el objeto, para hacer circular significantes que guardan historias, relatos y mundos secretos siempre prestos a ser desenmarañados. De un modo u otro, su obra permite hacer comprender que “...son las palabras y los significantes los que instalan la dimensión temporal e histórica, en el proceso mismo de subjetivación” (Milmaniene, 2005, p.143). Al respecto, hay en su obra un valor por el objeto, tanto por su uso como por su fisicalidad y estética. De ahí que lleve a cabo instalaciones objetuales, en las que se disponen estratégicamente diferentes elemen-

tos del mundo cotidiano, unos cuantos frágiles y sutiles, casi imperceptibles; otros más robustos y de mayor pregnancia. Estos se involucran directamente con el paso del tiempo, ya sea por haber sido expuestos a las inclemencias del tiempo o por haber sostenido y/o desplegado algún tipo de sistema de flujo, sea este una canción, un poema o un circuito de irrigación de agua.

Invité a Ortúzar no solo por abordar el problema del tiempo, sino también por profundizar en dos conceptos claves para el entendimiento del comportamiento del planeta; a saber, el sistema y el ciclo. Para comprender la envergadura planetaria de ambos asuntos, es importante señalar que uno de los aportes fundamentales de la ciencia moderna ha sido el descubrimiento de que la Tierra es un sistema multidimensional enorme, constituido de partes separadas, pero interactuantes. En lo relativo al ciclo, la Tierra reúne el comportamiento de innumerables procesos de formación y deformación, que involucran cambios regulares en tiempos específicos, tales como el ciclo hidrológico, el del carbono y las rocas sedimentarias, el de los glaciares, el de las mareas, el de la formación y erosión de las montañas o el de la tectónica de placas. De este modo, ambos conceptos emergen desde su trabajo en obras como, por ejemplo, *Eviscerar* (2009) y *Con objeto de* (2011). En éstas la artista crea laboriosos sistemas de flujo de circulación de agua, cuya potencia simbólica es colosal, tomando en consideración que el agua es la base esencial para el desarrollo de la vida en la Tierra y su ciclo, “la corriente sanguínea de la humanidad” (Falkenmark, 2006, p.7). En relación a *Eviscerar*, esta fue una instalación que generó un circuito de irrigación de ripio. En tanto sistema, estuvo compuesto por diferentes estaciones que buscaban hidratar piedras, proceso aparentemente sin sentido, pero que reproduce, a una escala temporal reducida, los diferentes procesos de erosión hídrica presente en la naturaleza. En cuanto a *Con objeto de*, esta fue una escultura móvil, construida con diferentes retazos de madera, contenedores plásticos, tambor metálico y agua, la que poseía un sistema de mangueras por el cual circulaba agua con óxido o agua roja impulsada por una bomba eléctrica. El agua roja es causada por la corrosión electroquímica del hierro por efecto del agua, lo que provoca herrumbre, sustancia que se forma sobre el hierro metálico expuesto a la humedad y que, dependiendo del tiempo, termina por destruirlo. En contraposición a *Eviscerar*, *Con objeto de* traerá a colación la conciencia de la contaminación del agua como flujo interminable, por tanto, expresión de daño permanente, real y simbólico de la vida en el planeta.

La obra presentada en el contexto de la Bienal, *Lecciones de Abismo* (2017), es una instalación conformada por la interacción de diferentes elementos montados en el ala norte del primer piso del MNBA. Entre ellos, veinte copias de diferentes ediciones de la novela *Viaje al centro de la tierra* (1864) del escritor, poeta y dramaturgo francés Julio Verne (1828-1905), apilados y presionados por una piedra de gran tamaño; un sistema de goteo que fue llenando, conforme avanzaba el tiempo de la bienal, el interior de una botella con un barco pequeño en su interior; un video con el registro de un pez muriendo; ocho columnas de palos y tubos unidos verticalmente, pintados, cada cual,

como si fuesen parte de un *Mikado*, aquel juego ancestral chino que desarrolla, por medio de procesos rituales, destrezas mentales y motricidad corporal; por último, una fotografía tomada en la entrada de su casa que, por su anverso mostraba un suelo y, por su reverso, un cielo.

Cada uno de estos elementos da cuenta de diferentes misterios emplazados en el espacio exhibitorio, prestos a ser desentrañados. La presencia de la novela de Verne, por ejemplo, desde el plano de la ficción, desarrolla una respuesta creativa al desconocimiento que se tenía sobre el interior del planeta a mediados del siglo XIX. El barco dentro de la botella, por otro lado, da cuenta no solo de la habilidad que suscita el construir un navío a escala reducida dentro de una botella, sino, además, de la imposibilidad de imaginar este mismo fuera de los límites del recipiente de vidrio, su microcosmos; el pez muriendo, a su vez, representa una situación que podría ser entendida como una maldición, un término de vida aletargado, perpetuo y sufriente; las columnas de palos y tubos, por otro lado, decretan la presencia del hallazgo y su resignificación como *objet trouvé*, valorando, de este modo, la experiencia sensible sobre la superficie de la Tierra y su encuentro vivencial con el azar; la fotografía como objeto, por último, da cuenta de la mirada diaria y cotidiana que la artista tiene al entrar y salir de su casa, el umbral hacia su propio universo.

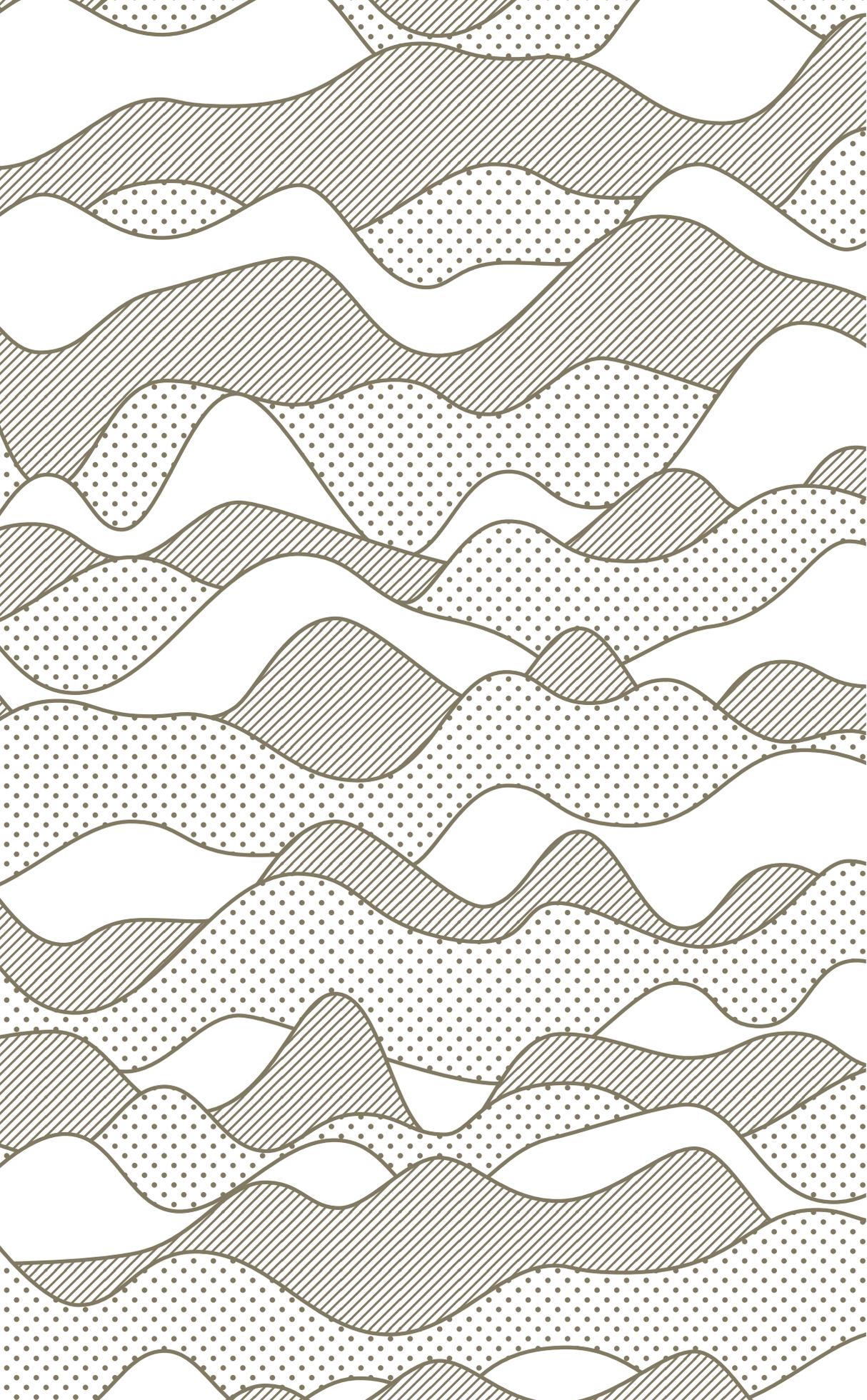
En lo relativo al título de la obra, *Lecciones de Abismo* es una frase tomada de la misma novela de Verne que la artista dispuso en su instalación, cuyo objetivo, dentro de la narración, tiene que ver con la posibilidad de que los personajes, el profesor Lidenbrock y su sobrino Axel, se acostumbren a no tener certezas ante el inconmensurable vacío existente bajo sus pies para, de este modo, soportar “sin la menor emoción” el descenso por las cavidades del monte Snæfellsjökull.

Por último, junto con la instalación de los objetos y en medio del transcurso de la bienal, el día 21 de octubre de 2017, la artista llevó a cabo una performance en la que leyó fragmentos de las veinte ediciones del libro *Viaje al centro de la tierra*. Tarea nada de fácil, tomando en consideración que, junto con llevar a cabo su lectura oral, tuvo que mantenerse de pie y en equilibrio constante, sobre la pila de libros recolectados. Por tanto, hizo carne lo inestable, no sin un desgaste corporal importante, como símbolo de las fricciones y oscilaciones presentes en las placas tectónicas al interior de la Tierra.

Artistas

- Cristóbal Cea (CL)
- Constanza Alarcón (CL)
- Diego Lorenzini y Cristóbal León (CL)
- Paz Ortúzar (CL)
- Pilar Quinteros (CL)
- Rafael Guendelman (CL)





Ficción y memoria: el desvelo temporal de los desastres y los estados de emergencia como paradoja

La obras que se exhiben en el Museo Nacional de Bellas Artes evocan —en su mayoría— a aquella memoria que se acumula, como un depósito de capas hechas por la ficción política y las reconstrucciones posteriores al desastre. Porque una memoria no es, en ningún caso, unitaria, sino un conjunto de fisuras que se ajustan como placas tectónicas, siendo los conocimientos del pasado sometidos a constantes fricciones en el presente. En Chile, los temblores han abierto grietas que se extienden por su estructura natural, política y social. Son precisamente estas fracturas sostenidas en un estado de latencia las que forman el sustrato invisible, aquél que las reformas arquitectónicas disimulan y parchan mediante soluciones de pacificación provisoria, otorgadas por el sistema de la democracia.

Hablar aquí de réplicas nos permite realizar una doble lectura. Por una parte, revisamos nuestra identidad sísmica, es decir, aquella condición histórica de nación provisoria, construida sobre las grietas que la sostienen. Y por otra parte, también hablamos de las réplicas y de los estados de emergencia alojados en una memoria que anhela un original inubicable y lejano; el retrato de un momento histórico perdido e irrecuperable.

Los estados de emergencia son situaciones que alteran la “normalidad”, tanto en las condiciones naturales como humanas y tecnológicas. La norma, aquel conjunto de reglas que se otorgan las diferentes comunidades, es esencialmente un horizonte estable e inalterable. Sin embargo, las alteraciones provocadas por las emergencias desarticulan, provisoriamente, el relato de la normalidad, y remiten a otras ficciones y simulacros asociados a reglas provisionarias que surgen de forma espontánea, no pactada. Ese espacio de “reglas ajustadas a la supervivencia” escapa a las estructuras de control social y permite el surgimiento de condiciones inspiradas en la arquitectura débil, en lo hechizo y en las comunidades autogestionadas.

La selección curatorial acoge esta paradoja bajo diferentes puntos de vista. Busca establecer una lectura de la realidad alterada por la memoria emocional o la fantasía, tanto en el relato narrativo individual como en el colectivo, y lleva a cabo una puesta en escena fotográfica y cinematográfica, donde se construyen posibles verdades artificiales desde el simulacro. Lo que el filósofo francés Jacques Derrida concebía bajo el concepto de deconstrucción, sirve aquí para plantear estas paradojas verbales, visuales y conceptuales, como una posibilidad alterada de conocimiento, provocada por el estado de emergencia. Por ende, no entendemos el término deconstrucción en el sentido de disolver o de destruir, sino en el de analizar las estructuras sedimentarias que conllevan a la reformulación de los criterios que rigen la convivencia humana.

Las obras reunidas en esta sección emplean una variedad de formatos, desde el collage al cine interactivo, para levantar distintas construcciones de realidades aparentes, emociones y contextos sociopolíticos que reflejan la inquietud de esos espacios vitales de inevitable emergencia.



8.8 / Réplica

Minimal Technology (CL)

Réplica funciona como receptora remota de las señales de audio e imagen, vía internet, de la instalación 8.8 en la Galería Metropolitana, que se compone de 9 zonas con sensores de movimiento que gatillan sonido e imagen al activarlos. La mezcla de los audios activados son enviados desde la Galería Metropolitana a la *Réplica* en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos. La obra evoca la condición de hiperconexión no terrestre e intangible, donde la activación en un punto genera una reacción en otro, causa y efecto que convierte a los visitantes en motores de interacción de esta obra.

Réplica, en este caso, funciona desde las dos condiciones de la etimología de esta palabra: en cuanto a la replicabilidad del objeto en sí mismo, la copia que interpreta al original, y el efecto de acción de un lugar en otro. La réplica, a su vez, como acto telúrico, basado en un evento de alta intensidad que deja secuelas y movimientos en latencia, evoca además la condición sináptica entre neuronas, o también en la red de internet, materializando mediante diversos terminales la posible interacción de las personas con la obra.

2017

Dimensiones variables

Pantalla

Amplificación

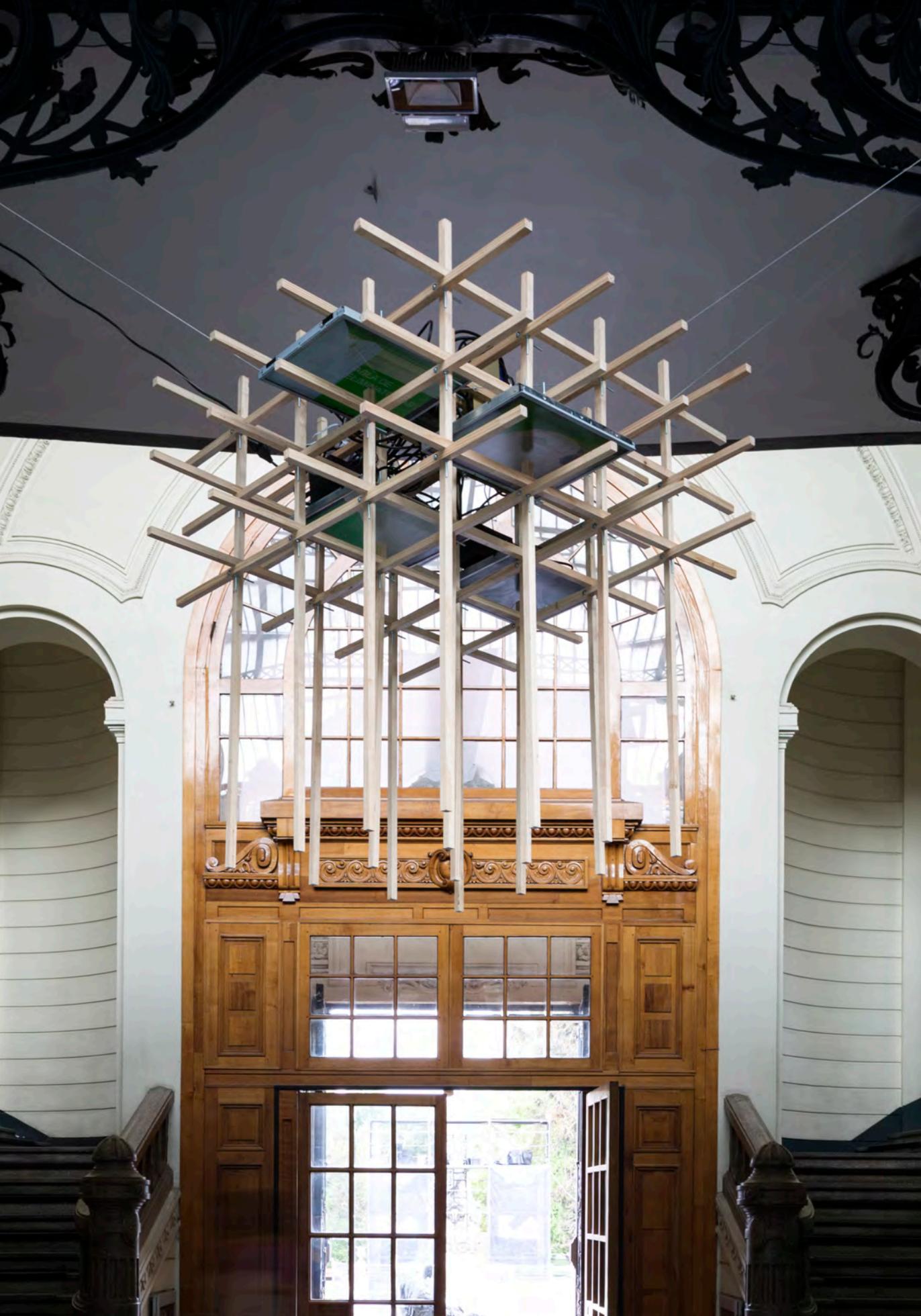
Internet

#

hiperconexión, interacción,
replicabilidad, causa y efecto,
original, neuronas, internet.

Minimal Technology es un colectivo experimental de música y tecnología que se establece en Santiago de Chile durante los años 90. Sus influencias remiten a compositores como *Orbital* y *Einsturzende Neubauten*, aunque su trabajo ha sido calificado como experimental, electroacústico, techno & neo-brutalista. La pista más reconocida, *Power On*, los ubicó inmediatamente entre los más radicales pioneros del sonido y la composición electrónica en Chile.

<http://www.minimaltechnology.cl/>



Cómo volver Anamaría Briede (CL)

A través de una pieza de audio alojada en el sitio web de la BAM (<http://www.bienaldeartesmediales.cl/13/>), la artista propone un paseo museográfico donde actúa como exploradora del espacio expositivo. Las vibraciones de esa voz conducen al visitante por un camino de percepciones íntimas, subjetivas y aleatorias que lo llevan a descubrir otros espacios posibles, otras formas de ver y de articular lo que se exhibe.

2017

Audio reproducible alojado en el sitio web de la Bienal de Artes Mediales

#

Artes sonoro, intimidad, poesía

Anamaría Briede Westermeyer (1971), artista visual.

Actualmente vive y trabaja en Limache y Valparaíso. Estudió Arte en la Universidad de Chile y Alemania (Becaria DAAD, 2002-2005). Su trabajo visual utiliza el dibujo, la poesía, el sonido y el movimiento. Actualmente es miembro colaborativo de Ejercicios Impermanentes, instancia donde se desarrolla un trabajo con el cuerpo y la instalación en sitios eriazos, además de trabajar en colaboración con la poeta Agatha Grodek.

<http://anamariabriede.tumblr.com/>



Terremoto para 15 cantantes

Constanza Alarcón Tennen (CL)

HALL

Terremoto para 15 cantantes es una performance-instalación en la que 15 cantantes interpretan en vivo archivos de audio provenientes de datos sísmicos sobre el terremoto del Maule Mw 8.8 del 27 de febrero de 2010.

El material, obtenido de las estaciones geológicas Ala Archa en Kirguistán (AAK), Otavalo en Ecuador (OTAV), Pinon Flat en Estados Unidos (PFO), Hobart en Australia (TAU) y Tornquist en Argentina (TRQA), es la base para la interpretación vocal colectiva, a través de la cual se problematiza la distancia entre dato científico y memoria física.

Para la artista, esta obra nace de la imposibilidad de registrar, reproducir y/o representar la experiencia sonora de un evento tectónico y de la insuficiencia al pensarla como un problema de dato o archivo. La obra es un ejercicio de traducción donde el dato sísmico se vuelve a transformar en experiencia sonora a través del cuerpo de los intérpretes.

2017

Performance, instalación,
video

#

canto, sonido, colectividad,
cuerpo, terremoto, dato,
memoria

Constanza Alarcón Tennen (1986) es una artista multidisciplinaria. Su trabajo varía entre instalaciones sonoras, videos, esculturas y performance, entre otros. Se graduó de la Universidad Católica en el 2009 y de la Universidad de Yale en el 2015. Es miembro fundadora del colectivo *Grupo < >*, una organización de artistas mujeres conectadas al continente Americano. Su trabajo ha sido exhibido internacionalmente en muestras colectivas e individuales, y recientemente fue artista en residencia del programa AIM del Museo del Bronx, NY.

<https://www.alarcon-tennen.com/>



Anteproyecto para un centro comunal desarrollado por Max Bill y Eduardo Vargas en el año 1965 para la ciudad de Valparaíso Cornelia Koch y Sofia Vargas (CL)

A principios de 1965, entre enero y marzo, Eduardo Vargas se fue a Zurich con una beca DAAD para elaborar el anteproyecto-patio, para el centro comunal de Valparaíso, bajo la dirección de Max Bill. El centro se planificó para una población de treinta mil habitantes, como centro de las villas cooperativas, cuya construcción se había iniciado en 1960. El centro, de carácter comunitario, fue concebido como coronación de un proceso de autoconstrucción de viviendas. El patio es lo que articula la vida, permite la ventilación natural de los espacios protegiéndolos del sol directo. La entrada principal se hace a través de una escalinata que accede al patio. Hacia el lado norte se ubica el café/restaurante y la cooperativa de consumo (supermercado), y las tiendas se encuentran en el lado sur. Bill pensó estas instalaciones abiertas a todo público y como apoyo a la economía de las cooperativas. Los talleres están principalmente ubicados en el sótano, para evitar que el ruido interfiera en la vida del centro. El abastecimiento de las bodegas del supermercado y el acceso a los talleres sucede por un propio patio con entrada directa del camino sur. La casa de la juventud quedó algo apartado para darles más independencia y mantener los ruidos de ensayo aislados.

“La tarea me produce enorme placer. Espero completarla y hacer de ella una especie de Gesamtkunstwerk [obra de arte total] dentro del marco de los medios sencillos típicos.”

Carta de Max Bill a Cornelia y Eduardo Vargas. 18-06-1962

2017

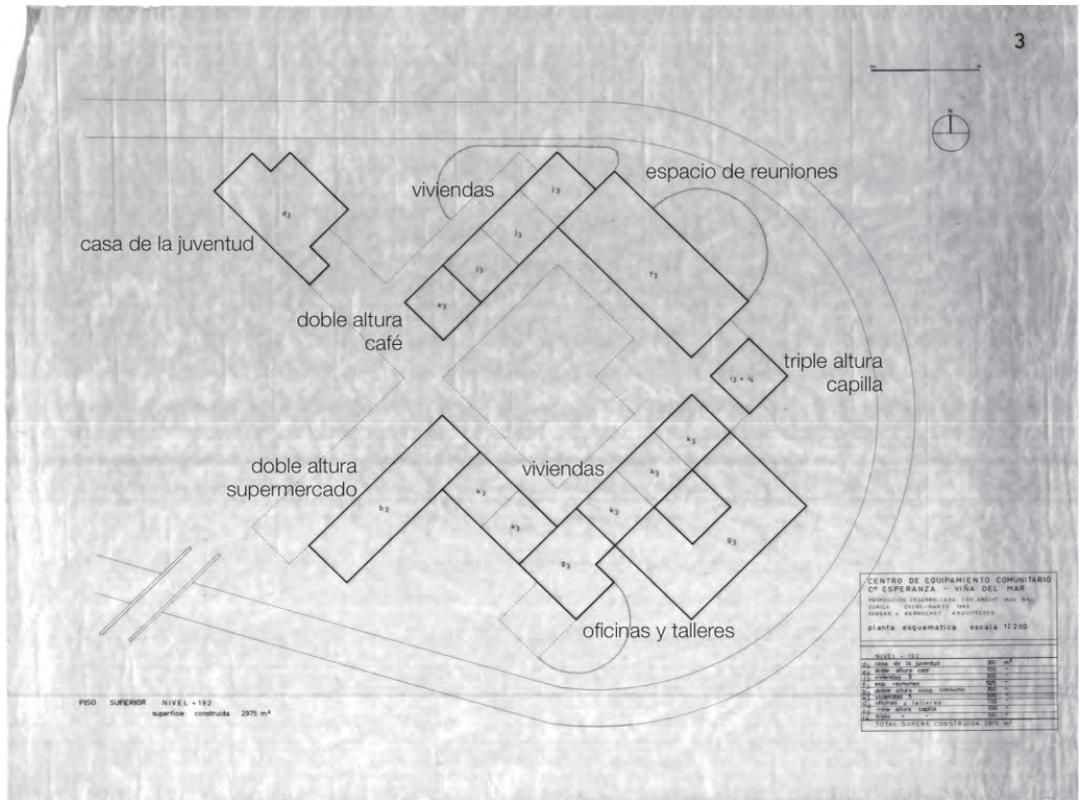
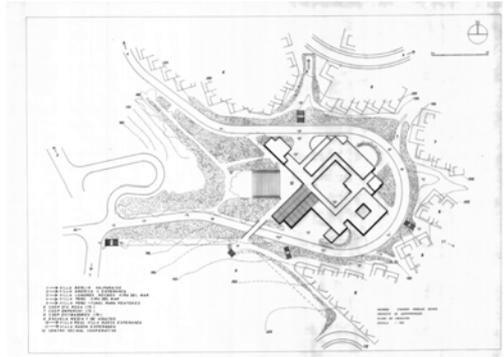
Impresión 3D
Fanzine

#

autoconstrucción, Bauhaus-UlmHFG-Chile, cooperativas, política y heterarquía

Eduardo Vargas Herrera (1933-1996) estudió arquitectura en la Universidad Católica de Valparaíso (1950-1957), posteriormente continuó sus estudios de postgrado en la Hfg Ulm, Alemania (1957-1958). En 1958 se casó con Cornelia Koch, estudiante del departamento de información y decidieron juntos formarse con Max Bill, trabajando en su atelier en Zurich. Entre 1960 y 1966 construyen 2.000 viviendas para diferentes cooperativas en Valparaíso. En 1965 el Ministro de Vivienda le confió el cargo de delegado del Ministerio, a través del cual llegaron a construir alrededor de 30.000 unidades familiares.

En 1975, la familia Vargas-Koch va al exilio a Alemania, donde Eduardo Vargas recibe la orden de mérito y es asignado como profesor vitalicio en la Universidad de Hannover, donde se desempeñó hasta 1996 en el Instituto de Teoría de Arquitectura, dedicado a los métodos de diseño y su aplicación en países en vías de desarrollo.



Chile 2017 Arriba quemando el sol

Juan-Pedro Fabra Guemberena (UY)

Curador/colaborador: Martín Craciun, Enrique Rivera

El proyecto del artista Juan Pedro Fabra propone un video como resultado de una performance/intervención en el espacio público y territorio de Chile. El trabajo busca, a través de la acción, atravesar este país con una de las formas más elementales de telecomunicación, la luz. Con la ayuda de espejos, el artista reimagina y atraviesa Chile desde Valparaíso al límite fronterizo con Argentina. La performance remite a la acción de Alfredo Jaar *Chile 1981 antes de partir*, mil pequeñas banderas en línea continua desde las montañas al mar. La obra se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago y se encuentra muy cerca de *Claraboya* de Gordon Matta Clark, la cual puede ser considerada como la única obra, aunque incompleta, del artista en Chile. *Claraboya* consiste en un corte entre el techo y el subsuelo del MNBA, y la instalación de una serie de espejos, ahora inexistentes, que permitirían que los rayos del sol atravesarían el edificio, con el objetivo de entregar luz natural a los trabajadores que habitan el subterráneo de este museo. *Chile 2017 Arriba Quemando el Sol* entonces, plantea un diálogo con la reminiscencia de esta obra, la que atraviesa verticalmente el museo, en relación al corte lumínico horizontal realizado por Fabra.

2017

Performance
registro documental

#

comunicación lumínica,
corte transversal de un país,
performance territorial,
Claraboya, Gordon Matta-
Clark

Juan-Pedro Fabra Guemberena (1971) es un artista uruguayo. Hijo de una familia exiliada en Suecia a fines de los setentas, Juan-Pedro Fabra recoge esta experiencia del desplazamiento y el desarraigo para desarrollar una narrativa y un imaginario de lo extremo y lo sublime. Su trabajo ha sido exhibido internacionalmente, destacando su participación en las Bienal de Venecia en su 50ª y 57ª edición (2003 y 2017), la primera Bienal de Las Américas (Denver, 2013) y el Museo de Arte Moderno de Estocolmo (2006). Su trabajo se encuentra en importantes colecciones, como la del Museo de Arte Moderno de Estocolmo, la Colección Goetz de München y la Fundación Wanås en Knislingen, Suecia.

Con el apoyo del Ministerio de Cultura Sueco.



Estéticas digitales: pensar las formas emergentes/disruptivas en la era digital

Curadora: Carolina Gainza (CL)

HALL

La muestra *Estéticas digitales* expone 21 obras de autores chilenos/en Chile que se sitúan en el cine, música y literatura, las cuales, al mismo tiempo, ponen en tensión las prácticas creativas de estas disciplinas. La exhibición busca poner en diálogo el régimen que emerge del movimiento producido por la entrada de las tecnologías digitales en la creación artística y aquel más tradicional que corresponde a formatos y lenguajes que han sido validados dentro de las disciplinas artísticas que consideramos en esta exposición - literatura, música y cine. Al mismo tiempo, se constituye como una muestra que desafía los lenguajes y definiciones disciplinares establecidos. Exponer esta selección de obras, dispersas hasta ahora en internet, en un mismo lugar permite que los operadores, refiriéndonos de esta manera a quienes van a manipular y operar las obras seleccionadas, realicen sus propias conexiones, tanto entre las obras como entre las disciplinas.

2017

3 monitores de 22 pulgadas
conectadas a computadores e
Internet.

Estructura de soportes tipo
pedestal 88 mm x 66,5 cm

#

literatura digital, música
digital, cine digital, cultura
digital Chile.

www.esteticasdigitales.cl



1. Literatura

Pentagonal de Carlos Labbé.

Hipertexto narrativo, HTML (2001)

Poesía cero de Carlos Cociña.

Web de poesía hipertextual, PHP (2003)

Mi pololo volvió de Antuco de Ignacio Nieto.

Hipertexto narrativo, HTML (2005)

Poema del Terremoto de Gregorio Fontén.

Poema Interactivo, HTML (2010)

Hembros de Eugenia Prado.

Novela instalación, multimedia (2004)

Blog, performance, video y novela.

Clickable poem@s de Luis Correa Díaz.

Poemas multimedia con códigos QR (2016)

Imágenes de página impresa.

Pneutrin@s de Martín Bakero.

Live video performance de Buzos Tácticos, poesía sonora (2013)

Duración: 10'04 minutos

2. Música

Sonidos de Alma, proyecto liderado por Antonio Hales

Ricardo Finger.

Web, Cápsulas de audio (2015)

Acción Rizoma de Bárbara González.

Video performance sonora (2011- 2013)

Duración: 7'44 minutos.

AudioMapa de Fernando Godoy.

Web, Audio MP3 (2012)

Mapa sonoro de Valparaíso de Miguel Hernández Aguirre.

Web, Audio MP3, Open Street Map (2011)

7 ensayos sobre la cosmovisión andina de Renzo Filinich.

7 obras, formato MP3 descargables (2016)

KARA II de Rodrigo Cádiz.

Live video performance (2014)

Flauta, sensores cerebrales, música computacional

Estratos y Disrupciones de Alejandro Albornoz.

Video improvisación de live coding (2017)

Tidal Cycles, sintetizador/samples SuperDirt en Super-Collider

3. Cine :

Aysén Profundo de Philine von Düssel y Pablo Ocque-teau.

Documental web interactivo (2011)

Allende Voces de Marcia Tambutti Allende.

Web y aplicación para dispositivos móviles (2015)

Papá o 36 mil juicios de un mismo suceso de Leo

Medel.

Video trailer, largometraje aleatorio formato DVD (2008)

Duración: 1'16 minutos.

Constitución de Leo Medel.

Video Trailer, largometraje de realidad virtual, headsets RV (2016)

Duración: 2'52 minutos

Quipu de María Ignacia Court y Rosemarie Lerner.

Documental web interactivo (2015)

V.O.S.E. de Rosario González.

Documental Interactivo Web (2014)

MAFI de Proyecto Colectivo MAFI.

Documental web interactivo (2014)

ESTÉTICAS DIGITALES

Investigación y curatorial: Carolina Gaxiola
Ayudante de Investigación: Pamela Salazar
Producción y montaje: Laura Leoncio

LITERATURA DIGITAL

[Pentagonal]

...accedidas en el punto de su jardín mirando la noche, nos quedamos
...pero antes todo quedamos igual que está un alma y que el
...dado no puede situarse: La estrella. Su luz, por decirlo, no luz alguna tiene
...que hay un espacio alrededor, dice la astronomía, que hay
...de él, dice, así que hay vida en la luz, en la que no podemos tocar el
...de la noche. ¿Está vivo Dios como nosotros estamos (1997)?, se
...preguntó después de la lámina. ¿A puerta abierta, que no se abra ni se
...cierra? Creo en la réplica: no sí, sobre la Eternidad puerta.

[Poesía cero]



TEXTO CURATORIAL

[Mi pololo volvió de Antuco]



[Poema del Terremoto]



ESTÉTICAS DIGITALES

Investigación y curatorial: Carolina Gaxiola
Ayudante de Investigación: Pamela Salazar
Producción y montaje: Laura Leoncio

MÚSICA DIGITAL
A DIGITAL

[Sonidos de Alma]

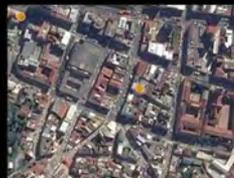


[Acción Rizoma]



TEXTO CURATORIAL

[AudioMapa]



[Mapa sonoro de Valparaíso]



ESTÉTICAS DIGITALES

Investigación y curatorial: Carolina Gaxiola
Ayudante de Investigación: Pamela Salazar
Producción y montaje: Laura Leoncio

CINE DIGITAL
DIGITAL

[Aysén Profundo]



[Papá o 36 mil juicios de un mismo suceso]



[Constitución]



[Quipu]



apitado me cortaban y me

Papá o 36 mil juicios de un mismo suceso / Constitución

HALL

Director: **Leonardo Medel** (CL)

En este largometraje aleatorio se exploran las posibilidades de los formatos digitales en el cine. *Papá o 36 mil juicios de un mismo suceso* es la historia de Miguel, un profesor universitario que mantiene una relación con Lucía, su alumna, hasta que su hija los descubre. O al menos esa es una de las posibilidades, porque este largometraje de ficción hipertextual, en formato DVD, tiene múltiples combinaciones. Cada vez que se inicia la película se generan aleatoriamente diversas líneas narrativas, configurando hasta tres millones de versiones distintas.

Constitución

Constitución es el primer largometraje realizado en realidad virtual en Chile. Está ambientado en Constitución y cuenta la historia de Claudio Aravena, un reconocido fotógrafo que ha tenido un accidente. El uso de realidad virtual permite al espectador asumir el rol del personaje principal, lo que provoca una experiencia inmersiva.

2008

Largometraje de ficción / 50 min. / DVD / Color /

Leonardo Medel (1983) es realizador formado en la Escuela de Cine de Chile. En dicha institución obtuvo la mención en dirección y guión. Es socio y director en Productora Merced. Su debut como director ocurrió en el año 2006, con *Papá o 36 mil juicios de un mismo suceso*. Ha sido director de varias películas, entre las que destacan: *Constitución* (2016), *Coach* (2016), *MILF* (2014) y *LAIS* (2013). Actualmente se encuentra en proceso de producción de su segunda película de realidad virtual, *Harem*.

2016

Largometraje de realidad virtual, headsets RV
Largometraje de ficción / 60 min. / Digital / Color /

#

largometraje, aleatoriedad, hipertexto, cine digital, Chile.



The irreversible

Norimichi Hirakawa, 平川 紀道 (JP)

Irreversible se compone de 1.024 secuencias de dos segundos de vídeo rebobinando. El tiempo invertido avanza en la mente del observador a tiempo real. Pero para bien (o para mal), el tiempo nunca vuelve. Si el tiempo real que percibimos en este mundo pudiera acentuarse, al darse cuenta de que el “Aquí y Ahora” es transitorio y relativo en la desconocida física del universo, ¿no es en su esencia irreplicable la experiencia que personalmente tuviste hoy viendo estas imágenes, en relación a la experiencia que podrías tener mañana?

Percepción y cuestionamiento de la temporalidad, *Irreversible* plantea una crítica a nuestro concepto del tiempo, a la relación pasado-presente-futuro, pero por sobre todo, y en el caso de esta exhibición, al despliegue energético que se produce en el momento de la liberación invisible de energías naturales. Esta liberación, y distribución energética, no se produce solamente hacia el exterior del punto detonado, sino que también hacia el interior, evocando la idea de que cuando una bomba explota, libera energía hacia afuera y también hacia el centro de la misma explosión.

2010

Video instalación

Dimensiones variables

#

atemporalidad, percepción,
relatividad, estética científica

Norichimi Hirakawa (1982) artista visual. Su trabajo se concentra en el diseño de instalaciones audiovisuales que, a través de programas informáticos, procesan información en tiempo real. Su trabajo ha sido exhibido internacionalmente en exhibiciones de arte y festivales de artes mediales. Ha recibido numerosos premios, entre los que destacan el Premio de Excelencia del Festival de Artes Mediales de Japón (2004) y el Premio de Distinción del Área de Arte Interactivo del Prix Ars Electronica (2008). Ha trabajado como asistente especialista para importantes artistas japoneses, como Ryoji Ikeda, Seiko Mikami and Yoshihide Otomo. Actualmente es director artístico del proyecto ARTSAT (Art and Satellite Project) y participa de la agrupación *Typingmonkeys* con el artista Kumiko Noguchi.







Los dominados

Nicolás Grum (CL)

Internándose en la zona de sacrificio de Ventanas (Puchuncaví), Nicolás Grum trabaja a partir de la investigación del sociólogo Manuel Tironi, donde realiza un seguimiento de las deformaciones que manifiesta la naturaleza en la experiencia cotidiana dentro de una zona asediada por industrias contaminantes. Un desastre relatado en clave cotidiana y sin dramatismo, reseña la degradación lenta, imperceptible casi, en una zona rural obligada a convivir con un agente corrosivo inesperado e implacable.

2017

Proyección a dos canales
sobre dos pantallas en ángulo
de 120 grados
Audio estéreo
Video Color 4K

#

zona de sacrificio,
degradación ambiental,
desastre lento, Antropoceno

Nicolás Grum (1977) es un artista visual chileno cuyo trabajo se desarrolla a través medios como el video, el dibujo, la escultura y las instalaciones. Sus proyectos suelen combinar la ironía con la subversión de signos y símbolos de poder, interpelando el peso de la idea de autoridad y la noción de verdadero, verosímil o cierto. Entre sus muestras individuales figuran, *Ni tan Joven ni tan Promesa* (2008), y *Un remoto país* (2011). En el año 2009 tomó parte en la Bienal 798 de Beijing con su obra *Giants do not Exist* y en la muestra El Terremoto de Chile, curada por Fernando Castro Flores, para la Trienal de Chile, con su obra *El Estado de las cosas / Las cosas del Estado*.

<http://grum.cl/>



Volcanes

Hugo Marín (CL)

Volcanes de Hugo Marín representan no solo la figuración geográfica del gesto cordillerano, de la violencia de las montañas, de la imprevisibilidad de la naturaleza, sino que por sobre todo, el imparable sentimiento interno humano de liberación energética, de fuga de lo irracional sobre lo racional, de la sutil y a veces imperceptible masa volcánica que baja como el entusiasmo en el cuerpo de los inocentes e incautos, arrasando la negrura del pesimismo de la época moderna, fundiendo con indiferencia el frío sutil de las tecnologías contemporáneas. En sus volcanes se representa la pasión de la tierra en pequeñas estructuras *naïv*, indefensas, expectantes, aparentemente inactivas, como montañas en miniatura, réplicas de la realidad para representar la furia tectónica de la tierra, representaciones de una manifestación salvaje del pasado, que inevitablemente queda latente para el futuro. Entonces la obra, a pesar de su tamaño, es una advertencia sobre nuestro territorio y nos recuerda con sutil ironía que estamos parados sobre la cadena volcánica más grande y despiadada de la tierra.

2010

Madera, gres, fibra, pigmento
35 x 25 x 25 cm c/u

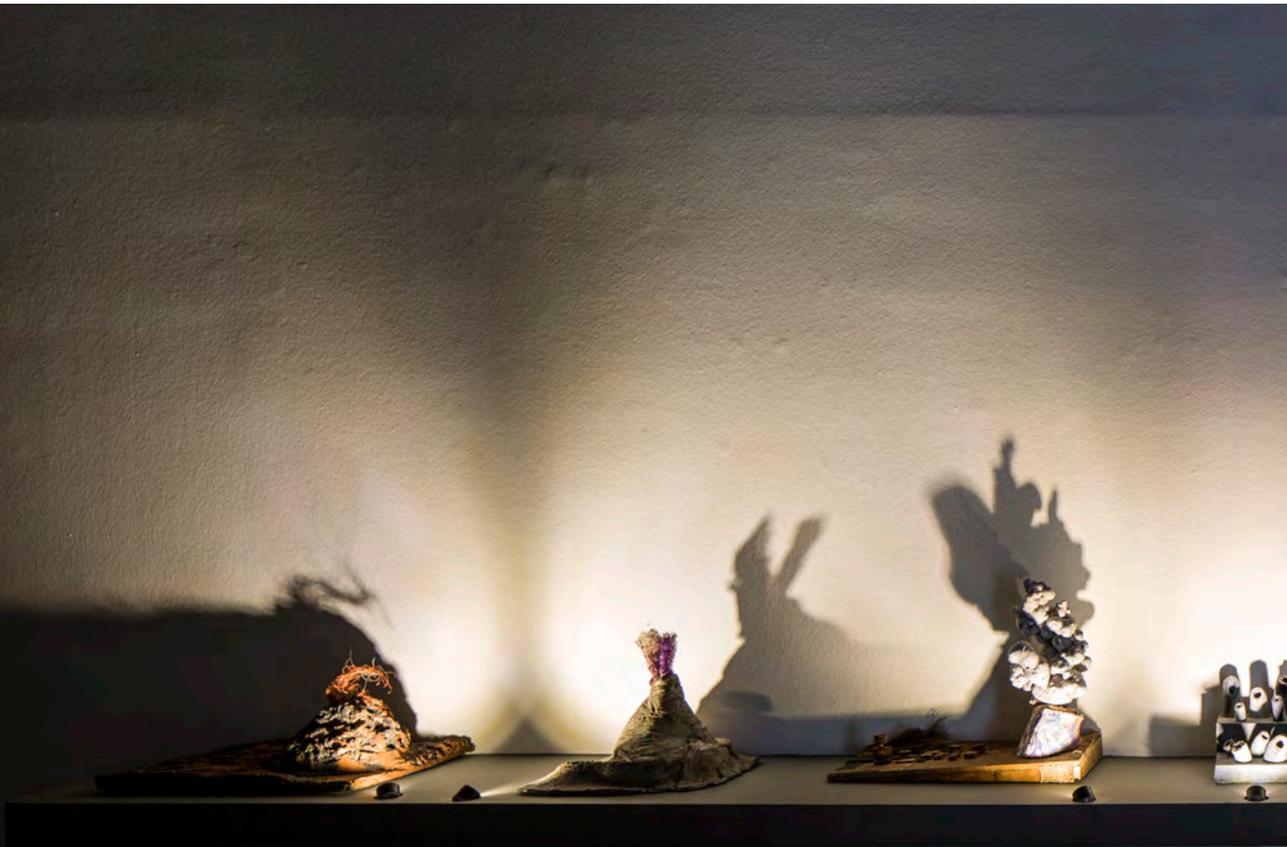
#

naturaleza, representación,
réplica, violencia, meditación.

Edgardo Hugo Osvaldo Marín Vivado (1929 - 2018)

escultor y pintor. Estudió en la Escuela de Artes Aplicadas. Se especializó en la técnica del esmalte sobre metales. Entre 1952 y 1953 recibió becas de perfeccionamiento en Francia e Italia. Su obra ha recibido la influencia del contacto con personalidades del mundo literario y artístico como Alejandro Jodorowsky, Enrique Lihn, Carlos Faz y Carmen Silva. Se suman sus incursiones en el teatro de mimos, su interés por las culturas primitivas, cultivado a través de frecuentes viajes por el mundo y los estudios de Meditación Trascendental que perfeccionó en Seelisberg, Suiza. Ha trabajado como profesor de esta disciplina, tanto en Chile como en el extranjero.







Earthquakes

Maya Watanabe (PE)

Díptico que conmina/impulsa/obliga la construcción escenográfica y coreográfica de un desastre en dos caras. Un paisaje antinatural aparece en un teatro vacío. Sin mediar acción humana, una serie de acontecimientos comienzan a desencadenarse. En su reverso, observamos la arquitectura y mecánica que permitirá que el desastre (artificial) acontezca abruptamente, en un ciclo donde el colapso-reconstrucción-colapso ocurre en *loop*. Las imágenes se refieren no solamente a la puesta en escena de lo que parece un accidente “natural”, sino además, a un nivel más profundo, ahonda en las reminiscencias oníricas que rodean a las tragedias, la incomprensión de los dispositivos tecno-sociales que orquestan las catástrofes y el miedo profundo que se alimenta de ese desconocimiento, obligándonos a reconsiderar el concepto naturaleza. La pieza de Watanabe nos muestra dos caras en donde el nivel de lo que es real, imaginado, construido o soñado parecen diluirse.

2017

Video instalación 2 canales
9 minutos

#

ciclo, puesta en escena,
artificial/natural

Maya Watanabe (1983) es una artista visual que trabaja con video instalaciones. Su trabajo ha sido expuesto en el Palacio de Tokio (FR), Matadero Madrid (ES), Kadist Art Foundation (EE.UU.), Das Fridericianum (DR), Museo de Arte Contemporáneo de Lima (PE), Kyoto Art Center (JP), entre otros. Ha participado en festivales como Videobrasil (BR), LOOP (ES), FILE (BR), Transitio (MX), Madrid Abierto, Festival Internacional de Cine de La Habana y en la Bienal de Beijing. Actualmente reside entre Amsterdam y Madrid.

<http://mayawatanabe.com/>



Slamshut

Monica Bonvicini (IT)

El video remite al espectador a vivir sensorial y visualmente una ficción y un extrañamiento imprevisto. El túnel, emplazado en un lugar de tránsito en el medio del espacio exhibitivo, sugiere una invitación a una salida frustrada por el repentino cierre de la puerta y su sonido. Esta experiencia obliga al cuerpo a una espera que sigue el ritmo del brusco sonido. La imprevista ruptura arquitectónica y auditiva remite a la vivencia de los temblores, donde lo inesperado es parte activa y continua de una humanidad sísmica.

La obra, expuesta anteriormente en el Baltic Museum y en la Galleria Raffaella Cortese de Milán en el 2017, es parte de un conjunto titulado *Our Home*, que aborda el efecto de los desastres naturales y qué tan “naturales” son realmente, considerando la influencia humana en su ocurrencia, debido al calentamiento global, la polución, las construcciones inadaptadas a su contexto y otras conductas ecológicamente irresponsables, según el pensamiento de la bióloga Donna Haraway.

2016

HDR video y sonido, 6 min
Cortesía de la artista y de la
Galleria Raffaella Cortese,
Milán

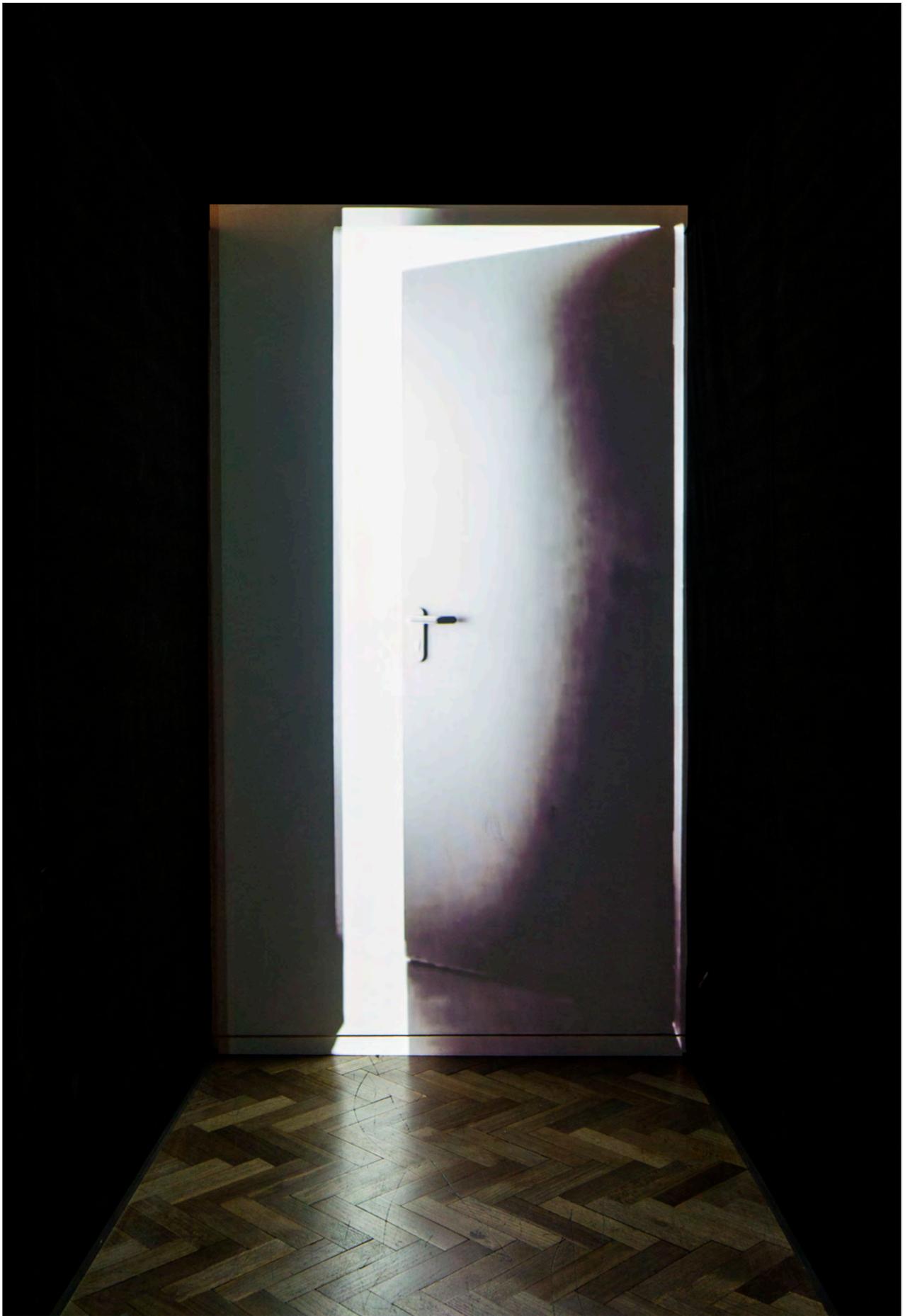
#

ficción, ironía, réplica,
extrañamiento

Monica Bonvicini (1965) es una artista italiana. León de Oro Bienal de Venecia 1999.

Vive y trabaja en Berlín. Desde el año 2003 es profesora de escultura y performance en la Academia de Artes Visuales de Viena. Su obra explora la relación entre estructuras de poder, género y espacios. Su trabajo reúne instalaciones, esculturas, videos, fotografías y dibujos. Uno de los temas recurrentes de la artista es el vínculo entre la arquitectura y la construcción de la identidad sexual. Ha realizado esculturas públicas permanentes para el Parque Olímpico Reina Isabel II en Londres, la Ópera de Oslo y el Museo de Arte Moderno de Estambul.

www.monicabonvicini.net



#MementoMori

Gabriel Tagle (MX)

#MementoMori establece una investigación sobre la muerte en Facebook como elemento de extensión de la vida en las redes sociales.

El lema latín *Memento Mori* remite a la necesidad de abandonar cualquier soberbia frente a la actitud conquistadora y omnipotente de los seres humanos, y recuerda la potencia destructiva de la muerte en las situaciones de emergencia. La muerte se relata como acontecimiento estetizado dentro de la tecnología político-funeraria, propia de las redes sociales. Estos moldes virtuales representan una memoria sin presente que muestran rostros sin capacidad sensible y nombres sin cuerpo.

La réplica y la serialización de la imagen de Lincoln, símbolo de la dominación cultural estadounidense en México, se asocia también a las réplicas escultóricas presentes en el museo, aludiendo a la caducidad del arte.

2016

Caja de luz con impresión
Backlit retroiluminada
con led, conectada a un
dispositivo de intermitencia
de luz pre-programado con 10
reacciones.
2.35 x 1.45 m

#

muerte, redes sociales,
réplicas, memoria, guerra

Gabriel Tagle Petrone (1980) es artista, docente e investigador. Actualmente reside y trabaja en Chile. Su obra abarca los soportes tecnológicos/interactivos, video, instalación y sonido. Estudió Artes Plásticas en distintas universidades, entre las que figuran: el Instituto Superior de Arte de La Habana, la Academia de San Carlos UNAM en Ciudad de México, la Asociación de Estímulo de Bellas Artes en Buenos Aires, Argentina. Licenciado en Artes Visuales en el año 2007 por la Universidad de Arte y Ciencias Sociales ARCIS y es Magíster en Artes Mediales por la Universidad de Chile el 2015.



"La vieja potencia de la muerte, en la cual se simboliza el poder soberano, se halla ahora *cuidadosamente recubierta* por la administración de los cuerpos y la gestión calculadora de la vida"

Timekeeper Pierre Huyghe (FR)

Un agujero en la pared revela las sucesivas capas de pintura que han quedado de exposiciones anteriores. Propuesta como la arqueología de un sitio de exhibición, *Timekeeper* sugiere los anillos que señalan el crecimiento de un árbol o los estratos geológicos del suelo. Esta obra fue realizada por primera vez el año 1999 en la sala Vienna Secession, considerado el primer espacio de exhibición artística pensado como un “cubo blanco”.

En este contexto, la intervención de Huyghe evoca también la mina a tajo abierto más grande del mundo, Chuquicamata, ubicada en el norte grande de Chile.

Timekeeper ha sido realizada en: Vienna Secession, Viena, Austria, 1999; Galerie Neugerriemschneider, Berlín, Alemania, 2000; Gallery 4 North Walker Art Center, Minneapolis, USA, 2009; Centre Georges Pompidou, París, Francia, 2013; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, USA, 2014; Museum Ludwig, Colonia, Alemania, 2014; Metropolitan Museum of Art, Nueva York, USA, 2015; Palais des Beaux Arts, Bruselas, Bélgica, 2016; Palais de Tokyo, París, Francia, 2016 ; Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne, Francia, 2016.

1999 - 2017

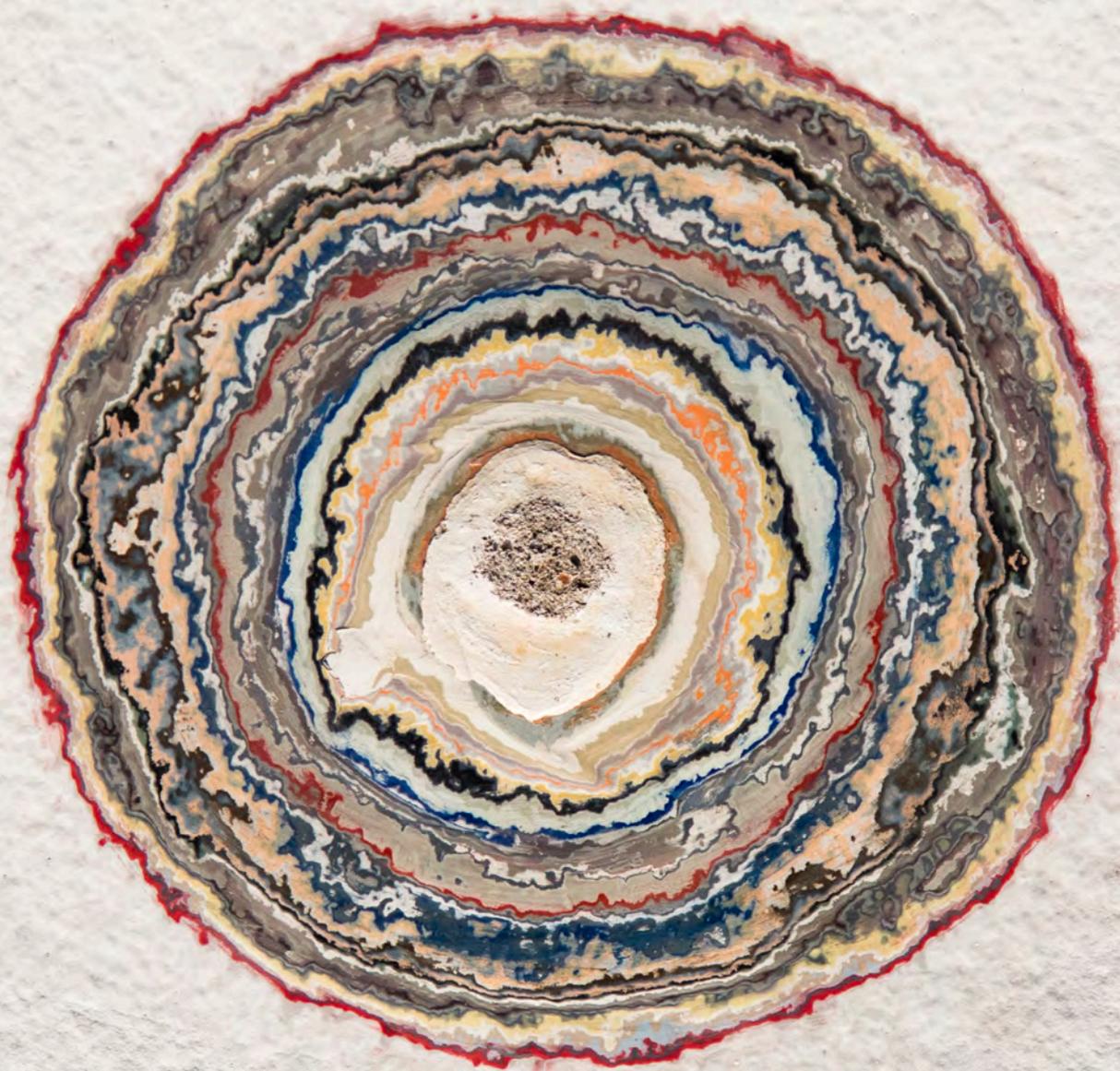
Intervención en muro realizada con lijadora Random Orbit Sander (BOSCH GEX 125 1-AE)

#

arqueología de las museografías, geología metafórica, búsqueda temporal, azar.

Pierre Huyghe (1962) es un artista francés que trabaja con una variedad de medios: desde esculturas y filmes hasta intervenciones públicas e interacciones con organismos vivientes. Tomando la exhibición de arte como un hecho excepcional, Pierre Huyghe se propone transformar la experiencia del espectador y confrontarla con escalas de tiempo y existencia que tensionan su percepción. Sea a través de elaborados experimentos tecnológicos o con sencillos gestos, el artista demuestra una preocupación por los grandes enigmas que despiertan la imaginación humana. Pierre Huyghe ha expuesto su trabajo en importantes centros de arte contemporáneo, como el Museo Tamayo (Ciudad de México), el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Centro Pompidou (París) y la Tate Modern Gallery (Londres).

Obra presentada gracias al apoyo del Instituto Chileno Francés.







Dos rábanos en la familia es mucho

Rafael Guendelman (CL)

ALA SUR

Carmen Hales, la madre del artista, fue secuestrada el año 1985 por la DICOM-CAR (Dirección de Comunicaciones de Carabineros), uno de los organismos represivos de la dictadura militar. Pese a estar encapuchada, ella logra reconocer el trayecto del secuestro mediante un sistema de cuentas específico. Este ejercicio de orientación y memoria es el punto de partida para reflexionar sobre las diferencias que existen entre tiempos híper conectados, como el nuestro, en comparación con un pasado bipolar y lineal, explorando las distintas formas de desplazarse y relacionarnos con el espacio.

2017

Video y documentos

#

dictadura militar, secuestro,
memoria, trauma, resiliencia

Rafael Guendelman (1987) cineasta y artista. Entre su exposiciones y participaciones en festivales de video destacan: *Visiones Territoriales*, Centro Cultural La Moneda, Santiago (2016); *Sin tierra*, Museo de la Solidaridad Salvador Allende y Parque Cultural de Valparaíso (2015); *Il Bienal de la imagen en movimiento*, Buenos Aires (2014); *Influjos*, Centro Cultural de España, Santiago (2014); *Planisferio*, Matucana 100, Santiago (2014); *Un esquimal con un zorro blanco que acaba de cazar*, Casa de las Américas, La Habana (2013); *Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid*, Haus der Kulturen der Welt de Berlín (2013) y en el Palais de Tokyo de París (2012); *Anexation Wall: 10 years too long*, *Al-ma'al Lab*, Jerusalem y Dar-alkalima, Belén (2012).

<http://www.rafaelguendelman.com/>



Funny Games

Mariana Najmanovich (AR)

ALA SUR

Trabajos elaborados en piel acrílica, a partir de imágenes de antiguas guerras que muestran el caos del contexto bélico, donde se insertan escenas de juegos virtuales sobre guerra y elementos actuales de la tecnología militar. En este caso, la reflexión sobre la banalización de la violencia opera en directa relación con los elementos de la tecnología actual, con los que interactúa el soldado en prácticas de entrenamiento, que transforman la percepción de la experiencia bélica. El terremoto holográfico expresado en esta curatoría se expresa con intensidad sintética en la obra de Najmanovich, al encontrar en la interacción ciencia, tecnología y fuerza militar, una ironía que hibridiza la estética de los videojuegos con la realidad destructiva de la tecnología de guerra.

2017

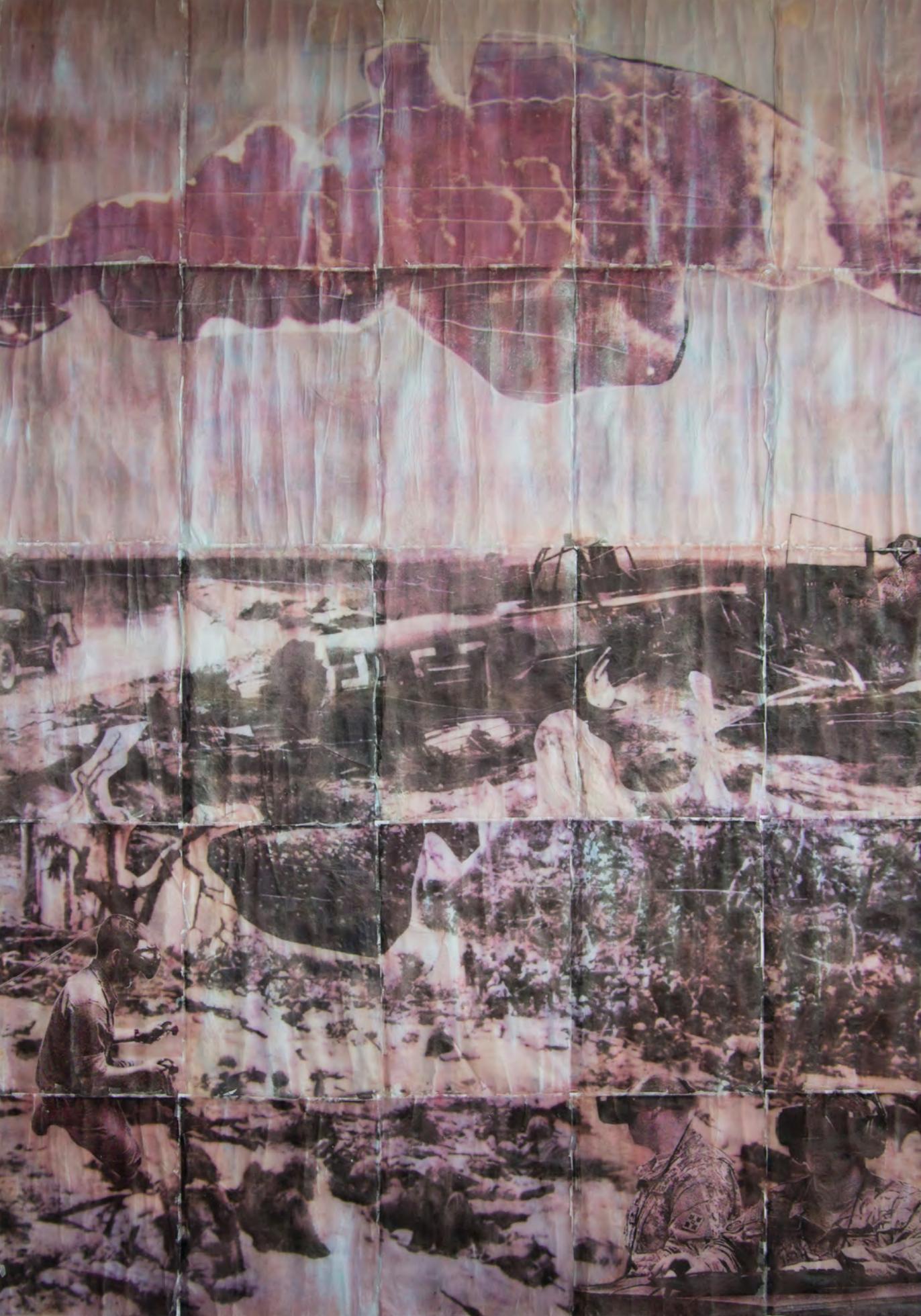
Pieles acrílicas intervenidas

- 1.- 100 × 84 cm
- 2.- 140 × 100 cm
- 3.- 100 × 84 cm

#

realidad virtual, ilusionismo bélico, arte postdigital

Mariana Najmanovich (1983) artista visual que actualmente vive y trabaja en Santiago de Chile. Ha expuesto su trabajo en distintas galerías y museos, como el MAVI, M100 y MAC en Santiago de Chile; Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), Museo de América en Madrid, Sobering Gallery en París y la Tyler Art Gallery de la Universidad Estatal de Nueva York (SUNY). En su obra utiliza la fotografía como antecedente documental, elaborando imágenes que deforman y manipulan las escenas a través de distintas estrategias pictóricas.



Volver a suspender

Ignacio Bahna (CL)

Seleccionar material volcánico y volver a suspenderlo en esta instalación no busca una alteración metafórica de los elementos sino, más bien, una revaloración de la materia en su comunicación directa con el espectador. Esta vuelta hacia las cosas mismas que ya exigía la fenomenología, aparece ahora en el trabajo de Bahna como una apuesta por la complejidad de la propia materia en un momento crítico: el estallido desde el interior de la Tierra. Los detritus de material volcánico presentes en su obra rememoran el vínculo directo con las capas tectónicas, con la orogénesis y con el proceso constante que tiene lugar en un tiempo geológico muy distinto a la breve cronología antropocéntrica en la que vive el hombre. Esta suspensión volcánica insiste en recordar que el presente es una delgada capa sobre el profundo espesor del tiempo pasado.

2017

3000 piedras volcánicas
suspendidas con hilo de nylon
transparente
Sistema de audio

#

volcanismo, recolección,
pasado presente, orogénesis,
antropocentrismo, entropía,
vida no-humana

Ignacio Bahna (1980) Después de realizar estudios en Barcelona, donde recibió la Beca Matrícula de Honor a la Distinción Académica, Ignacio Bahna ha concentrado su carrera en Chile, entre su taller de Santiago y el Observatorio, enclave ubicado en el triángulo formado por los volcanes Lanín, Quetrupillán y Villarrica en la novena región.

Su obra ha estado presente en museos, galerías y espacios públicos nacionales e internacionales, como también en ferias de arte contemporáneo como: Zona MACO (Ciudad de México), Volta (Basel), Pinta (Nueva York), Jugada a 3 Bandas (Madrid y Barcelona), Artlima (Lima), y Chaco (Santiago).

Basado en la observación e investigación de los fenómenos naturales e intervenciones del hombre en el medio ambiente, Bahna ha basado su trabajo en la relación entre arte, ciencia y naturaleza.

<http://ignaciobahna.cl/>







Forest Law

Ursula Biemann y Paulo Tavares (CH)

Forest Law recoge los resultados de una investigación realizada previamente en la frontera minera y petrolera del Amazonas ecuatoriano, una de las zonas con mayor biodiversidad y mayor riqueza mineral, actualmente afectada por la dramática expansión de actividades extractivas a gran escala. En *Forest Law* encontramos una serie de hitos judiciales, donde el bosque es llevado a la corte y se reclama el respeto a los derechos de la naturaleza. Biemann relata: “El proyecto es una colaboración con el arquitecto brasileño Paulo Tavares, emerge de un diálogo entre nosotros, nuestras disciplinas, la cámara y el bosque, y, de manera más importante, entre nosotros y las muchas personas que conocimos durante nuestro viaje por el Amazonas en noviembre del 2013”.

Se inspira, además, en el libro *El Contrato Natural* de Michel Serres, quien propone en sus estudios agregar al contrato social una perspectiva, donde la relación entre humanos y naturaleza se establezca desde una preocupación judicial, entendiendo que, así como existen los derechos humanos, deben existir también los derechos planetarios.

2014

Video ensayo

Dos canales

38 minutos

#

procomún, amazonas, Michel Serres, minería, petroleras

Ursula Biemann (1955) es una artista, escritora y video ensayista que actualmente vive y trabaja en Zurich, Suiza. Su investigación trata sobre el impacto de social y global de la movilidad acelerada de personas, recursos e información. Ya desde sus primeros trabajos y curadurías, la categoría de movilidad cobra un papel principal como categoría de análisis en *Geography and the Politics of Mobility* (2003), *The Maghreb Connection* (2006) y el proyecto *Sahara Chronicle* (2006-2009), donde investiga las redes de migración clandestinas. En el último tiempo, su obra ha abordado problemas ecológicos en trabajos como *Egyptian Chemistry* (2012) y *Deep Weather* (2013). Sus video-instalaciones han sido exhibidas en museos de todo el mundo y en las bienales de Liverpool, Sharjah, Shanghai, Tesalónica, Sevilla, Estambul y Venecia.

Obra presentada gracias al apoyo de Prohelvetia

<http://www.geobodies.org>







Way to Go

Vincent Morisset (CA)

ALA NORTE

Way to Go es un paseo por el bosque. Una increíble experiencia interactiva, un inquieto panorama, una mezcla de animación hecha a mano, captura de video en 360°, música y código de ensueño; es un juego, un consuelo y una alarma. Una llamada de atención a los peligros de hoy. El viaje puede durar 6 minutos o puede durar para siempre. En la vida diaria tienes que correr, saltar, volar, caer y levantarte de nuevo. En un momento que tenemos acceso a tantas cosas y nos detenemos a ver tan poco, *Way to Go* te recordará todo lo que está delante de ti, dentro de ti, en el placer voluptuoso y repentino del descubrimiento.

2015

Narrativas interactivas
Proyecto Interactivo 360

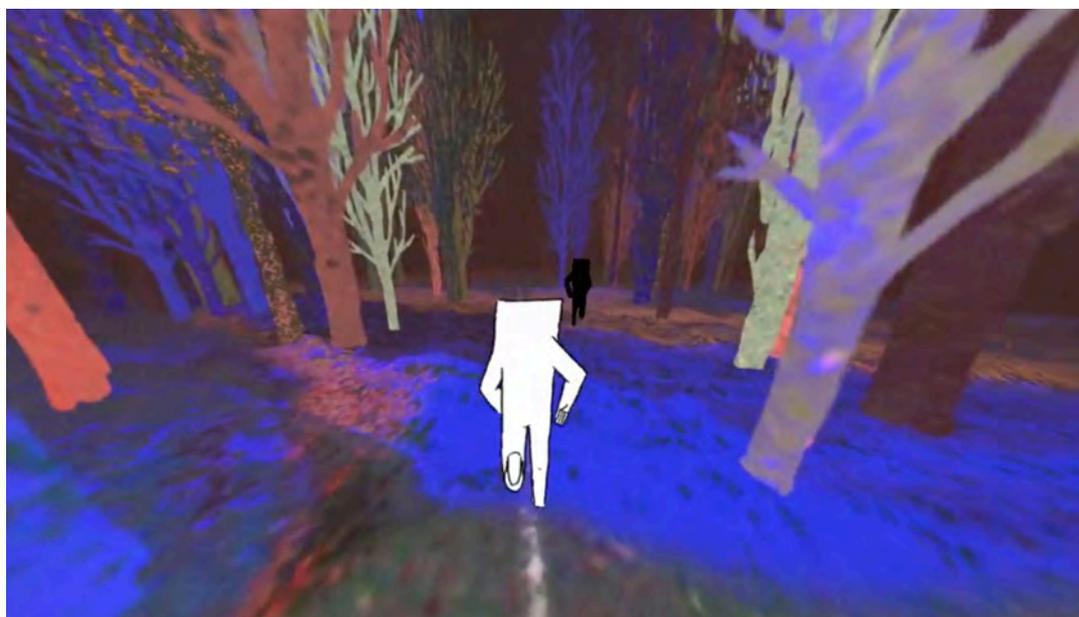
#

proyecto interactivo,
video 360, animación,
gaming, desolación, sobre
información, estar presente

Vincent Morisset, Caroline Robert, Édouard Lantôt-Benoit y Phillippe Lambert, del estudio AATOAA, los visionarios creadores de *BLA BLA* y el premiado videoclip de Arcade Fire, *Just a Reflektor*. Producido por el National Film Board de Canadá en coproducción con France Televisions.

<http://a-way-to-go.com/>





6x9**Francesca Panetta** (UK)

6x9 es una innovadora experiencia en realidad virtual sobre confinamiento solitario, creada para el diario inglés The Guardian. 6x9 presenta lugares visualizados en una celda virtual, contando una historia de daño psicológico y extremo aislamiento. Actualmente, más de 80.000 personas se encuentran en un régimen de reclusión en Estados Unidos. Pasan de 22 a 24 horas al día en sus celdas, con poco o ningún contacto humano, durante días o incluso décadas. La celda está hecha con fotos reales en referencia al CGI. En su interior, y al girar la cabeza, aparece la cama de hormigón donde estás sentado, el escritorio de concreto, una combinación entre un lavamanos y un WC. Hay cinco libros sobre la mesa, una carta y un rollo de papel higiénico. Todas las voces que oyes son reales, en base a las entrevistas que hicimos a siete personas que estuvieron en un régimen de aislamiento en California y Nueva York.

2016

Narrativas interactivas

Proyecto en realidad virtual

#

realidad virtual, confinamiento solitario, encierro, desolación, inmersión

Francesca Panetta es editora ejecutiva del equipo de realidad virtual del diario inglés The Guardian, y una premiada periodista y artista sonora especializada en diseño de sonido binario y narrativas no lineales usando paisajes físicos. Trabajando con periodistas, productores multimedia, desarrolladores y diseñadores, ha comisariado y dirigido piezas como *Firestorm*, *The Shirt on Your Back* y *The View from the Shard*, entre otros.

www.theguardian.com/6x9



Esta serie web personalizada, sobre la privacidad y la economía de la web, muestra quién se beneficia de los datos privados que sin pensarlos compartimos todos los días.

Mientras el espectador ve los videos y comparte información, *Do Not Track* revelará información sobre qué es lo que sabe la web de él o ella. Identidad, lugares y recorridos, y cualquier otra actividad que pueda ser registrada por medio de aplicaciones de telefonía móvil. Entre abril 2015 y junio 2015, siete episodios de esta web serie fueron lanzados cada dos semanas, explorando un aspecto diferente de cómo la web moderna es cada vez más un espacio donde los movimientos, los discursos y la identidad son registrados y dejan una huella digital.

2015

Narrativas interactivas
Webserie personalizada

#

web serie, privacidad, huella digital, personalización, meta data

Brett Gaylor ha estado creando en relación a la web por 20 años. Dirigió el galardonado documental *Rip! Un manifiesto del Remix*, ayudó a fundar *homelessnation.org* y lideró la iniciativa de la *Fundación Mozilla Webmaker*. Este proyecto es co-producido por National Film Board Canada, Upian, Arte, BR.

<https://donottrack-doc.com/>



Notes on Blindness - Into Darkness

Arnaud Colinart ^(UK) y Amaury La Burthe ^(FR)

Note on Blindness – Into Darkness es un proyecto interactivo, y que se expande del documental *Notes on Blindness*.

En 1983, después de décadas de serio deterioro, el escritor y teólogo australiano, John Hull, se quedó completamente ciego. Para ayudarlo a dar sentido a su agitada vida, comenzó a documentar sus experiencias en un cassette de audio. Durante más de tres años grabó más de dieciséis horas de material. Un testimonio único de pérdida, renacimiento y renovación, profundizando en su mundo interior desde la ceguera.

Las grabaciones originales de este diario se usan como base para este proyecto, un documental interactivo de seis partes que usa nuevas formas de narrar: mecanismos de juego y realidad virtual para explorar en su cognitiva y emocional experiencia de la ceguera. Cada escena dirigirá un recuerdo, un momento y un lugar específico del diario de John, usando audio binario con animaciones 3D en tiempo real, para crear una experiencia completamente inmersiva.

2016

Narrativas interactivas
Proyecto en Realidad Virtual

#

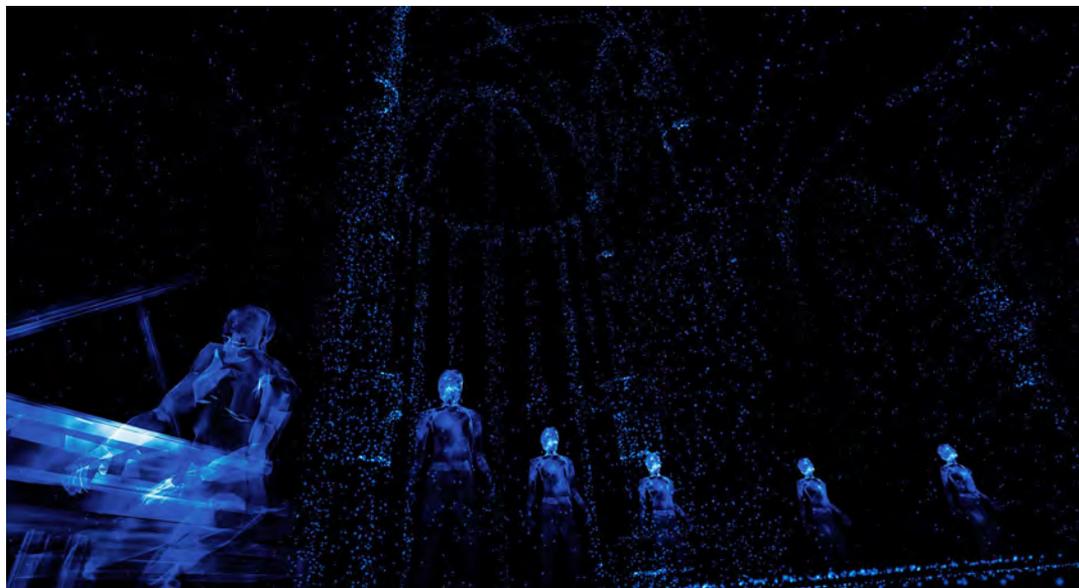
ceguera, realidad virtual,
diseño de sonido, memoria,
sonidos, animación 3D,
experiencia cognitiva

Arnaud Colinart es productor y Director Creativo de *Ex Nihilo*. Su trabajo se orienta a la aplicación de nuevas tecnologías y mecanismos interactivos en la concepción de trabajos narrativos, sean documentales o de ficción.

Amaury La Burthe es Máster en Acústica y procesamiento de señales en IRCAM, París. Antes de trabajar como investigador de Sony-CSL y como el diseñador de sonido en la compañía de videojuegos, Ubisoft, fundó el startup AudioGaming, focalizado en crear innovadoras tecnologías de audio y experiencias inmersivas.

Este proyecto es producido por Ex Nihilo, ARTE France, y la startup francesa AudioGaming, en co-producción con Archer's Mark.

<http://www.notesonblindness.co.uk/>



The Unknown Photographer Turbulent (CA)

ALA NORTE

Unknown Photographer es un recorrido surrealista por la memoria fragmentada de un fotógrafo de la Primera Guerra Mundial. Un proyecto en realidad virtual que mezcla documental y ficción, e invita a los usuarios a dar un paseo por un museo. Un paisaje de ensueño, donde las imágenes se encuentran en un imaginario 3D con estructura de otro mundo, arquitectura improbable y esculturas imposibles. Los participantes se encuentran con cautivadores personajes alegóricos, mientras caminan en un mundo que los invita a cuestionar el poder de las imágenes y los estragos de la guerra en el paso del tiempo.

Las fotografías usadas en esta obra fueron encontradas en un granero abandonado al norte de Montreal, Canadá, y son testimonios invaluable de un momento de la historia de la humanidad. Estas fotografías son la inspiración y el corazón de este proyecto.

2015

Narrativas interactivas
Proyecto en Realidad Virtual

#

memorias, fotografías,
fragmentos, guerra, 3d,
realidad virtual

Turbulent es una productora canadiense que se especializa en el campo del entretenimiento, la información, educación y juegos, creando proyectos únicos que combinan contenido con nuevas narrativas. Desde el 2002, han completado 250 proyectos interactivos, con premiados proyectos como *Champlain's Dream* (TFO) and *Qu'est-ce qu'on mange pour souper?* (Radio-Canada), y proyectos de la industria de videojuegos como *Roberts Space Industries* (Cloud Imperium Games)

Este proyecto es producido por Claire Buffet de Turbulent y Louis-Richard Tremblay de National Film Board of Canada.

<http://unknownphotographer.nfb.ca/>



Arca Cristóbal Cea (CL)

Arca es una videoinstalación que vincula el relato bíblico del Diluvio Universal con la historia del Museo Nacional de Bellas Artes. Centrada en una lectura del Diluvio que enfatiza la pérdida de la humanidad por sobre la salvación de Noé y su familia, la instalación de Cea propone un video de recuperación de historias y relatos que dicen relación con el Museo, sus esculturas y copias, y los mitos o relatos en las que estas esculturas están basadas. El video principal consiste en un recorrido por el museo en cámara lenta, donde un narrador junta en un mismo plano los diferentes relatos que refieren al Diluvio. Esto, mientras se entrecruzan secuencias generadas por computador, donde el Museo parece inundarse: con agua cayendo por escaleras y claraboyas, para finalmente inundar la totalidad del primer nivel y quedar convertido en una verdadera laguna.

Complementando este video se ubican una serie de videoesculturas; monitores y pantallas de diferentes tipos dispuestos sobre *pallets* y material de embalaje, en los cuales se presentan modelos digitales de las esculturas del Museo. Estos modelos digitales han sido parte de un trabajo conjunto entre el artista y el Departamento de Conservación del Museo donde, utilizando tecnología de fotogrametría, se han podido digitalizar unas 18 esculturas de la colección y los depósitos, para convertirlas en modelos tridimensionales que encarnan el último estadio de la conservación: La simulación digital.

2017

Instalación.

Pantallas, proyección, objetos.

Medidas variables

#

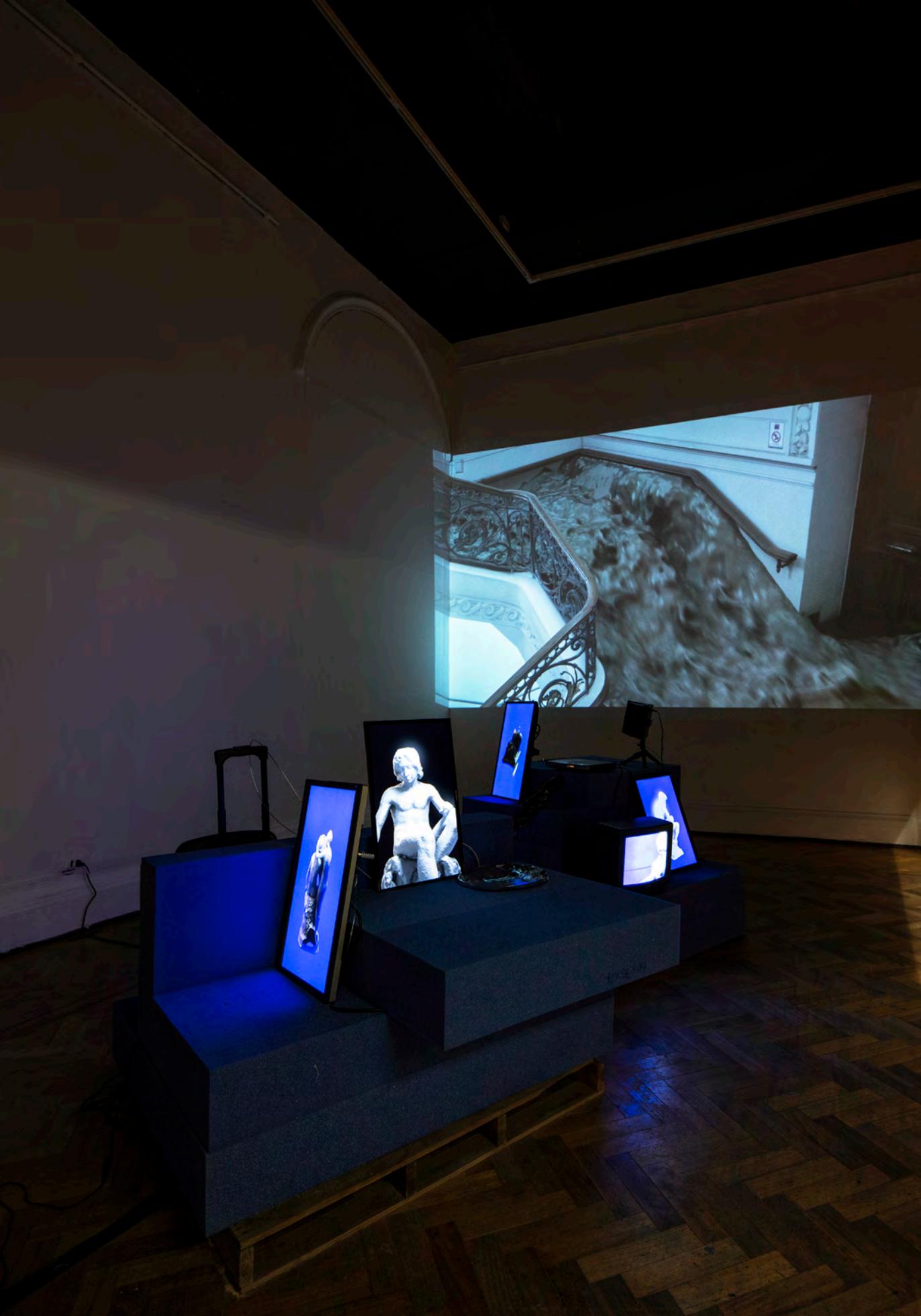
diluvio, desastre, simulación

digital

Cristóbal Cea (1981) es un artista y académico cuyo trabajo se enfoca en las relaciones entre tecnología y afecto. Actualmente está desarrollando una serie de proyectos videográficos donde conjuga animación 3D y las noticias encontradas, profundizando en la noción de distancia.

Su obra ha sido exhibida internacionalmente en screenings, exposiciones individuales y colectivas como *Transgresión* en 67 Ludlow (NY), *YES* en Microscope Gallery (NY), *Up For Debate* en BRIC Arts Media (Brooklyn), *La Necesidad* en Galería Animal (Chile), *Radical Invention* en el John Michael Kohler Arts Center (Wi), la *798 Beijing Biennale* (China), *Agosto 2026* en Galería Concreta (Chile) y *Trickle Down Electronics* en Cave Space (Detroit), entre otros.

<http://www.cristobalcea.com/>







Lecciones de Abismo

Paz Ortúzar (CL)

Lecciones de Abismo es un proyecto especialmente formulado para su exhibición en el contexto de la 13 Bienal de Artes Mediales. Consiste en una investigación que aborda la multidimensionalidad de la Tierra, desde la acción de bajar los ojos y observar la superficie por la que nos desplazamos.

Toda comprensión geográfica y geológica del funcionamiento de nuestro planeta es asimétrica en relación a la dimensión humana, haciendo inasible la magnitud de los sistemas que lo fundan. Cualquier análisis científico de un territorio dista de la experiencia real de sentir que la tierra se mueve bajo nuestros pies.

La propuesta se centra en tres nociones: azar, desplazamiento y gravedad, ideas fundamentales para la comprensión del funcionamiento del sistema de placas tectónicas. “Mientras estamos aquí sentados, los continentes andan a la deriva como hojas en un estanque” (Bill Bryson).

Lecciones de Abismo es una crónica fragmentada, una mirada desde un lugar geográfico específico en un tiempo determinado, que busca comprender el espacio entre la superficie y el centro de nuestro planeta desde experiencias cotidianas. El proyecto se articula como un cosmos de pequeños gestos, micro y macro sistemas compuestos por acciones, video, fotografía, colecciones, objetos y construcciones narrativas.

2017

Instalación

Tambor metálico, palos,
libros, rocas, monitor, acuario,
fotografías y objetos.

Medidas variables

#

azar, desplazamiento,
geografía, tierra, sistema,
gravedad, peso

Paz Ortúzar (1985) es una artista multidisciplinaria y agente cultural. Su obra consiste en instalaciones de carácter procesual, desde donde busca desentrañar verdades simbólicas, físicas y culturales en el existir de objetos y acciones. Su trabajo ha sido expuesto individual y colectivamente dentro y fuera de Chile en espacios como The Addams Gallery en Philadelphia, The Arnold and Sheila Aronson Galleries en Nueva York, MUCHA en Mendoza, FRANZ JOSEF KAI 3 en Viena y Museo de Arte Contemporáneo en Santiago. Ha recibido diversos reconocimientos como Becas Chile, Fondart Nacional, Vermont Studio Center Fellowship y Oakley Medal of Achievement. Es co-fundadora de *INSULAR*, plataforma para el intercambio internacional de proyectos culturales. Vive y trabaja en Santiago, Chile.

www.pazortuzar.com







Piezas y partes para Susurrar

Claudia del Fierro (CL)

Mediante una serie de entrevistas realizadas en la zona de Valdivia y Corral, la artista recopiló relatos sobre el maremoto de mayo de 1960. Trabajando en colaboración con antropólogos, Claudia del Fierro logró contactar y visitar gente que había vivido la catástrofe natural más grande registrada en la historia de Chile, y anotó las conversaciones sobre sus recuerdos de ese día, lo que hacían en el momento exacto de la catástrofe y las imágenes que recordaban, además de los paisajes, viviendas y lugares del trabajo de los testigos.

Este trabajo es una reelaboración y reedición del video arte que la artista presentó en el 2002, en la exposición *Arte y Catástrofe* en Valdivia, integrando una selección de las entrevistas realizadas en la 13 Bienal de Artes Mediales.

Los acontecimientos fijados en la memoria de los testigos constituyen un registro, una representación de historia bajo una memoria local frágil. Las experiencias pueden ser reactualizadas a partir de difusas imágenes. Los rostros de los otros, sus acciones fallidas, sus gestos, lo que los vulnera.

2002/2017

Instalación de video
a 3 canales en loop,
sincronizados. Video DV
traspasado a digital, 3.00
minutos.

Audios de 12 testimonios
orales grabados en cassette,
Material de documentación
Música: Ottavio Berbakow

Claudia del Fierro (1974) artista visual. Reside actualmente en Santiago de Chile. Es Licenciada en Artes Plásticas (mención en Pintura) de la Universidad de Chile y Magíster en Artes por la misma Universidad y Máster en Bellas Artes en Estudios Críticos y Pedagógicos en la Academia de Arte de Malmö, Suecia.

www.claudiadelfierro.org

#

terremoto, Valdivia, memoria,
comunidad



a-propósito de mo-y-mientos Raúl Ruiz y Christian Aspèe (CL)

Las tres puertas se abren como dimensiones en la que aparecen y desaparecen las duraciones múltiples. A ratos quien las está viendo se aburre, a ratos entra en la secuencia de conceptos, de repente se distrae porque no le interesa. Pero mientras tanto, está funcionando la memoria. Tiempos que no corresponden al tiempo duración. Estos son tiempos artificiales, son estructuras artificiales que se dan de una sola vez. Parte de la documentación audiovisual de Raúl Ruiz y la composición del continuo objetual de Christian Aspèe, dispuestos en el espacio al cotidiano y sus sucesos.

Una, dos, tres puestas...
al centro o a la orilla.
en tres tiempos...
especular.
Entre abiertas a la memoria de su gente,
gente de tierra adentro...
del desierto.

Asesinos y prostitutas, marineros, durmientes y poetas
Allí donde el viento es a domicilio
fenómeno muy común de la zona norte,
Y los terremotos
son movimientos en alguna parte.

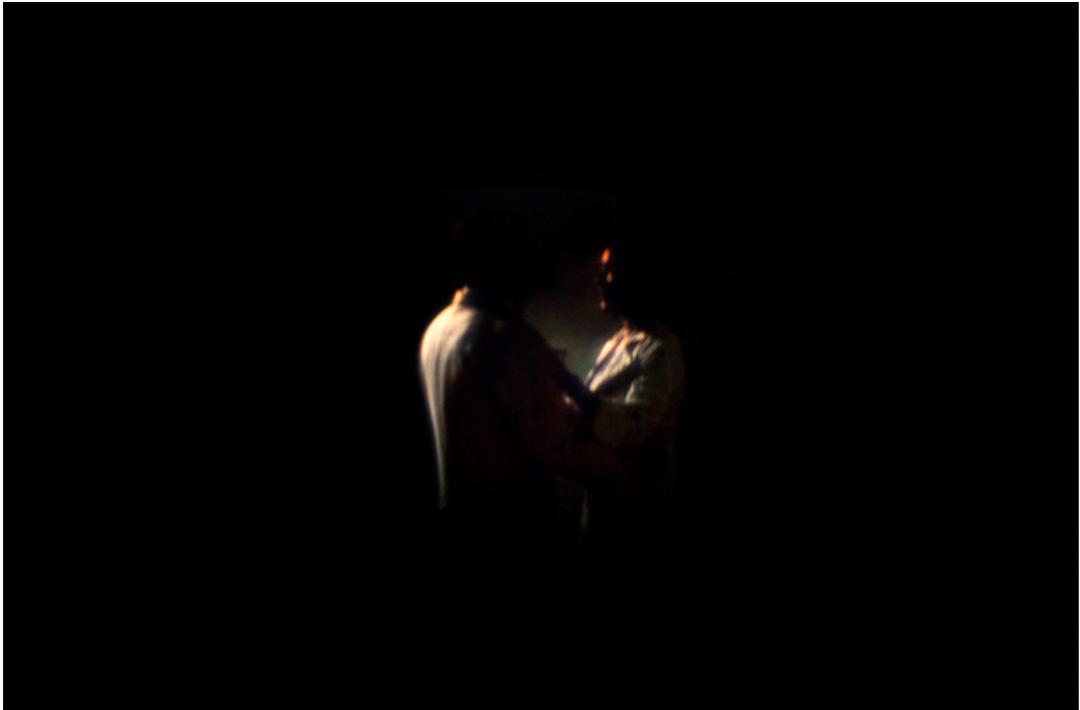
2017

Instalación. Puertas,
pantallas, audífonos

#

cine expandido,
atemporalidad, poética
costumbrista, dramaturgia
cinematografica

Christian Aspèe (1961) es cineasta, cofundador de la *Asociación de Cortometrajistas* en los años 90, realizó la película *Pelea de Fondo*. Con este filme fue parte de la selección oficial de los festivales de Sao Paulo, Edimburgo y La Habana, además de recibir el premio de la crítica en Clermont-Ferrand Francia. Trabajó con Raúl Ruiz como Asistente de Dirección y Productor Ejecutivo, en la serie de documentales *Cofralandés*, el largometraje *Días de Campo* (2004), las series de televisión *La Recta Provincia* (2007) y *Litoral* (2008), el largometraje *Nucingen Haus* (2007), el largometraje inédito *El pasaporte Amarillo* (2009), y la última película de Raúl Ruiz *La Noche de Enfrente*. Actualmente se desarrolla como director del documental *Tan Solo un día* y la serie de ficción *Helga & Flora*.



Cuadros en una exhibición

Wolfgang Spahn (DE)

Hace 100 años, el futurista Luigi Russolo introdujo el Intonarumori, mientras que el artista Bauhaus, László Moholy-Nagy construyó su famoso Modulador de Espacio Ligerero. El aparato de Russolo generaba ruido y la máquina de Nagy generaba patrones de luz/sombra en movimiento. Ambos aspectos son partes integrales de la obra *Pictures at an Exhibition*. El título se refiere a la composición de Modest Mussorgski, creada en ocasión de la exposición Universal de París en el siglo XIX. Esta instalación toma el sonido directo desde la misma imagen, a través de minidiscos. Una cámara *Raspberry Pi* con lente macro graba la imagen abstracta, que se amplifica y proyecta para hacerse visible. El láser emite ondas sísmicas y modula un transistor sensible a la luz. A medida que la señal es amplificada y modulada por un circuito eléctrico, el temblor de las frecuencias profundas, que habitualmente se encuentran más allá de la capacidad de escuchar de los seres humanos, se transmuta en el sonido de un bajo. La experiencia sonora de la instalación evoca la multitud de sonidos sísmicos.

Un sistema similar a un laboratorio funciona como generador de proyecciones abstractas y ruido correspondiente.

La tecnología ha sido desarrollada por el artista como hardware abierto y software abierto, y se publica en dernulleffekt.de.

2014

Instalación de interferencia audio visual
Dimensiones variables
Raspberry Pi, Raspicam, motor, parlante, laser, DVD-Picture, monitor, proyector, circuito eléctrico, python

#

Mussorgski, error, degradación, circuito cerrado

Wolfgang Spahn (1970) es artista y músico. Su trabajo incluye instalaciones interactivas, videos, proyecciones y mini-diapositivas. Después de estudiar matemáticas y sociología en Ratisbona y Berlín, fundó el taller de serigrafía de Tacheles. También dirigió varios proyectos artísticos, p. Schokoladen Mitte y fue uno de los artistas en Meinblau, Berlín. Actualmente enseña en el BBK-Berlin, Medienwerkstatt y es profesor asociado en la Universidad de Paderborn, en el Departamento de Arte. Entre sus Exposiciones se recuerdan: 2000 Bienal de Arte Joven en Genoa, Italia, 2003 Galería de Arte de Kosovo en Pristina, Kosovo, 2005 Bienal en Praga, República Checa, 2008 y 2009 Internationales Klangkunstfest en Berlín, 2009. El Arte de la Transparencia en Malmö, Suecia, PIXEL09 y 10 en Bergen, Noruega, 2010 Bienal de Arte Miniatura en Serbia, 2010 Media-Scape en Zagreb, Croacia, 2012 Transmediale, Berlín.

Obra presentada gracias al apoyo de Goethe Institut







The City

Lori Nix (US)

ALA NORTE

La fotógrafa estadounidense asume en su obra el tópico del desastre y la debacle de la civilización en clave cinematográfica. Tras largos meses de realización, sus dioramas logran escenificar el día de la catástrofe definitiva, el arrasamiento de las ciudades, las llamas incontenibles que calcinan los bosques. “Esperar la caída no es necesario cuando se la puede imaginar por adelantado”, afirma la autora que, después de fotografiar cuidadosamente su trabajo, pasa a destruir estas formidables maquetas.

2008/2012

Serie fotografías

90 x 120 cm c/u

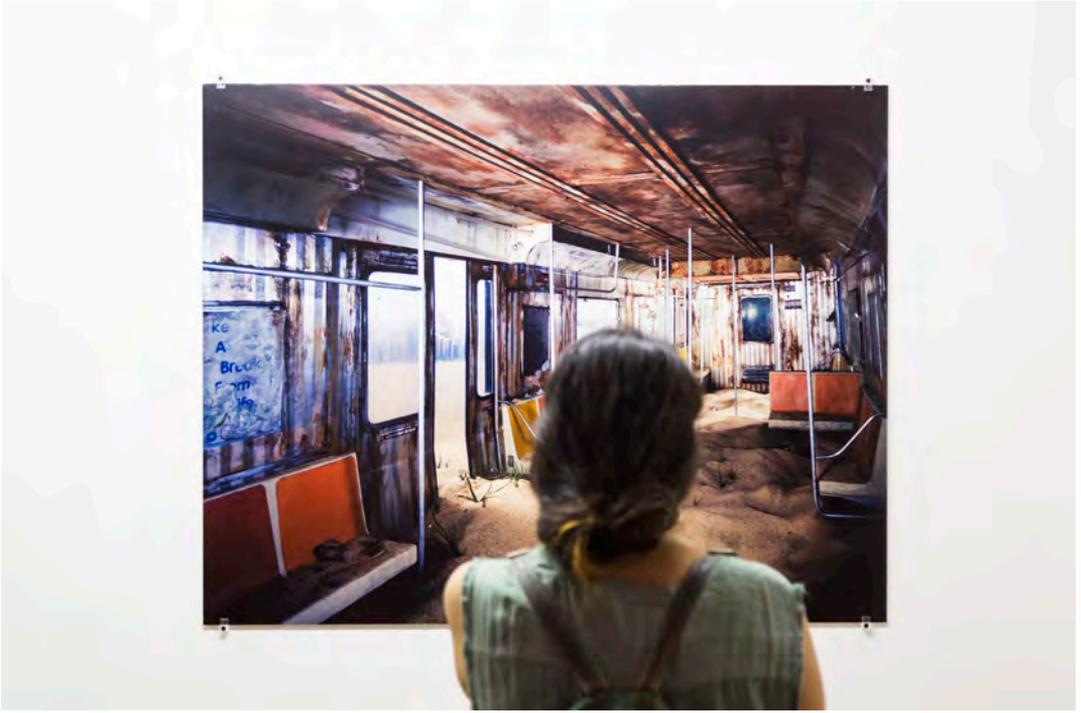
#

escenificación, post
apocalipsis, desastre,
naturaleza humana, distopía,
crisis de la civilización

Lori Nix (1969) es una fotógrafa residente en Brooklyn, Nueva York. Su trabajo se concentra en la construcción y fotografía de dioramas. La artista se considera una “fotógrafa de paisajes falsos”, con un imaginario influido por el registro audiovisual de desastres y climas extremos.

<http://www.lorinix.net/>





Politics of Friendship

Rosell Meseguer (ES)

La lectura del libro *The Politics of friendship* (“Políticas de la amistad”) de Jacques Derrida inspira la estructuración de un código para la obra de la artista, donde a los cuatro conceptos centrales del libro se les asigna un marcador de color: amarillo (tiempo), rojo (poesía como reconstrucción del lenguaje), azul (política) y verde (amistad), siendo este último concepto el que vincularía los otros tres. Estas temáticas fueron desarrolladas por el autor de una manera significativa y funcionan en la obra de la artista como catalizadores para una intervención con pintura, dibujo, collage y archivo sobre la última edición en inglés del libro (2005). La obra se inserta en el tema curatorial de la Bienal como una reflexión sobre los cambios de paradigmas sociales y políticos propuestos por el filósofo del postmodernismo.

2014

Instalación libro y
video color monocanal
Duración: 16:21 min

#

deconstrucción, amistad,
política, tiempo, lenguaje,
comunidad.

Rosell Meseguer (1976) es artista visual y Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, en la que actualmente es docente. Desde el 2005, ha desarrollado su carrera profesional entre Europa y América Latina a través de alianzas con museos, galerías de arte y talleres en diversas universidades de las Américas.

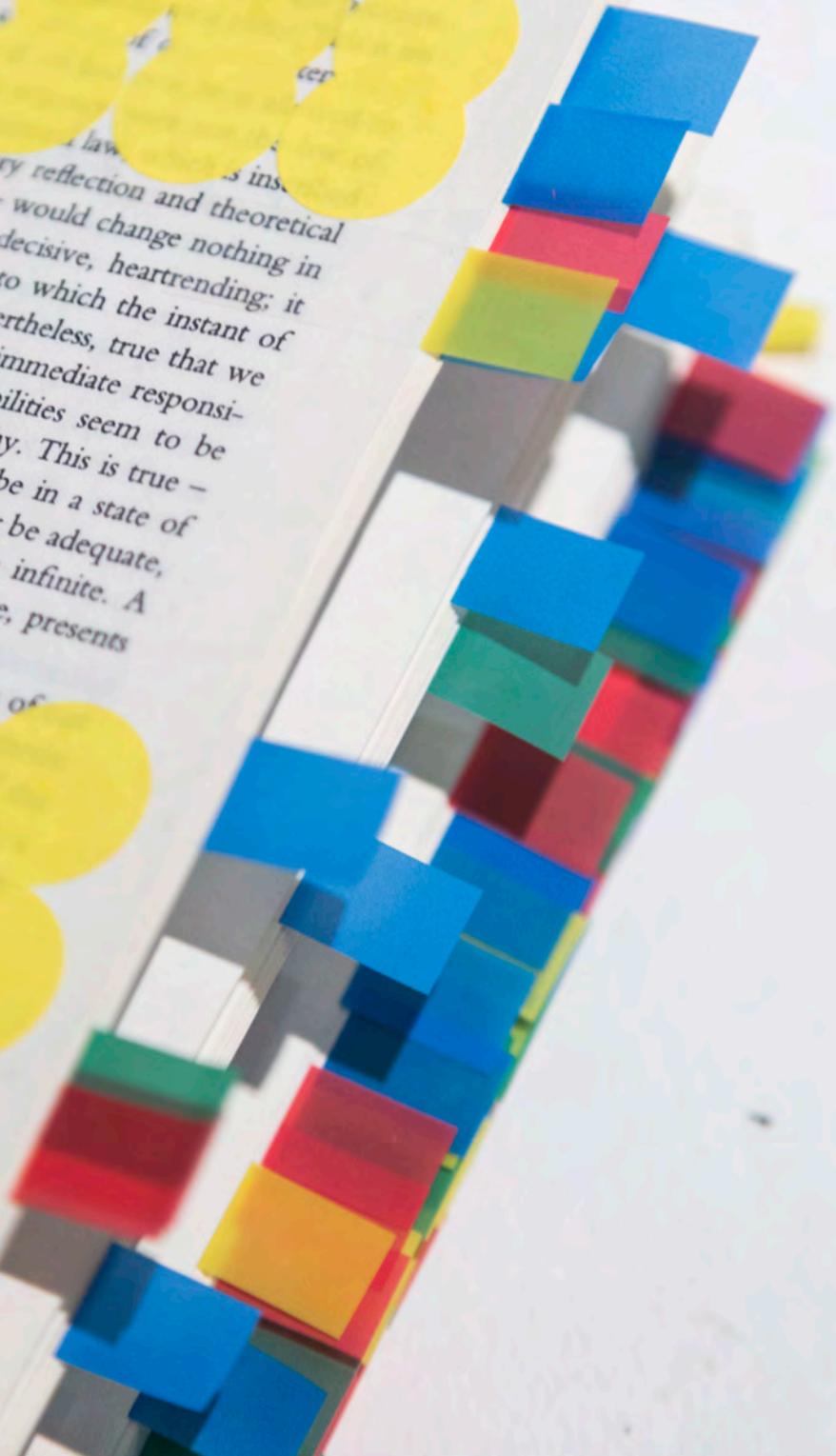
Ha expuesto también en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), Arts Santa Mònica (Barcelona), Kulturhuset (Estocolmo), el Museo Nacional de Fotografía (Copenhague) y el Museo Leopoldo Rother en Bogotá, entre otros. Su obra está en importantes colecciones internacionales, tales como la del Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid), Fundación AENA, Real Academia de España en Roma; y colecciones privadas de Estados Unidos (Board of the Whitney Museum, Nueva York), América Latina y España (Seguros DKV).

www.rosellmeseguer.com

...of preparatory reflection and theoretical
...of a knowledge - would change nothing in
...cutting, conclusive, decisive, heartrending; it
...of science and conscience, to which the instant of
...heterogeneous. It is, nevertheless, true that we
...offer answers or to assume immediate responsi-
...these answers and responsibilities seem to be
...the space of political philosophy. This is true -
...in this respect we will always be in a state of
...our responsibilities will never be adequate, A
...is infinite. Urgent because infinite. A
...oon as a duty, if there is one, presents

...adequate
...ion of
...dy
...community in general
...the
...we
...ce them
...we
...his
...we

...adequate
...ion of
...dy
...community in general
...the
...we
...ce them
...we
...his
...we



El temblor pasa y la montaña permanece

Elías Santis (AR)

El temblor pasa y la montaña permanece es la única obra pictórica que compone la selección de obras de esta bienal, y recoge la experiencia vivencial de Elías Santis, quien crea un puente simbólico entre el movimiento telúrico de la tierra y el sentimiento humano frente a la existencia. El autor describe la motivación de su obra en el siguiente relato:

“En febrero del 2010 tuve mi primera experiencia con un temblor a las 3.00 am, mientras me encontraba pintando. Las luces se volvieron estroboscópicas y los árboles golpeaban sus copas de izquierda a derecha con el pavimento. Vi caer la cúpula de una iglesia y a los hombres y mujeres unidos en un intuitivo temor a la conmoción proveniente del cielo y la tierra.”

2017

Óleo

280 x 310 cm

#

terremotos simbólicos,
experiencia, poesía

Elías Santis (1980) es un pintor argentino que actualmente reside en Valparaíso. Durante su primer periodo (2000-2015), sus pinturas tuvieron la influencia de la técnica claroscuro de Caravaggio y la paleta y composición de la pintura del Quattrocento italiano, abarcando una temática cercana al Simbolismo pero ambientada en escenarios de su época. El segundo período, iniciado en el año 2016, da un vuelco radical en su pintura y puede verse influencias de sus contemporáneos, Neo Rauch y Cecily Brown. Según palabras del propio pintor, se trata de un nuevo movimiento de arte figurativo latinoamericano.



Fake News

Basco Vazko (CL)

La serie *Fake News* evoca lo que vemos cada día en internet: la verdad intervenida, apropiada por los medios de comunicación y entregada a los espectadores de una forma corrompida, donde cada pantalla es a su vez una fisura por donde entra información falsa, la llamada post verdad que manipula la opinión pública, instalando deseos inconscientes.

La obra se compone de una serie de 13 fotografías, un mural realizado en la fachada del Goethe Institut, y un afiche plegable.

2017

13 fotografías

#

noticias falsas,
apropiación, collage,
terremotos, fotocopias

Basco Vazko (1983) es un artista chileno. Entre sus exposiciones individuales destacan: *Post en Watermill Center* (Nueva York, 2016), *Hoy es viernes y mi cuerpo lo sabe* en Die Ecke Arte Contemporáneo (Santiago, 2016), *Estar solo no significa Nada* en Biblioteca Nacional de Chile (Santiago, 2015), *No tenemos donde ir* en Galería AFA (Santiago, 2012), *Evas* en Sala Cero Galería Animal (Santiago, 2009), *Siempre* en Industria Cultural (Santiago, 2008), *Largo día Jueves* en Galería Fifty24SF (San Francisco, 2008), *Dolores, las lágrimas y las rosas* en Galería PDX (Portland, 2008) y *Cinco letras que no dicen nada* en Galería Fifty24SF (San Francisco, 2006).













Paisaje Inmigrante 1

Simón Sepúlveda (CL)

PISO 2 - BALCONES

Paisaje Inmigrante 1 es una representación e interpretación de situaciones que involucran a los haitianos con el fin de generar un registro de esta diáspora masiva sin precedentes para nuestro país. Esta obra mezcla un paisaje natural con signos y símbolos, que son parte de un paisaje virtual de investigación sobre la cultura haitiana, para entender mejor su identidad y orígenes. La materialidad del telar tiene una doble intención: rescatar el rol del textil como un medio que cuenta una historia y registra sucesos, como ya lo ha hecho con anterioridad en nuestra historia a través de los gobelinos, y a la vez, es un objeto que contiene y cobija, la contención hacia el desprotegido.

Los cinco telares que conforman la obra fueron transportados a través de la ciudad en una estructura de madera, con el fin de tener una participación no solo de Museo, sino que también de la ciudad y sus habitantes.

2017

5 telares

145 x 203 centímetros cada uno.

Estructura de madera.

#

inmigración, telar, Haití

Simón Sepúlveda (1989) es diseñador. Vivió los últimos dos años en Nueva York trabajando en el estudio Sagmeister & Walsh, junto al diseñador austriaco y residente en EE.UU. Stefan Sagmeister. En 2017, hizo su primera exposición *Frustration Series*. En la actualidad, combina su trabajo de diseñador con proyectos personales. Actualmente, trabaja tanto en Santiago como en Nueva York.

<http://simonsepulveda.com/>





Homenaje al homenaje - Monumento a Pedro Aguirre Cerda

Lorenzo Berg ^(CL) - Ronald Kay ^(DE)

Pedro Aguirre Cerda ha sido uno de los presidentes más cercanos al pueblo, debido a su origen humilde y a su alta preocupación por los problemas sociales. Lorenzo Berg, artista y artesano chileno, reconoció el valor de Pedro Aguirre Cerda, y en 1960, conmovido por el terremoto del 21 y 22 de mayo de ese año, se inspiró para crear el Monumento a Pedro Aguirre Cerda, que consistía en un “reordenamiento de nuestro caos geográfico”. El monumento, encargado por el Ministerio de Obras Públicas, quedó inconcluso. Lorenzo Berg fue expulsado de la obra por su radicalidad, planteando un monumento sin la figura del homenajeado. Hoy se puede ver el resultado en el paseo Bulnes de Santiago. Con el apoyo del Consejo de Monumentos, Ronald Kay editó un libro que relata este capítulo del arte en Chile, que se presenta ahora como el homenaje del homenaje. Esto, gracias a la producción de una serie de alumnos de arquitectura de la Universidad Central, guiados por el académico Sebastián de la Fuente, quienes proponen una instalación que sublima uno de los puntos de conexión entre arte y los terremotos en Chile.

2017

80 libros

Plintos de cartón

#

monumento a Pedro Aguirre Cerda, Lorenzo Berg, Ronald Kay, land art, caos geográfico

Lorenzo Harold Berg Salvo (1924-1984) escultor y artesano.

Entre 1959 y 1960 realizó estudios en el School of Sculpture del Royal College of Art de Londres, donde luego dictó clases de esmalte en cobre y mostró nuevas técnicas de uso del cobre.

En 1985, se le entregó post mortem el Premio Municipal de Providencia por su decidido impulso al desarrollo de la actividad artesanal en Latinoamérica. La memoria de este artista y gestor cultural quedó perpetuada en la llamada Agrupación de Artesanos Lorenzo Berg, quienes se han propuesto como fin mostrarlo como un hombre visionario, impulsor de la Artesanía Nacional y Latinoamericana, buscando espacios de muestra y respeto para el artesano y su obra.

Ronald Kay (1941-2017) Crítico de arte y artista. Traduce *El origen de la obra de arte* (1968) y *Beuys le lava los pies en Basilea* (1972). Es catalogado por Piero Montebruno como el eslabón perdido de la poesía chilena. Raúl Bruna es su amigo desde 1947, cuando el azar quiso que se encontraran en la calle. En *La Carpa de La Reina* (1968) baila cueca con Clarisa Sandoval. Es *Sho-Dan* en el Hombu-Doyo de Tokyo y *Tudi* en la familia Wu de Shangai. Body & Soul es una de sus obsesiones. En 1992, devuelve la cadena que acreditaba a Hubert Fichte ante la Corte de Dahomey a la Casa das Minas de São Luiz de Maranhão. Según el calendario maya es *mono azul magnético*.



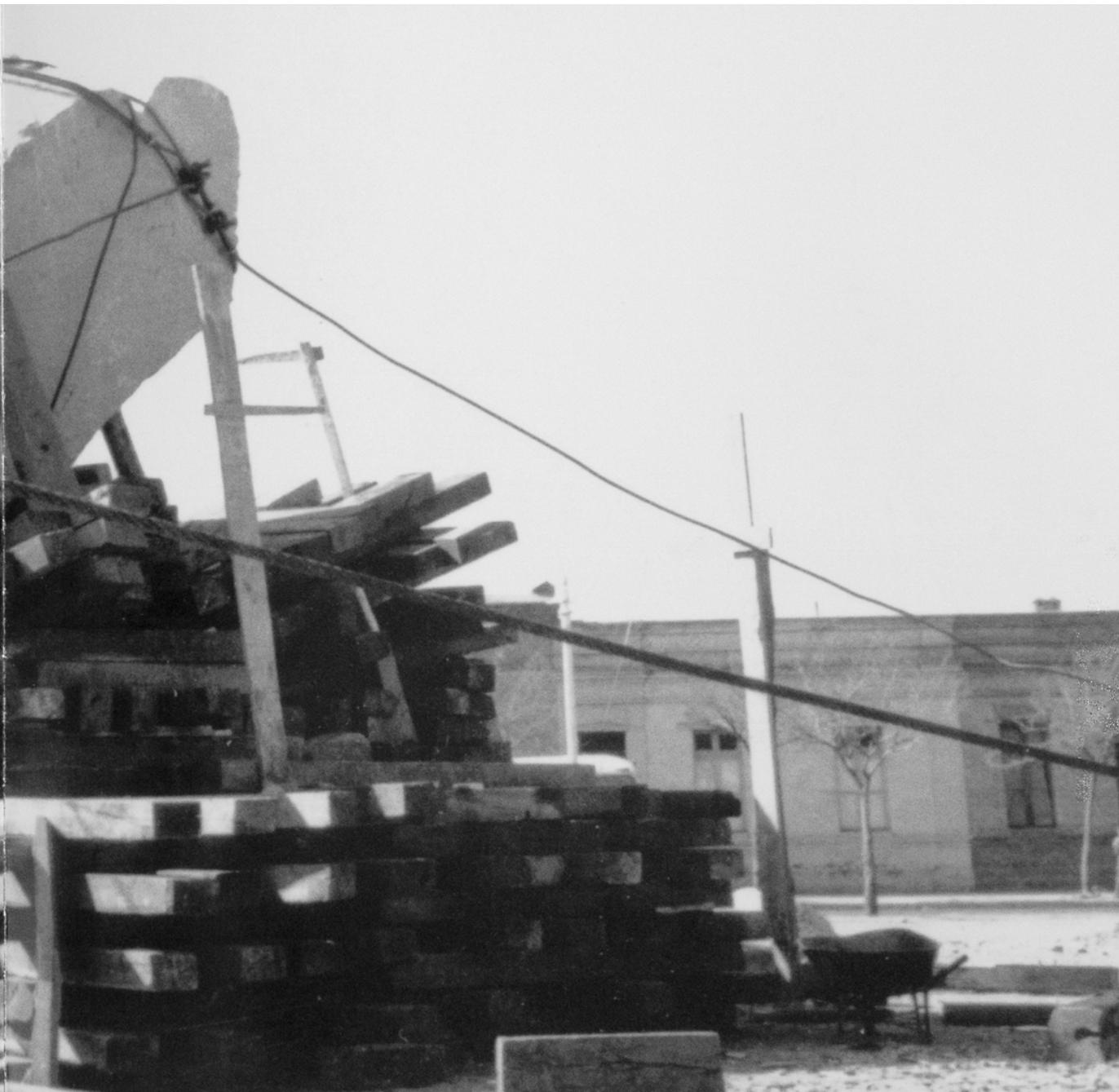
















Desde entonces

José Ignacio Badía (CL)

PISO 2 - BALCONES

José Badía repasa la idea de la reconstrucción después del temblor, con un poema compuesto por fragmentos textuales provenientes de la prensa nacional y del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional. Los testimonios diversos de los fenómenos sísmicos ocurridos en Chile, se organizan aquí siguiendo las causas y consecuencias que tuvo el suceso. El poema se presenta de forma sonora, articulado a través de cuatro voces programadas computacionalmente para recitar los versos. Esa pista de audio resuena repetidamente en una grabación.

2017

Grabación de audio en MP3

#

temblor, terremoto, relatos populares, imaginario oral, cómo nombrar lo terrible

José Ignacio Badía (1987) Licenciado en Artes Plásticas por la Universidad de Chile (2011). Tras realizar estudios en la Universitat de Barcelona, España, ha participado en diversas exposiciones colectivas, tanto en Chile como en el extranjero, además de escribir para diversos catálogos. Actualmente se dedica a la poesía.

Las Últimas Noticias / Lunes 1 de marzo de 2010



Kay's Wake

Sebastián Jatz Rawicz (CL)

PISO 2 - BALCONES

Pieza musical compuesta a partir de registros de audio realizados durante el velorio y funeral de Ronald Kay, durante los días 21 y 22 de septiembre de 2017.

2017

Cinta de cassette en loop

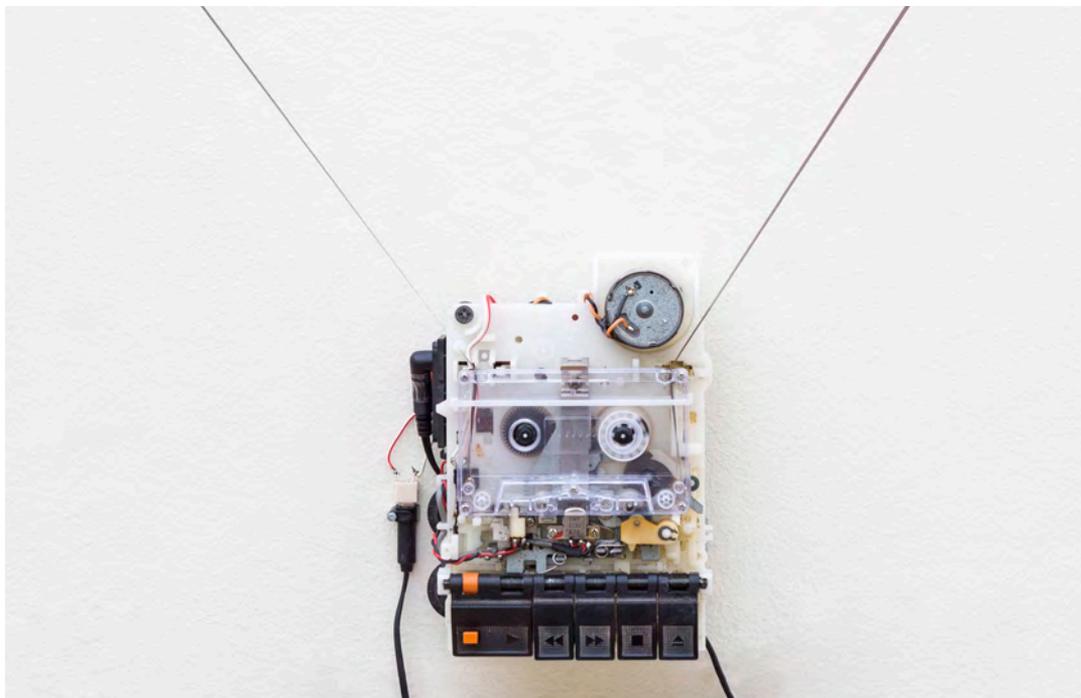
7 minutos

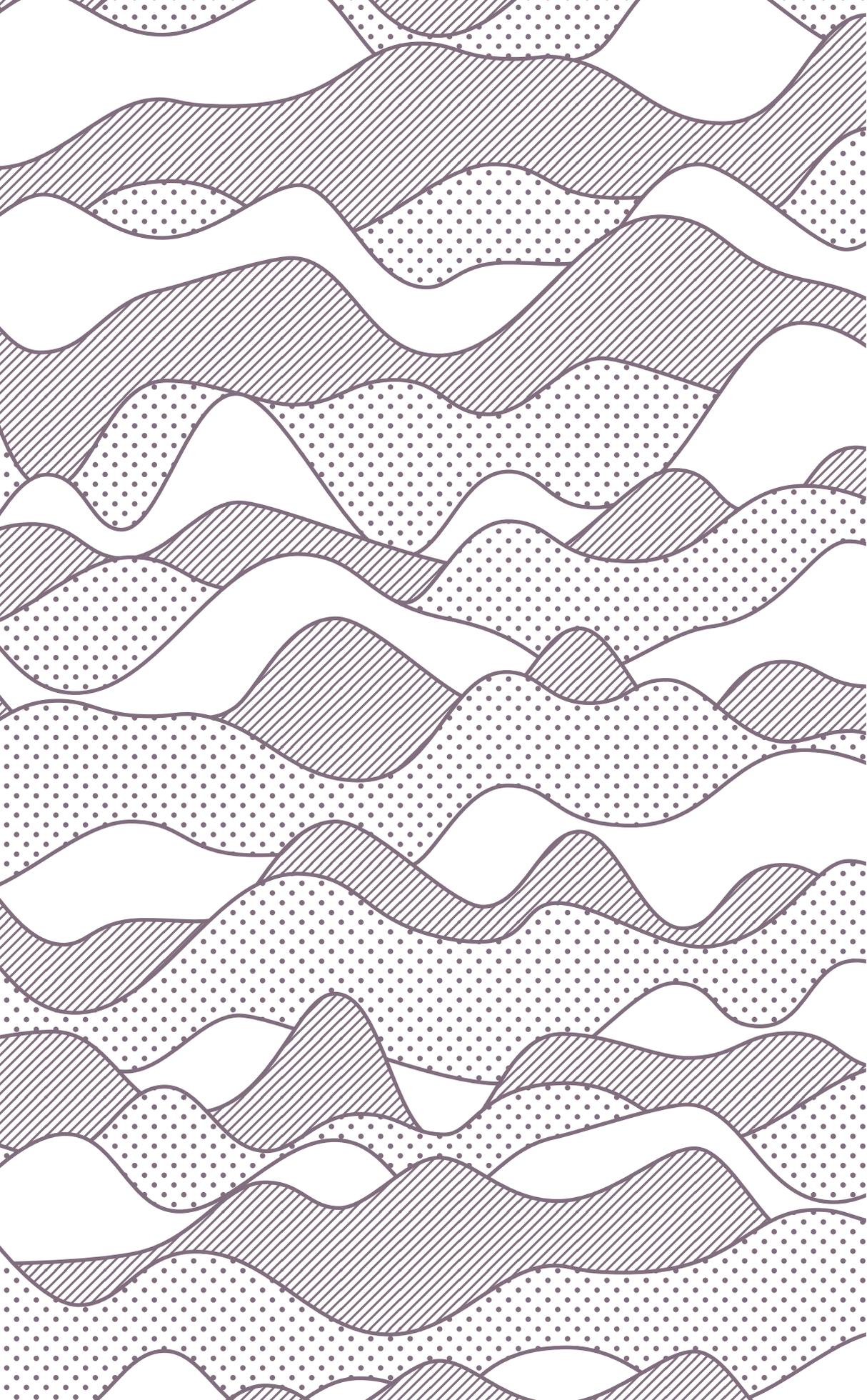
#

Ronald Kay, velorio, funeral,
ave fénix

Sebastián Jatz Rawicz (1980) es compositor y traductor. Ha realizado diversos proyectos de gran escala como *Musicircus*, *Vexations*, *Reunión*, *Cien Acordes Geométricos Extendidos* y *Seguimiento Continuo de Infinitos Puntos*, entre otros. Crea obras musicales como experiencias existenciales, dándonos la oportunidad de preguntarnos quiénes somos y dónde y cuándo y cómo. Ha publicado traducciones de obras de Jan Fabre, entrevistas a John Cage y poesía de Kenneth Goldsmith, entre otros.

www.arsomnis.com





Beatriz Salinas Marambio

Directora Ejecutiva
Centro Nacional de Arte Contemporáneo

Para la 13ª versión de la Bienal de Artes Mediales Temblor se sumó por primera vez como espacio el Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos, CNAC, el cual fue abierto a fines de 2016 como parte de una política estatal de difundir y aportar al desarrollo del arte contemporáneo nacional en vinculación con la escena internacional.

En una de las primeras conversaciones con el director de la Bienal, Enrique Rivera, discutimos sobre el concepto curatorial, el cual buscaba reflexionar sobre la relación entre los humanos, la naturaleza y la tecnología en situaciones de emergencia, y lo simbólico que era sumar al CNAC, teniendo en cuenta su pasado como aeropuerto, lugar de tránsito y de movimiento migratorio, especialmente en el contexto actual, donde tanto en Chile como en el extranjero presenciamos cómo esta geografía humana nos presenta nuevos desafíos como sociedad.

La presencia de la Bienal en el CNAC no fue solo a través de la exhibición por parte de los artistas de la muestra Metáforas Tectónicas, con trabajos que se infiltraron en diversos espacios del Centro, usando en especial las posibilidades de intervenir el espacio público que existen en los alrededores del CNAC; sino también, a través de la muestra de video desde las Bienales de Berlín, Ghetto, Estambul, La Habana, Sharjah, Praga y Ural, como parte de la International Biennial Association (IBA). Asimismo, siguiendo uno de nuestros objetivos de ser un espacio de producción, tuvimos la primera experiencia de residencia realizada por el colectivo artístico Minimal Technology, inaugurando así un espacio que se ha transformado en un taller abierto que ha permitido la producción de obras in situ.

Como Centro Nacional de Arte Contemporáneo, esperamos continuar apoyando y siendo parte de este gran hito que es la Bienal de Artes Mediales, buscando contribuir al intercambio de experiencias, conocimientos y al debate en torno al arte contemporáneo.

Tecnologías de la naturaleza humana

Texto curatorial

La exposición *Metáforas Tectónicas* en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo es una lectura de la 13 Bienal de Arte Mediales *Temblor* que reflexiona sobre la relación entre los humanos, la naturaleza y la tecnología en las situaciones de emergencias. En este contexto, las placas tectónicas son las geografías invisibles y metafóricas que delimitan los bordes de interacción no solo geológicos, entre una placa y otra, o de los elementos naturales, entre agua y fuego, aire y tierra, sino también entre los humanos y su territorio, la comunidad y los artefactos producidos para relacionarse y adaptarse al mundo.

Esta transformación constante que se retroalimenta de manera circular entre momentos disruptivos y momentos constructivos, representa también la historia misma del Centro de Arte Contemporáneo. Nacido como aeropuerto, lugar de tránsito y de fronteras humanas y tecnológicas, el lugar evoca simbólicamente el cruce entre diferentes disciplinas y lecturas sobre la contemporaneidad. La Bienal se interroga sobre las prácticas curatoriales proponiendo en esta edición un diálogo con las obras seleccionadas por los directores de diferentes bienales del mundo y artistas chilenos, apostando a establecer una conexión temporalmente delimitada de realidades lejanas.

Las obras propuestas por el equipo curatorial de la Bienal indagan sobre el terremoto como un dispositivo que abre a estas interacciones tectónicas indagando sobre la tecnología como un herramienta casi orgánica. La palabra tecnología, que en la etimología de la palabra griega *tekné* indica la posibilidad de transformar lo natural en artificial, en esta exposición es un elemento que se distancia de la ciencia entendida como razón dominadora, y se acerca a la noción de 'hechizo' como autoconstrucción de artefactos que median la relación entre los seres humanos y la naturaleza, una especie de acelerador simbólico de la distribución libre y el dominio público.

Los artistas reflexionan sobre los desechos de la globalización y de las gestiones políticas post-desastres, así como sobre la contingencia de uno de los eventos más catastrófico del siglo XXI, los movimientos migratorios en el norte de África y en el Mediterráneo, reforzando la relación metafórica sobre los territorios *heterótopos* que otorgan derechos temporales de ciudadanía, como es el caso de los aeropuertos.

Una tonelada de lluvia

Daniel Reyes (CL)

La obra consiste en la suspensión de un sistema de refrigeración que condensa el agua que cae en forma de gotas sobre un espejo. Su objetivo es dar cuenta de lo artificioso de las estructuras y sistemas, y al mismo tiempo, permite cuestionar su real pertinencia o utilidad. El concepto de diseño invisible presente en la obra de Daniel Reyes, se refiere a aquellos sistemas que mientras funcionan, pasan inadvertidos y son difícilmente detectables.

2016

74 libros

Instalación de sistema de refrigeración

#

sistemas y ciclos, renovación, recursos naturales, entropía, amenaza natural

Daniel Reyes León (1980) Licenciado en Arte de la Universidad Católica y Magíster en Arte de la Universidad Politécnica de Valencia. Obtuvo el segundo Premio Arte Joven de MAVI y Minera Escondida con la obra *Relatos para volver del desierto*. Su trabajo ha participado en diversas muestras, entre las que destacan *La Vida Privada del Agua* (MNBA, 2010; Bienal de Video y Nuevos Medios, 2012; CENTEX, 2012; Sala de Carga, 2013, entre otras), *A Velocidades tan Cercanas* (Valencia, 2008), *Treintaicinco Letras que Desaparecerán* (Distintos pueblos de España, 2008, 2009) y *Falsas Expectativas* (BACO, 2013). Fundador de la revista digital *Arte y Crítica*, en 2003, también contribuye a la creación de *Adrede Editora*, editorial que desde el 2012 conecta la escritura y las artes visuales.

www.arteycritica.org

www.adrededitora.cl



Eskimo

The Residents (US)

Eskimo (1979) es el sexto álbum del grupo estadounidense avant-garde, The Residents. Es probablemente el más inaccesible e inclasificable de la banda, así como uno de los más aclamados. Fue su salida al campo de la etno-musicografía imaginaria que habían comenzado en *Six Things to a Cycle* en Fingerprince. Documental musical sobre los esquimales, de atmósferas heladas, electrónica poética y paisajes imaginarios, confeccionados alrededor de una narración suelta. También hay un subtema de poblaciones indígenas superado por el mercantilismo occidental (¿Es ese canto nativo en realidad “Coca Cola es Vida”?). El ex miembro de Henry Cow, Chris Cutler, toca una gran parte de la percusión en el álbum, especialmente en el final, *Festival de la Muerte*, la única pieza rítmica aquí, que brilla como algo oscuro y siniestro.

La capacidad de los esquimales por reconocer diversos tipos de blancos, matices de una realidad que condiciona sistemas de adaptabilidad viables, son una inspiración para comprender la saturación impuesta por nuestra autodestructiva civilización.

1977

Video

39 minutos

#

etno-musicografía

imaginaria, ironía, publicidad,

apropiaciónismo

The Residents Banda estadounidense anónima de música experimental, activa desde principios de los años 70. También es un colectivo de arte multimedia: con videos musicales, cortometrajes, tres CD-ROMs, diez DVDs y mini-series para Internet. Los primeros demos datan de 1971: *The Warner Bros Album* y *Baby Sex*. Ambos fueron eliminados de la discografía oficial, porque la banda aún no tenía nombre al momento de su publicación. En 1972, fundan su propia discográfica, *Ralph*, con la que editan su primer sencillo *Santa Dog*. Mientras grababan su primer LP, empiezan a filmar la película *Vileness Fats*. El proyecto finalmente fue abandonado en 1976 por problemas técnicos y económicos. Entre 1973 y 1980 graban sus primeros siete discos, considerados por muchos fans la mejor época de The Residents. Las presentaciones en vivo eran todavía muy pocas, siendo un proyecto puramente de estudio. En 1976 se funda The Cryptic Corporation, el equipo de *management* del grupo, por John Kennedy, Jay Clem, Homer Flynn y Hardy W. Fox, todos los cuales niegan ser integrantes de la banda.



Las notas matemáticas llenarían el espacio entre nosotros y las estrellas

Los Electros (CL)

Escultura cinética que reproduce un movimiento mecánico constante que permite ejecutar una suerte de coreografía lumínica y de sombras, activando aleatoriamente un evento sonoro.

La obra intenta representar el movimiento perpetuo de la dimensión tectónica terrestre; su manifestación en fenómenos perceptibles atravesados por los cuerpos y el sonido aleatorio, como alerta acerca de la inminencia del acontecimiento.

2017

Escultura cinética lumínica y acústica

#

inminencia, movimiento, cuerpos, luz

Los Electros es un grupo interdisciplinario de artistas que, interesados en la electrónica y las artes mediales, investigan nuevas posibilidades creativas. Actualmente lo conforman Camila Colussi, Margarita Gómez, Carla Motto, Rodrigo Toro y Raúl Valles. El colectivo se concibe como una instancia de laboratorio, experimentación y análisis, buscando el intercambio de experiencias y conocimientos hacia un trabajo co-creativo.

Los Electros ha participado en diversas exposiciones: *Sin título*, Casa Gris, Santiago, Chile (2017); *Proto Project / Instalación*, Festival Sonar, Sonar+D, Santiago, Chile (2015); *Proto Project / Performance*, 12 Bienal de Artes Mediales, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile (2015).

<http://www.loselectros.com>



Diastrofismo

Nicole L'Huillier ^(CL), Thomas Sánchez

Lengeling ^(MX), Yasushi Sakai ^(JP)

Propuesta y Gestión de Escombros: Fundación Proyecta Memoria
Montaje: UNO A MIL

Diastrofismo es un conjunto de variados procesos y fenómenos geológicos de deformación, alteración y dislocación de la corteza terrestre por efecto de las fuerzas tectónicas internas.

Instalación sonora que utiliza un sistema modular para enviar imágenes por medio de patrones rítmicos. Como cimiento de la obra se utiliza un escombros del edificio Alto Río, el cual fue destruido por el terremoto del 27F. Unos dispositivos percuten el material desde su superficie, generando patrones sonoros. La disposición de los módulos, en distintas densidades del escombros, proporciona variaciones acústicas y distintas resonancias. Los dispositivos se comunican entre ellos; se escuchan y repiten el mensaje percusivo. Cada patrón rítmico transmite sonoramente un pixel, por lo que luego de varios ritmos empieza a aparecer como resultado una imagen.

El escombros representa un territorio que con el tiempo, inexorablemente muta. La instalación intenta ser un retrato sonoro o voz del escombros. Su modificación no solo deteriora la materia física, sino también las proyecciones. De esta manera, la destrucción material abre un ciclo de transformación. Al mismo tiempo, los módulos son susceptibles a la disrupción ambiental; son sensibles a sonidos externos, por lo que humanos y otros agentes alrededor de ellos pueden deformar y añadir "ruido" a la imagen final.

Este proyecto es posible gracias a la colaboración de Fundación Proyecta Memoria, organización que preserva y pone en valor los escombros simbólicos tras desastres socio naturales.

2017

Instalación audio visual
electroacústica

#

sonido, percusión, escombros,
comunicación, hechizos

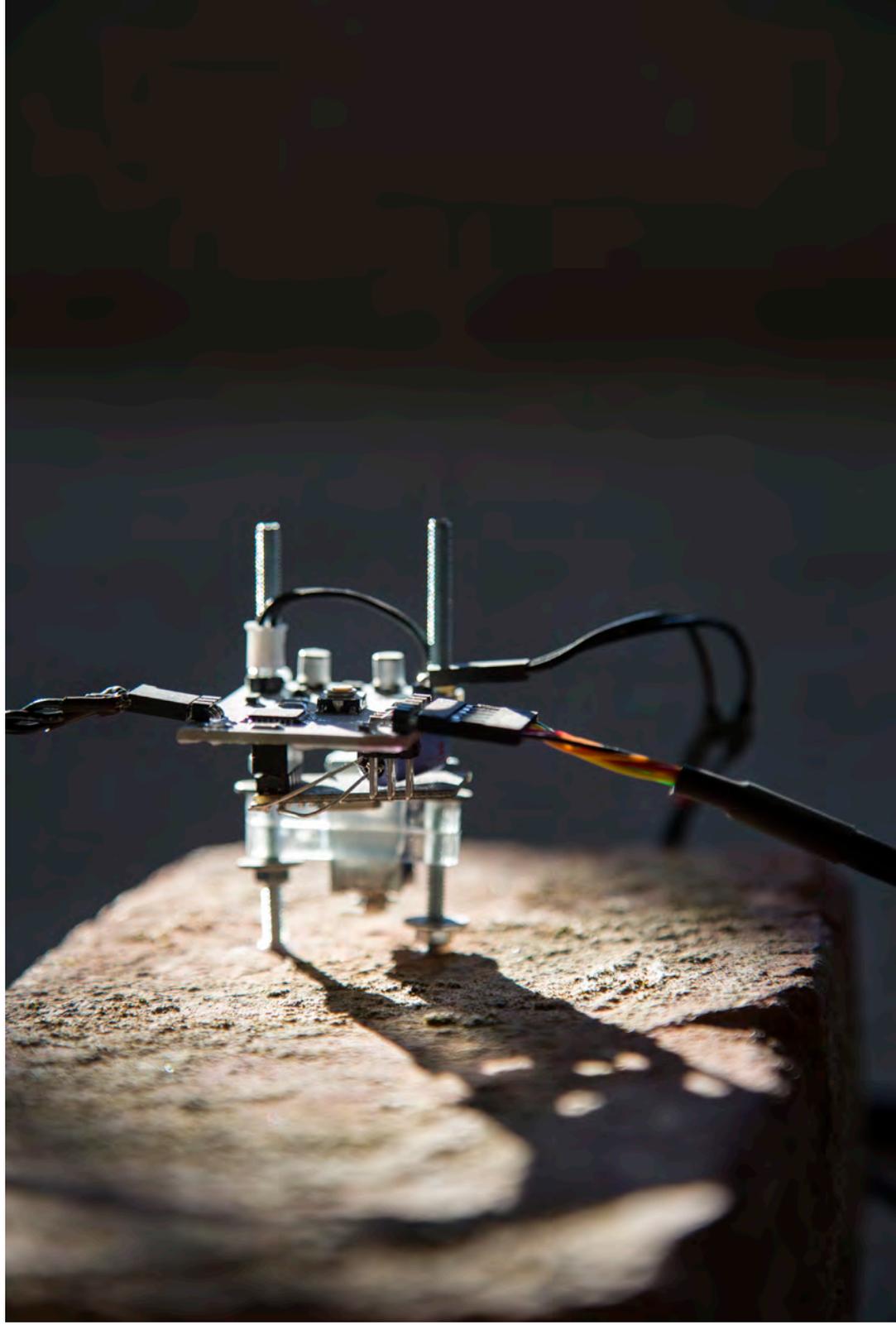
Nicole L'Huillier, Thomas Sánchez Lengeling, Yasushi

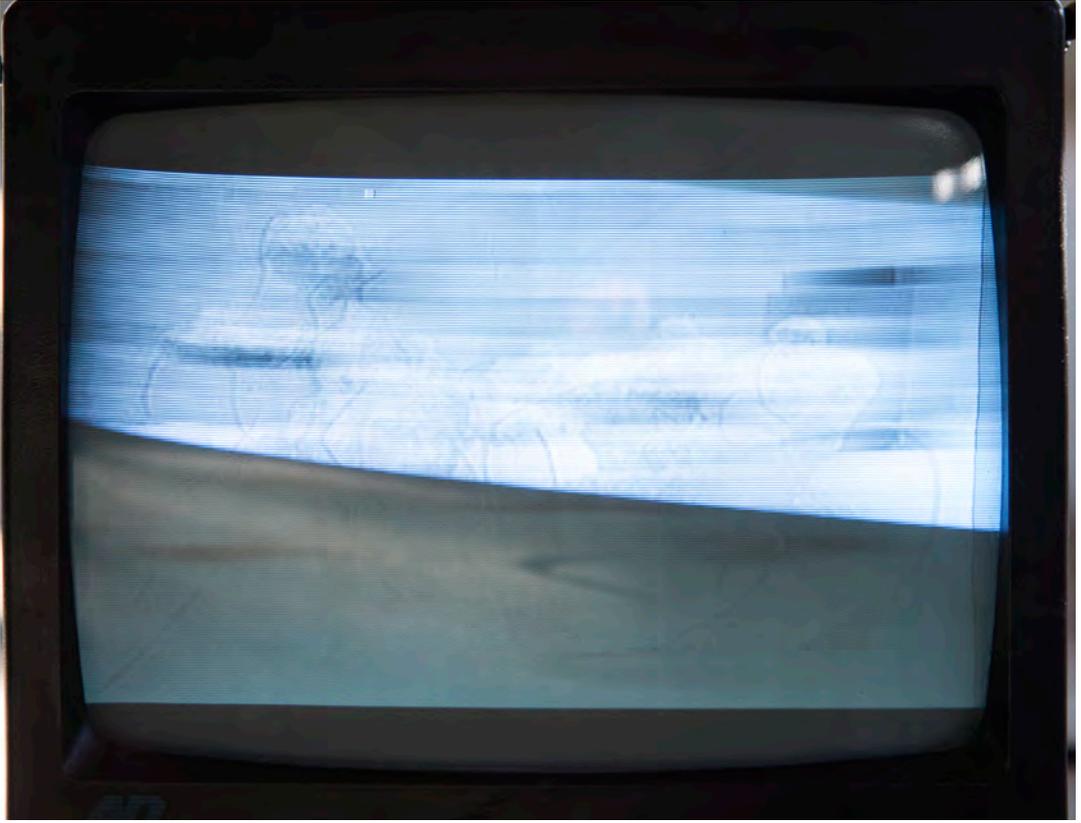
Sakai investigadores, artistas, estudiantes, arquitectos, músicos, tecnólogos y científicos. Actualmente estudian en el MIT Media Lab, Boston.

Su trabajo escala desde la creación de universos en microchips hasta mega estructuras sensibles; la conversión de artefactos tangibles en experiencias intangibles; la creación de herramientas para realidades sintetizadas, hasta acciones de futuros especulativos.

<http://www.nicolelhuillier.com>







8.8 / Réplica

Minimal Technology (CL)

Réplica funciona como receptora remota de las señales de audio e imagen, vía internet, de la instalación 8.8 en la Galería Metropolitana, que se compone de 9 zonas con sensores de movimiento que gatillan sonido e imagen al activarlos. La mezcla de los audios activados son enviados, desde la Galería Metropolitana a la réplica en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos y en el Museo Nacional de Bellas Artes. La obra evoca la condición de hiperconexión no terrestre e intangible, donde la activación en un punto genera una reacción en otro, causa y efecto que convierte a los visitantes en motores de interacción de esta obra.

Réplica, en este caso, funciona desde las dos condiciones de la etimología de esta palabra: en cuanto a la replicabilidad del objeto en sí mismo, la copia que interpreta al original, y el efecto de acción de un lugar en otro. *Réplica*, a su vez, como acto telúrico, basado en un evento de alta intensidad que deja secuelas y movimientos en latencia, evoca además la condición sináptica entre neuronas, o también en la red de internet, materializando mediante diversos terminales la posible interacción de las personas con la obra.

2017

Dimensiones variables

Pantalla

Amplificación

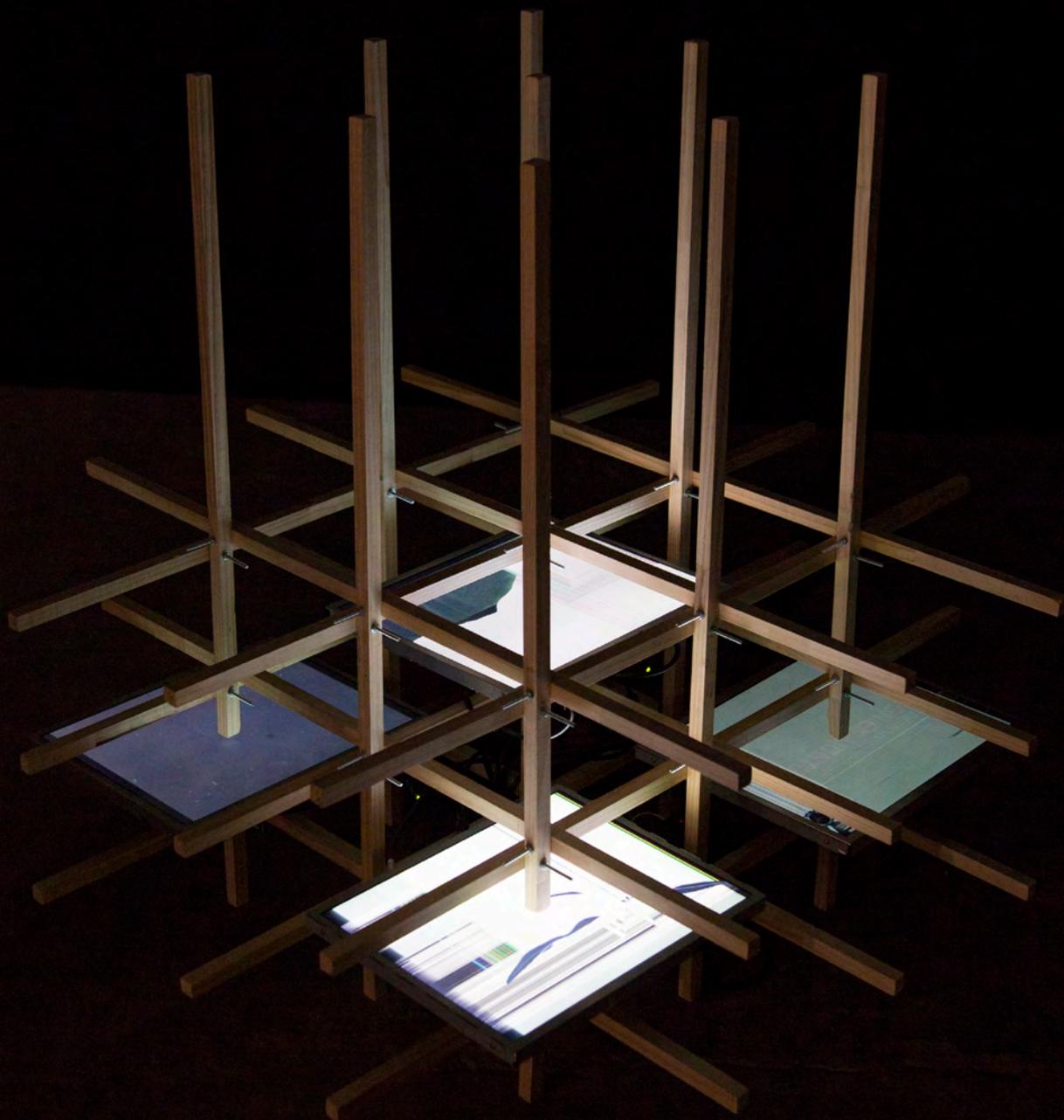
Internet

#

hiperconexión, interacción,
replicabilidad, causa y efecto,
original, neuronas, internet

Minimal Technology colectivo experimental de música y tecnología que se establece en Santiago de Chile durante los años 90. Sus influencias remiten a compositores como Orbital y Einsturzende Neubauten, aunque su trabajo ha sido calificado como experimental, electroacústico, techno & neo-brutalista. La pista más reconocida, *Power On*, los ubicó inmediatamente entre los más radicales pioneros del sonido y la composición electrónica en Chile.

<http://www.minimaltechnology.cl/>



Untitled No productive activities

Abraham Cruzvillegas (MX)

Registro de la performance realizada por el artista en el encuentro *Espacios Revelados* en Santiago de Chile en el 2016. La obra consiste en una serie de esculturas efímeras e improvisadas realizadas en el espacio público con materiales encontrados y sin previo aviso, siguiendo un método desarrollado para Documenta 13 en la ciudad de Kassel, el año 2012.

El método se basa en la asignación de un color a treinta y cuatro ideas o aspectos formales que han sido constantes en el trabajo del artista.

En base a estos nuevos conceptos el artista elaboró un set de treinta y cuatro ‘palitos chinos’ o ‘mikado’, cada uno con un color distinto. Arrojando los palillos en la calle, el artista va retirando cada uno de ellos, dejando solo dos o tres que conjugan dos o tres ideas que determinarán una nueva acción a realizar. En Santiago, el artista trabajó en los entornos del Barrio Yungay y Cerrillos, utilizando materiales recuperados para crear instalaciones mínimas y realizar actos performativos según los principios de la autoconstrucción. Este es un principio fundamental en su obra que deriva de las ingeniosas y precarias técnicas de construcción aplicadas por los habitantes del Ajusco, colonia de su infancia en la Ciudad de México.

2016

Registro de intervención realizada en Santiago de Chile

#

autodestrucción, registro documental, esculturas efímeras, instrucciones, azar

Abraham Cruzvillegas (1968) vive y trabaja en la Ciudad de México. Estudió Pedagogía en la Universidad Nacional Autónoma de México de 1986 a 1990, en Ciudad de México, y formó parte del *Taller de los viernes* con Gabriel Orozco. Su proceso artístico está profundamente influenciado por su entorno.

Entre sus exposiciones y proyectos más importantes se encuentra *Empty Lot*, Tate Modern, Londres, Reino Unido (2015). Algunas de las bienales en las que su obra ha sido incluida: 12th Sharjah Biennial, Sharjah, Emiratos Árabes Unidos (2015); 12 Bienal de la Habana, Habana, Cuba (2015); The Shanghai Biennial, Shanghai, China (2012); Documenta 13, Kassel, Alemania (2012); 12th Istanbul Biennial, Estambul, Turquía (2011); 50 Bienal de Venecia, Venecia, Italia (2003).







Dominus Trémulo

Raúl Miranda (CL)

El mito del Cristo de Mayo sirve como pretexto para hacer una analogía visual entre la iconografía religiosa (el misterio de la tortura), un hecho histórico (el terremoto de Santiago de 1647) y nuestra relación con un territorio sísmico (el cuerpo tensado, contracturado).

Dominus Trémulo es una cita al terremoto que destruyó Santiago el año 1647, el evento que da origen a la leyenda y tradición del Cristo de Mayo. Y también refiere a cómo los chilenos convivimos de manera cotidiana con el desastre (inminente), sea de cualquier tipo, pues ya nos hemos acostumbrado a cierta dosis de sufrimiento y sabemos cómo adecuarnos a eso. La imagen del Cristo colonial habla de la tensión corporal que sufre un cuerpo ante una presión externa, sea puntualmente la tortura de una crucifixión o la tensión sobre el cuerpo que producen las emociones descontroladas, retorciéndolo, rompiéndolo o enfermándolo. El terremoto es expuesto como el fenómeno natural que condiciona tanto el cuerpo como la psiquis de las personas que habitan un territorio.

2017

Cortometraje

6 minutos

Dirección: Raúl Miranda

Realización: Caro Eyzaguirre

Performance: Jorge Santos

Música: Sebastián Jatz

#

Cristo de mayo, historia,
desastres, terremotos
metafóricos

Raúl Miranda (1966) es un artista transdisciplinario, académico e investigador, cuya obra, a través de su agrupación Minimale, ha sido un permanente desplazamiento y fusión de códigos de las artes visuales contemporáneas, con lenguajes fílmicos y teatrales, mediante los conceptos de Cine Vivo e Instalación Escénica. De sus trabajos se destacan las video-instalaciones *(A)PRÓPOSITO*, realizada en la Sala Chile del Museo nacional de bellas artes (2014), *BESTIARIUM*, en Montecarmelo de Providencia (2015) y *CORTOS&RETRATOS*, en la Sala Laboratorio del Parque Cultural de Valparaíso (2017). Ha participado con la obra de live-cinema *Imperfecto* en la obertura de la 10°BAM, y con la instalación escénica *Héroes/03* en la 6°BAM. Ha presentado su obra audiovisual en el Instituto Hemisférico de la Universidad de Nueva York (NYU) y en el 8° Congreso Internacional de Mini-ficción, en la Universidad de Lexigton (UKY), USA; en la Casa da América Latina de Lisboa, Portugal y Maison de l'Amérique Latine de París, Francia. Ha realizado residencias artísticas en la Cité Internationale des Arts, de París y en el Polo Cultural Gaivotas-Boavista de Lisboa.



Diez momentos en mi vida

Mats Staub (CH)

El artista suizo Mats Staub ha elaborado un archivo donde invita en forma abierta a que los participantes compartan momentos personales en una página web, para formar un acervo de la memoria colectiva e insignificada. Cada usuario es invitado a registrar diez momentos significativos de su vida, los cuales una vez reunidos, proponen inesperadas coincidencias y conexiones que dan forma a la vida de la memoria colectiva y personal al la vez.

Para su instalación en la Bienal, Mats rescata una serie de momentos directamente relacionados con los temblores esenciales de la vida: el momento de nacer y aquel en que morimos.

2017

Instalación

#

memoria colectiva, historia,
temblor, vida y muerte,
coexistencia

Mats Staub (1972) vive y trabaja en Berlín. Su formación abarca estudios teatrales, de religión y periodismo. Ha trabajado como periodista para diversas publicaciones entre 1996 y 2001, y como asistente dramático en el Teatro Neumarkt de Zurich (2002–2004). Desde el año 2004, ha desarrollado sus propios proyectos artísticos, que vinculan los campos del teatro, la exhibición artística, la literatura y la ciencia a través de la memoria y la investigación biográfica.

<http://www.diezmomentos.net/>



FEBRERO 2000: Nace mi hijo. Soy muy joven y le tengo miedo. Me asusta quedarme sola con él porque siento que es como un extraterrestre que viene de otro planeta.

DOCUMENTAL.NET

MEL TORO

4/10

SEPTIEMBRE 2000: Se acerca la fecha probable de parto. Me acuesto a dormir con la certeza de que es inminente. A las dos de la madrugada se rompe la bolsa. A las doce nace mi primer hijo. Nada se compara a ese instante en que solito reptó sobre mi vientre.

DOCUMENTAL.NET

MEL TORO

7/10

JULIO 2001: Una corazonada nos lleva a la ginecóloga de Marina. La doctora la examina y nos manda de inmediato a maternidad. Oscar viene con el cordón umbilical enroscado al cuello. Cesárea. Las enfermeras me encierran en una habitación para que no ponga nerviosas a otras parturientas. Una hora, después me entregan a Oscar con un «todo normal». Nunca había oído un comentario más alejado de la realidad.

DOCUMENTAL.NET

LUIS PINO

10/10

SEPTIEMBRE 2005: Son los últimos momentos de vida de mi mamá. Mis hermanos y yo estamos reunidos alrededor de su cama. De pronto ella fija la mirada en la foto de uno de mis hermanos, que falleció de pequeño, se escucha un suspiro y sabemos que ella se ha ido.

DOCUMENTAL.NET

KARLA PINO

5/10

ENERO 2007: Lucas está aquí. Le veo la cara, le siento su piel, lloro sin parar de emoción.

DOCUMENTAL.NET

MEL TORO

7/10

AGOSTO 2007: Estira sus manos hacia mí y me da un escalofrío. Quiere que la rescate, pero rápidamente el médico corta el cordón y se la lleva.

DOCUMENTAL.NET

MEL TORO

9/10

FEBRERO 1980: Se suicida mi madre y mi vida queda marcada para siempre. Siento pena, bronca, alivio.

DOCUMENTAL.NET

CAROLINA PINO

1/10

ENERO 1978: Es el velorio de mi bisabuelo y la primera vez que veo un muerto. Una tía me lleva hacia el féretro y me dice: «Dale un beso al abuelo, que está dormido». Yo me descompongo, no por el dolor de la pérdida, sino por la impresión de tener que besar a un muerto.

DOCUMENTAL.NET

MEL TORO

2/10

JULIO 1978: Estoy en la facu. Acabamos de ganar el mundial de fútbol. Se murió papá.

DOCUMENTAL.NET

ANDREA PINO

3/10

O.C.T.A.V.I.A. Sebastián Gil (CL)

Un cuerpo, un sistema, un colectivo. Cada pieza cumple una función; un televisor de los años 70 busca una señal en el presente, un hilo de metal une al monitor con una esfera ubicada a la altura del suelo, ésta contiene una luz parpadeante. Un plomo atraído por la fuerza de gravedad hace aparecer la línea recta en el espacio, el hilo de metal, dibuja la trayectoria. El objeto nuevamente nos permite hablar de lo que no está, pero nos aguarda. Un cuerpo en equilibrio mantiene sus partes en funcionamiento, pero todo pende de un hilo, como plantea Gil: “por ahí escuché que a ese hilo en lenguaje popular se le llama el hilo de plata”.

Para esta exhibición O.C.T.A.V.I.A. se convierte en un sismógrafo simbólico que captura las perturbaciones de una especie de electromagnetismo imaginario, que mide la relación entre las personas y su ambiente, punto de conexión entre estados racionales e irracionales.

2016

Instalación
Televisor, lámpara,
péndulo y estructura
metálica.

#

electromagnetismo, equilibrio,
hilo de plata, sismografía
imaginaria

Sebastián Gil Muñoz (1984) vive y trabaja en la ciudad de Valparaíso, Chile. Es Licenciado en Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Colaborador y gestor del proyecto *Worm, Canteras de arte* en la ciudad de Valparaíso desde el año 2013. Sus temáticas de trabajo varían desde la observación de la vida cotidiana del barrio donde vive, hasta fenómenos de la física y la astronomía universal. Uno de los proyectos que ejemplifica esto se llama *Proyecto Chilenos Diseñando*, que documenta el trabajo de rediseño que realizan algunos habitantes de Chile al intentar resolver problemáticas que surgen por el mal uso, el deterioro, la desinformación o las fallas de fábrica que presentan los objetos de uso cotidiano.



Viva Chillán (*una crueldad innecesaria*)

Diego Lorenzini y Cristóbal León (CL)

La obra consiste en un video donde un personaje, mitad payaso mitad poeta, interpreta *La Cueca del Terremoto*, canción anónima que narra de forma burlesca el desastre del terremoto de Chillán en 1939. A través de efectos digitales y análogos, el video emula material de archivo, de la época en que la canción fue compuesta, y documenta subjetivamente la recopilación que este personaje hace de *La Cueca del Terremoto* a partir de distintas versiones de la letra, según el testimonio de distintos autores que recuerdan haberla escuchado en vivo. Esto, considerando que por su humor negro, *La Cueca del Terremoto* fue prohibida y solamente podía conocerse a través de interpretaciones populares en bares, casas de remolienda o en trenes. De esta forma, la obra hace un cruce entre los géneros del videoclip, el falso documental y el videoarte.

2017

video

#

inminencia, movimiento,

cuerpos, luz

Diego Lorenzini dibujante y músico chileno. Como artista visual ha participado desde el año 2005 en numerosas exposiciones individuales y colectivas en Chile y Europa.

Cristóbal León cineasta y artista visual. Ha realizado diversos cortometrajes y videoclips, usando en muchos de ellos la técnica de animación stop-motion. Gran parte de estos trabajos los realiza junto a Joaquín Cociña, conformando la dupla León & Cociña.



A man wearing a clown mask with a red nose and blue eye makeup stands in a dark, dilapidated room. He is dressed in a dark suit and a light-colored tie. The room has dark wooden walls and a floor made of wooden planks. To the right, there is a red and white polka-dot curtain. The lighting is dim, with a blue glow emanating from the floor and the curtain. The overall atmosphere is eerie and unsettling.

Ni su legit



ma esposa

El estado de temblor

Paloma Villalobos (CL)

El estado de temblor captura, mediante fotogramas, segundos escurridizos que provienen de videos de los desastres más reproducidos y mediatizados de la historia: Costa Indica 2004 (9.1 grados), Chile 2010 (8.8 grados) y Japón 2011 (9 grados). Estos tres desastres, que implican terremoto y posterior tsunami fueron filmados masivamente y sus registros circulan por internet como videos anónimos subidos por testigos que vivenciaron el movimiento y en películas documentales o reportajes televisivos que incorporan registros de la sacudida “en vivo”.

El estado de temblor fotografía de ellos dos instantes precisos, primero, el pulso tembloroso y errante del sujeto que experimenta la llegada de olas tsunámicas a las orillas o el temblor incesante del terremoto; segundo, el despiadado movimiento terráqueo registrado sin cuerpo ni afecto por cámaras de vigilancia y seguridad. Estos fotogramas van re-leyendo la experiencia sísmica fijando segundos espectrales, ilegibles, que parecen desarticular la mirada documental y mediática con la captura de las reacciones instintivas del cuerpo humano, su tiritar, su perturbación: la borrosidad de la imagen como acto reflejo del quiebre ante lo no humano y desconocido que toma vida abruptamente. Imágenes que desde una apariencia “pobre”, pixeladas, movidas, de híper zoom, plasman la condición crispada de la muchedumbre, y que, en el caso de las imágenes de circuitos de vigilancia, advierten cómo la cámara parece no poder escapar de la potencia telúrica ni poder huir a la norma de la representación que la mantiene trabajando/observando 24 horas regida por la actual sociedad de control. Con ellas se devela una doble violencia temblorosa: la de la fractura del planeta y la del régimen que la obliga a registrar. Así, la vaga visualidad y la también temblorosa proyección diapositiva, parecieran anunciar la distorsión del propio proceso audiovisual subordinado al estado inestable de la vivencia sísmica de quién o qué sostiene el aparato filmico. Débiles señales que quizá nos permitan pensar el lugar tan político como emocional del cuerpo fracturado por el golpe terráqueo, también como metáfora y síntoma de nuestra condición actual enfrentada a la necesidad de que toda experiencia, incluso la más incierta, deba tornarse imagen, a pesar de la catástrofe.

2017

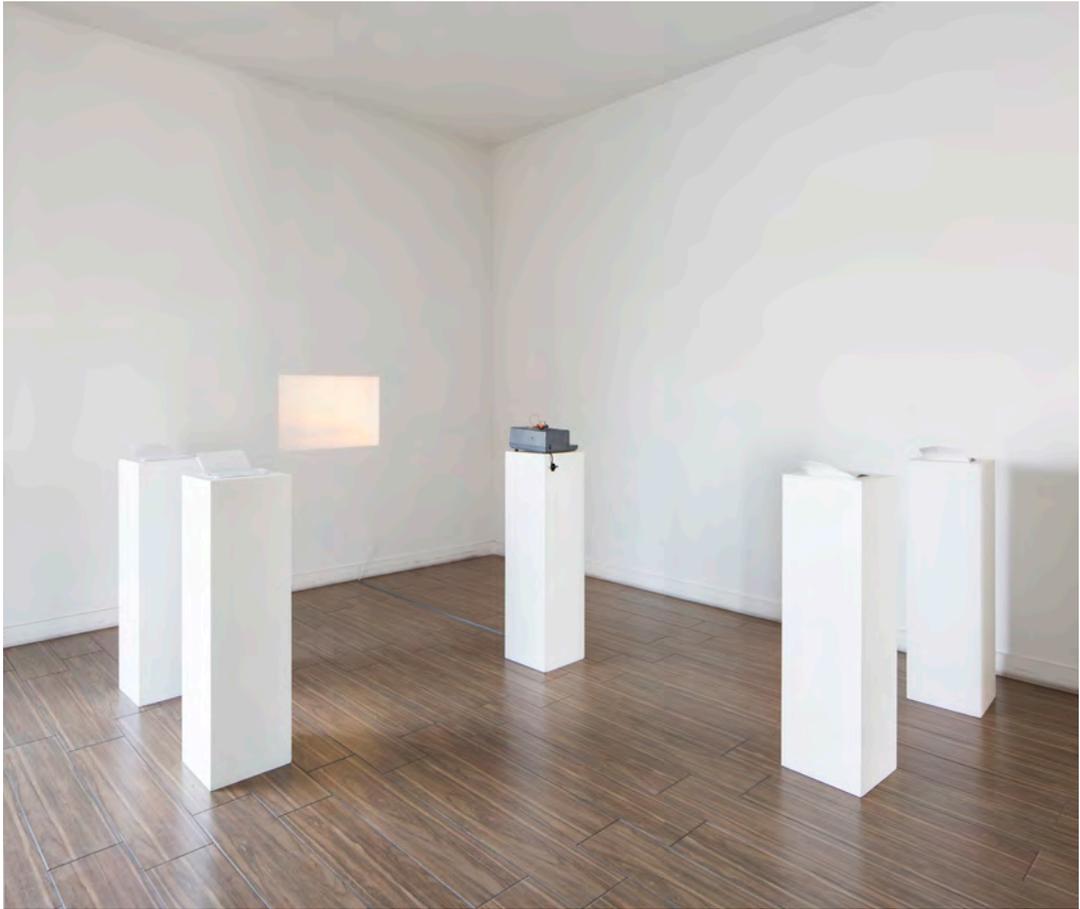
Instalación

#

terremoto, tsunami,
representación, cuerpo,
aparato

Paloma Villalobos (1976) artista, fotógrafa e investigadora en estudios de la imagen y visualidad. Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Su obra se ha expuesto desde el año 2003 en Europa, América y Australia. Entre sus muestras más recientes destacan Pratt Institute Brooklyn, NY, EEUU (*The art of humanity*, 2016); Centro Cultural La Moneda, Santiago de Chile (*Álbum de Chile*, 2016); Fondazione Cini, Venecia, Italia (*Imago Mundi*, 2015)

<http://www.palomavillalobos.com>



Rear View Mirror Gianfranco Foschino (CL)

Acumulación de tensión en un momento de espera en la ciudad. Los espacios urbanos imponen una serie de ritmos que se ven desafiados cuando la cámara los observa en su banalidad exasperante. El momento de espera que precede un desenlace imposible es tal vez la antesala de un movimiento turbulento o compulsivo, uno de los muchos que dan forma a la vida no percibida de la ciudad. De pronto, la presencia del artista sirve para indagar en la aparición de lo inesperado.

2017

Video, escultura

#

tensión nerviosa, espera,
no momentos, inminencia,
tiempo cíclico, imagen
anónima

Gianfranco Foschino (1983) es un artista visual Chileno. Graduado en Estudios de Cine en UNIACC, Foschino es reconocido por sus videos e instalaciones como uno de los artistas clave de una nueva generación de artistas que busca sus referentes en la visualidad testimonial. En 2010, tuvo su primera exposición ALMOST ROMANTIC curada por Christopher Eamon en la I-20 Gallery, Nueva York. En 2011, su obra fue presentada en el Pabellón Latinoamericano de la 54 Bienal de Venecia. En 2014, participó como artista invitado del Pabellón Chileno de la 14 Exposición Internacional de Arquitectura, que resultó galardonado con el premio León de Plata. Actualmente vive y trabaja en Santiago de Chile.

<http://www.gianfrancofoschino.org/>



El espíritu de las cosas que vendrán: tecnologías simbólico-mágicas para pensar este tiempo

Narda Alvarado (BO)

Aquellos que tienen una visión positivista, científicista o racionalista del mundo y de la realidad suelen pensar que el paradigma tecnológico occidental es el único válido y útil para la sociedad moderna; tecnologizada, interconectada y consumista. Sin embargo, hay un tipo de artefacto, instrumento, objeto y/o herramienta tecnológica desarrollado en los contextos (no-modernos) en los que impera el pensamiento mágico o ritualista, y que desafían ese paradigma. *El espíritu de las cosas que vendrán: tecnologías simbólico-mágicas para pensar este tiempo*, recorre las obras autoconstruidas de comunidades que expresan mediante la determinación de constitución de sus propios territorios, no solo los objetos creados para adaptarse al territorio, sino que también la constitución de formas políticas y económicas que alteran el orden de la obsolescencia programada.

2017

Instalación, video ensayo

#

autogestión,
autoconstrucción, hechizos,
documentación audiovisual

Narda Alvarado (1975) es artista, investigadora y estudiante de filosofía. Investiga conflictos artísticos, culturales o existenciales. Trabajó como co-instructora y asistente en investigación de videojuegos (Singapore-MIT GAMBIT GameLab). Gestionó un laboratorio de experimentación radial con el colectivo Artistas en Latinoamérica. Participó en las bienales internacionales de Venecia, Sao Paulo, Busan, La Habana y Mercosur, entre otras. Ha expuesto individual y colectivamente en Bolivia, Latinoamérica y Europa.

Construir un río y Ascenso - Descenso

Claudia Müller (CL)

El agua es el elemento alrededor del cual se conformaron la mayoría de las comunidades humanas. Este elemento vital tiene en Chile una historia difícil, tanto por su escasez en los territorios del norte, como por su privatización y explotación minera, hasta representar un peligro asociado a las aluviones y a los tsunamis provocados por los cambios climáticos y los terremotos.

El proyecto *Construir un río* reflexiona sobre los caudales de agua del estero Marga-Marga de la Quinta Región y propone una circulación sustentable del agua utilizando las pendientes naturales del Centro Nacional de Arte Contemporáneo para regar el entorno. *Ascenso-Descenso* reconstruye, en un hábitat inusual, un remolino de agua, como visualización del agua como elemento de peligro asociado a la alteración de las condiciones ambientales.

2017

Instalación

#

ecosistema, agua, tiempo,
memoria, comunidad

Claudia Müller (1983) trabaja en Santiago de Chile. Artista visual y docente. Su trabajo nace de la observación cotidiana de cómo acontecen las fuerzas naturales sobre materialidades como el agua o el aire, los cuales para ser visibilizados se registran o presentan con medios como la fotografía, el video o la instalación. Estos, asociados a objetos contenedores de carácter industrial, demuestran movimientos cíclicos evidenciando imágenes relacionadas con el espacio-tiempo y/o con fenómenos naturales presentes en el Universo.

[Http://www.claudiamuller.net](http://www.claudiamuller.net)



Cuartel General [440: marchas] Arturo Duclos - Miguel Conejeros (CL)

Cuartel General [440: marchas] consiste en una instalación sonora basada en las manifestaciones sociales y políticas de los últimos años en diversos países de Latinoamérica, abarcando a México, Venezuela, Colombia, Brasil, Bolivia y Chile. El proyecto tiene su origen en la idea de recopilar, manipular y crear un ambiente sonoro en el que se presentan las voces de los diversos movimientos y manifestaciones de las ciudadanas mencionadas. La cifra 440 corresponde al sonido que produce una vibración de 440 Hz a 20 °C, y sirve como norma de referencia para afinar la altura de la nota LA en todo instrumento musical. El tratamiento de la pieza de sonido está intervenido por texturas, silencios y lapsos de gravedad sonora para acentuar el clamor telúrico de estas manifestaciones. La cubierta exterior de la carpa que contiene el sistema de audio, está diseñada con una trama de las principales banderas de movimientos revolucionarios de Latinoamérica.

2017

Instalación sonora

#

resistencia, movimientos
sociales, represión, 440 Hz,
inmersividad

Arturo Duclos Zúñiga (1959) es artista visual. En el año 1993 gestionó e impulsó un proyecto FONDART llamado *La Escuela de Santiago*, que consistió en reunir a cuatro artistas - Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz, Juan Dávila y el propio Duclos - para realizar cuatro series de postales que contaban con obras inéditas y no inéditas, que fueron repartidas en distintos puntos específicos y relevantes del contexto artístico nacional, como el Museo Nacional de Bellas Artes.

Miguel Conejeros (1969) es músico. Ha sido parte de la banda Pinochet Boys en plena dictadura militar y con la cual desarrolló un concepto musical rupturista y provocador. Actualmente, es parte del proyecto *Fiat600* de música electrónica y colabora con importantes artistas de la escena nacional como: Jorge González, Electrodomésticos, MKRNI, Miss Garrison.



Refugio Antisistema

Pilar Quinteros (CL)

Los refugios Anderson se implementaron en la contingencia de la Segunda Guerra Mundial en Inglaterra. Fueron diseñados por el entonces Ministro de Asuntos Domésticos, Sir John Anderson, para ser construidos en los patios de las casas. Consistían en dos planchas de acero galvanizado unidas verticalmente que se curvaban para formar un arco.

Esta obra reflexiona sobre la búsqueda de protección familiar ante un desastre, sea éste provocado por la naturaleza o por factores socioculturales. Lo anterior, se exhibe en un video de corte documental que da cuenta de la pesquisa de un lugar apropiado para instalar un refugio, y de todos los contratiempos que la artista y su familia experimentaron para llevar a cabo dicha misión. Este video se muestra en un prototipo de refugio Anderson montado fuera del Centro de Nacional de Arte Contemporáneo.

2017

Instalación, video

#

refugio Anderson,
survivalismo, catástrofe,
miedo, escape

Pilar Quinteros (1988). artista, Licenciada en Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es cofundadora y miembro activo del colectivo de arte MICH (Museo Internacional de Chile). Ganadora de la beca Jean-Clau-de Reynal, 2012. Ha exhibido su trabajo en lugares como el Museo Nacional de Bellas Artes (11 Bienal de Artes Mediales, Santiago, Chile, 2013), Museo de Arte Contemporáneo (Santiago, Chile, 2010), ArteBA (Buenos Aires, Argentina, 2012), Casa de las Américas (La Habana, Cuba, 2013), PinchukArtCentre (Kiev, Ucrania, 2014), Carlos/Ishikawa Gallery (Londres, Reino Unido) y el International Centre of Graphic Arts de Eslovenia (Liubliana, Eslovenia).





Proyecto Réplica - Pieza Diálogos

Francisco Belarmino y Estefanía Muñoz (CL)

Proyecto Réplica consiste en un conjunto de piezas realizadas a partir de un diálogo estético y material entre la ciudad de Illapel, que resintió un terremoto en 2015, y la ciudad de Amatrice en Italia, diezmada por un terremoto en 2016. A partir de una residencia en Amatrice, los artistas illapelinos han realizado cinco piezas, cuatro de las cuales se exhiben en el Instituto Italiano de Cultura y una en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos. Para la pieza *Diálogos* los artistas han realizado réplicas en yeso de los escombros encontrados tanto en Illapel como Amatrice. En cada ciudad han registrado entrevistas en las que se les pide a los lugareños que expliquen qué es una réplica. En el centro de la instalación se encuentran dos pilares o columnas de construcción en los que se han instalado altavoces, los que se activan solo cuando dos personas entran en interacción con la obra, dejando escuchar las respuestas de los habitantes de estas ciudades. Las distintas voces van construyendo un palimpsesto sonoro que remite a nuestra comprensión sobre los fenómenos geológicos y el cruce con la memoria, la materia y los afectos.

2017

Instalació sonora

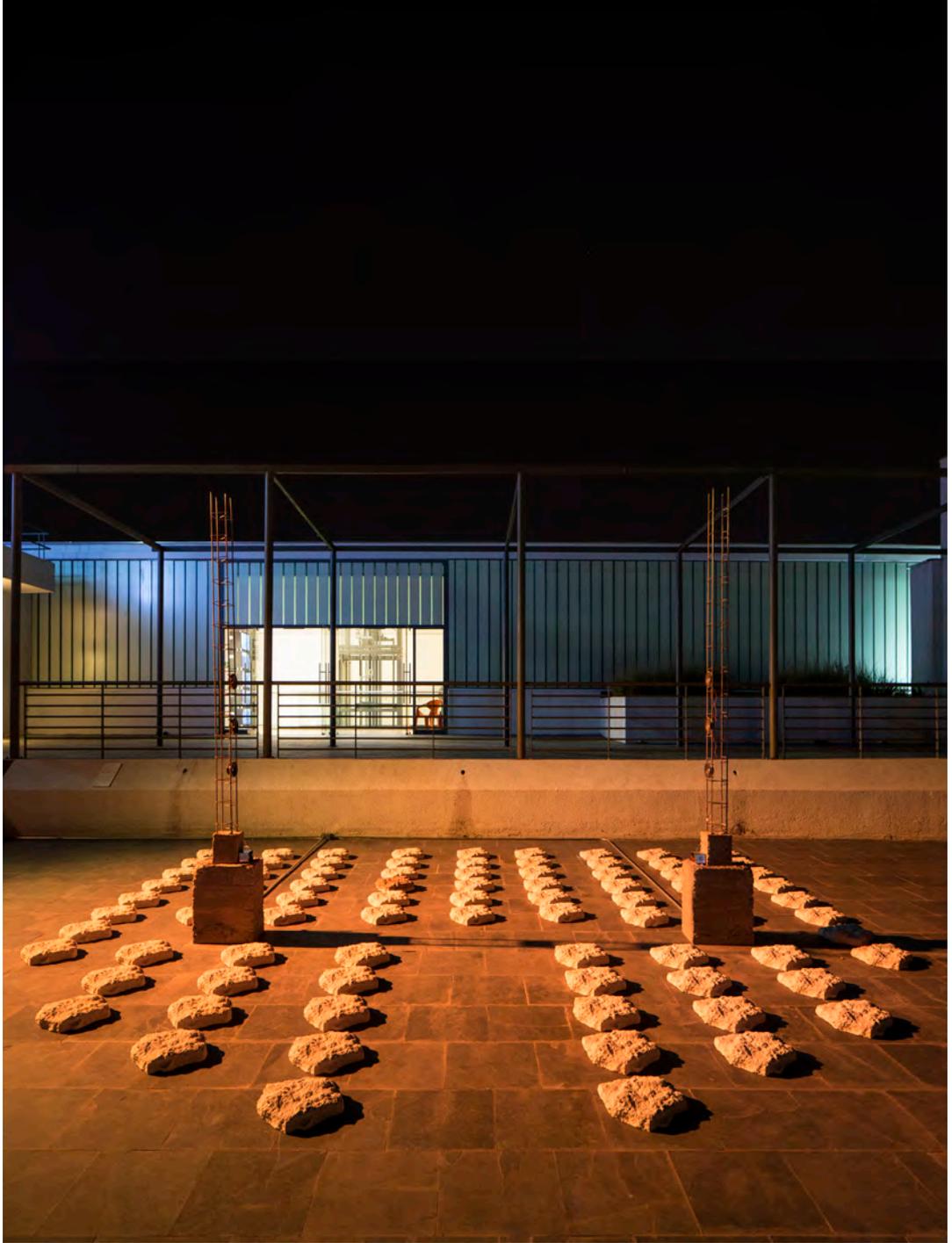
#

réplica, memoria, diálogos

Estefanía Muñoz (1986) y **Francisco Belarmino** (1988)

artistas visuales, candidatos a Magíster en Investigación y Creación Fotográfica en la Escuela de Artes de la Universidad Finis Terrae. Han trabajado de manera conjunta desde mediados del año 2016, y han desarrollado su trabajo en diversos medios, formatos y materialidades que dan cuenta de una propuesta reflexiva a partir de un trabajo de campo. Han participado de una residencia en Italia gestionada por Sinopsis Australis y han exhibido su trabajo en Fondamenta Gallery en Roma.

<http://www.proyectoreplicas.cl>







Metáforas Tectónicas

Curatoría International Biennial Association

La exposición de obras seleccionadas por las Bienales de Berlín, Ghetto, Estambul, La Habana, Sharjah, Praga y Ural, reflexiona sobre los desechos de la globalización y de las gestiones políticas posdesastres, así como sobre la contingencia de uno de los eventos más catastróficos del siglo XXI: los movimientos migratorios en el norte de África y en el Mediterráneo.

Estos trabajos han sido propuestos por los diferentes directores y curadores invitados a participar de la 13 Bienal de Artes Mediales, y se insertan en la propuesta curatorial *Temblor* como una forma de diálogo con el contexto chileno y, al mismo tiempo, como una mirada ajena que pueda profundizar el concepto de lo sísmico como símbolo de los grandes cambios de paradigmas económicos y sociales a nivel global.

Todas estas obras son parte de la International Biennial Association, gremio del cual la Bienal de Artes Mediales es socio desde el 2015. La muestra refuerza la relación metafórica de los movimientos de las placas tectónicas no solo como cambios geológicos, sino también políticos, otorgando una lectura transfronteriza y transversal de lo telúrico.

La propuesta museográfica reflexiona sobre la fragilidad de los bordes y de los territorios en constante fricción, tal como las placas tectónicas. Esto lo logra a través de soportes arquitectónicos efímeros y en estrecha relación con la historia del Centro Nacional de Arte Contemporáneo, que se inserta dentro de las estructuras del primer aeropuerto de Santiago, lugar heterótopo por excelencia, que representa la suspensión de la territorialidad política y los cruces temporales de las ciudadanías.



MEDITERRANEAN SEA

ZANHAGA OR
SENAGA
ZAARA OR GREAT DESERT OF BARBARY
LENTIA
TERGA

GULF OF GUINEY

MUJAC KM.

EQUATOR

T L A N

T I C

C E A N

Tropic of Capricorn

LAND OF HOT ENTOTS

O C

Hopeless Land

Liu Wei (CN)

Bienal de Sharjah

Curadora: Hoor Al Qasimi

“Junto con el rápido desarrollo económico, la ciudad de Beijing se ha expandido en todas direcciones, descargando enormes cantidades de basura en sus áreas suburbanas. El punto central en el video de Liu Wei es mostrar, por un lado, los montones de basura en constante aumento, y por otro lado, a los residentes locales, en su mayoría campesinos, quienes subsisten reutilizando estos residuos urbanos.”

2008

Video, 7:16 mi

#

basura, medio ambiente,
urbanismo, post-industrial,
cina, globalización

Liu Wei (1972) artista independiente que vive y trabaja en Beijing. Se graduó de la Academia Central de Teatro de China y completó sus estudios en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Beijing. Sus obras están estrechamente relacionadas con la experiencia personal y la memoria, así como con la realidad y la rápida evolución de la historia de la China contemporánea. Utiliza diversas formas como los títeres, el braille y el lenguaje de señas, y trata de expresar sus observaciones y sentimientos personales hacia la realidad, para reflejar su confrontación con la sociedad indiferente de hoy. Sus trabajos han sido exhibidos internacionalmente en muchas instituciones de arte, incluyendo el Centro Pompidou, Francia; ZKM Centro de Arte y Medios de Comunicación, Karlsruhe; Nasher Museum of Art, EE.UU. Musée Fabre, Francia; El Centro de Arte Contemporáneo Palau de la Virreina, España; la Haus der Kulturen der Welt; el Museo de Arte de Guangdong; el Museo de Bellas Artes de Taipei; el Centro de Arte SESC, Brasil, etc.

Hoor Al Qasimi (1980) Presidente y Directora de la Sharjah Art Foundation. Es una artista y curadora Licenciada en Arte en la Slade School of Fine Art, Londres (2002), Diplomada en Pintura en la Royal Academy of Arts, Londres (2005) y Máster en Curaduría Contemporánea en el Royal College of Art, Londres (2008). En el 2003 fue nombrada curadora de la 6 Sharjah Biennial, y desde entonces ha continuado como Directora de la Bienal.



Barbed Hula Sigalit Landau (ISR)

Bienal de Praga
Curadora: Helena Kontova

Este acto de desensibilización (hilado de un hula hoop de alambre de púas) lo realicé al amanecer en una playa del sur de Tel Aviv, donde pescadores y ancianos vienen a comenzar su día y a hacer ejercicio.

La playa es la única frontera tranquila y natural que tiene Israel. El peligro se genera desde la historia hacia la vida y al cuerpo. En este video en loop estoy haciendo una danza del vientre hula. Se trata de un acto personal y político-sensorial relacionado con las fronteras invisibles, subcutáneas, que rodean al cuerpo activamente y sin fin. Todo mi trabajo se relaciona, de una manera u otra, con una pérdida de orientación. El dolor aquí es obviado por la velocidad del acto, y el hecho de que las puntas del alambre de púas están en su mayoría hacia fuera.

2000
Video, 1:52 min

fronteras, cuerpo, dolor,
guerra

Sigalit Landau (1969) es una escultora israelí. Nació y se crió en Jerusalén, y residió durante algunos años en Estados Unidos y el Reino Unido. En 1993, pasó un año como alumna de intercambio en la Escuela Cooper Union de Arte y Diseño de Nueva York. En 1994, se graduó en la Bezalel —Academia de artes y diseño. Actualmente vive y trabaja en Tel Aviv.

Helena Kontova (1955) es crítica de arte y curadora en Milán, Italia, en donde ha sido editora de Flash Art International desde 1979. Es también co-fundadora y co-directora, junto con Giancarlo Politi, de la Bienal de Praga. En 2004, fundó Nadace Prague Biennale, fundación a cargo de la Bienal de Praga, la que cada dos años concentra artistas emergentes de todo el mundo.



Dibujo Intercontinental

Susana Pilar Delahante Matienzo (CU)

Bienal de La Habana

Curadora: Margarita González Lorente

La idea fundamental que me llevó a realizar esta performance es el cómo llevo mi herencia familiar. Utilizo el bote como símbolo de mis ancestros africanos y chinos, que fueron movidos a Cuba en barcos. Me veo como un resultado de este movimiento y es por ello que yo tiro del bote en esta obra. Hablando sobre mi trabajo en términos generales, hay varias preocupaciones que he tratado de solucionar, presentar o criticar a través del arte y las ciencias. Sufrí situaciones íntimas que detonaron mi interés por la situación de la mujer en el mundo y las diferentes manifestaciones de discriminación hacia nosotras. Luego, este círculo de preocupaciones fue inclinándose hacia la violencia física contra las mujeres en Cuba. Más tarde, se centró más en los casos de mujeres muertas por causa de violencia. Noté que en estos casos, no existía la posibilidad de que dieran un testimonio oral o su versión de los hechos. En cierto punto de mi Investigación, mi interés por la Muerte fue más preponderante. La mirada y modo en que los médicos lidian con este fenómeno provocó un giro en mi pensamiento y obra. La Muerte para mí no significa una ruptura, no hay límites entre la vida y la muerte. Sigo algunas pautas que vinculan todos mis proyectos. Tengo interés en las realidades ocultas y los elementos que ocultan dichas realidades. Estoy obsesionada con lo que es real y lo que, supuestamente, es real. Las ciencias y las prácticas artísticas se mezclan en mis preocupaciones y proyectos como consecuencia.

2017

Performance (Video)

Duración. 10 minutos con 51 segundos

#

inmigración, Cuba, feminismo, muerte

Susana Pilar Delahante Matienzo (1984) vive y trabaja en La Habana. Sus fotografías, performance e instalaciones expresan tanto las cuestiones relacionadas a la cultura afrocubana, como el tema social de la violencia física sobre las mujeres.

Margarita González Lorente (1962) es subdirectora del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y fue curadora y directora artística para la Bienal de la Habana el año 2015, además de haberse desempeñado como subdirectora artística en versiones anteriores de este encuentro.



Eternity**Galina Myznikova y Sergey Provorov** (RU)

Bienal de Ural

Curadora: Alisa Prudnikova

“La eternidad es un niño que juega.”

Heráclito de Efeso

La eternidad representada como un “homenaje” abstracto al movimiento *No Wave* por un lado y, por otro, como un texto visual experimental.

La monotonía de la acción se inclina hacia una multitud de asociaciones: el mito de Sísifo; la Frieda de Bulgakov, a quien se ofrece constantemente un pañuelo; la hija adulta de *Stalker* de Tarkovski, vagando en la zona que no satisface deseos ni entrega alivio. Los autores sumergen lentamente a los espectadores en un espacio con múltiples capas, donde la realidad circundante se disuelve, y también la vista humana, que vuelve a descubrirse a sí misma en la frontera de las búsquedas del punto estático inicial.

Los autores presentan una práctica performativa de sondeo táctil / exploración del mundo mediante el lanzamiento de una piedra. Esta práctica es gradualmente reemplazada por la reflexión sobre la simulación de la experiencia táctil, la lamentación incesante. Aquí, la eternidad se percibe como algo trascendental que se extiende más allá de los límites de la esfera inteligible, como una serie de circunstancias cíclicas mortales en las que se encuentra una niña; donde la vida misma se convierte en la Eternidad y la muerte, en solo un instante.

2011

Video monocal HD

35 min

#eternidad, tiempo, artes
mediales, cine expandido

Galina Myznikova (1968) y **Sergey Provorov** (1980) artistas que viven en Nizhniy Novgorod, y que trabajan con el concepto actual de espacio público, considerando que las relaciones con el público no son tan dramáticas. Tratan a los espectadores como consumidores de un producto info-visual específico. Su proyecto a largo plazo puede ubicarse en algún lugar entre el arte público y la publicidad, el diseño y el cine experimental, y la televisión. Al desconocer la alienación de la sociedad, los artistas tratan de permanecer dentro de ella, combinando fácilmente las posiciones de un consumidor y un analista sobrio y prudente, juzgando la situación desde el exterior.

Alisa Prudnikova (1981) directora del Ekaterinburg Branch of the National Centre for Contemporary Arts (Rusia) desde el año 2005. Es además miembro del Art Critics and Art Historians Association (AIS) y editora de ZAART, una revista dedicada al análisis de la situación cultural en la región Ural. Es profesora en la Ural State Gorky University, en el Departamento de Historia del Arte y Estudios Culturales. Ha sido curadora de numerosas exhibiciones locales e internacionales.



Créditos

Dirección: Galina Myznikova y Sergey Provorov

Guión: G. Myznikova y S. Provorov

Cámara: Andrey Skvorzov y S. Provorov

Elenco: Veronika Starostina

Edición : S. Provorov

Apoyo: Openspace project

Producción: Provmyza

2011-2013

Mejor proyecto multimedia ganador de los Premios Kuryokhin de Arte Contemporáneo 2013.

Homeland

Halil Altindere (TQ)

Bienal de Berlín

Curadora: Gabriele Horn

Halil Altindere colaboró con el rapero y activista sirio Abu Hajar en la producción del video *Homeland*, presentado para la Bienal de Berlín (2016). El trabajo aborda la ola de levantamientos pro-democráticos en todo el Medio Oriente durante la Primavera Árabe y las posteriores represalias de los regímenes autoritarios de la región, las cuales han provocado el éxodo de millones de personas: se trata de la mayor crisis de refugiados desde la Segunda Guerra Mundial. La obra sigue el peligroso viaje de los refugiados hacia Europa y otros países vecinos, buscando una nueva vida, imágenes que son acompañadas por una canción de Abu Hajar, quien también es refugiado y actualmente vive en Berlín. Explorando las consecuencias de la crisis migratoria y exhibiendo imágenes de Turquía y Alemania, mezclando humor y realismo, *Homeland* presenta imágenes de archivo y otras que han sido cuidadosamente preparadas, volviéndose indistinguibles.

2016

HD video, color, sonido, 10'6"

Voz y textos Mohammad Abu Hajar

Música Nguzunguzu

Cortesía de Halil Altindere and Pilot Gallery, Estambul

Comisionado y co-producido por Berlin Biennale for Contemporary Art

Producido con el auspicio de SAHA, Estambul

#

refugiados, inmigración, mediterráneo, ficción, ironía, guerra

Halil Altindere (1971) artista turco que reside y trabaja actualmente en Estambul. Su trabajo aborda las estrategias de resistencia frente a estructuras de poder represivas y de marginalización en el interior de los sistemas de representación oficiales, manipulando satíricamente documentos y símbolos oficiales, tales como pasaportes, banderas y billetes. Su trabajo más reciente explora los códigos humorísticos de las subculturas de Estambul. Ha expuesto en importantes citas internacionales, como Documenta 12 (2007), Manifesta 4 (2002), la Bienal de Kwangju (2002), la de Sao Paulo (1998) y la de Estambul (1997). Entre sus exposiciones individuales más recientes destacan *Space Refugee* (Neuer Berliner Kunstverein, Alemania), *Halil Altindere: Wonderland* (MoMA PS1, NY, Estados Unidos) y *Who the F*ck is Halil Altindere* (Kunstpalast Erlangen, Alemania). Es también editor jefe de la *Contemporary Art Magazine* de Estambul.

Gabriele Horn estudió Historia del Arte, Historia y Sociología. Desde 1982 ha sido una de las curadoras de la Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Nueva Sociedad de Artes Visuales). Entre 1985 y 1993 fue directora subrogante de la Staatlichen Kunsthalle de Berlín. Entre 1996 y 2003 fue consultora para la comisión senatorial de ciencia, investigación y cultura. Desde 2004 es directora del KW Institute for Contemporary Art / Bienal de Arte Contemporáneo de Berlín.



Home Sweet Home

Volkan Aslan (TQ)

Bienal de Estambul
Curador: Bige Örer

Home Sweet Home es un video comisionado por la 15 Bienal de Estambul que reflexiona sobre la cotidianeidad de dos mujeres en sus gestos íntimos, como cepillarse el pelo, regar las plantas o hacerse un café. Una mujer es filmada en su casa, mientras que la otra está en un barco. Estas dos perspectivas representan diferentes puntos de vista sobre la vida contemporánea en Turquía. El refugio sedentario de la casa se opone al mar como lugar de flujos migratorios. En Turquía, y en el contexto del Mediterráneo, el mar no es más un lugar de placer y de viaje, un cuerpo inocente de agua, sino que representa ahora una posibilidad de fuga, el comienzo de un viaje peligroso y potencialmente, una tumba. Al final del video las dos perspectivas se unen y las dos mujeres están en la misma casa-barco, una pequeña casa anclada a un buque.

2017

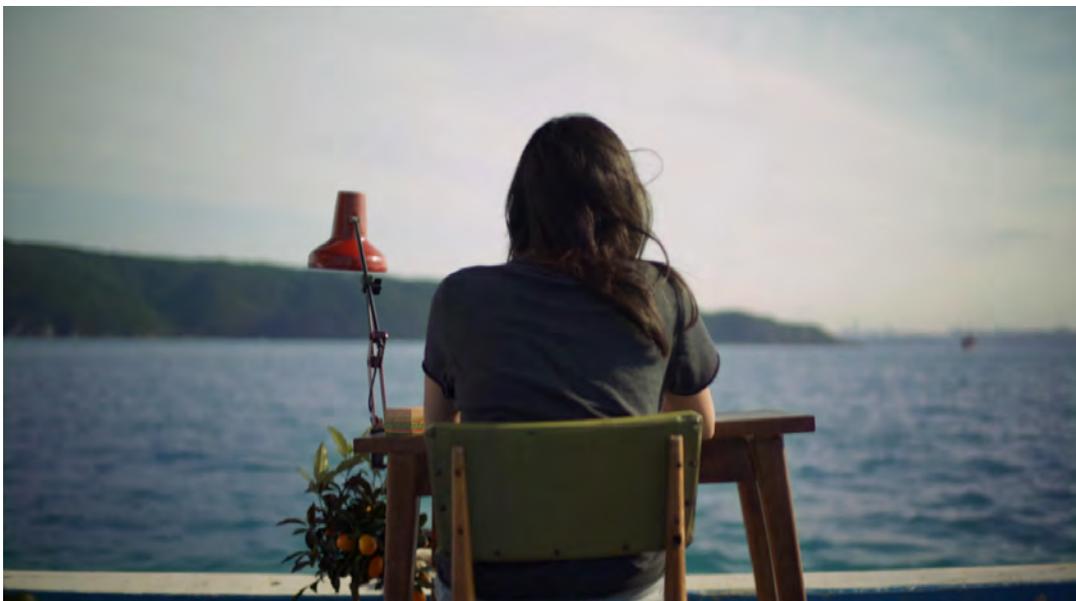
Video. 6:47 min

#

migración, emergencia,
mediterráneo, intimidad

Volkan Aslan (1982) es artista y performer. Sus principales exposiciones incluyen *Passion, Joy, Fury, al* Maxxi Museum, Roma, Italia (2015); *The Perfect Day* (solo), *Pi Artworks* Estambul, Turquía (2015); *A Day Not Yet Lived* (solo), *Pi Artworks* Londres, Reino Unido (2014); *The Moving Museum*, Estambul, Turquía (2014); *Mom, am I a barbarian?* 13th Istanbul Biennial, Turquía (2013); *If Nature is Heaven, Hell is The City*, Cer Modern, Ankara, Turquía (2011); *Too Good to be True*, Delfina Foundation, Londres, Reino Unido (2009); y *Save As*, Milán Triennale, Italia (2008). Sus trabajos están en diferentes colecciones, públicas y privadas, como *Özye* in University Collection en Turquía, *Pizzuti Collection* en EE.UU, *Rodney D. Lubeznik Collection* y *Vehbi Koç Foundation* en Turquía. Aslan es co-fundador de *5533*, un espacio de arte independiente y sin fines de lucro en *Unkapanı*, Estambul.

Bige Örer (1977) Es vicepresidenta de la International Biennial Association y directora de la Bienal de Estambul desde su décima versión. Ha sido investigadora del *ZKM Karlsruhe* (Centro de Artes y Medios de Karlsruhe).



Zafè Fatra (El caso de la basura)

Rebecca Dirksen ^(US) y Kendy Vérilus ^(HT)

Bienal de Guetto

Curadora: Leah Gordon

Íntimamente ligado a la pobreza, la inseguridad en la salud, la incertidumbre política y la violencia estructural, la basura es uno de los desafíos más visibles y peligrosos de Puerto Príncipe hoy. Los peatones son frecuentemente obligados a atravesar pilas de basura en sus rutas diarias, y muchos ciudadanos haitianos hablan de politik fatra, una “política de la basura”, que gobierna el comportamiento cívico de una manera sorprendente.

En particular, este problema ha dado lugar a un estilo musical distinto y creciente alrededor del tema de la basura. El documental musical *Zafè Fatra* (El caso de la basura), es una colaboración entre un colectivo de músicos, un cineasta haitiano y Rebecca Dirksen.

2011-2013

Video, 9 min

#

basura, música, folklore, post-terremoto, Haití

Rebecca Dirksen Becaria Post-Doctoral de Mellon en el Massachusetts Institute of Technology, completó su Doctorado en Etnomusicología en la UCLA en 2012. Su investigación principal está ligada a la música y al desarrollo de base en Haití, antes y después del terremoto del 2010.

Kendy Vérilus cineasta y documentalista haitiano. Entre sus trabajos se incluyen *Thompson el grande* (2004), seleccionada en el Festival de Película de Nueva York y el Festival de Película de Jacmel; *Danse des pieds* (2005), seleccionado en el Festival de Cinamazonia en la Guayana Francesa; *Libera San Fen* (2012); *Toussaint Louverture por deber de memoria*, realizada en 2003; *Haití, año cero*, un documental sobre el terremoto del 12 de enero de 2010 en Haití y finalmente, *Zafè fatra*.

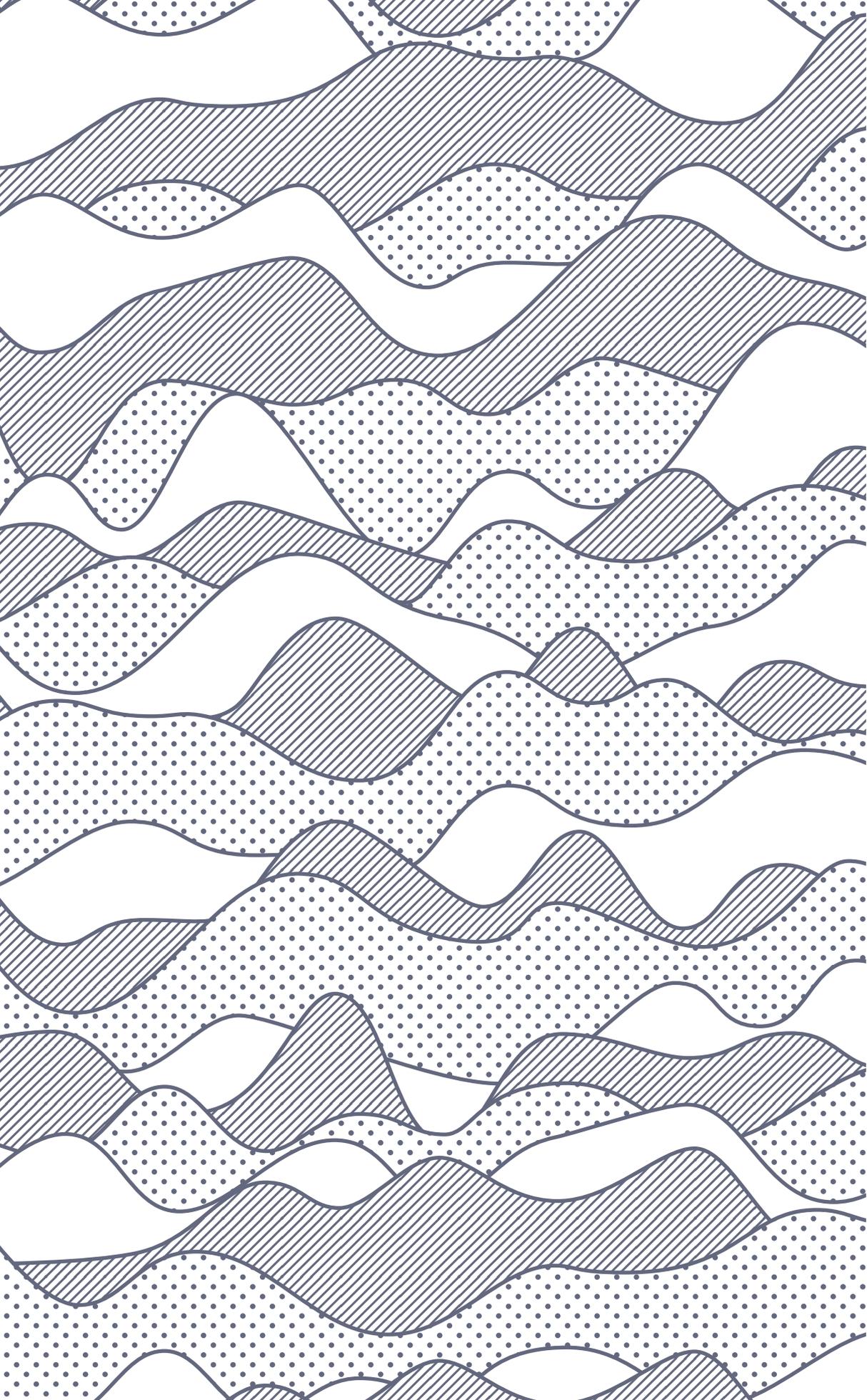
Leah Gordon es una artista multimedia, curadora, investigadora, escritora y educadora. Entre sus investigaciones se cuentan: la trata de esclavos y la industrialización; las religiones populares, las historias de clase y el folklore. El trabajo de Leah Gordon se han exhibido internacionalmente en el Museo de Arte Contemporáneo de Sydney; la Bienal Dak'art; la National Portrait Gallery, Reino Unido; Parc de la Villette, París y NSU Museo de Arte, Fort Lauderdale. Su libro de fotografía *Kanaval: Vodou, Política y Revolución en las Calles de Haití* fue publicado en junio de 2010. Es co-directora de la Bienal del Ghetto en Puerto Príncipe, Haití; fue curadora del Pabellón Haitiano en la 54ª Bienal de Venecia.



They tell me that it used to be beautiful,



because people don't understand environmental problems very well.



TEMBLOR

galería macchina

Retorno de los elementos: narrativas temporales

Mariagrazia Muscatello Pedro Donoso

—
Curadores

“La pasión por la destrucción es también la pasión creadora.”

Mijaíl Bakunin

La exposición *Retorno de los elementos: narrativas temporales* reúne una lectura del tema central de la 13ª Bienal de Artes Mediales, *Temblores*, donde destaca la condición temporal cíclica que se observa en aquellas acciones de carácter destructivo propias de los desastres naturales. Cada uno de estos fenómenos devastadores marca la entrada a una fase de renovación. Los trabajos presentes en la Galería Macchina dialogan entre ellos en una relación de opuestos temporales. Por un lado, el tiempo de las máquinas y de los artefactos en el trabajo de Juan Sorrentino, como símbolo de un presente que parece sólido, un muro de ladrillos, pero que adelanta la fragilidad de un futuro catastrófico. Por otra parte, la temporalidad circular propia de los rituales comunitarios, en la obra de las artistas bolivianas Aldair Indra y Yhomara Muñoz, donde el elemento purificador y totémico del fuego sirve para construir un nuevo presente desde la conciencia de un pasado colectivo.

La obra del artista argentino, Juan Sorrentino, instalada en el segundo piso de la galería juega con la aceleración del tiempo como ejemplo de destrucción. Su pieza *Derrumbe* expone la decadencia acelerada por la vibración, a medida que resquebraja una materialidad que no tarda en revelar su impermanencia y fragilidad intrínseca. Por su parte, la instalación inmersiva, sonora, visual y textil de las artistas bolivianas Aldair Indra y Yhomara Muñoz, reflexiona sobre el postrauma y las condiciones humanas y simbólicas de superación de la catástrofe. La temporalidad acoge el trance del ritual y de las tradiciones Aymara a través de una comprensión contemporánea, para proponerse como forma de reconstrucción de un territorio dañado.

Los elementos que caracterizan las obras se completan en una relación orgánica y circular. Juan Sorrentino trabaja con los elementos del aire, la sonoridad y de lo telúrico; la solidez aparente. A su vez, las artistas bolivianas Aldair Indra y Yhomara Muñoz combinan el significado purificador del fuego y los textiles como elementos de unión en las prácticas colectivas. Esta apelación a lo provisorio es una lectura que permite adelantar el retorno de los elementos, una vez ocurrido el temblor.



Amarrar a los cerros

Aldair Indra Coronado & Yohamara Muñoz (BO)

Amarrar a los cerros es un proyecto colectivo que nace de una catástrofe. A raíz de un megadeslizamiento en Kupini, La Paz, las artistas trabajaron con los vecinos de la zona recopilando memoria oral respecto a su lectura mágico-simbólica de los desastres y sobre cómo purificar la tierra.

Las artistas realizaron una intervención en las cuatro zonas más altas del área metropolitana de La Paz, Bolivia: Alto Pampahasi, Alpacoma, Mallasa y Alto Achumani. Estas zonas han sido categorizadas como zonas negras, no urbanizables. Son los bordes de la hoyada paceña. Los Lengua-Maskoy creen que una fogata hecha con la madera del palo santo evita que los espíritus maléficos se acerquen a las viviendas. Le atribuyen tal propiedad debido a la particular claridad de las llamas que surgen de esta madera encendida. De hecho, se puede observar que muchos Lengua-Maskoy hacen su fuego casi exclusivamente con la madera del palo santo. Si alguien de la población indígena ha visto un espíritu maligno o ha tenido contacto con una persona que ha visto un espíritu, se purifica a todo el pueblo con el humo del fuego esta madera.

2016

Video-instalación

10 min

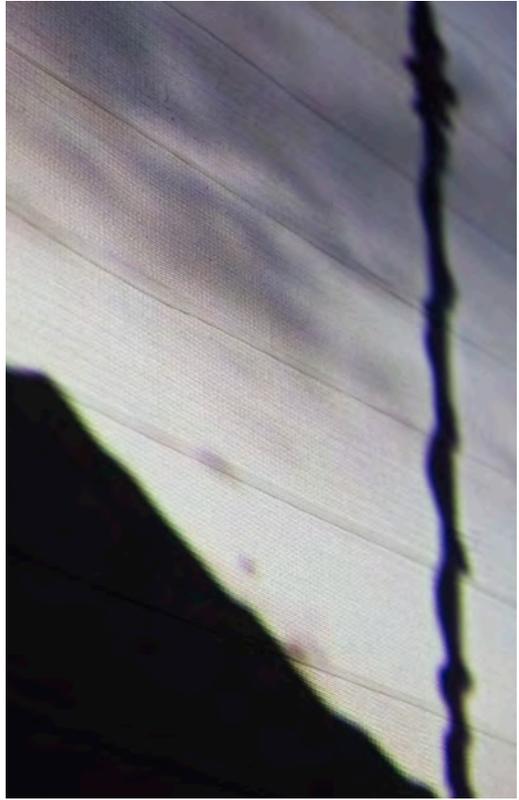
La Paz, Bolivia

#

memoria, comunidad, fuego, purificación, ritual, tiempo

Aldair Indra (1989) estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes Hernando Siles y Sociología en la Universidad Mayor de San Andrés, en Bolivia. Su trabajo se desenvuelve en los campos del video, el accionismo, la crítica y la curaduría. Ha estado exhibiendo colectivamente desde 2007, utilizando medios plásticos y visuales, y ha participado de residencias y bienales nacionales.

“INTERVENCIÓN e INTERACCIÓN son palabras clave en mi forma de trabajo. Me interesa entrometerme en lugares, historias de vida, situaciones. Estudio las posibilidades de un arte interactivo, entre partícipes de la obra. Deseo vivir la experiencia de la obra de arte como un punto de encuentro, de diálogo y recreación entre seres humanos. Son propuestas de soluciones ficticias a los problemas del cuerpo espiritual colectivo”.



Derrumbe

Juan Sorrentino (AR)

Juan Sorrentino dispone la construcción de un muro, que a lo largo de su período de exposición, se desmorona lentamente. Activada mediante vibraciones sonoras, esta instalación ofrece un dispositivo donde el efecto sísmico provoca una alegoría que mezcla, de forma experimental, la belleza de la lenta decadencia con los temblores que sacuden a los cimientos sociales.

2016

Instalación y sistema audio

#

temblor, grietas, catástrofe
lenta, entropía, fragilidad,
vibración

Juan Sorrentino (1978) nacido en Chaco, Argentina. Es un artista, músico y compositor que ha construido su trabajo en distintos formatos, incluyendo conciertos multimedia, instalaciones sonoras, videos y música electrónica-acústica. Su trayectoria recorre diversos lugares de América del Sur, Estados Unidos y Europa, y ha merecido numerosos premios a través de Becas UNESCO-Aschberg para Artistas; el Premio de Residencia de Bourges; Fondo Nacional de las Artes (FNAC); el Instituto Goethe de Córdoba; y el Ministerio de Cultura de España Reina Sofía, entre otros. Actualmente vive y trabaja en Buenos Aires.

www.juansorrentino.com.ar/







Los terremotos de Antúnez

Enrique Rivera

“Un tranvía destroza una esquina”

Martin Adán

Nemesio Antúnez fue uno de los pocos artistas en Chile que se atrevieron a invocar la violenta condición de este espacio geográfico, con obras tectónicas que hoy habitan bajo tierra, tanto en los depósitos del Museo Nacional de Bellas Artes, o sobre un muro subterráneo del Cine Nilo ubicado a un costado de la Plaza de Armas. Los terremotos de Antúnez no fueron parte del programa formal de la 13 Bial de Artes Mediales, sin embargo incidieron desde el inicio como potencia invisible en la estructura de la curatoría.

El *Terremoto de Vilches* y *Terremoto Rojo*, ambos presentes en la colección del Museo, fueron impresos tras el gran terremoto de 1960 de Valdivia. Además de rememorar la experiencia vertiginosa de un sismo, son una evocación a las muertes provocadas por el terremoto, como la de la hermana de su amigo y artista Eduardo Vilches, tras el terremoto de 1939. La “pena estructura” como planteaba el poeta Ronald Kay, y Nemesio abrió un espacio visual para esta pena.

El mural *Terremoto* está suspendido en un limbo subterráneo entre pisos de un cine el cual transmutó de cine arte a cine porno. La única forma de ver la obra es comprar una entrada, siendo cómplice de este espacio de privacidad íntima bajo la línea del horizonte, para experimentar una observación espía y un análisis breve. Pintado en 1958, se interpreta como una suerte de antena que recogió la energía primigenia del sismo de 1960, como advertencia declamada desde Santiago hacia el sur, para representar desde el caos geométrico la muerte y destrucción provocada por el Gran Terremoto de Chile.

El mural representa la experiencia de un movimiento tectónico en cámara lenta, observado desde una mirada lisérgica. Este movimiento se basa en una trama geométrica y oscura que se separa y va desprendiéndose de un fondo incendiado, derretido, sanguíneo, dando volumen a la obra, convirtiéndola en una escultura intangible, un terremoto holográfico, proto fílmico, que ocurre no solo en el territorio geográfico, sino que con fuerza en el mental y sensorial.

Antúnez fue un terremoto en sí mismo. Logró retratar la transformación alquímica de la tierra, el movimiento de las placas tectónicas que liberan la fuerza para modificar su estructura molecular, hasta convertirla en ondas y formas geométricas caóticas, la tierra convertida en agua y ondas electromagnéticas, una licuefacción que ocurre tanto en nuestro territorio como en el propio sistema nervioso.

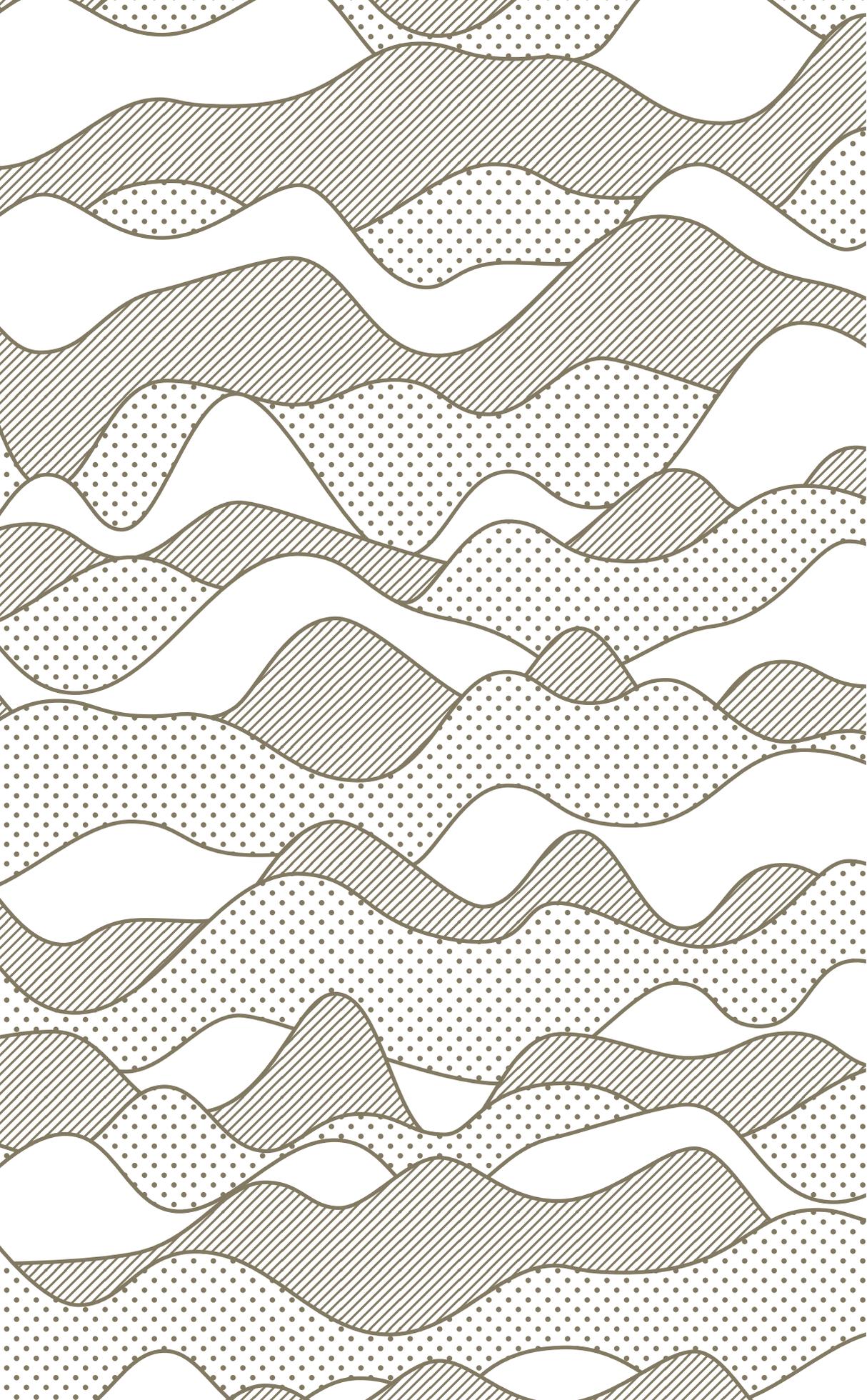


Terremoto - Terremoto Rojo, 1960, Nemesio Antúnez

Paágina siguiente: Mural Terremoto, 1958, Nemesio Antúnez







8.8 / Réplica

Minimal Technology ^(CL)

Réplica funciona como receptora remota de las señales de audio e imagen, vía internet, de la instalación 8.8 en la Galería Metropolitana, que se compone de 9 zonas con sensores de movimiento que gatillan sonido e imagen al activarlos. La mezcla de los audios activados son enviados, desde la Galería Metropolitana a la *Réplica* en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos. La obra evoca la condición de hiperconexión no terrestre e intangible, donde la activación en un punto genera una reacción en otro, causa y efecto que convierte a los visitantes en motores de interacción de esta obra.

Réplica, en este caso, funciona desde las dos condiciones de la etimología de esta palabra: en cuanto a la replicabilidad del objeto en sí mismo, la copia que interpreta al original, y el efecto de acción de un lugar en otro. La Réplica, a su vez, como acto telúrico, basado en un evento de alta intensidad que deja secuelas y movimientos en latencia, evoca además la condición sináptica entre neuronas, o también en la red de internet, materializando mediante diversos terminales la posible interacción de las personas con la obra.

2017

Dimensiones variables

Pantalla

Amplificación

Internet

#

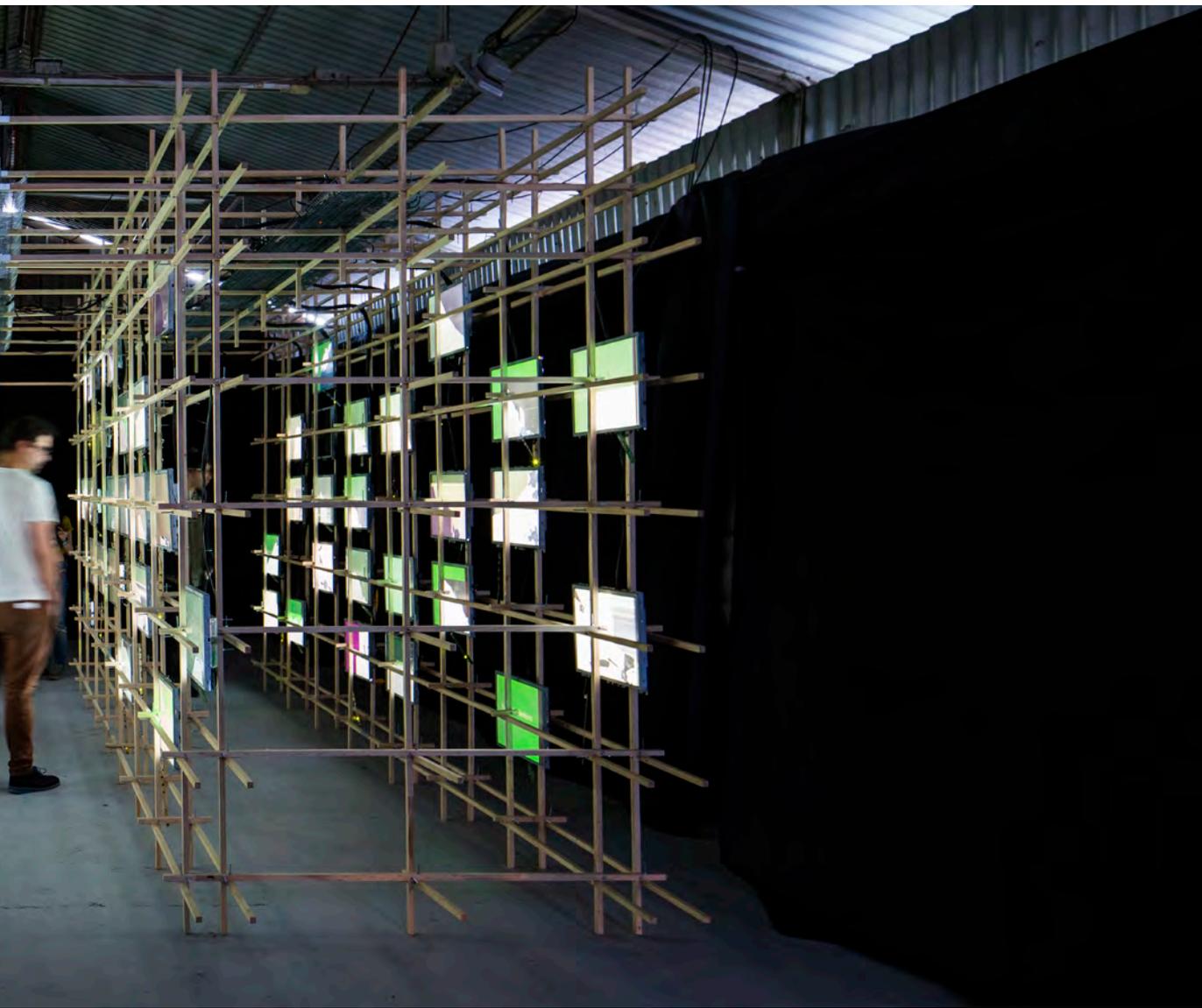
hiperconexión, interacción,
replicabilidad, causa y efecto,
original, neuronas, internet.

Minimal Technology colectivo experimental de música y tecnología que se establece en Santiago de Chile durante los años 90. Sus influencias remiten a compositores como *Orbital* y *Einsturzende Neubauten*, aunque su trabajo ha sido calificado como experimental, electroacústico, techno & neo-brutalista. La pista más reconocida, *Power On*, los ubicó inmediatamente entre los más radicales pioneros del sonido y la composición electrónica en Chile.

<http://www.minimaltechnology.cl/>







El espíritu de las cosas que vendrán: tecnologías simbólico-mágicas para pensar este tiempo

Narda Alvarado ^(BO)

Aquellos que tienen una visión positivista, científicista o racionalista del mundo y de la realidad suelen pensar que el paradigma tecnológico occidental es el único válido y útil para la sociedad moderna; tecnologizada, interconectada y consumista. Sin embargo, hay un tipo de artefacto, instrumento, objeto y/o herramienta tecnológica desarrollado en los contextos (no-modernos) en los que impera el pensamiento mágico o ritualista, y que desafían ese paradigma. *El espíritu de las cosas que vendrán: tecnologías simbólico-mágicas para pensar este tiempo*, recorre las obras autoconstruidas de comunidades que expresan mediante la determinación de constitución de sus propios territorios, no solo los objetos creados para adaptarse al territorio, sino que también la constitución de formas políticas y económicas que alteran el orden de la obsolescencia programada.

2017

Instalación, video ensayo

#

autogestión, autoconstrucción,
hechizos, documentación
audiovisual

Narda Alvarado (1975) artista, investigadora y estudiante de filosofía. Investiga conflictos artísticos, culturales o existenciales. Trabajó como co-instructora y asistente en investigación de videojuegos (Singapore-MIT GAMBIT GameLab). Gestionó un laboratorio de experimentación radial con el colectivo Artistas en Latinoamérica. Participó en las Bienales Internacionales de Venecia, Sao Paulo, Busan, La Habana y Mercosur, entre otras. Ha expuesto individual y colectivamente en Bolivia, Latinoamérica y Europa.

TALLER: TECNOLOGÍAS DE MI HOGAR

UN ACERCAMIENTO A LA INTIMIDAD TECNOLÓGICA DE LA POBLACIÓN LA VICTORIA NARRADO POR SUS HABITANTES



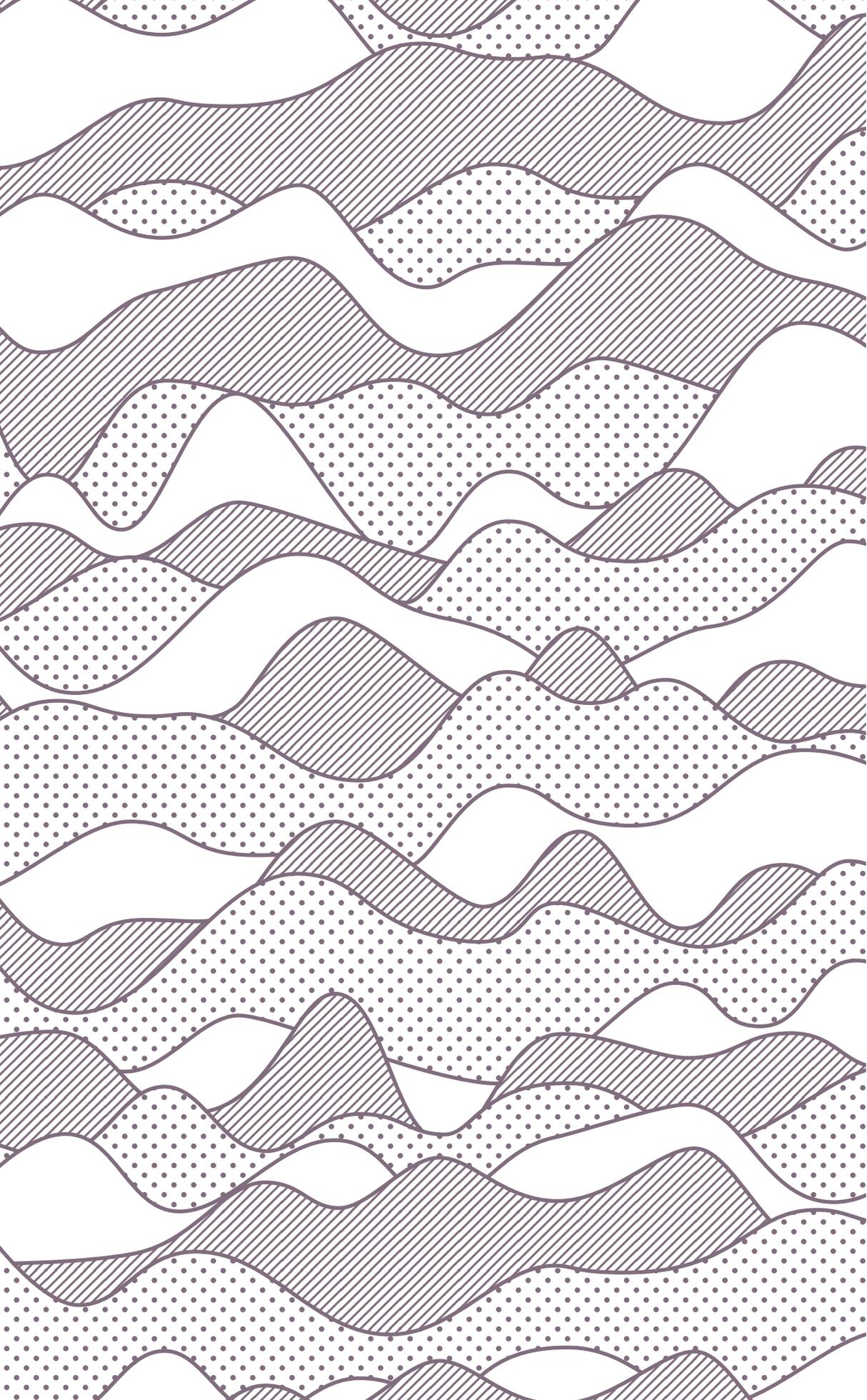
ESTE TALLER DE PENSAMIENTO ARTÍSTICO-FILOSÓFICO PROPONE CONVERSAR CON LOS HABITANTES DE LA VICTORIA ACERCA DE LAS TECNOLOGÍAS QUE TIENEN (O QUIERAN TENER) EN SUS HOGARES, SEAN ÉSTAS MÁQUINAS, APARATOS O ARTEFACTOS MECÁNICOS, ELÉCTRICOS O ELECTRÓNICOS. REALIZAREMOS EJERCICIOS MENTALES Y ACTIVIDADES MANUALES, DE TIPO LÚDICO-REFLEXIVO, CON EL FIN DE GENERAR LOS MATERIALES VISUALES, TEXTUALES Y SONOROS DE UN PROGRAMA EXPERIMENTAL DE TELEVISIÓN A TRANSMITIRSE POR LA SEÑAL 3.

Adultos de cualquier profesión u ocupación, en especial amas y amos de casa, estudiantes, amantes del arte y niños de más de 10 años (acompañados).

FECHAS: 12 al 15 de enero, 2017. HORARIO: Dependiendo de la disponibilidad de los participantes (2 a 3 hrs. diarias).

DIRECCIÓN DE ENCUENTRO: Estrella Blanca 4855, Población La Victoria, Pedro Aguirre Cerda.
PROYECTO A REALIZARSE GRACIAS A GALERÍA METROPOLITANA Y SEÑAL 3 LA VICTORIA.





Anna Mondavio Directora Istituto Italiano di Cultura Santiago

Cuando una de las curadoras de la 13 Bienal de Artes Mediales, Mariagrazia Muscatello, me habló de la posibilidad de participar, como Embajada de Italia e Istituto Italiano de Cultura, en la exhibición de octubre 2017, me pareció una excelente ocasión para poder difundir la cultura italiana dentro de una plataforma tan renombrada e innovadora como lo es BAM. Y cuando, además, Mariagrazia me explicó que el hilo conductor de la nueva edición sería el *Temblor*, entendido tanto como fenómeno telúrico de la naturaleza, así como concepto simbólico directamente relacionado con el desarrollo de una sociedad, fue inevitable pensar de inmediato en la tragedia sísmica que recientemente había afectado a Amatrice y a numerosos pueblos del centro de Italia, derrumbados casi completamente en el espacio de pocos segundos durante una cálida noche de verano.

Mi idea, sin embargo, no estaba tan enfocada en proponer trabajos específicos acerca de los sucesos del año 2016; sino que, analizando la historia geológica italiana y también a raíz de aquel duelo aún no completamente asimilado me resultó lógico plantear a Mariagrazia una manifestación que tuviese el objetivo de conectar emotivamente a Italia y Chile, a pesar de que el origen de dicho nexo no fuese un fenómeno estrictamente cultural, sino natural. Nacieron así dos proyectos, distintos y paralelos, que se proponían hacer dialogar a nuestros países sobre la tierra que pisamos, la relación geológica que con ella mantenemos y del relato histórico-social que ese nexo ancestral sigue generando en cada uno de nosotros.

Por un lado, imaginamos un ciclo de cine (llevado a cabo en la Cineteca Nacional de Chile) que diese muestra, gracias a películas de grandes directores italianos, de la condición profundamente sísmica a la cual se enfrenta la península italiana; y que a la vez narraran el dualismo fisiológico que se establece entre la tierra y quien la habita. Proyectamos entonces, dentro del ciclo cinematográfico de la Cineteca Nacional, *La rabbia* de Pier Paolo Pasolini, *La terra trema* de Luchino Visconti, y *Stromboli, terra di Dio* de Roberto Rossellini, obteniendo una muy exitosa respuesta por parte del público.

Por otro lado, en nuestra sede, gracias a la labor curatorial de Mariagrazia Muscatello y de Valentina Montero, organizamos una exposición titulada *Réplicas Afectivas*, en la cual artistas italianos y chilenos enfrentaron con algunas instalaciones audiovisuales, la temática de las respuestas emotivas de una comunidad frente a un estado de emergencia. Por lo tanto, mostramos el proyecto *Réplicas* de los artistas Francisco Belarmino y Estefanía Muñoz, el cual nació de una residencia en Amatrice en donde pudieron establecer similitudes y diferencias con la experiencia vivida en su ciudad de Illapel, en Chile, también afectada por un terremoto de grandes magnitudes en el

año 2015. Al mismo tiempo, en nuestras salas, proyectamos la instalación de Francesco Bertocco, quien ha documentado el primer centro de investigación de las ciencias afectivas en Ginebra, fundado en 2003, evidenciando cómo las emociones juegan un rol fundamental en la gestión social de acontecimientos catastróficos.

Para terminar, deseo agradecer a la Embajada de Italia en Chile y al Embajador Marco Ricci, a la Bienal de Artes Mediales y a su director Enrique Rivera, a la Cineteca Nacional y a su directora Mónica Villarroel, a Mariagrazia Muscatello y a Valentina Montero por el trabajo curatorial, a los artistas que expusieron en nuestro Instituto y, finalmente, a todo el público que acudió a los eventos que organizamos.

Réplicas Afectivas

Mariagrazia Muscatello

Valentina Montero

—
Curadoras

La exposición *Réplicas Afectivas* es una lectura inherente a las 13° Bienal de Artes Mediales sobre las respuestas afectivas y los relatos íntimos de una comunidad en estado de emergencia.

La muestra cuestiona la interacción entre la tecnología, en su acción humana, que se expresa en la constitución de una memoria personal y colectiva, y la ciencia contemporánea como lugar de conocimiento, visibilidad y, a su vez, de control de las emociones en los momentos de crisis. Los artistas invitados por las curadoras Valentina Montero (CL) y Mariagrazia Muscatello (IT), analizan estos dos puntos de vista para interrogarse respecto a los acontecimientos de carácter catastrófico, que inciden sobre los estados afectivos de una comunidad de tal manera que pueden determinar su identidad e incluso su futuro.

Francisco Belarmino y Estefanía Muñoz (CL) han realizado el proyecto *Réplicas* que consistió en una residencia en Amatrice, ciudad epicentro del terremoto de Italia 2016, el cual causó numerosas muertes y destruyó casi por completo al pueblo. A raíz de su estadía ahí, pudieron comparar y establecer las similitudes y diferencias con la experiencia vivida en su ciudad de Illapel, en Chile, también asolada por un terremoto de grandes magnitudes en 2015, y reflexionar sobre la destrucción no solo arquitectónica de una ciudad, sino sobre todo acerca de las fracturas sociales y afectivas que atraviesan a una comunidad que se enfrenta a eventos extremos. Desde el recorrido por calles en ruina, o aún rodeadas por escombros; y a partir de entrevistas a los habitantes de Illapel y Amatrice, Belarmino y Muñoz configuran una serie de piezas que rescatan la relación entre materia y memoria, advirtiendo las marcas visibles e invisibles que deja un terremoto, imprimiendo huellas indelebles en la subjetividad de sus habitantes.

El artista y cineasta Francesco Bertocco (IT) ha documentado el primer Centro de Investigación de las Ciencias Afectivas en Ginebra, fundado en el 2003, evidenciando cómo las emociones juegan un rol fundamental en el control político y en sus futuras aplicaciones en la robótica, así como en la gestión social de acontecimientos catastróficos. Las ciencias afectivas son una nueva disciplina que surge en el cruce de los estudios de neurociencias, psicología, filosofía y robótica, y que se interroga sobre la posibilidad de replicar las emociones humanas en la inteligencia artificial. En su video *Affective Science*, el artista relata de manera casi onírica y surreal los experimentos, los estudios y las aplicaciones que se están pensando actualmente en Suiza en lo que se considera la disciplina científica que tendrá más repercusiones en el siglo XXI.



Proyecto Réplica

Francisco Belarmino y Estefanía Muñoz (CL)

El *Proyecto Réplica* consiste en un conjunto de piezas realizadas a partir de un diálogo estético y material, entre la ciudad de Illapel que resintió un terremoto en el año 2015 y la ciudad de Amatrice en Italia, diezmada por un terremoto en 2016. A partir de una residencia en Amatrice los artistas illapelinos han realizado cinco piezas, cuatro de las cuales se exhibieron en el Instituto Italiano de Cultura, *Traveling*, capturas de pantalla desde *Street View*, que siguen el desplazamiento virtual por las vías principales de la ciudad de Illapel y Amatrice. *Micro barrio*, reconstrucción de 6 casas, basadas en los dibujos que los habitantes de Illapel y Amatrice han realizado a partir del recuerdo y relato oral de sus viviendas caídas. *Trabajo de campo*, documentación audiovisual que ha servido de base para el desarrollo de las obras del *Proyecto Réplica*. *Fisuras* es una video proyección que muestra grietas fotografiadas en las dos ciudades; Illapel (cl) y Amatrice (it), unidas en posproducción. El montaje convierte las fisuras de las paredes de las dos ciudades en una sola gran grieta continua y eterna.

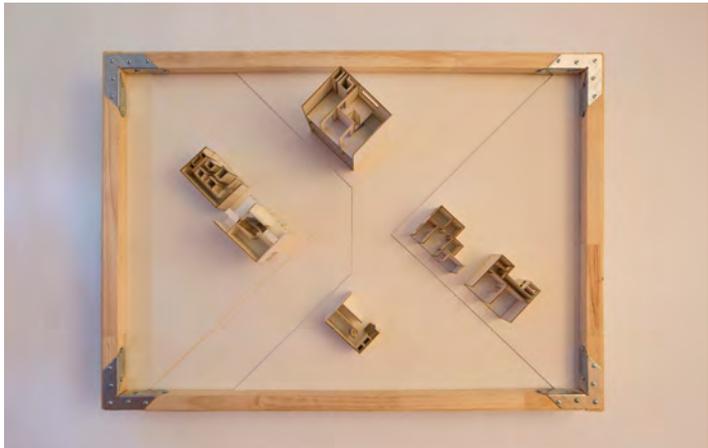
2016

Instalación vídeo y fotográfica

#

huellas, memoria afectiva,
dibujo, arquitectura, espectro**Estefanía Muñoz** (1986) y **Francisco Belarmino** (1988)

son artistas visuales, nacidos en Illapel (cl), candidatos a Magíster en Investigación y Creación Fotográfica en la Escuela de Artes de la Universidad Finis Terrae. Han trabajado de manera conjunta desde mediados del año 2016, y han desarrollado su trabajo en diversos medios, formatos y materialidades que dan cuenta de una propuesta reflexiva, a partir de un trabajo de campo. Han participado de una residencia en Italia gestionada por Sinopsis Australis, y han exhibido su trabajo en Fundamenta Gallery en Roma.



Affective Science

Francesco Bertocco (IT)

El Centro Nacional de Competencias para la Investigación en las Ciencias del Afecto - Emociones en la Conducta Individual y en los Procesos Sociales (NCCR - *Affective Sciences* en inglés) es la organización más importante dedicada a los estudios a gran escala sobre la emoción humana.

Las emociones, tal como las conocemos, son aquello que mejor representa lo que son propiamente los seres humanos. Ellas conforman nuestra historia y aquello que nos hace únicos. También representan lo que somos, tanto de manera consciente como inconsciente. Las emociones afectan nuestros sentidos y la percepción de los objetos y eventos que nos rodean, haciendo de nuestras experiencias algo vivo y real.

Este filme, en palabras de su autor, es una oda a la complejidad de aquello que subyace a nuestras experiencias más significativas, así como son los acontecimientos catastróficos y los desastres. *Affective Sciences* es una investigación sobre la estructuración científica de las emociones y un intento por deconstruir su complejidad a través de la observación de lugares y voces que conforman su identidad.

2017

Blu Ray en pantalla de 16:9
28 min

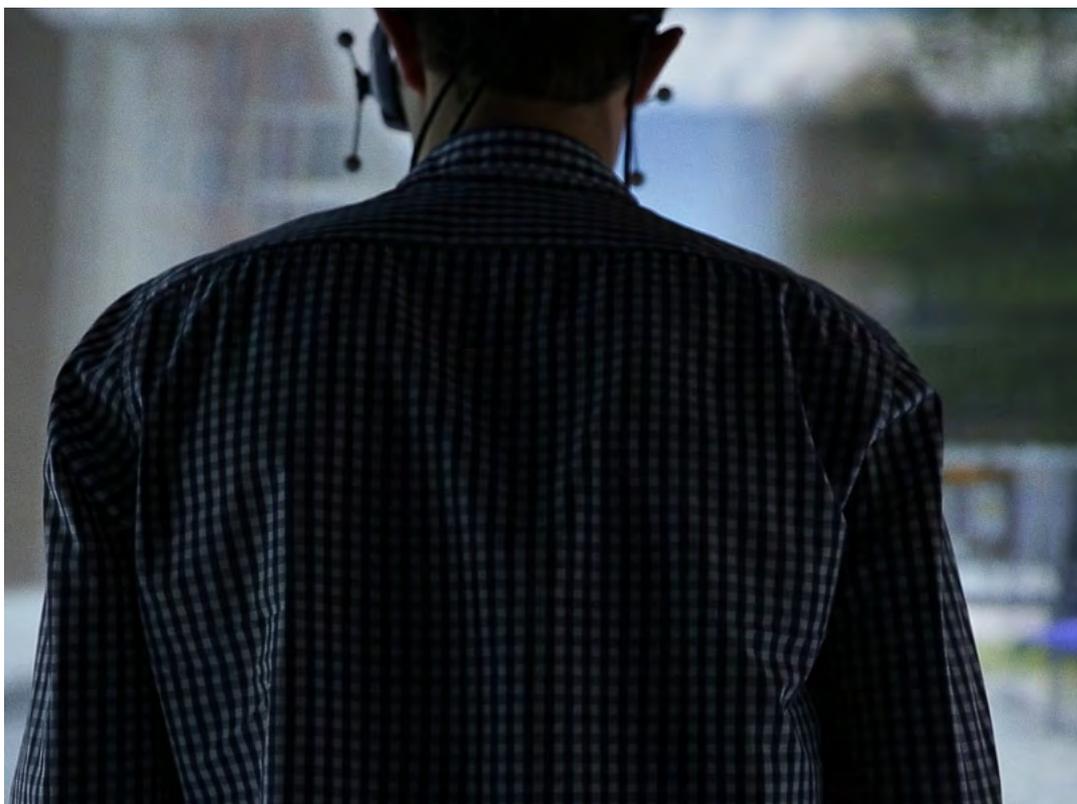
#

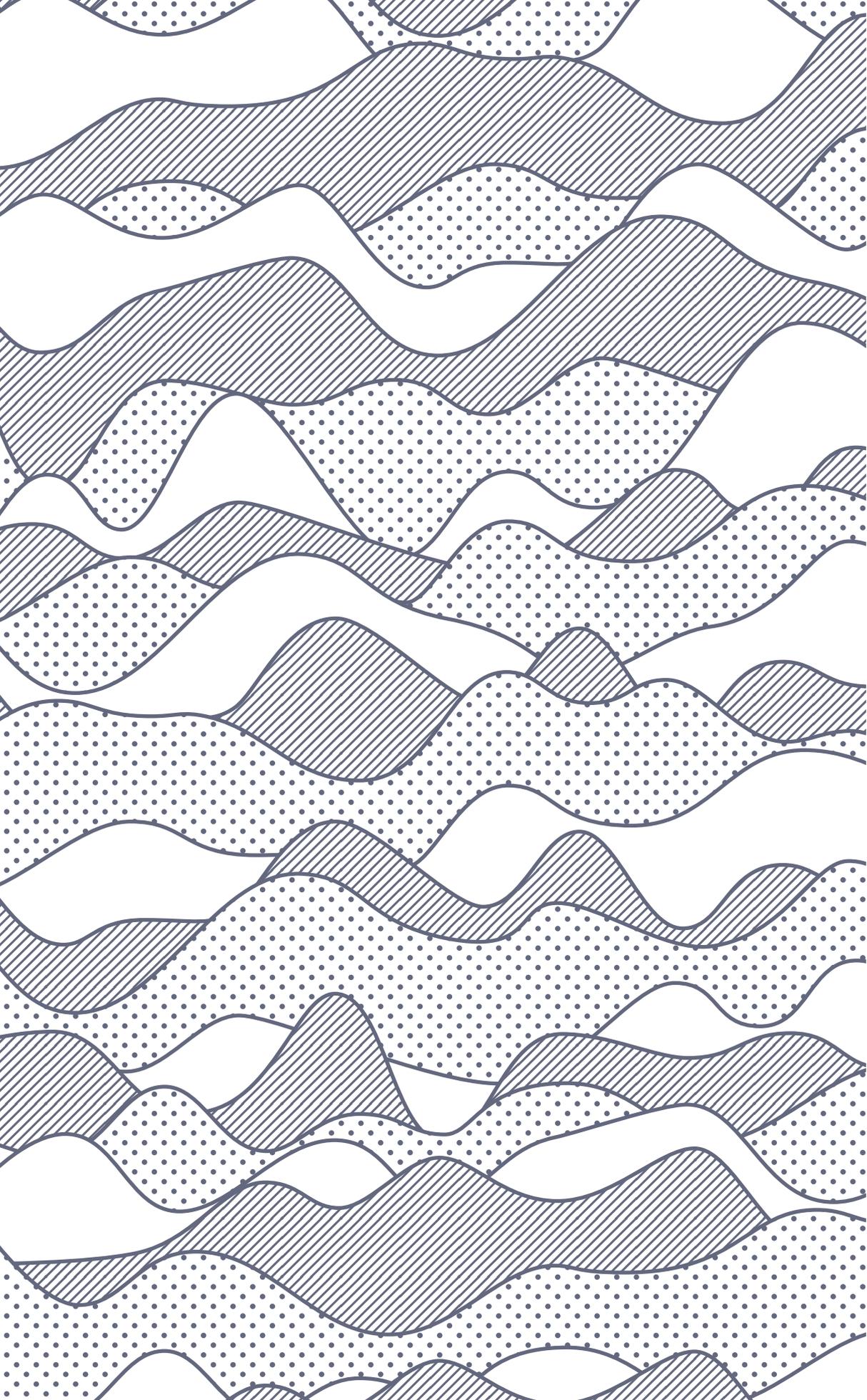
ciencias, afectos, tecnología

Francesco Bertocco (1983) es artista y realizador audiovisual. Su trabajo explora el género documental como soporte de experimentación y formulación de lenguajes complejos.

Su última investigación se ha focalizado en el estudio de la mente a través de la ciencia. Entre sus exhibiciones personales destacan: *F*, con Alessandra Messali en el MAC de Lissone, en colaboración con ViaFarini/DOCVA; *Focus Group*, Galería ROOM, Milano; *Role Play*, Lucie Fontaine, Milano.

Ha participado también en muestras audiovisuales y colectivas, como *Visions du Réel* 2014, International Documentary Festival, Nyon, CH; *Mediterranea 16. Errors Allowed*, Ancona; *VideoZero 2012*, CAREOF-DOCVA, Documentation Center for Visual Arts, Milano; *Okay, I have had enough, what else can you show me?* CAREOF-DOCVA, Milano; *Videominuto 2010 Diario dall'epoca del presente permanent*, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato; *VIDEO.IT*, Fondazione Mario Merz, Torino; *DOC15*, (production prize) Sect. Passaggi, Festival Internazionale Filmmaker Milano, Milano.





TEMBLOR

onemi

Sonifying Seismic Waves - Global CMT Catalog Movie Seismic Sound Lab (USA)

Seismic Soundlab agrupa a científicos y artistas dedicados a desarrollar métodos para la representación sonora y visual de fenómenos geológicos y atmosféricos. Utilizan datos de procesos que están más allá de nuestra experiencia cotidiana y percepción directa, para generar películas y sonidos. Están interesados en entender cómo la visualización y sonificación simultáneas pueden ayudarnos a identificar y comprender complejos patrones espacio-temporales de los fenómenos naturales. La visualización y sonificación de estos datos nos permite entender que los movimientos sísmicos son un fenómeno natural, que no tendría por qué ser dañino en sí. Es debido a que los terremotos se suceden en escalas de tiempo que pueden ser más largas que nuestras memorias generacionales, que perdemos de vista el peligro al momento de planificar ciudades y construir sus viviendas.

Para la 13 *BAM*, se presentan tres videos: *Global CMT Catalog Movie*, sonificación y visualización de datos acerca de los movimientos sísmicos en el planeta desde 1993 a 2013, *Sonifyng Seismic Waves*, y una pieza realizada especialmente para la bienal, que registra la sonificación de los sismos que ha habido en Chile en lo que va del siglo, del año 2000 al 2017.

1993 - 2003 / 2017

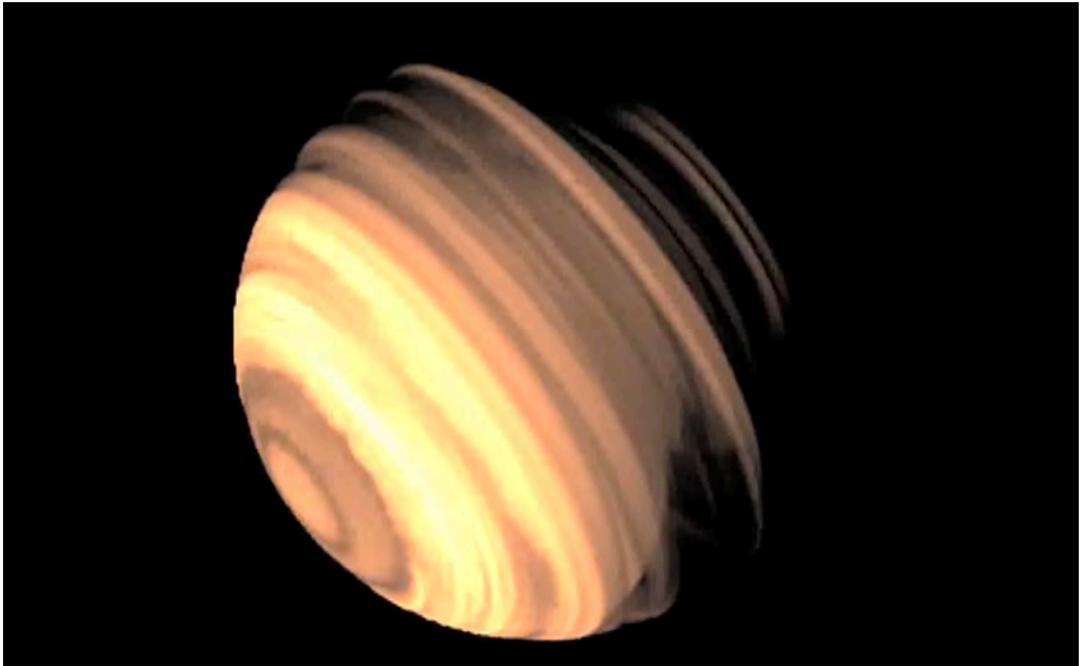
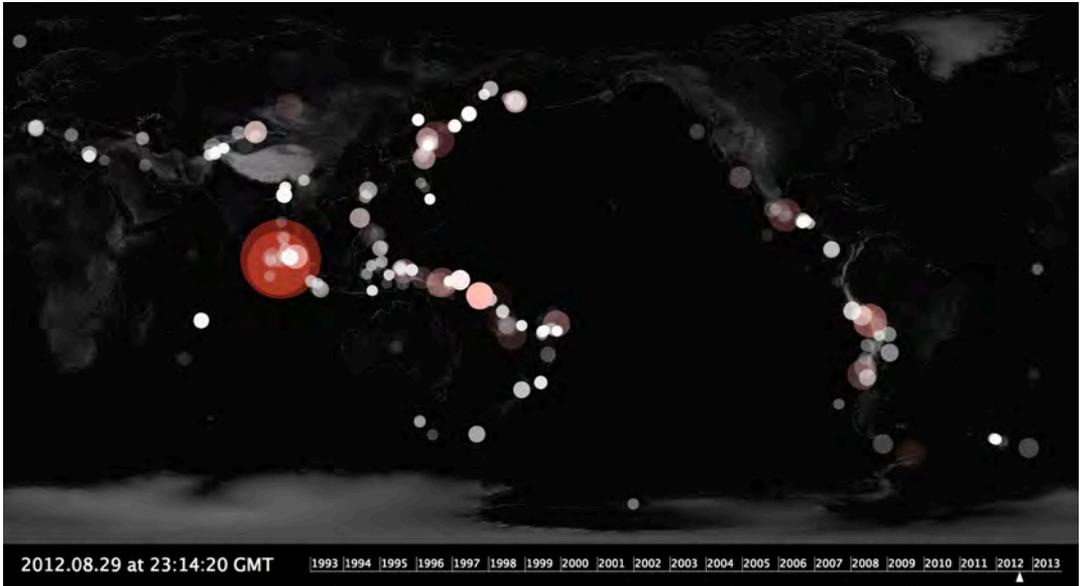
Instalación vídeo y sonora,
visualización, sonificación de
datos

#

terremoto, infografía

Seismicsoundlab está dirigido por Ben Holtzman (geofísico), en estrecha colaboración con Jason Candler (diseñador de sonido), Douglas Repetto (artista de sonido y escultor), Martin Pratt (sismólogo e ingeniero gráfico), Arthur Paté (ingeniero acústico) y otros, quienes trabajan desde la Universidad de Columbia en la ciudad de Nueva York, en el Observatorio de la Tierra Lamont Doherty y el Computer Music Center. Han mostrado sus resultados en el *Seismodome*, en el Planetario Hayden dentro del Museo Americano de Historia Natural en la ciudad de Nueva York.





Temblor de cielo

Fundación Vicente Huidobro (CL)

Temblor de Cielo, poema de amor, constituye, sin duda, un auténtico temblor: y tanto, como para haber hecho sufrir al angelismo huidobriano de una conmoción que conturba internamente el armamento de sus imágenes creacionistas. Se nos ofrece aquí el espectáculo fascinante de un arcángel transido por la pasión. *Temblor de Cielo* es un canto de amor, de amor rodeado de muerte por todas partes. Pues para sentir más hondo el hecho de que somos, es preciso amar al borde del abismo.

1928 - 2001

Libros y documentos de archivo

#

poesía, palabras sísmicas

Vicente Huidobro (1893-1948) escritor de múltiples inquietudes y ocios: poeta, novelista, dramaturgo, político, crítico de arte, polemista, coleccionista de arte negro, guionista de cine, corresponsal de guerra, destacándose en la mayoría de ellas como un creador de avanzada, comprometido con la transformación de una realidad que, en lo social y en lo estético, le parecía limitada y asfixiante.

Su teoría estética, el creacionismo, gestada en Chile y desarrollada en Europa, marcó el inicio de la vanguardia en lengua española y aportó, junto con la novedad de sus versos, una valiosa reflexión teórica sobre su proyecto poético.

Durante su trayectoria literaria, publicó cuarenta obras: veinte libros de poesía, dos obras de teatro, cinco novelas, un libro de manifiestos, cuatro relatos, seis revistas, dos diarios y cientos de artículos de prensa.



Memorias tectónicas Biblioteca Nacional de Chile y Biblioteca del Departamento de Geofísica Universidad de Chile

La selección de imágenes contenidas en esta exposición corresponde a una compilación realizada en la Biblioteca Nacional, y la Biblioteca del Departamento de Geofísica de la Universidad de Chile.

Específicamente, se basa en documentos rescatados de la colección del Conde Fernand Montessus de Ballore (1851–1923), científico francés, quien fue el primer director del Observatorio Sismológico Nacional.

Las imágenes representan instrumentos y gráficos científicos, retratos de fallas naturales e ilustraciones de fenómenos tectónicos y volcánicos.

1851-1923

Selección de material de
archivo, fotografías y textos

#

archivo, memoria

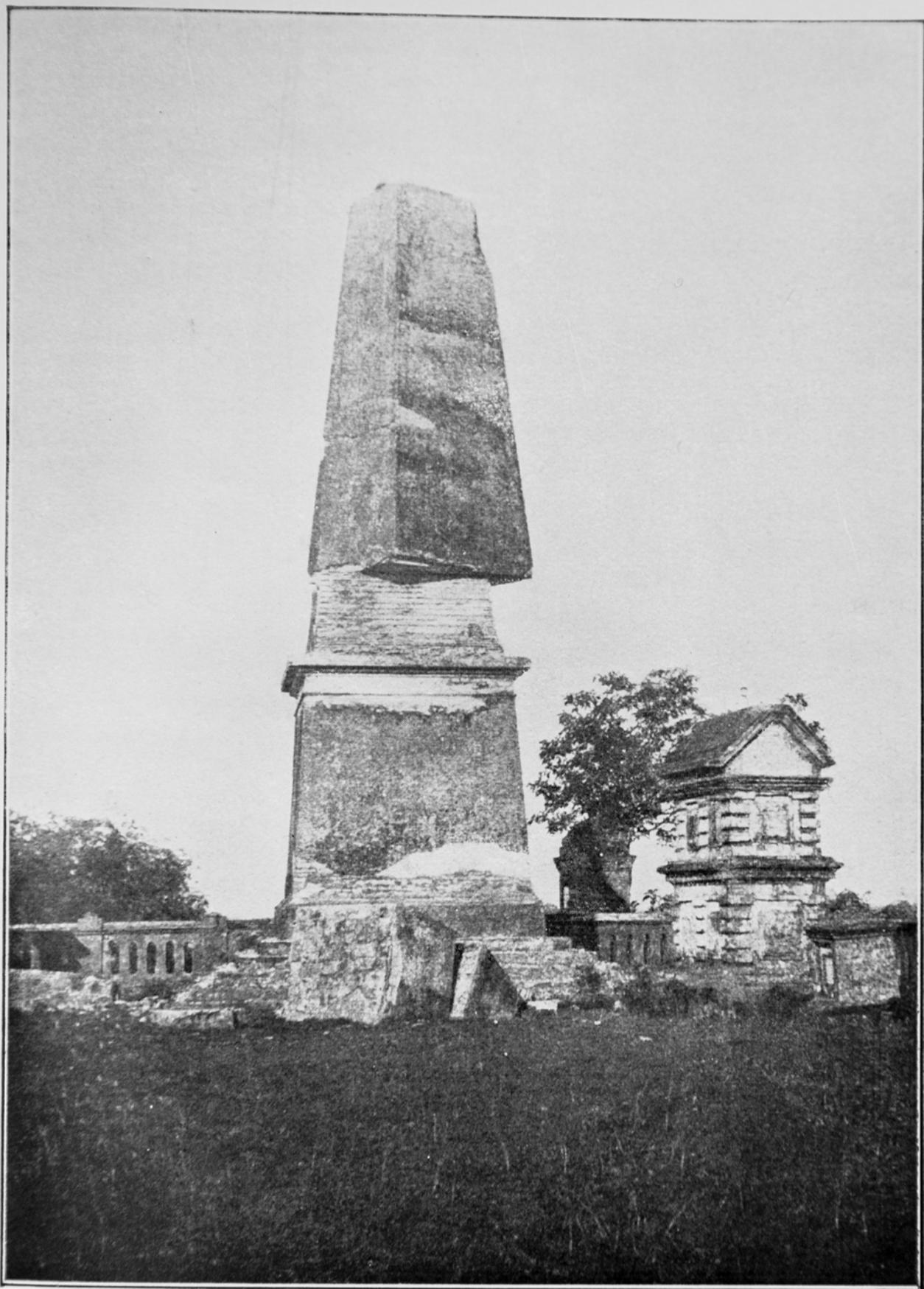
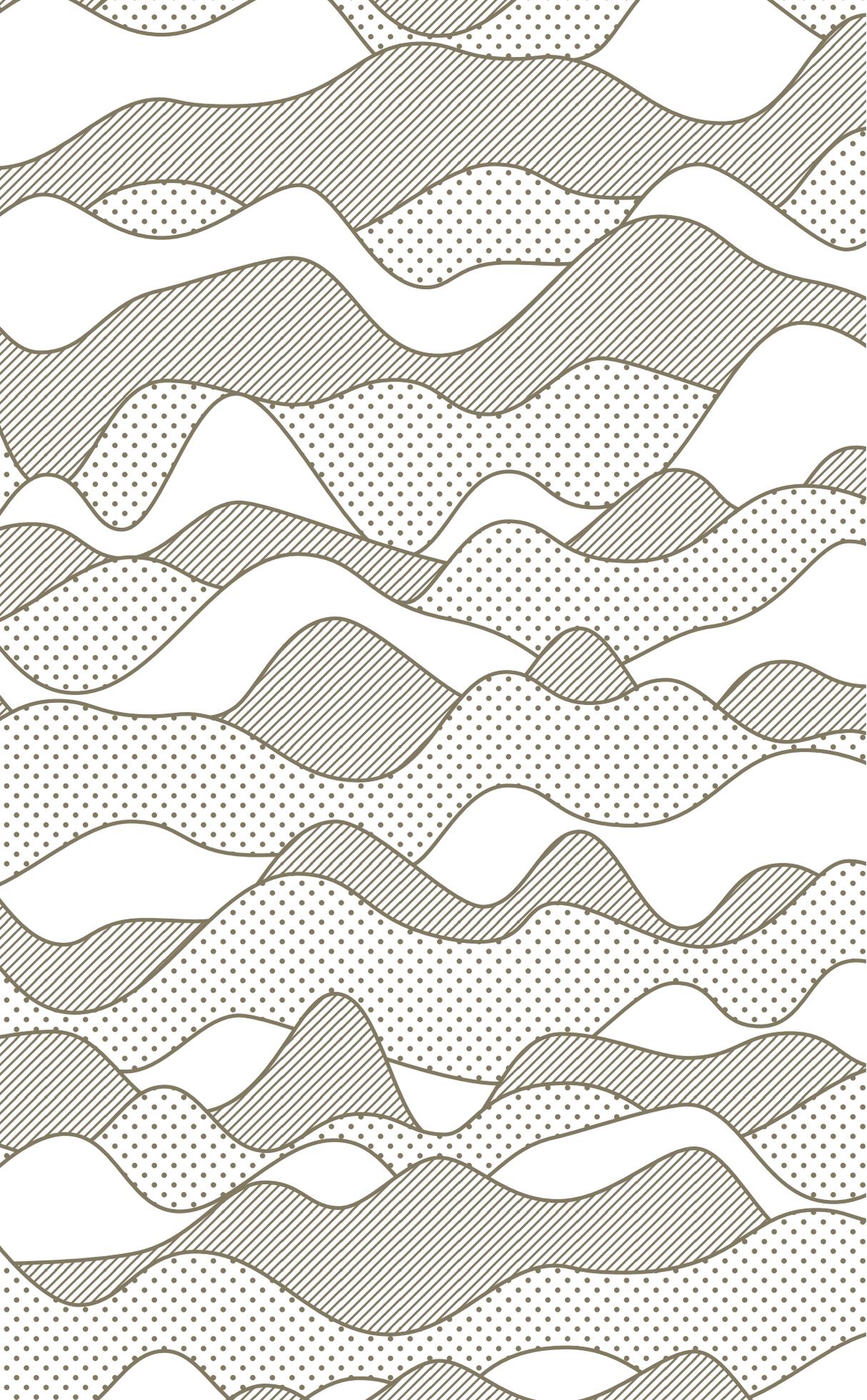


FIG. 210. — ROTATION DE LA PARTIE SUPÉRIEURE D'UN MONUMENT FUNÉBRE, À CHATAK, DÉTERMINÉE PAR LE TREMBLEMENT DE TERRE DE L'ASSAM DU 12 JUIN 1897 (d'après R. D. OLDHAM).



TEMBLOR

sala puntángeles

n

RadioRuido.2 (DE)

Los miembros del equipo RadioRuido.2 registraron la voz de 100 personas, provenientes de cuatro localidades distintas (Concepción, Valparaíso, Santiago e Iquique), contando desde el número 1 al 160.

Posteriormente, se editaron los archivos de audio recibidos en 160 pistas: *pista n° 1* contiene todos los números 1 de las 100 personas grabadas, unos tras otros con pequeñas pausas irregulares entre ellos; *pista n° 2* contiene todos los números 2 de las 100 personas grabadas, y así hasta la pista n° 160, que contiene todos los números 160 de las 100 personas grabadas. Cada pista de audio tiene la duración de 3 minutos.

n se pregunta por la relación entre voz humana análoga-singular y los medios digitales estandarizados globalmente. En *n*, llenamos una sala completa con la presencia de cien individuos, a través de sus voces, por un tiempo determinado. La voz humana identifica al individuo de forma similar a la imagen del rostro; tesitura, entonación, dinámica, calidad y acento se configuran diferentes en cada singularidad.

272

2016

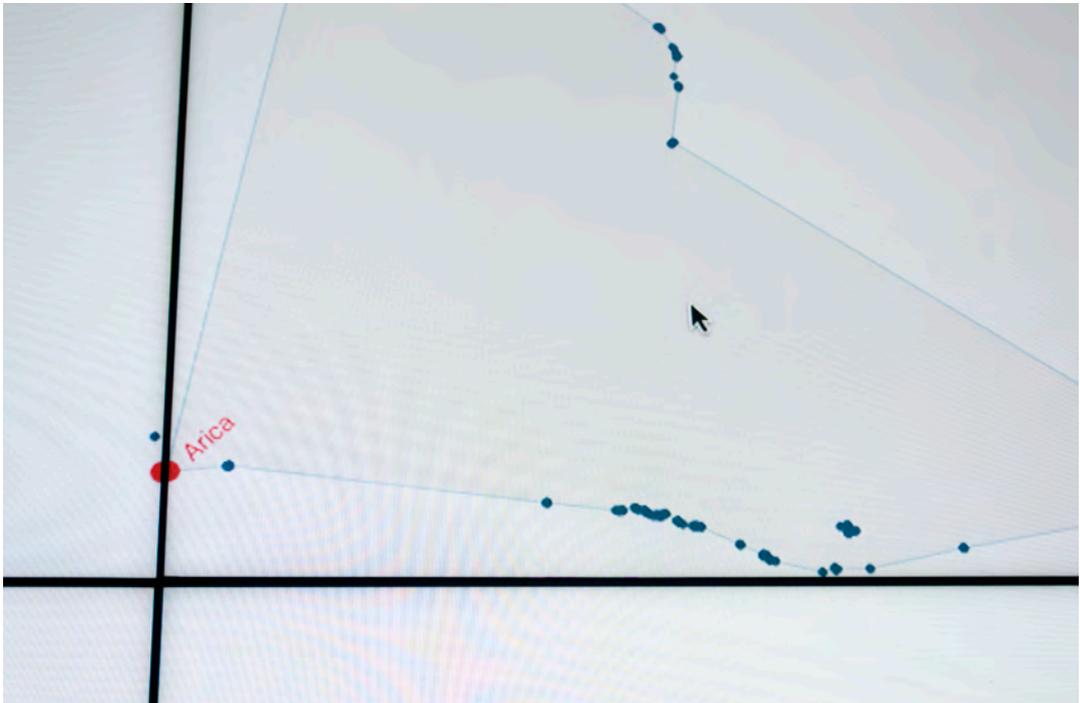
Monitor, cinco canales de audio

Banda sonora de ocho horas

RadioRuido.2 es una agrupación artística conformada por Mónica Bate, Felipe Fierro, Nicolás Fuentes, Claudio Muñoz, Rainer Krause y Sebastián Valenzuela.

#

replica, voz, números,
territorio, lenguaje



La isla [reconocimiento]

Rainer Krause (CL)

La Isla [reconocimiento] es un proyecto colaborativo, basado en la contribución potencial de los habitantes y visitantes de Sudamérica. En el proyecto se construye un mapa del subcontinente sudamericano, a través de los sonidos de los límites entre agua y tierra (costas, playas, acantilados, etc.). Estos sonidos son grabados a lo largo de todas las costas por los habitantes y visitantes, que poseen un celular con conexión a internet y GPS.

Una aplicación para estos celulares, descargable gratis desde *Google Play* y *Apple Store* permite que una grabación de sonidos costeros -con el micrófono interno del celular- sea enviado a la página web <http://la-isla-reconocimiento.cl/>, junto con los datos de geolocalización de la grabación. En la página web, un *software* construye un mapa a través de estos puntos y su conexión con los puntos vecinos, y los relaciona con los sonidos enviados. Mientras más sonidos marítimos-costeros existan, más preciso se construye el mapa del subcontinente.

2016 - 2017

Cuatro canales de audio
Computador, proyector

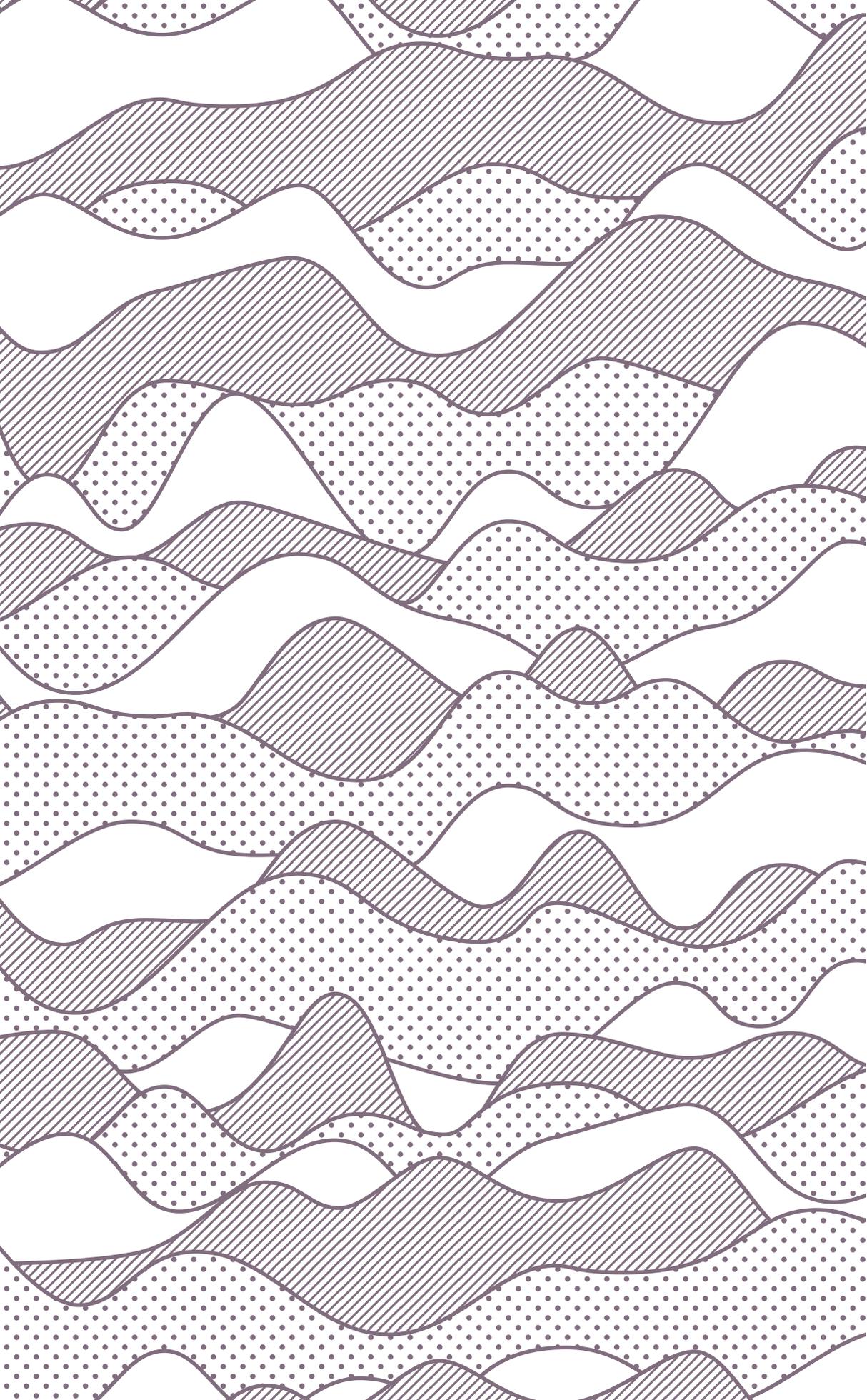
#

arte colaborativo, territorio,
geografía expandida, mapa
sonoro

Rainer Krause (1957) artista sonoro y visual. Desde 1987, vive y trabaja en Santiago de Chile. Actualmente es profesor de la Universidad de Chile y coordinador del diploma de Postítulo en Arte Sonoro. Desde 1985, ha participado en muestras individuales y colectivas en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa. Desde el año 2005, trabaja también como curador para muestras, eventos y otros proyectos vinculados al arte sonoro.

<http://rkrause.cl/>





TEMBLOR

metro de santiago

Benjamin Seroussi

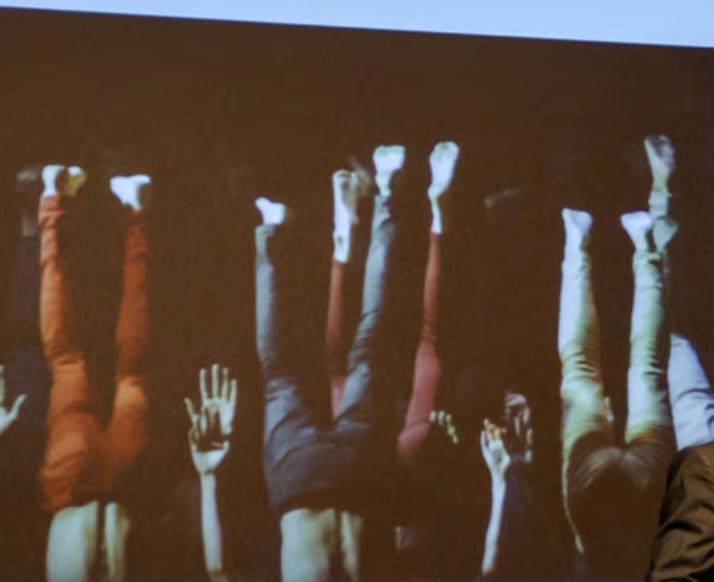
Coordinador Regional de COINCIDENCIA
Intercambios culturales Suiza-América del Sur
2017–2020

Presentando obras inéditas, desarrollando actividades pedagógicas y defendiendo el papel del arte en la formulación crítica de temas contemporáneos, la Bienal de Artes Mediales (BAM) establece un estándar de producción y de diseminación cultural inspirador, como Bienal y como plataforma de investigación. COINCIDENCIA, Programa de intercambios culturales entre Suiza y América del Sur, llevado a cabo por la Fundación Suiza para la Cultura Pro Helvetia, tiene el placer de apoyar el evento en su 13ª edición, de diversas formas.

Lanzado en 2017, COINCIDENCIA tiene como objetivo promover el intercambio en diversos campos artísticos, a través de exposiciones, residencias, investigaciones, giras, coproducciones y traducciones, entre Suiza, Sudamérica y otros países en los que opera Pro Helvetia. Articulado en torno a ejes como la construcción de territorios, las nociones de conflicto, de memoria y las relaciones actuales con las narrativas no modernas, el programa que tiene una duración de tres años crecerá a partir de la inquietud de los socios locales, garantizando su relevancia en Sudamérica.

COINCIDENCIA se une a la BAM en la presentación de *Forest Law* de Ursula Biemann y Paulo Tavares, obra realizada a partir de una investigación hecha en la Amazonía Ecuatoriana, que pretende revisar nuestra percepción de la tierra y la importancia de entenderla como agente político y sujeto de derecho. Paralelamente, con motivo de la Bienal, se lanzó la residencia de intercambio con ALMA (Atacama Large Millimeter/submillimeter Array), Arts@CERN y la Corporación Chilena de Video, con el objetivo de reforzar la comprensión del arte como productor de conocimiento y generar fricciones con la producción científica. Finalmente, fue dado el puntapié inicial al proyecto transnacional y trienal *Diez Momentos en mi vida* de Mats Staub, que después de recoger memorias en varios países de habla hispana, las devuelve al espacio público (metros, calles, plazas) haciendo visible una historia oral, personal y más cercana al cuerpo, discrepando de las narrativas nacionales y oficiales. Esperamos que cada una de estas dinámicas pueda desdoblarse en proyectos futuros.

cultura



(Geneva) / Unsam (Buenos Aires), 2017 – Photo: PH Corina Tate



Diez momentos en mi vida

Mats Staub (CH)

El artista suizo, Mats Staub, ha elaborado un archivo donde invita en forma abierta a que los participantes compartan momentos personales, en una página web, para formar un acervo de la memoria colectiva e insignificada. Cada usuario es invitado a registrar diez momentos significativos de su vida, los cuales una vez reunidos, proponen inesperadas coincidencias y conexiones que dan forma a la vida de la memoria, colectiva y personal, al la vez.

Para su instalación en la Bienal, Mats rescata una serie de momentos directamente relacionados con los temblores esenciales de la vida: el momento de nacer y aquel en que morimos.

2017

Instalación fotográfica

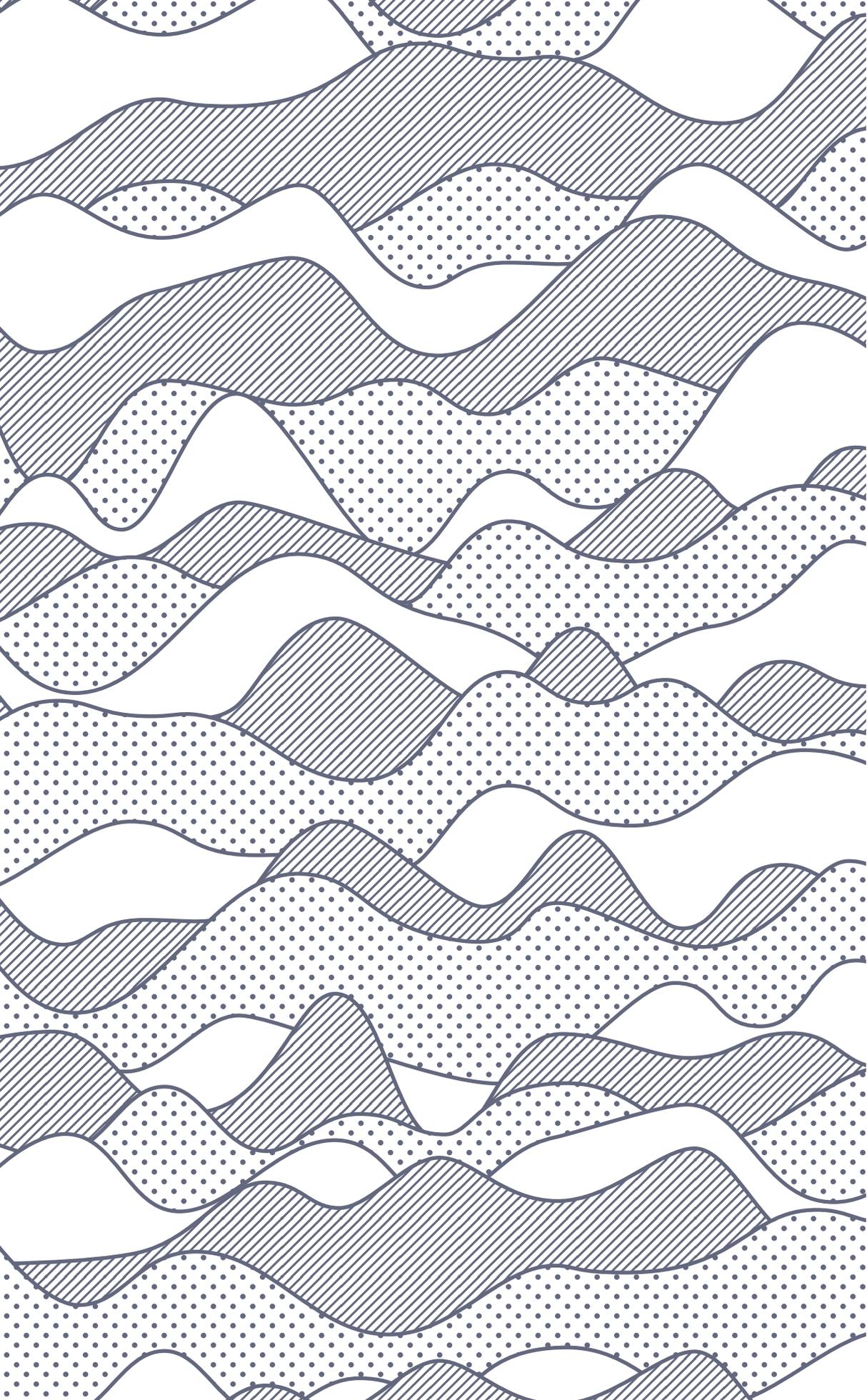
#

memoria colectiva, historia,
temblor, vida y muerte,
coexistencia

Mats Staub (1972) vive y trabaja en Berlín. Su formación abarca estudios teatrales, de religión y periodismo. Ha trabajado como periodista para diversas publicaciones entre 1996 y 2001, y como asistente dramático en el Teatro Neumarkt de Zurich (2002–2004). Desde el año 2004 ha desarrollado sus propios proyectos artísticos, los cuales vinculan los campos del teatro, la exhibición artística, la literatura y la ciencia, a través de la memoria y la investigación biográfica.

<http://www.diezmomentos.net/>





Christoph Bertrams

Director

Goethe Institut Chile

El terremoto del 2010 destruyó el edificio del Goethe en Esmeralda, y la famosa sala en la que se podía respirar un poco de aire libre en tiempos de dictadura.

Post terremoto 2010, voluntarios alemanes de una ONG cuentan a niños del lugar un cuento del autor alemán Heinrich von Kleist llamado “El Terremoto en Chile”. La crueldad de este cuento, la dura reflexión existencial y religiosa acerca de las consecuencias de un desastre natural, los hará enfrentarse en una discusión sobre problemáticas que aparecen cada vez que tiembla la tierra.

Esa es la trama de la obra “Beben” escrita por Guillermo Calderón el 2017. La obra toma la catástrofe para reflexionar sobre la dimensión político-social del trauma, la figura de dios y el asistencialismo.

El hecho histórico en el que se basa el cuento de Kleist es el terremoto del 13 de Mayo de 1647. Un terremoto en el que un quinto de la población de Santiago fallece producto de los derrumbes de las construcciones coloniales, y en las semanas posteriores unas dos mil personas mueren infectadas de tifus. En la breve novela de Kleist, publicada el 1807, una joven aristócrata y su sirviente tienen un romance, desafortunadamente descubierto por el padre de ella. La protagonista va a parar a un convento y es sentenciada a muerte, mientras que él se va a la cárcel. En las escaleras del convento ella da a luz en secreto a un hijo desconocido por monjas y familia.

En el momento en que ella iba a ser ejecutada, él planea su suicidio. Sólo este devastador terremoto es capaz de detener su plan de colgarse. Los edificios en ruinas y los cadáveres de las autoridades significan para los protagonistas el anuncio de una sociedad ‘mejor’, en la cual a ellos se les permitirá concretar su sueño de ser una familia.

La sucesión casual de los eventos no la toman realmente como tal, sino que interpretan lo sucedido como si el destino estuviese a su favor. No es necesario entrar en detalles, pero esta visión ingenua de los hechos no les favorece. El cuento muestra una antítesis a las estructuras sociales mojigatas ya establecidas en ese entonces, la ‘subversión de todo tipo de relaciones’ es el tema de este intrigante relato.

El terremoto del 2010 ya es parte de la historia de Chile. Lo que pasa después del terremoto en la historia de Kleist no es comparable a lo que pasa después del 2010. Sin embargo como ya parece ser costumbre, luego del terremoto – un momento extraordinario y en el que todo parece ser posible por un breve espacio de tiempo- las cosas siguen como antes. Sólo que el Goethe-Institut ya no está en ese edificio legendario.

La obra de Basco Vazko es el aporte del Goethe-Institut Chile a la BAM.

Su trabajo es muy bien recibido, mientras esperamos la remodelación del lugar... porque volveremos.

Cuando las cosas se desarman

Basco Vazko (CL)

La deriva de esta obra contiene en sí todas las tragedias y claves para entender el contexto curatorial de la Bienal. El mural nace como una forma de señalar el Goethe Institut como edificio cultural icónico de Santiago, que luego del terremoto del 27 de febrero de 2010, queda inhabilitado bajo la norma estructural que exige Alemania. Es así como el edificio ha permanecido en estado de latencia desde ese día, inhabitado, esperando a ser reconstruido. La historia de esta situación es representada estéticamente en la obra de Basco Vazko, que inspirado en este contexto, petrificó el instante del terremoto, donde todo caía, se trizaba, perdía su forma original.

El mural, que cubre la parte inferior del edificio, tiene diversos modos de ser apreciado. Uno de los más interesantes es cuando se transita en auto o bicicleta, pues las formas adquieren un movimiento violento e imposible de comprender debido a la velocidad del observante, evocando la intención de Eduardo Martínez Bonati, Carlos Ortúzar e Iván Vial, autores de esta obra, considerada fundamental para comprender la historia del muralismo en Chile, y dedicada al automovilista que absorbe la imagen propuesta gracias al tránsito rápido entre un punto y otro. Caminando, la obra se recorre lentamente, las formas a veces orgánicas e indescriptibles, aparecen en detalle y el movimiento adquiere nuevamente una especie de trance hipnótico. El punto de vista definitivo es enfrentando la obra desde el centro; mediante el paneo de la cabeza del que observa, se recorren los más de 20 metros de ancho del mural, descubriendo una composición que atenta contra el gris predominante de la ciudad, un desorden estructural que recuerda el instante mismo del terremoto, donde todo levita. En el momento de su reconfiguración, todo se vuelve a ordenar, después de sufrir la entropía de un caos necesario en el equilibrio de una aparente armonía.

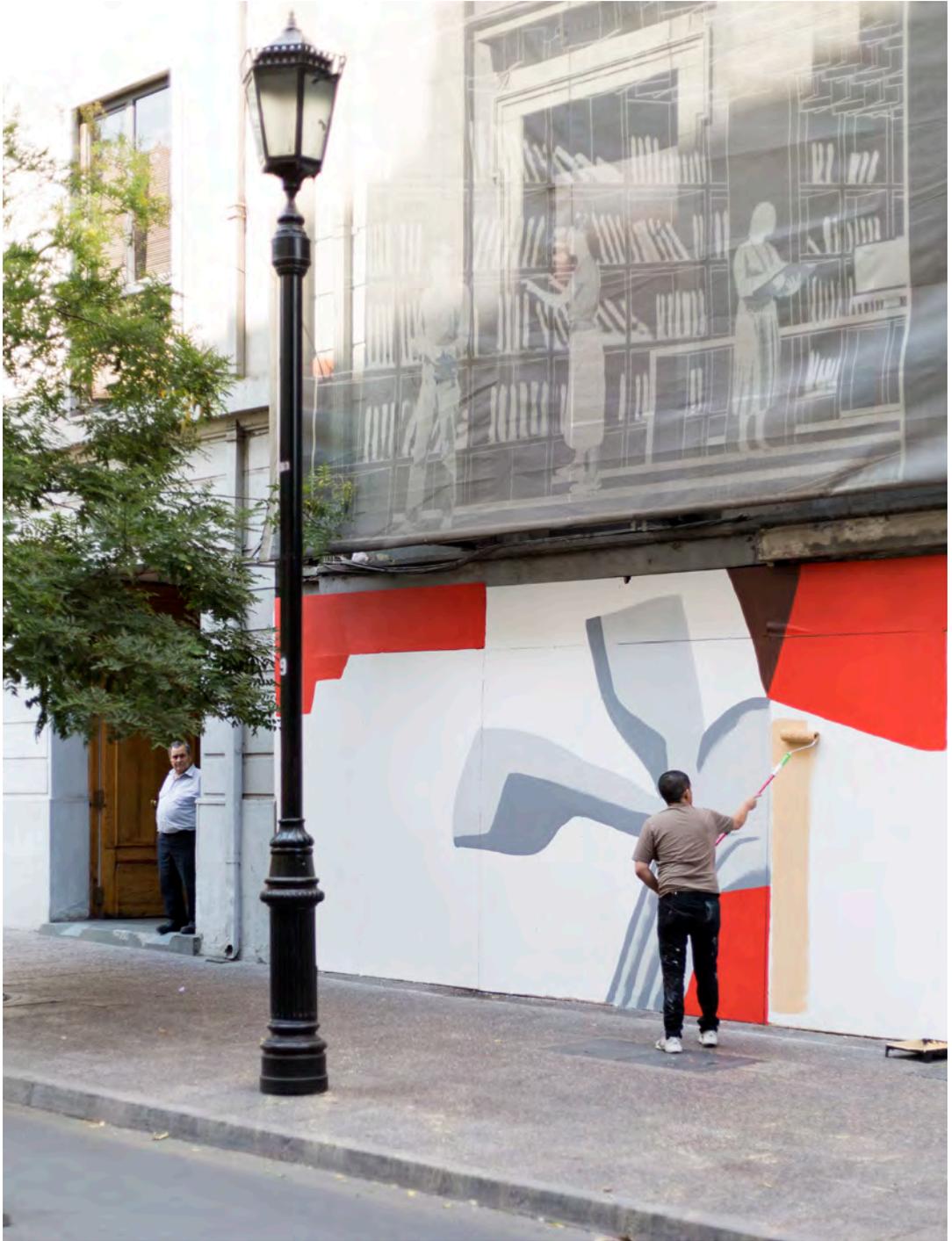
2017

Mural

#

street art, muralismo

Basco Vazko (1983) es un artista chileno. Entre sus exposiciones individuales destacan: *Post* en Watermill Center (Nueva York, 2016), *Hoy es viernes y mi cuerpo lo sabe* en Die Ecke Arte Contemporáneo (Santiago, 2016), *Estar solo no significa Nada* en Biblioteca Nacional de Chile (Santiago, 2015), *No tenemos donde ir* en Galería AFA (Santiago, 2012), *Evas* en Sala Cero Galería Animal (Santiago, 2009), *Siempre* en Industria Cultural (Santiago, 2008), *Largo día Jueves* en Galería Fifty24SF (San Francisco, 2008), *Dolores, las lágrimas y las rosas* en Galería PDX (Portland, 2008) y *Cinco letras que no dicen nada* en Galería Fifty24SF (San Francisco, 2006).







Documentación histórica sobre el terremoto

Breve reseña de los humanos y los terremotos

Enrique Rivera

*¿Será el Tifón negro? ¿el bárbaro Arimanes?
Cuya tiránica ley a sufrir nos condena;
mi espíritu no reconoce esos monstruos odiosos que ayer,
el tembloroso mundo, formó como dioses.*

*Poema sobre el desastre de Lisboa o examen de este axioma: todo está bien,
Voltaire*

El padre jesuita, Gabriel Malagrida (Menaggio, Italia, 1689-1761), declamaba que Dios, luego del gran terremoto de Lisboa del 1 de noviembre de 1755, Día de Todos los Santos, había enviado el cataclismo como castigo a una población cada vez más hereje y alejada de las leyes de la Iglesia. El padre no solo repartía culpabilidades verbalmente, sino que llegó a producir el famoso opúsculo Juicio de las verdaderas causas del terremoto que padeció la corte de Lisboa, distribuido para señalar la negligente espiritualidad del rey y los portugueses, incomodando a la corte a tal punto que terminó siendo desterrado. La paradoja de la historia es que la totalidad de las iglesias de Lisboa fueron destruidas por el terremoto, sin embargo sus burdeles se mantuvieron en pie. A la hora del terremoto la catedral y los oratorios estaban repletos, convirtiendo los templos y sus decoraciones sagradas en verdaderos asesinos en serie.

Las leyes asignadas a Dios por la Iglesia católica, funcionan como parámetros para entender un adoctrinamiento que configura comportamientos y manipulaciones instalados desde la inquisición con violencia, por parte de una Iglesia que se había alejado (y se mantiene aún muy lejos) de las parábolas de humildad, amor, fraternidad y misericordia planteadas supuestamente por Jesús. Este adoctrinamiento fue sostenido mediante narrativas épicas e imágenes iconográficas que, hasta la utilización de la imprenta para la reproducción masiva de la Biblia por parte de Martín Lutero, eran extremadamente centralizadas por el Vaticano. La distribución masiva de imágenes controladas por la Iglesia, fue reemplazada por la reproductibilidad masiva de imágenes con la invención de la fotografía, el cine y el video. La representación del mundo pasó desde el dominio de la religión al de la producción estética pura y, en pocos años, ésta se masificó gracias al uso de la tecnología digital, tanto por su producción como por sus formas de distribución en internet. Esta macro catedral electrónica, habitada por

las mentes de una población mundial en extraña oración, empieza a reconocer los primeros indicios de su derrumbe estructural, ya que esta supuesta era digital, esclavizada aún por el extractivismo de los recursos naturales, está habitada por pequeños Malagridas que inundan las redes sociales de post y malas verdades. Internet se presentó a la sociedad como la estructura que aceleraría los procesos sociales para el bien común, el tecno positivismo provocó un ambiente generalizado que excitó a Estados y multinacionales, sin considerar los efectos deshumanizadores de esta condición.

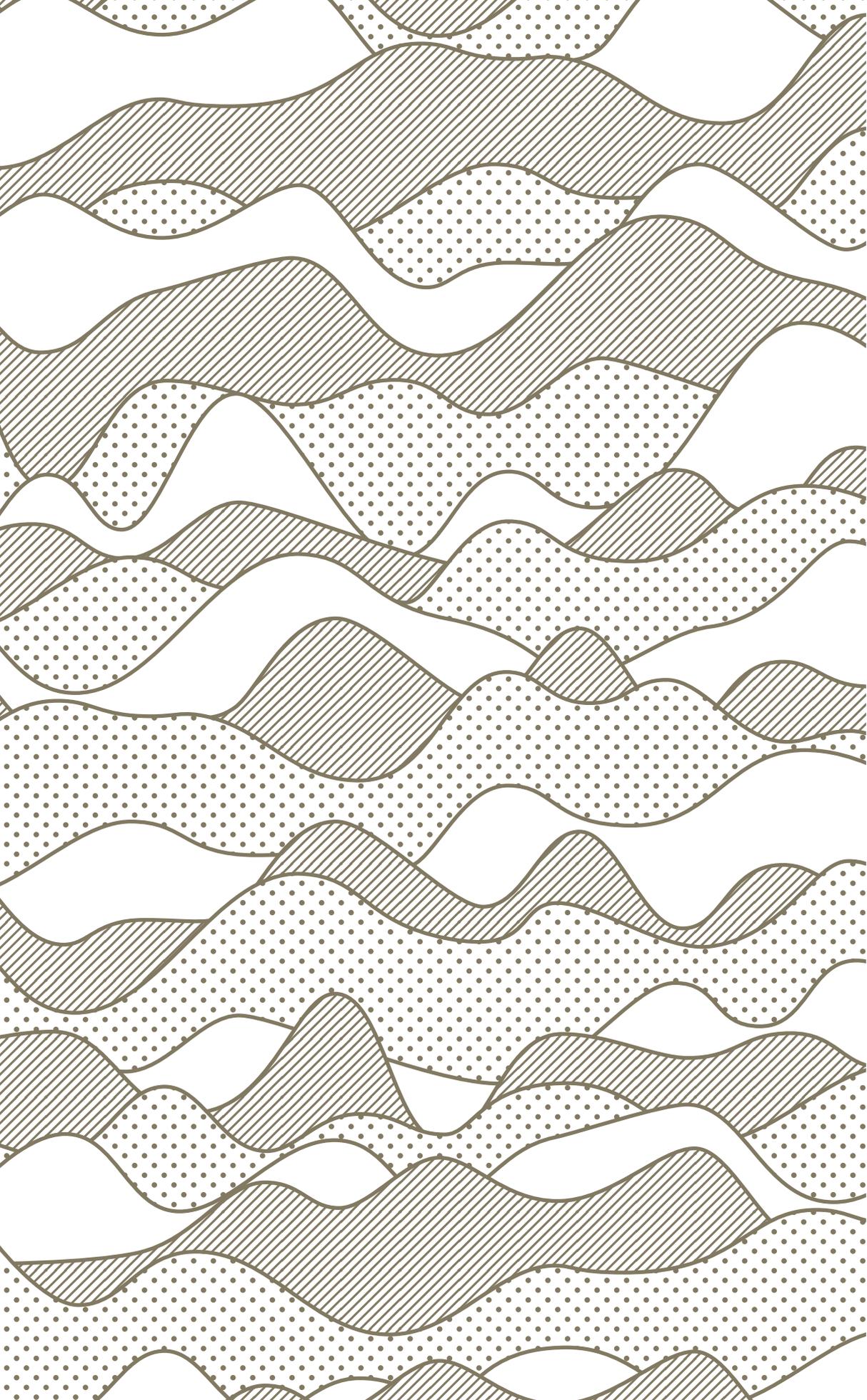
Internet se encuentra repleto de neo Malagridas, hemos llegado al punto de crear bots/algoritmos que imitan la participación de humanos en las redes sociales, donde la sofisticación de la agitación y propaganda para causar miedo y control, pasó de lo general a lo específico, gracias a la utilización de datos que configuran perfiles y modos de comportamiento. Esta aplicación refinada, quirúrgica, de precisión militar, no está lejos de la agitación oportunista del jesuita y su utilización de los terremotos para generar miedo y control.

Malagrida murió escuchando voces, completamente obsesionado por el útero de Santa Ana, una especie de éxtasis y delirio místico, analogía extraña entre paranoia, obsesión y manipulación, que encarna el poderoso lado oscuro de la Iglesia... y de internet.

El aspecto más importante del terremoto de Lisboa, no solo provocó el final de Malagrida como representante de una doctrina que había sido develada por la iluminación de la Ilustración, si no que llevó al pensamiento crítico y filosófico a modernizar sus formas de relación entre naturaleza, humanidad y política. Este fue precisamente el hito que, desde la curaduría general de la 13ª Bienal de Artes Mediales, consideramos fundamental en una reflexión necesaria entre arte, cultura y los terremotos, campo que lamentablemente ha sido de escasamente profundizado.

En Chile, el Cristo de Mayo (o crucifijo del Dios de la agonía) es un poderoso articulador cultural entre arte, performance y religión, tal vez el más importante, debido a su influencia sobre la fe de una comunidad que busca protección frente a los desastres sicionaturales. Cada 13 de mayo, fecha que conmemora el terremoto de 1647 que destruyó por completo la recién creada ciudad de Santiago, el Cristo recorre las calles en una procesión que impacta por su simbolismo descarnado. Cristo sangrando con su cara en estado de agonía (provocada por el dolor que provoca limpiar nuestros pecados) se convierte en el cordero sagrado e indefenso que sufre por nosotros, el sufrimiento que intentamos evitar cuando se produce un terremoto. Los relatos afirman que en el gran terremoto de Santiago, los

edificios que habían sido construidos en los últimos cien años cayeron silenciosamente sin oponer mucha resistencia, y según se registra, es el muro que sostiene el Cristo de Mayo el único que resiste a la catástrofe. La corona de espinas se cayó rodeando su cuello, y en las dos oportunidades que intentaron retornar la corona a su cabeza, se produjeron réplicas del terremoto. Nunca más se ha intentado. Éste representa entonces la resiliencia sobre la venganza de un Dios sin piedad por los pecadores, que contrasta con la visión de los pueblos precolombinos, como por ejemplo, el mito de Ten Ten y Cai Cai Vilu, deidades de la tierra y el mar que se convierten en articuladores de un equilibrio homeostático entre creación, destrucción y transformación. En la leyenda mapuche, los humanos que no lograban ser protegidos por Ten Ten (serpiente de tierra) de la ira de Cai Cai Vilu (serpiente de agua), eran tragados por los maremotos, sin embargo no morían, sino que eran transformados en peces. A diferencia de la mitología católica, la mapuche consideraba la transformación en otros seres, la transmutación del espíritu encarnado en seres acuáticos, habitantes de una especie de proto modernidad líquida.



TEMBLOR

críticos invitados

Ignacio Szmulewicz R.
Coordinador Centro de Documentación
de las Artes Visuales
Sebastián Valenzuela, Miguel Hernández

Equipo CEDOC

El llamado curatorial de la 13ª versión de la Bienal de Artes Mediales llevó por título *Temblor*. Pocas dudas caben de que esta particular palabra tiene resonancia épica en el imaginario del arte chileno, como a su vez, de la sociedad local entera. Si de imaginario se trata, el concepto reúne poderosas referencias ancestrales, históricas y contemporáneas, además de suscitar problemas tan actuales como los de la geopolítica, el medioambiente y el urbanismo, entre otros.

Lo cierto es que en esta ocasión, el guión curatorial se dibujó desde un trazado sumamente distinto. En la mesa, como iguales, un equipo de seis curadores totalmente disímiles fueron invitados a discutir y proponer asuntos. Algunos con experiencia previa en el campo de la curaduría, otros en la investigación académica y extraacadémica, algunos desde el pensamiento crítico y otros desde la práctica artística. Mirado con cierta distancia, el modelo que impulsó la 13 BAM buscó enfocar la noción de Temblor a la manera de un prisma: haces de luz ingresaron en la más normal de las situaciones para ser devueltos alternados, multifocales, des-escalados y deconstruidos. En esta situación, el equipo curatorial de la BAM empujó el debate hacia frentes que a todas luces excedían un acotado escenario literal de desprendimiento de rocas, rotura de caminos y llantos despavoridos. Por lo mismo, sin miedo a perderse, el marco de asuntos abordados en la diferentes muestras, conferencias y conciertos tomó como frentes de batalla, gracias a los nuevos soportes tecnológicos, desde transformaciones políticas, crisis sociales y bélicas, cuestionamientos éticos y deslindes académicos, hasta fracturas medioambientales, realidades ampliadas y penurias.

El Centro de Documentación de las Artes Visuales instaló un cuerpo de obras, problemas y publicaciones que permitieran al equipo curatorial navegar por las aguas de la historia del arte contemporáneo chileno. Con esas claves, se pusieron en órbita las reflexiones de Ronald Kay, las obras de Claudia del Fierro, Óscar Concha, Claudia González y los efectos de la Trienal de Chile, entre otros. La iniciativa buscaba incentivar en el equipo curatorial de la BAM el reconocimiento de fuentes, tradiciones, coyunturas o constelaciones en el terreno de la historia del arte que permitiera construir un mapa más completo y complejo del escenario local.

El equipo del Centro de Documentación de las Artes Visuales siguió con especial atención la discusión generada, especialmente la manera como San-

dra Marín, de Estudio Repisa, pudo visualizar y elaborar complejas tramas conceptuales que permitieran poner en imagen la larga jornada de debate sostenida por el equipo curatorial. Hoy en día, la Bienal de Artes Mediales, junto con eventos como la Semana de Arte Contemporáneo de Antofagasta y el festival Tsonami de Valparaíso, constituyen los polos nacionales más relevantes para la puesta en valor y cuestionamiento crítico del arte contemporáneo en su conjunto. La Bienal de Artes Mediales ha podido instalar debates críticos y, especialmente importante para nosotros como Centro de Documentación de las Artes Visuales, ha podido colocar en la palestra pública la producción artística contemporánea, con todos sus bemoles.

Libros para la reunión curatorial Bienal de Nuevos Medios 2017

Sebastián Vidal “En el principio”.
Federico Galende “Benjamin y la destrucción”
Cyberneti Revolutionaries
Justo Pastor Mellado “Memorias de la Ceniza”
VV.AA. “Tráfico doméstico”.
Nelly Richard “Residuos y metáforas”.
VV.AA. “En marcha”.
Guillermo Machuca “Remeciendo al papa”
Valeria Radrigán “Corpus fronteras”
Daniel Cruz “Espacios temporales”
“Instalando arte y cultura digital”
Guillermo Machuca “Alas de plomo”
“Andrea Goic”
Claudia del Fierro “El complejo”
“275 días”
“Vostell, un libro de Ronald Kay”.
“Aviso de derrumbe”
“Latinoamérica: zona de experimentación”
Colectivo MICH “Acción monumental”
“Depresiones intermedias”
Guillermo Machuca “El traje del Emperador”
“Chile 8.8”
“Disclocación”
“Trienal de Chile”.
Fernando Prats “Gran Sur”
“Operación Verdad”
“Geografía imaginada”.

La agonía de Mayo en forma de Cristo

Mauricio Onetto

Breve reseña de los humanos y los terremotos

“[...] todo asimismo se asoló, menos un santo crucifijo de estatura de dos varas que milagrosamente, para amparo y defensa de tantos miserables, quedó pendiente [a] un clavo de una débil pared, [donde] hallámosle la cabeza levantada al cielo y la corona de espinas al cuello, cosa que no pudo suceder sino es milagrosamente, por venir la cabeza apretada y después no ser posible sacarla si no es haciéndola pedazos, a cuya causa para memoria la tiene en la garganta [...]”

Figura y conmemoración. Arte y acontecimiento. Memoria y destrucción. El Cristo de Mayo o Señor de la Agonía es el único ícono-espacio vinculado a la catástrofe que ha sobrevivido, hasta el día de hoy, en Chile. La explicación no se encuentra solo en la procesión que desde 1648, y hasta la actualidad, se realiza todos los 13 de mayo por el centro histórico de Santiago (muy pocas veces se cortó esta tradición: una lluvia muy fuerte, la falta de dinero o un período político álgido). Tampoco se encuentra en que dicho Cristo congregate, periódicamente, a un sinnúmero de fieles a rezar por sus pecados o ilusiones. De hecho, se podría aseverar que durante el último siglo, si se compara con los anteriores, su poder invocador más bien ha disminuido o solo vuelve a llamar la atención en los momentos en que se produce la procesión. Por ejemplo, en el bicentenario de la catástrofe que lo hizo popular, el terremoto de 1647, la capital completa tuvo que acudir a la celebración. Los niños y los funcionarios públicos estuvieron obligados a aprender las prácticas religiosas en torno a la figura que se recordaba como verdadera sobreviviente de la mayor catástrofe telúrica de Chile:

El 13 de mayo del corriente año cumple su segundo siglo el grande acontecimiento, de aterrante memoria, que destruyó casi completamente a esta ciudad. La municipalidad de entonces, destruidas las casas consistoriales, deliberaba, en pleno aire y en medio del conflicto, sobre proporcionar socorros a los moradores más necesitados y afligidos, después de haber implorado la clemencia Divina a favor del pueblo que le estaba encomendado. Un voto solemne fue entonces pronunciado con fervor y recogimiento religioso por el ayuntamiento entero, ligándose ante Dios, asimismo, a sus sucesores y a la ciudad para su perpetuo cumplimiento. La rogativa anual, en el aniversario del gran terremoto, quedó establecida desde entonces, y fue observada escrupulosamente y sin interrupción hasta nuestros días, resumiéndose en esta única solem-

nidad los demás aniversarios rogativas por iguales calamidades, con que ha sido visitada la población de tiempo en tiempo, aunque no de un modo tan terrible, como en el 13 de mayo de 1647.

La explicación de por qué ha sido el único ícono-espacio de la catástrofe que se mantiene vivo radica en su performatividad, es decir, en cómo su apariencia artística canaliza una serie de significados ligados no solo a aspectos religiosos, como el milagro asociado al hecho de que la corona de espinas quedara incrustada en su cuello luego del temblor, sino que además, a una disposición histórica para comprender la idea de desastre y el propio territorio. En otras palabras, la técnica barroca aplicada en la construcción del Cristo sufriente, sumada al acontecimiento en su doble dimensión, terremoto de 1647 y caída de corona, sintetizaron no solo los temores de la destrucción del espacio de seguridad por excelencia que simbolizaba la capital (algo que no había ocurrido hasta entonces), sino que además, un sentir original de pérdida excepcional digno de rememorarse y proyectarse, en cuanto que la experiencia colectiva respecto a las catástrofes y al propio territorio, podía quedar representada.

La excepcionalidad dada por la corona de espinas incrustada en el cuello, no solo funciona como símbolo de sufrimiento y de resistencia de Cristo ante la catástrofe, sino también como un emblema de resistencia ante una naturaleza que se mueve sola, que no distingue entre lo sacro y lo mundano, que se instala en el cuello de cualquiera. Las espinas en el cuello inmovilizan cualquier movimiento que no siga un mismo curso, estrechan la mirada en el horizonte, eternizan el pasado y el presente en una sola dirección de futuro. Si esto lo extrapolamos a cómo han recibido y respondido los habitantes de Chile sus catástrofes, sin duda se podría establecer una conexión. En efecto, nociones de Chile como un acontecer infausto que se han impuesto como la única forma de aceptar la catástrofe, y, por ende, el futuro, nos permiten comprender el poco énfasis que se le ha dado a resolver problemáticas del presente o a evitar otra desgracia. En este sentido, vemos cierta correlación entre la performatividad de la figura y la experiencia de cómo experimentar o sobrepasar las catástrofes. Es como si esta iconografía hubiese traspasado su espacialidad y hubiera instalado o fundado un esencialismo en torno a cómo observar y vivenciar el desastre.

El arte no solo es respuesta y representación. Es acumulación de temores, de temblores, de suspiros. Es también límite: delimita la expectativa de un tiempo y la formaliza. Asimismo, la transforma y la suplanta. Eso ocurrió con el Cristo de Mayo. El arte transformó la expectativa en obra, leída como milagrosa, y permitió una demarcación de la catástrofe. Ahora bien, la envolvió de tal forma que la transformó en un espejo del que es difícil desprenderse debido al miedo de perder la silueta proyectada que sirve como consuelo, no por temor a olvidarse del fantasma del desastre.

Relatos e imaginarios sobre los terremotos en los cuentos tradicionales: aproximación en la Colección de Cuentos FUCOA

Carolina Tapia Valenzuela

El Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional reúne documentos sobre diversas expresiones de nuestra cultura tradicional y popular; entre ellos, la Colección de Cuentos FUCOA, una de las más consultadas de esta sección.

Esta colección está compuesta por relatos enviados al Concurso de Historias, Cuentos y Poesías del Mundo Rural que convoca el Ministerio de Agricultura desde el año 1992, a través de la Fundación de Comunicaciones, Capacitación y Cultura del Agro, FUCOA. Durante todos estos años han participado miles de niños y niñas en la categoría Me lo contó mi abuelito, y jóvenes y adultos en la categoría Historias campesinas. Los concursantes son personas de todo Chile que viven en el campo, están relacionados con el campesinado o conocen alguna historia del mundo rural. Los cuentos ganadores son publicados anualmente en una antología, pero los miles de relatos que participan se conservan en el Archivo de Literatura Oral.

Los documentos que conforman la Colección de Cuentos FUCOA son en su mayoría inéditos, de carácter único y de inestimable valor informativo, puesto que en ellos se recoge de primera fuente nuestra rica herencia tradicional resguardada por años en el entorno rural, transmitida en la forma de conocimientos, historias y creaciones poéticas. Los temas que contienen los relatos son diversos: historias locales, leyendas, toponimia, fiestas religiosas, comidas y bebidas tradicionales, entre muchos otros.

En los miles de relatos se materializa un universo patrimonial amplio, diverso y ancestral, transmitido a través de los usos y la oralidad de personas comunes y corrientes, depositarias de los saberes, costumbres e imaginarios, que son los que cimentan buena parte de lo que somos como pueblo, como país. El poeta e investigador Fidel Sepúlveda, señala sobre el cuento tradicional: “Cada cuento es una frase de un gran relato de la vida de la comunidad. El cuento largo es el conjunto de relatos que mantiene viva la memoria de una cultura...”. En definitiva, los cuentos contienen un universo de cotidianidad que se construye con los pequeños hechos que marcan las horas del día, pero también con los grandes acontecimientos que moldean la vida de las personas y de las comunidades.

Los terremotos son, sin duda, uno de esos grandes acontecimientos. Remecen de manera literal y metafórica la vida de las personas, convirtiéndose en hitos que son recordados por años y generaciones. Entre los cuentos FUCOA,

existen relatos que dan cuenta del impacto que estos fenómenos naturales provocan: desde narraciones testimoniales y vívidas del terremoto del año 2010 que asoló la zona central del país, hasta recuerdos del catastrófico terremoto de 1960, que destruyó gran parte de la zona centro-sur; incluso, la memoria hace presente eventos tan lejanos como el terremoto que afectó la zona norte el año 1868.

En los cuentos, la ocurrencia de estos fenómenos naturales se hace presente desde diversas perspectivas y formas, contando con relatos en que se narra el antes, durante y después de un terremoto: las posibles señales que los anticipan; lo que provoca en las personas y comunidad; la búsqueda de posibles explicaciones que permitan comprender o tener conformidad ante la catástrofe. Sensaciones y visiones en que se traslucen creencias, valores y símbolos que acompañan y enriquecen la vida de los pueblos, que se presentan como las piezas de un gran puzzle a través de la mirada de los autores.

La fuerza de la naturaleza es un elemento que se destaca, se le da un carácter protagónico, siendo capaz de sellar en un instante el destino de las personas:

Antes del amanecer, un ruido subterráneo estremeció las casas. Luego un remezón violento, interminable, y todo se derrumbó. Los cerros se abrieron y un aluvión de piedras y arena sepultó al pueblo. Fue tan rápido que no se escuchó ni un grito, ni un llanto, nada, sólo ruido y violencia.

En muchos cuentos se asimilan los grandes eventos de la naturaleza con retos que se deben sortear. Como señala Fidel Sepúlveda: “Los protagonistas de estos relatos deben pasar por grandes pruebas, y más adelante agrega, “El paradigma está en los cuentos tradicionales que se caracterizan por la descomunal desproporción entre las fuerzas de los héroes y la magnitud de los desafíos. Las pruebas de estos cuentos ponen dramática, patéticamente a prueba la precariedad humana...”. Así, los protagonistas y sus vivencias, adquieren características heroicas, dignas de ser contadas como parte de la historia larga de un pueblo:

La vida tiene que continuar. Construyeron un nuevo pueblo y allí se quedó, el protagonista, con otras familias. Levantaron una gran cruz por los desaparecidos, y poco a poco, primero una casa y luego otra, formaron un caserío. Cavaron terrazas, levantaron quinchas, techaron las chozas con barro y paja brava e iniciaron una nueva historia.

Las historias de los protagonistas de los cuentos, de personas comunes y corrientes, develan consecuencias extraordinarias en sus vidas luego de un terremoto. En el ejemplo citado, el pueblo se reconstruyó cerca de la zona de la catástrofe y, por tal motivo, se recuerda constantemente como parte de

sus relatos locales. En otros cuentos se narra que estos eventos han provocado la movilización de la población hacia otros lugares, e incluso han desencadenado una separación familiar, como recuerda Ana Codelia Contreras sucedió con ella, sus padres y hermanos después del terremoto de 1960:

Mi viejo después de ver las pérdidas decidió junto con mi madre, mis dos hermanos pequeños y la pobreza a cuestas, emigrar por un tiempo hacia Argentina.

Sin embargo yo, tuve que emigrar a la capital para trabajar en lo que fuera, restándole horas a la noche y así poder estudiar pero con mucho sacrificio.

Han pasado muchos inviernos, mi gente ha regresado al terruño, y es probable que la nostalgia, me ayude algún día a volver al hogar.

Este corte, este antes y después que marca un terremoto, no solo tiene que ver con una pérdida y posterior reconstrucción material, sino que también espiritual. Luis Osvaldo Igor Antías, en el cuento “Un profesor rural de 1939”, lo expresa de esta manera:

Tras largos años de jubilado de la docencia rural aún recuerdo ese año 39 del terremoto, que no solo estremeció la tierra sino también los corazones. Aprendí que luego de cada terremoto todo se reconstruye incluso el alma.

Encontrar una luz de esperanza después de la catástrofe es una característica común en las narraciones. “La reconstrucción, superación y supervivencia son concepciones que repetidamente se ven plasmadas en los cuentos. Estas nociones dan cuenta del gran esfuerzo que debe existir para volver a comenzar, y tomar nuevamente las riendas de sus vidas”, señala Romina Aguilar desde una perspectiva antropológica, lo que se refuerza por la presencia de la noción de solidaridad como valor, “En los relatos aparece para dejar una enseñanza, para contar y describir una anécdota, para dar a conocer un recuerdo, o simplemente nace repentinamente como un acto natural. De todas formas, este valor se encuentra instaurado, y se da a conocer en la medida en que sin la solidaridad es más difícil la superación”. Lesly Contreras, en “La solidaridad de todo un sector”, señala:

Mientras tanto las familias seguían albergadas en la Escuela, ha [sic] medida que se les entregaba su casita, tenían que pararla para poder desarrollar normalmente las clases en la Escuela. Nosotros estuvimos albergados más o menos un mes y medio, estábamos tan acostumbrados a encontrarnos todas las noches como ya era costumbre. Nosotros como niños jugábamos, corríamos y también peleábamos, los adultos se entretenían mirando televisión y también conversando la situación, entre todos ayudaban a hacer las cosas, por ejemplo, las personas se turnaban para poder cocinar y mantener la Escuela aseada.

En situaciones tan difíciles y desesperadas, la solidaridad y fortaleza humana se complementan con las creencias religiosas, en una relación individual o colectiva con lo trascendente, con lo divino, y que toma diversos significados para las personas:

...Mi abuela se golpeaba el pecho pidiendo misericordia al Señor junto con rogarle tranquilidad a la Pachamama.

Cuando todo, finalmente, se calmó, la gente fue a la Iglesia a pedir perdón a Dios, porque Ellos pensaron que Él los había castigado.

Llegando a su normalidad los integrantes de la comunidad se reunió [sic] de inmediato a un lugar llamado Gũñatúe (rogativa mapuche) o Puligue (lugar donde jugaban al palín), dirigiéndose a allí todo tipo de personas, ya sea, hombres, mujeres, niños, etc. Pidiéndole y rogándole a Dios que calmara todo y que no pasara nada más de lo que ya había pasado, diciéndole con estas palabras ‘Dios mío ten piedad, si hemos cometido algún error perdónanos, ¿Por qué nos haces esto?’.

En muchos casos se da a entender que el fenómeno podría estar relacionado con un comportamiento reprobable por parte de la comunidad, en un marco religioso, es decir, sería un castigo de Dios. No obstante, como se señala en el estudio Folklore sísmico (1915), que trata sobre la ocurrencia de terremotos en Latinoamérica y su manifestación en el folclor, este tipo de castigo “...no es propio a una religión u otra. El castigo se aplica indiferentemente a la conducta de un personaje particular, como ocasión del martirio de los Santos, o la actitud de una ciudad o de un pueblo”. Por el contrario, el buen comportamiento de las personas las libraría o minimizaría los efectos de la calamidad:

Todos creyeron que el ancianito que pasó por la calle era Jesús que quería probar la bondad de la gente y darle su merecido premio ya que todas las personas que trataron bien al anciano, se salvaron de morir en el terremoto en el que murieron muchos copiapinos.

Para aplacar las fuerzas de la naturaleza, tranquilizar y reconfortar a las personas, se puede recurrir a “formas de comunicación verbal y no verbal con lo divino. En este sentido, la oración y la súplica, como una de las formas de comunicación verbal, es la acción que mayoritariamente se realiza, ya sea como un acto individual o colectivo. En cambio, una forma de comunicación no verbal, es el sacrificio”. Pocos días después del terremoto de 1960, en la localidad de Puerto Saavedra, se realizó un sacrificio humano, hecho que provocó gran revuelo. Se realizaron estudios para comprender este suceso, lo que en un primer momento se relacionó con leyendas mapuche sobre terremotos y otros eventos de la naturaleza, en específico con la leyenda mapuche de Kai Kai y Tren Tren: “Kai Kai y Tren Tren simbolizan la con-

frontación de dos culebras, la primera ligada a las aguas y la segunda a los cerros, cuya lucha constituye una catástrofe cósmica que se resuelve con un sacrificio humano en algunas versiones, animal en otras y en algunas con una mezcla de ambos”.

Para algunos habitantes Mapuche de la zona, el terremoto estaba directamente relacionado con la ira divina, y más específicamente, con el alejamiento de costumbres ancestrales, la cual solo podría calmarse con un sacrificio humano, como lo señala César Hidalgo en el cuento “La piedra del sacrificio”:

- “Kufiqueche Pullú ha hablado en mi espíritu” —comenzó—. “Su ira recayó sobre nuestro pueblo porque lo ignoramos. Ya no invocamos su nombre. Olvidamos tradición mapuche. Ya no hay respeto por nuestros padres y ancianos. Nos estamos ahuincando. Por eso Neguechén enojó tanto. Hora [sic] esta gran calamidad solo se puede aplacar con la sangre de un inocente. Caso contrario: ¡Todos moriremos!”

Venancio Nahuel lo narra de la siguiente manera en el cuento “Historia del niño sacrificado en el terremoto de 1960”:

...una machi de Collileufú Chico sueña que se tiene que sacrificar a un niño para que esto se calme; ella al amanecer del día 23 envía a sus mensajeros a comunicar su sueño, pero la gente no acepta, rechazan la invitación. Al no encontrar apoyo de los demás grupos y machis. Ella decide buscar uno de su propio grupo, encontrándose allí a un niño de 11 años aproximadamente, hijo de madre soltera, criado con sus abuelos...

El sacrificio siempre surge con una finalidad, ya sea para “expresar gratitud, celebrar acontecimientos, rendir tributo, expiar agravios, o establecer buenas relaciones” entre el mundo profano y el mundo sagrado, señala Romina Aguilar, y, cualquiera sea la forma que tome éste, se esperan “resultados materiales o inmateriales, en este caso, el cese de la catástrofe”:

- “Tú tienes que saber que para gran mal se usa remedio más grande. Animales son poca cosa pa’ sacrificio. Ustedes no entienden. Chilenos son nuevos en esta tierra. Nguillatún viene de muy antiguo”... Pero, creámoslo o no, lo cierto es que desde aquel aciago 5 de junio de 1960 la tierra dejó de temblar, la vida transcurre con tranquilidad y el mar ha permanecido en calma hasta nuestros días.

Tal acontecimiento, imprevisto y de consecuencias catastróficas, requería de un remedio más grande para que cesara su impronta destructiva, materializada en las réplicas del terremoto, y la naturaleza y la vida de las personas volvieran a la normalidad. Como señala la investigadora Annemarie de Waal:

“Los ritos periódicos de sacrificio tienen por objeto prevenir calamidades, mientras que los ritos ocasionales se celebran para hacer frente a emergencias y para que los acontecimientos vuelvan a su debido curso”.

Así como los terremotos se asocian a un castigo divino, en algunos cuentos se los relaciona directamente con el diablo, pero alejado de la concepción eclesiástica que se tiene de él. Como señala la investigadora Micaela Navarrete, en el artículo *Más vale diablo conocido...*, el pueblo “hace su propia interpretación y maneja sus propios códigos para tratar con Satanás”, recurriendo a un “nutrido repertorio de conjuros, oraciones y elementos ‘contras’, como las cruces de palqui, las cintas rojas, la planta de ruda o evitar ciertos caminos por donde ‘anda el diablo’”, ya que en ocasiones se presenta de las más diversas formas, como lo narra Juana Hernández en “El diablo”:

...justo tres días después del inmenso terremoto... Se le atravesó una especie de perro negro y Juan se detuvo para no atropellarlo, frenó y el animal se abalanzó sobre él, pero él lo tiró lejos y al hacer al suelo el animal se transformó en un ave que no volaba sino más bien corría, era el diablo...

También es nombrado por el pueblo de diferentes maneras: “Don Sata, el Coludo, el Condenado, el Cachúo, el Diente de Oro, el Patas de Hilo, el Mandinga..., el Azufrado, el Malulo, el Pata e Cabra, el Diantre”:

Aquel día, en la madrugada el mandinga esperó que todos estuviéramos dormidos, y nos tiró el feroz guadañazo, algunos le hicieron el quite otros corrieron, otros se hicieron los lesos pero al que no agarró le botó la casa o trató de tumbarlo y el canalla no contento con eso mandó el segundo guadañazo con agua de mar, ahí le acertó y barrió con todo y se llevó muchos cristianos.

Aquí el diablo no se aparece, sino que es él mismo el que provoca la catástrofe natural. De manera más metafórica e imaginativa, el niño Milton Rivera Cuello, de 11 años de edad cuando escribió “El temblor de Chillán”, describe el terremoto como el diablo que va galopando a caballo:

El temblor fue a las 12 de la noche, el diablo venía del norte iba para Chillán, iba por toda la huella, iba en caballo y el caballo era bien grande, el diablo también grande. El caballo iba en el aire bien rápido como el viento, todos los perros lo vieron porque quedaron aullando.

No solo las palabras, sino que también el dibujo que ilustra el relato, dibujos que acompañan la mayoría de los cuentos escritos por niños y niñas de la colección FUCOA, representan los símbolos y valores que caracterizan y movilizan a la comunidad. Porque las imágenes infantiles con las que se materializan las creencias remiten a los cuentos que escucharon de sus padres

o abuelos al interior de la familia, y a través de ellos, a la comunidad en que fueron creadas y son vehículos de todas sus vivencias.

Relatos e imágenes dan cuenta del imaginario que enriquece no solo la historia larga de un pueblo, sino que la cotidianidad que ocasionalmente se ve convulsionada por algún gran acontecimiento como son los terremotos. Valores y símbolos que traslucen, aun cuando el golpe lo haya dado el mismo diablo, sin afectar el espíritu de superación, reconstrucción y solidaridad que, a través de los cuentos, se ve que caracteriza a la comunidad: “Otra equivocación más”, del diablo, “si pensó que nos doblegaría grueso error, tenemos y somos tiesos de mechas y con más fuerza nos paramos”.

EL TEMBLOR DE LA NOCHE

12-11-1930

64-B

α

El temblor fue a las 12 de la noche, el diablo venia del norte iba para Chillan, iba por toda la huella, iba en caballo y el caballo era bien grande, el diablo tambien bien grande. El caballo iba en el aire, bien rapido como el viento, todos los perros lo vieron porque quedaron huellandov.  * *



Temblor y Concreto

Cristián Simonetti

Sociólogo, Investigador y académico

La imagen que acompaña corresponde a un cubo estándar de concreto recientemente ensayado. Estos cubos son testeados en laboratorios de hormigón a lo largo del mundo antes de dar inicio a una construcción, con el objetivo de corroborar que la mezcla aguanta las fuerzas de la naturaleza una vez fraguada y liberada al ambiente. Moldes y concretos, formas y contenidos, en su estandarización continua, pertenecen simultáneamente a todas y a ninguna parte. Este cubo en particular, un ejemplo chileno, es al mismo tiempo un fenómeno global; un heredero de la modernidad, cimentado en la tradición hilemórfica occidental.

El concreto en su asociación con el acero es, sin duda, lo que más icónicamente le ha permitido a la humanidad desafiar las fuerzas de la naturaleza. Rascacielos, canales transoceánicos, represas y defensas costeras, entre otros tejidos de fierro hormigonado, han permitido a la modernidad elevarse más allá de los límites de la gravedad, contener flujos y canalizar energías. A su vez, desde sus orígenes mismos, las formas estandarizadas del concreto se han presentado como una solución constructiva capaz de aguantar desastres. Comparado con materiales tradicionales como la madera u otros materiales modernos como el acero, el concreto es indemne al fuego. Comparado con materiales tradicionales como el barro, la piedra o el ladrillo, el hormigón armado permite aguantar sismos. Esto último, ha sido particularmente significativo en el caso de Chile, donde el concreto ha puesto en suspensión los embates inclementes de nuestra temblorosa geografía. Adoptado en respuesta a eventos telúricos de gran escala ocurridos a comienzos del siglo pasado, el hormigón armado se ha vuelto el sistema constructivo predominante del ambiente urbano en Chile.

Con más del 50% de la población mundial asentada en ciudades, el concreto es quizás el material más distintivo del habitar moderno. Tal ha sido la escala de su impacto que hoy el concreto es el material de construcción más producido en la historia de la humanidad, prácticamente en su totalidad, luego de ser redescubierto y patentado en el Reino Unido, en los albores de la era industrial. En menos de dos siglos, la solidez flexible del concreto, dominada por líneas rectas y formas ortogonales, ha permitido fraguar a nivel mundial los valores más íntimos del pensamiento moderno. Dichos valores no flotan en el aire, sino que se plasman en los gestos cotidianos de albañiles, encargados de acabar las superficies predominantemente planas del ambiente urbano. Estandarizados, como la forma y el contenido del cubo,

dichos gestos son nuevamente un fenómeno doblemente omnipresente y ausente, entremezclándose en su diálogo con la materialidad, con narrativas globales de progreso. Las extensas superficies hormigonadas de mega ciudades, incluyendo Santiago, contribuirían a generar un sofocante e impermeable suelo que, de manera literal, ha prevenido el crecimiento de la naturaleza, elevando a la modernidad por sobre ella. Salir de la urbe, rápidamente nos conecta con la tradición. Llegar a la urbe, es acercarse a la esperanza de lo eterno, dejando atrás materiales tradicionales como la madera que, en el caso de Chile, proviene significativamente de aquella región Araucana que la elite santiaguina, fascinada con el progreso, considera como un resabio de retraso.

A pesar de su preeminencia, el concreto se presenta como un desconocido. Solo un porcentaje menor de los habitantes del mundo urbano, en su mayoría hombres vinculados a la industria, conocen su composición. Sin embargo, éste es ajeno en otro sentido que es aún más fundamental. La industria en torno al hormigón es actualmente uno de los grandes contribuyentes a la generación de emisiones de carbono responsables por el calentamiento global. Solo la producción de cemento, uno de los indicadores directos del crecimiento económico en Chile, contribuye entre un 5% y un 10% a las emisiones globales de carbono, mientras que el total de la industria alrededor de la construcción en hormigón, equivale a cerca del 35% de las emisiones locales en países desarrollados. Esto convierte las vastas superficies de hormigón que de forma creciente cubren el globo, en un candidato idóneo para señalar el comienzo del Antropoceno, término propuesto por la comunidad científica para la época geológica actual, con el objetivo de señalar a la humanidad como la fuerza geológica dominante. Una de las razones de esta inmensa huella, radica en que el ingrediente fundamental para la producción de cemento, el aglutinante del hormigón, es caliza, un fósil que ingenieros deben quemar en grandes volúmenes, a prácticamente un tercio de la temperatura de la superficie del sol, usando para ello otros fósiles como combustible.

Curiosamente la caliza compartiría raíces aún más profundas con la humanidad, en su vínculo con la historia sísmica del planeta. La caliza, un conglomerado de conchas petrificadas, compartiría sus orígenes con la emergencia de los huesos de vertebrados, los cuales habrían resultado de un proceso de calcificación de los océanos, iniciado 542 millones de años atrás. Dicho proceso habría dado pie a la así llamada

explosión cámbrica, a través de la cual habrían emergido la mayoría de las especies conocidas de animales. Como ha señalado Rachel Carlson, iniciadora del movimiento ambiental, “nuestros esqueletos endurecidos de cal son herencia de los océanos del Cámbrico, enriquecidos en calcio”. Al igual que nuestros ancestros, que poco a poco migraron de los océanos para poblar la tierra, los conglomerados de caliza habrían lentamente surgido en respuesta al intenso e incesante movimiento telúrico de nuestras costas.

¿Quién lo hubiese pensado? Al igual como se refirieron San Agustín o Nietzsche, alguna vez, al tiempo o al sí-mismo respectivamente, el material más familiar de nuestra época es quizás lo más extraño que nos rodea. Sin darnos cuenta, hemos invertido en un esfuerzo prometeico la historia de la tierra; liberando en un instante el abundante CO2 atrapado a lo largo de milenios, en los caparazones fosilizados de la caliza. Como resultado, no hemos hecho sino crear nuestro propio arrecife sobre la superficie de la tierra. Como atestigua el cubo ensayado de la imagen (arriba), tarde o temprano, al igual que nuestros sueños, este arrecife deberá ceder nuevamente al paso del tiempo y a las fuerzas del ambiente.



Palabra que trema

Ricardo Loebell

*En la ciudad el océano tiene una sola forma quieta.
Es mar endurecido por los siglos.
Es un barco inmóvil entre temblores.
La tierra ya no se mueve visiblemente como el mar,
la ciencia inventa formas de correr de un lado al otro.
Sólo los muertos y los sabios giran inmóvil,
de espacio a otro espacio, unidos con la tierra.*

Phántasma

Recuerdo un temblor en la madrugada del 2 de agosto del año pasado que sucedió a la misma hora en que nací. Mientras sentía la vibración de la cama y los muebles, tuve una visión de cómo la tierra se socavaba rehaciendo un espacio nuevo en el subterráneo. Al no sentir temor pude indagar en una muy breve introspección como en el propio cuerpo se producía de la misma manera un tipo de vacío en un tiempo indefinido.

Cuando la tierra tiembla, no solamente se altera la superficie y el espacio que con ella coexiste, sino que por nuestra percepción vital se produce una alteración temporal. Un salto indefinido se percibe en el propio tiempo vital. En el fondo de las cavidades del cuerpo y probablemente en cada célula se resiente la vibración.

Cuando la tierra tiembla, añade de manera autónoma un ritmo en el movimiento vorticial que persigue junto a todos los astros la ruta impredecible del sol en el espacio.

Cuando niño acompañado de mi madre concurría a una enfermera practicante en la calle Rancagua, de esas casas antiguas en un segundo piso del centro de Santiago. Nos abría su hermana Raquel. Inmediatamente Hortensia, la enfermera, la marginaba, porque ella apenas podía modular mi nombre en su tartamudeo. Un día la hermana más elocuente contó la historia mientras preparaba las jeringas. Su hermana traía el lenguaje trastabillado desde el terremoto de Chillán del año 1939, en que por consecuencia en un principio perdió el habla y después la recuperó con tartamudez. Entonces comprendí que un terremoto podía afectar el lenguaje de las personas. Cuando hubo temblores, balbuceaba palabras para constatar que no perdía el habla, así lo hice varias veces.

Se puede comprender que cada vez que hay un terremoto la preocupación se acentúa en los daños de las personas y materiales, pocas veces se reflexiona sobre las sensaciones que se propagan en cada uno de esos

eventos. En los entretiempos de los terremotos se vive una realidad asísmica sin contemplar que en el subsuelo, más allá de los yacimientos mineros hay un tremendo trabajo de las placas tectónicas en nuestra latitud. Cuando digo “tremendo” lo hago conscientemente, porque viene de “tremar”, palabra que origina ‘temblor’.

Los terremotos han cambiado la realidad histórica en el mundo, si pensamos en la ciudad de Lisboa el 1º de noviembre de 1755, alrededor de las 9:30 de la mañana mientras los lisboetas rezan en las diferentes iglesias para el día de los difuntos, se produce el terremoto, quizás el más grande de la historia. Dura diez minutos, en dos fases. Mueren 90 mil personas, un tercio de la población de Lisboa, además desaparece el antiguo puerto de Marruecos que daba al Atlántico y se trizan casi todas las cúpulas de las iglesias de España, sintiéndose hasta en las costas de Holanda. Después de ese terremoto, la gente en toda Europa no sólo duda de la existencia de Dios y se reflexiona sobre la teodicea de Leibniz, la cual definía nuestra vida en el “mejor de todos los mundos”, sino que se empodera la ciudadanía y se levanta reivindicando la emancipación en vísperas de la Revolución Francesa. Immanuel Kant en su período precrítico, escribe tres textos filosóficos en que aborda el tema del terremoto de Lisboa, en la tentativa de formular una teoría sobre las causas de los terremotos, de manera sistemática explicando mediante causas naturales desmarcándose de lo sobrenatural. Así como señala Walter Benjamin, representa probablemente el principio de la geografía científica en Alemania, y ciertamente el comienzo de la sismología.

De cierto modo la filosofía cambia su rumbo. Ya no se piensa en una maldad divina como había sido antes, sino que a partir de los librepensadores (*free-thinkers*) y como resultado del Deísmo, se propone relegar la figura de Dios a la mera creación del Universo, dejando la humanidad como responsable de su devenir. Por ello, a propósito del origen del bien, las teorías de Leibniz fueron superadas por la relectura de Spinoza, ya que éste había definido cien años antes, en el período del Racionalismo, que bien y mal provenían del criterio de los intereses del ser humano, pero no propiamente de la naturaleza. En el estado de bienaventuranza, el ser humano en su imperturbabilidad anímica o ataraxia, aunque sea inexplicable, puede aceptar todo lo que acaece. A partir de estas reflexiones, después del sismo de Lisboa, se inicia el fomento de la investigación, marginando el credo confesional a un espacio individual. Se abordan la geología, geografía, vulcanología, es decir, se sustituye la casa de la fe por la casa de estudios. Diderot y d’Alembert inician la Enciclopedia y así se configura el horizonte de la Ilustración. Voltaire se mofaba irónicamente de la Enciclopedia y con razón, ya que cómo habría lugar en un libro para definir, detallar, explicar e ilustrar todos aquellos tópicos en torno a la naturaleza, la historia y la humanidad. Ese escenario culmina en la Revolución Francesa en 1789.

Adorno y Horkheimer entienden el horizonte de la Ilustración como línea inalcanzable en su Dialéctica del Iluminismo. Ellos reparan de manera crí-

tica en la emancipación del sujeto durante la Revolución Francesa, en la tentativa de abordar el carácter mitológico en el pensamiento humanista, y definen la Ilustración en su devenir como barbarie, tratando de explicar el origen del mal hasta los campos de exterminio de Auschwitz.

Las fuerzas impredecibles de la naturaleza han puesto en jaque a la razón. Según la cultura mapuche los terremotos eran el resultado de la lucha de dos seres poderosos que representaban el mal y el bien. Cai Cai, un malvado dragón marino que habita en el fondo del mar, siendo el enemigo de la especie humana asciende a la superficie, brama y lanza toda el agua hacia la tierra. Tren Tren una serpiente amiga de los mortales, arquea su cuerpo con vigor y así eleva los cerros y a la gente que se encuentra en ellos poniéndolos a salvo durante la llegada del maremoto.

Vivir la experiencia de un sismo da cuenta de la fragilidad de la que pende todo propósito humano y amerita explorar en las relaciones geo-psicológicas que genera este fenómeno.

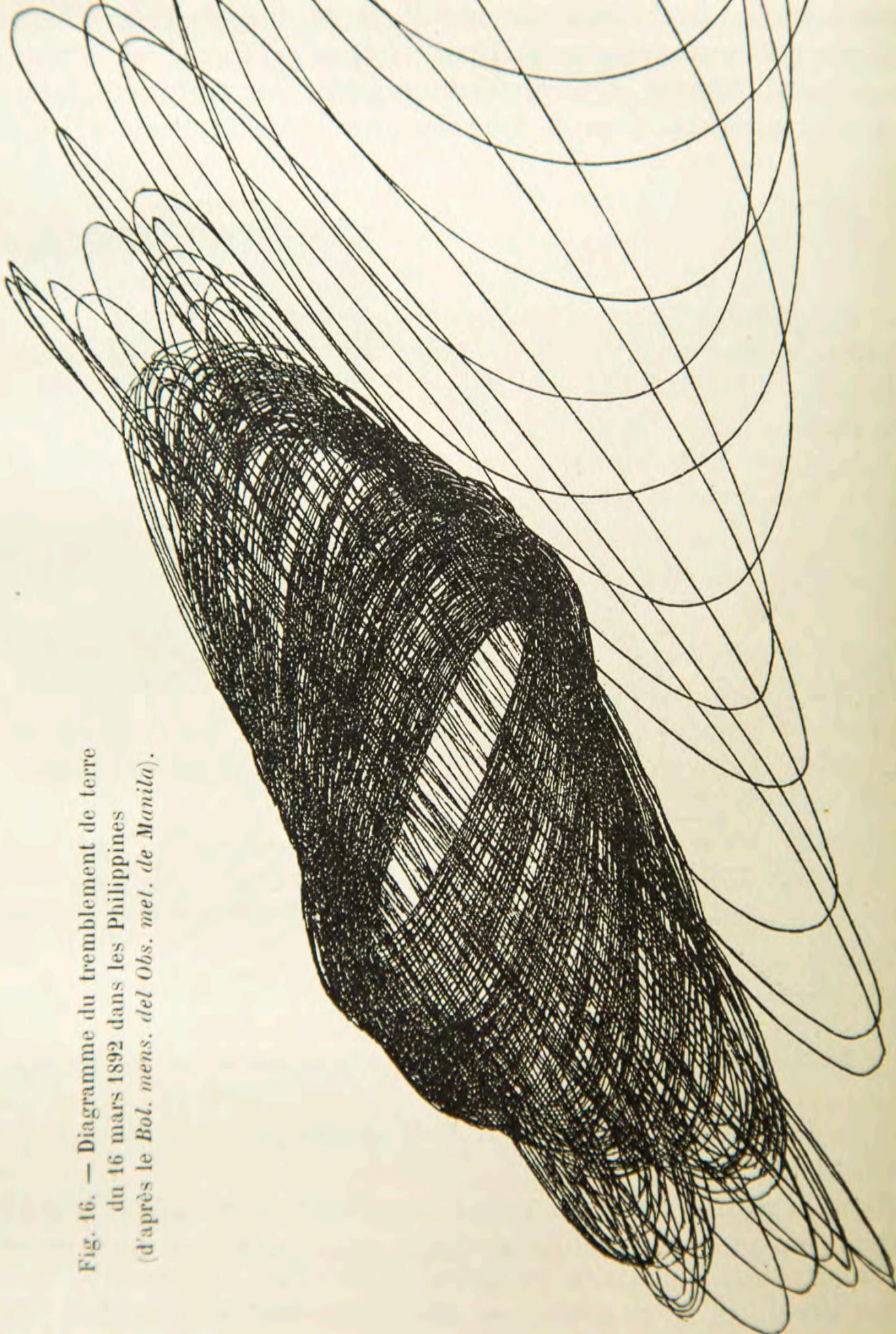
El sismo tiene su arraigo cultural, siendo una constante en la historia de Chile, porque azota al país de manera frecuente e inesperada e influyendo en sus habitantes desde que se tiene memoria.

Para dar un ejemplo, en el año 1906 nos sacude el terremoto de Valparaíso, provocando cuatro catástrofes: destrucción, incendio, maremoto y peste. A raíz del sismo, el rector de la Universidad de Chile, Valentín Letelier, invita al sismólogo francés Fernand Montessus de Ballore, quien coloca los primeros acelerómetros en el cerro Santa Lucía y funda el Instituto Sismológico Nacional en la Universidad de Chile en 1908, permaneciendo en el país hasta su muerte en el año 1923. Hoy, sin embargo, uno de los institutos más importantes del mundo se encuentra en París (ciudad asísmica) donde colaboran en los estudios una serie de sismólogos chilenos.

Por ello, más allá de la investigación científica de los movimientos telúricos, lo que importa es explorar en el proceso del desastre, la experiencia que se decanta en la interacción con el cuerpo y la psiquis de cada persona. Tal vez sea ésa una senda para reconocer señales premonitorias en las vibraciones del cuerpo, y así ponernos a salvo horas antes de la llegada del evento, como lo experimentan los animales.

La 13ª Bienal de Artes Mediales al definir en su programa como tema el *Temblor*, alegoriza las fricciones geológico-tectónicas, inaugurando una propuesta curatorial, que permite desenvolver este fenómeno en un repertorio de obras que enfatizan la existencia subliminal de una tradición cultural con el sismo.

Fig. 16. — Diagramme du tremblement de terre
du 16 mars 1892 dans les Philippines
(d'après le *Bol. mens. del Obs. met. de Manila*).



Corral 1966
Ronald Kay

Donde el vendaval toca rojo el mudo badajo
de la carnosa campana de un gladiolo y arrastra
desde el mar, pesadamente, encima de la fiebre
verde de los helechos y fría su herrumbrada
cadena de sal, su caliente víscera, ahora,
de la que viscosa y negra sangra y suena un hedor
a congrio descompuesto, de manzana un áspero
sudor, su turbia agua y lúgubre donde pútridos
cascos se golpean de madera que humedece
la marea, mástiles rotos, muelles hundidos,
que en su gastado pulmón, su boca gangrenada
repara con su aliento de removida tierra
como al zinc resquebrajado y derruido de un techo
y herido por el trizado vidrio y vacío entra
a deshabitadas alcobas enmohecidas
a abandonadas buhardillas, a sótanos sucios
donde retumba y se estrella su queja enronquecida.

No es un lugar, ni una hora y, sin embargo, mi carne
tu presencia, nuestra patria, un estado perenne
carcomiéndose, aquí, en Corral donde naufragaron
ayer el mar y lluvia y esta tierra eternamente.

Ahora al subir por los enroscados callejones
y al incorporarnos al silencio de los rostros
que nos miran como si casi no existiésemos
detrás de ventanas atestadas de macetas
o desde un azadón o de un almacén vacío
es como si algo supieran que desconocemos
como si poseyeran la muerte como un arma
una herramienta con que en cada día se cavan
su morada, como si en sus ojos se asomara
el mismo mar y la misma tierra buscándose
en su incontenible y constante naufragio, es como
si fuesen una ausencia permanente siguiendo
al marido, hija o abuelo idos, y los mensajeros,
a la vez, que nos guiaran a nuestros túmulos
mientras nosotros tratamos, no en vano, deletrear
la efímera rosa que nos une para siempre.

Aquí es solo un muro desmoronado, pedazos de porcelana o tu cabeza sobre una tumba inclinándose y ahora es una madera corrupta un viaje inexorable por lápidas tumbadas por el oscuro aroma que sube de los muertos desde un sarcófago o un caballo pastando en medio de las cruces trituradas o el mar que circunda este camposanto y devora con su inmanencia nuestra mirada como un agua infinitamente desatándose, y se necesita la ceguera de los días futuros y el granero y las anclas del antaño para saber entre tanta piedra dislocada la ruta y el destino o simplemente comprender de nuevo mi mano en tu mano o la hierba profusa que pisamos. Son grúas desprendidas son calderas abolladas, ruedas son por aquí y allá enormes estructuras de fierro retorcidas tuercas son, engranajes oxidados que incrustó de la usina cercana el oleaje en el costado del cementerio que se desplomó, piezas de proa entre las urnas desparramadas y sepulcros y son ahora los gansos que buscan su comida en medio de las ruinas, hortensias y tus pasos y es el verano en que nos hundimos con la muerte en la boca en búsqueda de sus frutos al irnos lentamente por esta playa en tanto que el viento se enreda en la bandera que sobre la reliquia imbatible de un fuerte español se agita y lucha.

(De *Deep Freeze, Los inéditos de la década de los 60'*)



Los terremotos y volcanes del Abate Molina

Francisco Orrego González

Licenciatura en Historia

Universidad Andrés Bello, Sede Viña del Mar

Fondecyt de Iniciación 11150490

“las mismas observaciones en las circunstancias funestas que han llenado de terror á Bolonia...”

(Erupciones, mar y terremotos en un saggiatore jesuita en la cultura del iluminismo a fines del siglo XVIII)

Juan Ignacio Molina (1740-1829), fue un naturalista y exjesuita chileno, que formó parte de los muchos padres de la Compañía de Jesús que fueron expulsados por real pragmática de 1767 de los territorios hispanos de ultramar. El abate Molina, como se le conoció en su tiempo, llegó a la docta ciudad de Bolonia, tras un breve paso por la pequeña ciudad de Imola, para desarrollar una notable carrera como naturalista que lo llevó a formar parte de una de las importantes instituciones científicas de los Estados Pontificios y del Iluminismo italiano en la segunda mitad del siglo XVIII nombrado por el propio Napoleón Bonaparte: la Accademia delle Scienze dell’Istituto di Bologna.

Es decir, Molina, en un ambiente social y académico privilegiado, pudo desarrollar sus inquietudes como naturalista que venían desde su juventud. Un pequeño gabinete de objetos de historia natural que poseía su padre, fue uno de los incentivos que lo llevaron por los intrincados derroteros que suponía en la segunda mitad del siglo XVIII escribir la historia natural, a distancia, de un territorio fronterizo del imperio hispano como fue el Reino de Chile.

El desafío de escribir la historia natural de un territorio que cargaba con una serie de “cicatrices infaustas” que había dejado su historia desde el siglo XVI. Agravios de la naturaleza que fueron registrados por distintos cronistas y autores, desde Alonso de Ercilla en plena empresa de conquista llevada a cabo por los españoles en el siglo XVI, hasta el también jesuita Diego de Rosales en su “Flandes Indiano” de fines del siglo XVII. Pero Molina era un autor distinto. Se enfrentaba a problemas distintos. Era un autor cuya historia tuvo que “crear” a distancia, basándose en relatos de algunos compañeros, y de algunas de sus notas tomadas antes de la expulsión que logró recuperar gracias a también infaustas circunstancias. No fue como sus antecesores que tuvieron la posibilidad de observar para describir. Sin embargo, Molina, a diferencia de sus precedentes, fue parte de una generación de autores cuyo paradigma fue la objetividad. Por tanto, sus descripciones y la información

que entregó sobre la naturaleza de Chile en este período buscaron ser lo más creíble posible. Es decir, Molina fue un *saggiatore*, un naturalista que buscó por medio de observación, los ensayos, la comprobación y la descripción comprender las leyes de la naturaleza.

Y una de las preocupaciones como naturalista del abate Molina, fue un azote propio de la tierra de Chile: las erupciones de volcanes y terremotos. Infortunios que también se encontró en su llegada a Bolonia. Dada la coincidencia, estas catástrofes naturales fueron una preocupación particular para el naturalista chileno. Para el abate Molina, la erupción más famosa de la que, según él se tenía noticia, sin considerar la erupción del volcán de Chillán de 1751 y del volcán Antuco en 1752, fue la del monte Peteroa del día tres de diciembre de 1762. El naturalista la describe con detalle las consecuencias de este comportamiento de la naturaleza, lo que puede explicar que para él sea la erupción más grande de la que se tenía evidencia:

“se abrió una nueva boca ó cratéra, hendiendo en dos partes un monte contiguo por espacio de muchas millas. El estrepito fue tan horrible, que se sintió en una gran parte del Reyno”

Molina, 1788: 30

Las lavas y cenizas habrían rellenado todos los valles inmediatos aumentando por los siguientes dos días las aguas del río Tinguiririca ubicado en el valle de Colchagua en la región del Libertador General Bernardo O’Higgins. Pero el daño no habría quedado ahí. También, según el naturalista chileno, generó que se desprendiera un gran “pedazo” del monte ubicado cerca del río Lon-tué ubicado en la comuna de Molina (mismo nombre de nuestro *saggiatore*) en la región del Maule. Tal habría sido el daño, que el afluente de este río quedó estancado por más de diez días, generándose una laguna artificial. A todas luces una situación que encerraba otro riesgo enorme: el rompimiento, como finalmente sucedió, de toda el agua acumulada. Ello provocó que se “abriera un nuevo camino” que inundó todos los campos arruinando siembras y las viviendas que encontró en su camino.

Estas erupciones tenían, para Molina, una clara explicación geológica. La explicación estaba en la “efervescencia subterránea” que provocaban las materias eléctricas e inflamables que componían el suelo de Chile. Es decir, para el naturalista chileno, quien, hasta fines del siglo XVIII, aún creía en el relato bíblico que la tierra había sido moldeada por el poder destructivo y transformador del diluvio universal, están eras las razones de los terremotos: “único azote á que está sujeto aquel hermoso país” (Molina, 1788: 31). El interior de la tierra estaba formado por una serie de conductos subterráneos por los que circulaba agua con una fuerza prodigiosa y que terminaba

reduciéndose a vapor generando estas catástrofes. El caso de Chile, era particular, pues se situaba directamente al costado del mar del sur. En el pensamiento del naturalista chileno, los países que estaban situados al oriente de la Cordillera de los Andes, al estar más distantes del mar, casi no se veían afectados por este azote que representaba la portentosa vitalidad de la fuerza de la naturaleza.

Por último, en esta estrecha relación entre erupciones, mar y terremotos, el ex jesuita chileno realizó un ejercicio, aunque conjetural, de clasificación. Identificó para el caso chileno, la existencia de “terremotos ligeros” lo que lograban percibirse de tres a cuatro veces al año. Éstos no representaban gran problema para la sociedad algo acostumbrada a este de “movimientos de tierra”. Sin embargo, los grandes sacudimientos eran otra cosa. Pero como el Reino de Chile era una tierra que había sido bendecida por el Creador, este tipo de agitaciones telúricas sucedían tras muchos de por medio. Para el naturalista y exjesuita la naturaleza estaba dominada por leyes que el hombre no podía controlar, incluso podían quedar fuera del entendimiento del ser humano. En este sentido, Molina recurría a la historia como método explicativo evitando inferencias y silogismos. Según él, hasta 1782, año en que publica su Historia Natural, es decir, se habían sentido en el Reino de Chile sólo cinco terremotos grandes: a.) uno en 1520, que derribó algunas aldeas en las “provincias australes”; b.) el conocido terremoto del 13 de mayo de 1647 que padeció la ciudad de Santiago y sus alrededores; c.) el tercero sucedió tan sólo diez años después de éste, el 15 de marzo de 1657; d.) el cuarto el que se produjo el 18 de julio de 1730, que devastó la ciudad de Concepción y en cuya descripción el exjesuita releva el papel jugado por el mar en esta destrucción, y; f.) el último se habría dado el 24 de mayo de 1751 “que arruinó completamente la misma ciudad, inundándola nuevamente el mar”.

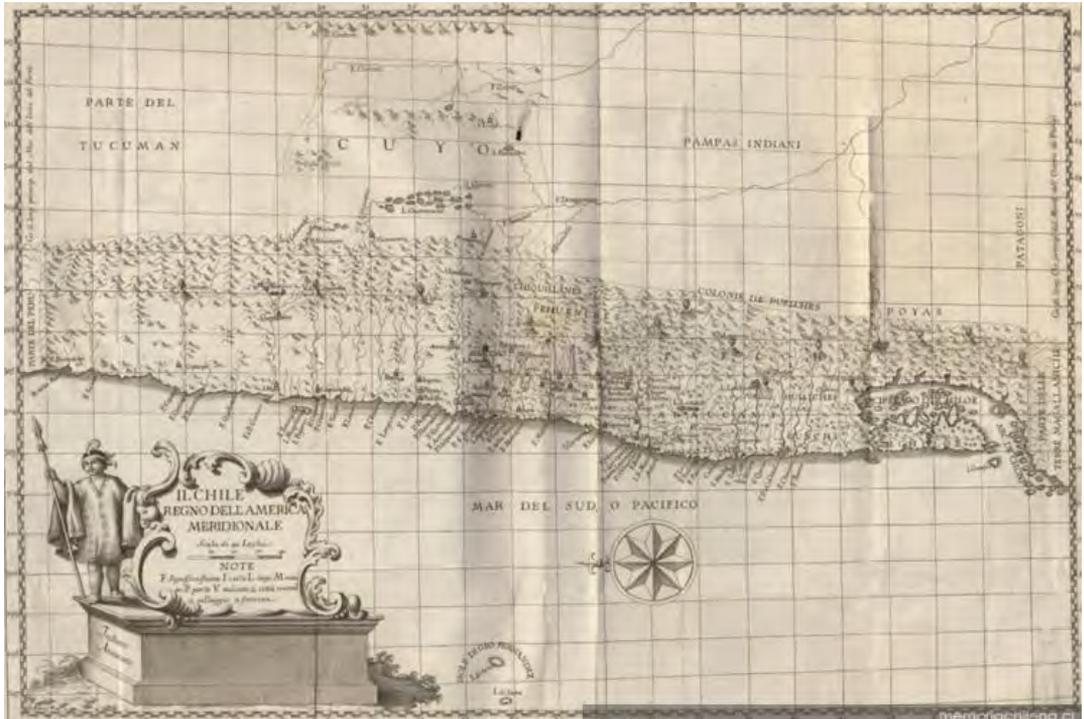
Lo interesante de la información del naturalista chileno, más allá que no registre el terremoto de Valdivia de 1575, es la representación que hace de este azote natural. Si bien Molina es considerado actualmente como el primer científico chileno, pues se rigió por un lenguaje basado en una retórica objetivista y empirista, el hecho es que siguió describiendo este tipo de infortunios tan dramática y exageradamente como sus antecesores. Por ejemplo, en el caso del terremoto de 1751, según el abate Molina, el terremoto fue antecedido por otro más pequeño unos quince minutos antes siendo acompañado por un globo de fuego expulsado desde la Cordillera de los Andes llegando hasta el propio océano pacífico. Un punto en común a todos estos grandes terremotos en la visión de Molina era que comenzaban cerca de la media noche, durando de cuatro a cinco minutos, temblando la tierra hasta casi el amanecer. Antes del terremoto el cielo siempre estaba despejado, pero cuando sucedía la catástrofe, el mismo cielo se cubría con “espantosas nubes” dando paso luego a horrorosas y tormentosas lluvias que se mantenían por casi ocho días.

Con todo, y para ir concluyendo, en su interés por reivindicar la tierra de Chile en ese período, muy desacreditada por otros autores europeos a fines del siglo XVIII, nuestro naturalista fue astuto en su discurso. A pesar de los azotes, dejó espacio para una explicación científica, que permitía la redención de la propia calamidad natural. Basándose en la comparación con otros países, como Italia, defendió la idea que frente a esta última fatalidad -los terremotos- empezaban con poca fuerza siendo precedidos por un tipo de “bramido”, advirtiendo a los habitantes de los poblados del peligro que se avecinaba dándoles tiempo para salir de sus casas y salvarse del riesgo.

Fuente imágenes: <https://paisvulnerable.cl>



Volcán Antuco, 1854, Claudio Gay, 1800-1873



Compendio della storia geografica, naturale, e civili del regno de Chile. Bologna: Nella stamperia di S. Tommaso D' Aquino, 1776. vii, 245 p., 10 h. de láms. (algunas plegs.)

Y sin embargo se mueve

Germán Carrasco

El clima es un pintor, Nicoletta

Este es un país sísmico: si bailas
no sentirás el terremoto que no es sino
una imitación de hacer el amor
El clima es un pintor, Nicoletta
Madre natura se muestra descontenta
con la desplanificación urbana x usura
y se sacude toda la cascarria:
todo es impermanente, Nicoletta
como este affair que, calculo, será breve.
Todo es impermanente pero cuando
uno hace el amor no se da cuenta
que un terremoto tiene la intención
de borrarlos del mapa
Porque siempre han querido
borrarnos del mapa.
Este affair va a ser breve, Nicoletta
pero me arrojó con todo, caradura
—que de otra manera sería imposible-.
Gracias por la fotografía en todo caso
de la marca del sol sobre tu cuerpo:
tuviste que reemplazar ese traje de baño
porque habías subido un par de kilos
y quedó ese tatuaje: la marca de dos trajes de baño
sobre tu cuerpo. Una fascinante
y nueva especie de arcoíris descubierta por mí.
Tres tonos de piel. Tres mujeres.
Hacer el amor con tres mujeres.

Entonces andaba dios con déficit atencional
o rabia. Una de tres. El asunto es que el pato
lo pagan los de siempre. Ahí tienes
tu arte moderno: una cascada de muñequitas
sin brazos, fotos de décadas pasadas
y tubos anticuados para rizar el pelo.
A unos turistas les dio risa el aviso de tsunami:
un hombrecito que huye despavorido
de la ola esquemática. Ríete nomás bolú,
a ver si así te toca a ti una cumbia terrestre
o un tsunami que tapice la ciudad de algas marinas
como cinta de cassettes antiguos o vhs de traci lords
sobre los postes, las aceras y edificios
en una mega performance.
Otro argentino me dijo que cuando niño
le contaban que el mar iba a subir
hasta la cima de las montañas
y que los chilenos huirían en éxodo
hacia el lado argentino. Entonces
saltarían como langostas
invadiendo Buenos Aires, algo así
como esos ladrones de joyas tipo ninjas
de las películas de acción
o los lavadores de ventanas de los rascacielos.
Sonaba bien el cuento, mezcla perfecta
de Aira con Zurita, o sea: de agua con aceite.
Empiezo a hablar de montañas
y termino hablando de mujeres
que, claro está, son montañas esculpidas.
Empiezo hablando de montañas
y termino hablando de rodillas exangües:
nos levantamos del zafu como ancianos
y como ancianos caminamos luego
de bajar los senderos infinitos. En el fondo
buscamos sentirnos como ancianos
porque la juventud nos repugna.
Las rodillas son los talones
de Aquiles:
yo por ejemplo, quiero unas nuevas.
y quiero hablar de montañas,
no de rodillas maltrechas
que ni para rezar sirven.

Neruda en la discoteque

Cuando Neruda entró a la discoteque vacía
 vio la esfera espejeante, icono de la música disco
 fascinado como un bárbaro ante el imperio.
 Se las arregló para que el administrador del local la bajara
 y para poder de esa manera observarla de cerca.
 Descubrió que estaba compuesta de pequeños espejos,
 pensó en globos terráqueos y, reflejándose
 se vio abarcando el mundo entero.
 Quiso saber cómo operaba aquel ingenio
 para lo cual asistió a la discoteque de noche.

.....

Pensó que se trataba de una fiesta de disfraces
 en donde se pretendía emular a Sodoma y Gomorra,
 pensó que era una fiesta gay & lesbian.
 Los disfraces eran bastante más osados
 que aquellos de las veladas de Isla Negra.
 Luego rechazó esa idea: quizás la gente bebía y bailaba
 en un rito de adoración a Baco
 o al Mundo (representado por la esfera de espejos que colgaba
 como una extraña lámpara en el cielo).

El espacio que se necesita para bailar
 es el número de tu calzado (ambos pies).
 Además, Chile es un país sísmico:
 si bailas no sentirás el terremoto
 (que —no te preocupes— no es otra cosa
 que un plagio de hacer el amor,
 un catre que quiere arrancar como un nave).

Un poeta está por las cosas, no contra ellas
 —Neruda no tenía ni que pensarlo—;
 comprende y canta los fenómenos más raros,
 lo freak y lo queer son su materia
 (ya empezaba a hablar como los jóvenes del lugar
 o, si se quiere, a adueñarse del lenguaje)
 traza un puente entre generaciones y culturas,
 es, final y simplemente, UN HOMBRE LIBRE

Y canta:
 Tra la la la la
 Pero también:
 La tra tra tra tra

La discotheque estaba en Moscú, Ceilán o Santiago,
Neruda intentaba comprender aquella música,
recordó haber comprado el single Mr. Postman en Londres
y haberlo obsequiado a su joven cartero. Pero esto era distinto:
pulsiones de neutral marcapasos o callejeo tecnológico.

Neruda bebía en la barra, observaba,
pensaba en tatuajes de hombres de mar,
en tribus, en extravagantes homosexuales europeos,
en mascarones cuyos senos generosos
parecían agitarse bajo la tormenta (tal los senos
de esas bacantes en el desenfreno de la danza).
Pensaba en carnavales, en tribus, en aborígenes
que usaban aros en lugares impensables,
en pájaros exóticos similares a algunas personas de ese lugar.
Pensaba en “El Viajero” de Baudelaire.
Como con destello de abalorios, la bola giraba.
Neruda no pudo resistir la tentación
y se las arregló para conseguir una de esas esferas
y la puso entre otros mundos y globos terráqueos
en su colección de planetas locos de Isla Negra.

*Otra reflexión sobre el terremoto y el tsunami
(Desgrabada letra por letra de una charla en un taller)*

El poema largo es una torre de naipes
en donde no importa que algunas cartas
estén reparadas con cinta adhesiva
o viejas. Si se sostiene en pie, todo bien,
difícil tarea sin embargo. La lección poundiana
de la tensión y la concentración de energía
corre igual para poemas breves o extensos,
tenues o acerados
y se nos olvida a casi todos.
¿Querría algo así como un estallido, orgasmo
una especie de ko verbal el viejo?
¿O el poema dado del que hablaba Levertov?

Poema dado por quién: por dios,
¿por quién más si no? Casi todos terminan ahí
o en una conjunción parecida al amor
en sus tres primeros meses que a todo esto
se parecen bastante a una torre de naipes
por el cuidado o el azar o lo frágil.

Energía y no fuerza, claro está
meditación y cacería, todos sabemos
excepto a la hora de los quiubos.

En un poema breve no puede haber cinta adhesiva
y las arrugas en una carta delatan de inmediato la jugada.
Pero quizás un poema extenso
son poemas breves en pandilla
igual de efectivos en su invasión de ninjas
aunque reunidos con pegamento, moco a veces
–la prosa que sobra, los dispositivos transicionales
y todas esas arrugas y parches que, como en el póker
o en la ropa para la reunión importante,
no deben notarse–. Ese pegamento
a veces es temático y a veces otra cosa,
otro clúster de cosas que desembocan muchas veces
en el preciado silencio
mejor será
siempre, amén.

Kim Deal decía que si uno escribe canciones
es fácil hacerlo, el asunto
es componer algo que sientas
y que quieras interpretar ad infinitum
con el mismo entusiasmo del momento
de la composición.

Pero, qué tanto, hasta la nota circunstancial
o el garabateo en libreta a veces
cumplen el requisito del poema. Hoy escuché
en el metro por ejemplo...

Intercambio de testigos en la carrera de relevo

Todo empieza con la idea del poeta como chasqui:
peligro y belleza en el delivery de versos
en zonas de barrancos. Un emisario que cruza
montañas y desiertos sin linternas ni parafernalia;
¿Te acuerdas de la maratón de garzones?
Bueno, es algo así: meseros con bandejas de pan y vino
que avanzan veloces por una cuerda floja
en medio de terremotos
y gente que intenta desesperada tomar buses hacinados
hacia una casa ajena
O un cadete—un auxiliar, un junior- sudoroso y en ayunas-
que corre con papeleo burocrático
de miles de ñoquis, policía financiera
y delincuentes de traje.
Hay info esencial sin embargo,
menos prosaica si se quiere ¿Te acuerdas
de los ciclistas con la lata de película?
Rompían récords de velocidad para llegar
de un cine a otro con la copia única.
Pelados rasos y peones. Mas de su habilidad
y de las llantas de sus bicicletas
dependía el cine: la ilusión de la audiencia
Recuérdalos, y a la amiga que entregaba
la carta a la chica del otro curso
El que escribe es un jugador que da pases
y el poema es sólo el sudoku
y los comics que damos a hijo
en un viaje tan largo, y la pampa.
Recuerdo que Sergio traía
libros frescos de eua el deefe lima bs as
de autores que no conocíamos.
Quizás de eso se trata todo esto;
si vas a Magallanes, mermelada de ruibarbo,
aceitunas picantes de Azapa.
¡Quisiera tomar esos mates repletos
de hojas de coca en tazones enormes!
¡No un té de coca con un par de hojas
ni coca de sachette!
¡Un mate de coca repleto!

Pero no se puede pasar kilos de hoja
desde Bolivia:es orgánica,
el Servicio Agrícola y Ganadero
prohíbe su ingreso.
Todo empieza con la imagen de los cadetes
que elongan y precalientan,
con el olor a ungüentos
y friegas de mentol en camarines.
La preparación del cocaví.El balazo al aire
que convierte a los atletas en guepardos,
carteros mozos recaderos mercurios,
pelados rasos y cinturones blancos
en el camino de las manos vacías.

Teoría de Catástrofes

Enrique Outerelo Domínguez

En los últimos treinta años han ocurrido tres hechos en las matemáticas que no han tenido precedentes en toda su dilatada historia: la creación de la teoría de catástrofes, la elaboración del caos y la demostración del último teorema de Fermat. Estos sucesos han saltado a los medios de comunicación (revistas de divulgación científica, seminarios, prensa diaria y televisión) y han tenido amplio eco en toda la sociedad. Aquí vamos a analizar, en orden cronológico, el primero de ellos, la teoría de catástrofes.

La teoría de catástrofes, en sus principios, es un método descubierto por el matemático francés René Thom, que permite utilizar la teoría de singularidades de aplicaciones diferenciables en la construcción de modelos de la naturaleza. El artículo fundacional de la teoría lo publicó R. Thom en el libro de biología teórica "Towards a theoretical biology III" (Hacia una biología teórica III), editado por C. H. Waddington (1970). Este artículo, con pequeñas modificaciones, se publicó con el título "Topological models in Biology" (Modelos topológicos en biología) en la prestigiosa revista matemática *Topology* (V. 8, 1969, pp. 313-335). El artículo comienza de la siguiente forma: "El problema de la morfogénesis, entendido en el sentido más amplio como el origen de la evolución de estructuras biológicas es una de las cuestiones relevantes de la biología en la actualidad". Después de analizar algunos ejemplos de esta rama de la biología, observa R. Thom que todo proceso morfológico involucra por definición alguna discontinuidad de las propiedades fenomenológicas del medio estudiado: esto explica porqué la morfogénesis, sea biológica, sea en el desarrollo o en la naturaleza inanimada, como la formación de un cristal, se ha resistido hasta ahora a todos los intentos de un tratamiento matemático clásico. Llega así R. Thom a la esencia de su teoría, construcción de los modelos matemáticos de la evolución de fenómenos, que dependen de unos estados internos al variar unos parámetros que los controlan, cuyo comportamiento cualitativo cambia bruscamente bajo pequeñas variaciones de los parámetros de control, es decir, de fenómenos discontinuos en su evolución. Esto supone un enfoque revolucionario en el estudio de fenómenos naturales, ya que en la física clásica desde Newton hasta la teoría de la relatividad general de Einstein sólo se estudian procesos cuyos cambios cualitativos son continuos frente a pequeñas perturbaciones de los parámetros de control.

En el artículo anterior R. Thom hace referencia a que una ampliación de los resultados del mismo se publicarían en forma de libro. Este libro después de una anhelada espera por el mundo matemático, se publi-

có en el año 1972 con el título “Stabilité Structurale et Morphogénésé” (Estabilidad Las matemáticas del siglo XX estructural y morfogénesis).

S. Smale en un artículo en el que recensiona el libro “Catatrophe Theory. Selected Papers”, 1972-1977 (Teoría de catástrofes. Artículos seleccionados, 1972-1977), de E. C. Zeemann (Bull. A. M. S., V. 84, 1978, pp. 1360-1368), cita que R. Thom intentó involucrarle en el tema en 1966 dándole un primer borrador de capítulos del libro. La tardanza en la publicación del libro de R. Thom se debió a que el teorema matemático soporte de la teoría y conjeturado por él mismo estaba lejos de ser demostrado. R. Thom movilizó a todos los especialistas de la teoría de singularidades de aplicaciones diferenciables y a finales de los años sesenta los trabajos de J. Mather fueron decisivos para obtener una primera demostración del teorema soporte de la teoría, que ahora se conoce como teorema de Thom.

Unos de los primeros matemáticos que se adherió a la nueva teoría y que más contribuyó a la difusión de ésta fue E. C. Zeeman, el cual en 1972 publicó, en el libro “Towards a theoretical biology” (Hacia una biología teórica), V. 4, pp. 276-282, editado por C. H. Waddington, el artículo titulado “A catastrophe machine” en el que expone el funcionamiento de la máquina más sencilla que ilustra muy bien la teoría de catástrofes y es en este artículo en el que aparece por primera vez la palabra catástrofe para designar aquellos puntos en los que se producen saltos bruscos en el estado del sistema. A partir de aquí la teoría pasa a llamarse teoría de catástrofes. El propio Zeeman es el encargado de presentar de forma oficial a la comunidad matemática internacional la teoría y así en el Congreso Internacional de Matemáticas de Vancouver presentó el artículo “Levels of structure in catastrophe theory illustrated by applications in social and biological sciences” (*Proceedings of the International Congress of Mathematics*, Vancouver, 1974, V. 2, pp. 533-546).

A partir de este año de 1974, la teoría comenzó a popularizarse y se inicia la publicación de centenares de artículos científicos con las más variadas aplicaciones: el estudio de los latidos del corazón, estudio de los impulsos nerviosos, estudio de la anorexia nerviosa, gastrulación y formación de somitas en anfibios y aves, la embriología, el comportamiento inestable de la bolsa, conflictos causados por el estrés, motines de las cárceles, estabilidad de los barcos, la óptica física y geométrica, la lingüística, la teoría elemental de partículas y un largo etcétera.

Este nuevo enfoque de las matemáticas en su aplicación a otras ramas de la ciencia, fundamentalmente a las ciencias sociales y biológicas, de

difícil matematización, dio lugar a algo inaudito en las matemáticas, la popularización en los medios de comunicación: L'Express del 14 y 30 de octubre de 1974, asegura que "El nuevo Newton" es francés (R. Thom). La revista de divulgación científica Scientific American en su número 234 (1976) publica un artículo de E. C. Zeeman con el título "Catastrophe Theory" en el que se presenta la teoría y algunas de sus aplicaciones. En el año 1977 el Newsweek describe la teoría de catástrofes como el desarrollo más importante de las matemáticas desde la invención del cálculo infinitesimal. Se compara el libro de Thom con los Principia de Newton. En España, el periódico El País también recoge noticias sobre la teoría y el 27 de noviembre de 1979 publica una entrevista con René Thom.

Después de esta primera etapa de euforia, llega la etapa de las críticas y las controversias. Aparecen artículos criticando duramente a la teoría de catástrofes fundamentalmente en sus aplicaciones a las ciencias sociales y biológicas. Entre los artículos publicados se destacan por orden cronológico:

- "Catastrophe Theory: The emperor has no clothes" de Gina Kula-ta, publicado en Science, 15 abril 1977.
- "Catastrophe theory applied to the social and biological sciences: a critique" de H. J. Sussman y R. S. Zahler, publicado en Synthese, V. 37, 1978, pp. 117-216.
- "The catastrophe controversy" de J. Guckenheimer, publicado en Mathematical Intelligencer, V. 1, 1978, pp. 15-20.

De este último artículo destaco la siguiente frase que pone límites al intento de considerar la teoría de catástrofes como la panacea universal del estudio de los fenómenos discontinuos: "La modelización de fenómenos discontinuos por la teoría de catástrofes da un nuevo punto de vista, pero no uno universalmente correcto, como parece implicar algunas de las más extravagantes afirmaciones".

Las críticas sobre gran parte de las aplicaciones de la teoría de catástrofes se fundamentan en que en el fenómeno a estudiar, su evolución no está fijada por condiciones precisas que permitan comprobar que se cumplen la hipótesis del teorema de Thom al que se hace referencia de forma ambigua. Por ejemplo, en el estudio de la agresividad de un perro ¿cómo se puede concluir de la expresión de la faz del animal, que según Konrad Lorentz mide la agresividad del mismo, que se cumplen las condiciones del teorema básico de la teoría?

Con el paso del tiempo y después de un análisis sosegado de los acontecimientos, se puede concluir en la actualidad que la teoría de catástrofes se escinde en dos ramas: Teoría de catástrofes elementales y Teoría de catástrofes aplicada.

La teoría de catástrofes elementales es una rama de la matemática pura que forma parte de una teoría más general que se llama teoría de bifurcación. Su objetivo es probar un teorema de gran belleza que se conoce, en la actualidad, como teorema de Thom. Como se ha comentado anteriormente, es un teorema de difícil demostración y que ha sido labor de muchos matemáticos: Whitney, Thom, Malgrange, Mather, Arnold, etc. Obviamente, no podemos detallar aquí el enunciado y demostración de este teorema. La demostración más accesible, se puede encontrar en el libro *Catastrophe Theory* de D. P. L. Castrigiano y S. A. Hayes.

La teoría de catástrofes aplicada consiste en la aplicación de la teoría de catástrofes elementales al estudio de fenómenos cuya evolución está determinado por una función de tipo potencial que depende de unas variables de estado interno X_1, X_2, \dots, X_n y de unos parámetros de control Y_1, Y_2, \dots, Y_p . Para dar una somera idea de la teoría, consideramos el ejemplo más sencillo, que como hemos comentado anteriormente es la máquina de Zeeman. La máquina consiste en un disco de radio 1, que puede girar libremente y sin rozamiento alrededor de su centro y dos elásticos de la misma longitud 2 (cuando están distendidos), uno de los cuales une un punto fijo I del borde del disco con el punto $A(0, -4)$ y el otro une I con un punto (x, y) variable de R^2 . Obsérvese que θ varía en R , (x, y) en un abierto de R^2 , determinado por los límites de elasticidad del elástico superior.

Por la ley de Hooks sobre elasticidad, la energía potencial del sistema es:

$$V(x, y, \theta) = K[(1 - 2)^2 + (m - 2)^2] = K [26 + x^2 + y^2 + (8 - 2y) \cos \theta - 2x \sin \theta - 4 \sqrt{17 + 8 \cos \theta} - 4 \sqrt{x^2 + y^2 - 2x \sin \theta - 2y \cos \theta}]$$

donde K es una constante de elasticidad.

Por el principio de Dirichlet de la estática, el sistema está en equilibrio cuando,

$$\nabla V(x, y, \theta) = 0$$

presentando un equilibrio estable en los mínimos locales y un equilibrio inestable en los máximos locales y puntos de inflexión de tangente horizontal. Por tanto para estudiar la evolución del comportamiento de la máquina es necesario determinar estos puntos críticos de la función $V(x, y, \theta)$ y su distribución en distintas regiones del espacio (x, y, θ) . Esto nos daría el comportamiento cuantitativo de la máquina al variar (x, y) . Sin embargo, el comportamiento cualitativo de la evolución de la máquina se puede estudiar aplicando la teoría de catástrofes elementales, ya que por el citado teorema de Thom se concluye que el comportamiento cualitativo de la máquina en un entorno de un punto crítico degenerado

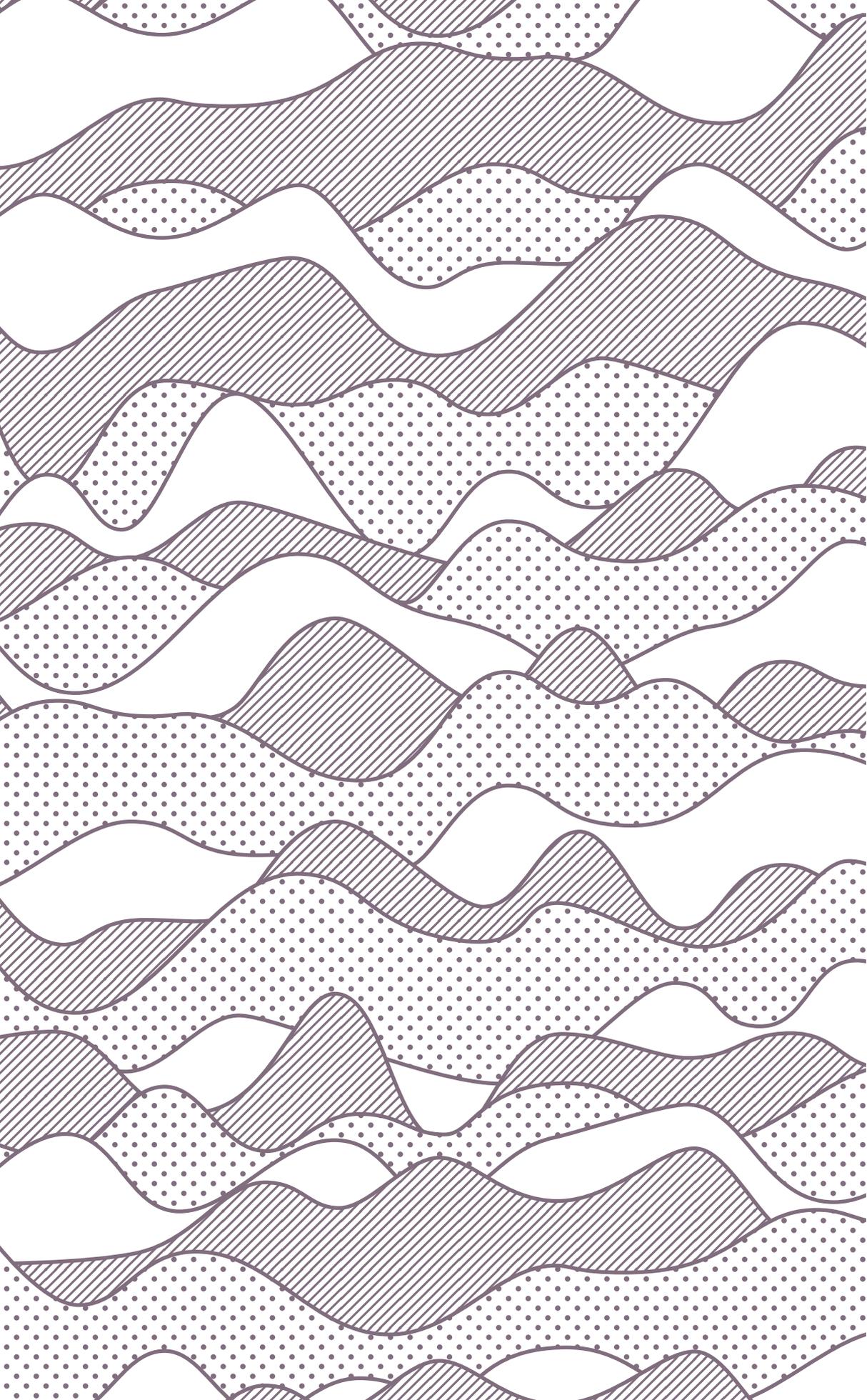
de $V(x, y)$ (O) (estos son los puntos en los que hay cambios de puntos críticos: bifurcación), está dado por la función potencial $V(x, y)(t) = 14 + xt + yta$, cuyo estudio es mucho más sencillo que el de la función potencial inicial. Para esta función, puntos (x, y) situados en el interior de la cúspide $843 + 27 \times 2 = 0$ ($(V(x, y))'(t) = 0$, $(V(x, y))''(t) = 0$) la función $V(x, y)(t)$ tiene dos mínimos y un máximo local, para puntos (x, y) de la cúspide (distintos del vértice) tiene un mínimo local y un punto de inflexión de tangente horizontal y para puntos (x, y) exteriores a la cúspide $V(x, y)(t)$ tiene un mínimo local. Así, si por ejemplo el punto (x, y) recorre una recta que no corta a la cúspide, no hay cambios de puntos críticos y la evolución del sistema es continuo frente a pequeños cambios de (x, y) . Sin embargo, si la recta corta a la cúspide hay cambios de puntos críticos y se podrán producir saltos bruscos del estado de la máquina al atravesar (x, y) la cúspide y desaparecer el mínimo local del equilibrio estable de la máquina.

La teoría es mucho más útil cuanto más complicada sea la función potencial que rige el fenómeno.

La idea inicial de René Thom, era obtener una teoría de catástrofes aplicada más general que la expuesta brevemente aquí, pero es claro que esta no es posible mientras no se tenga un desarrollo matemático más avanzado del estudio de sistemas dinámicos más generales que los de tipo gradiente.

Publicación Universidad Complutense, ISSN 0212-3096, N°. 43-44, 2000 (Ejemplar dedicado a: Las matemáticas del siglo XX: una mirada en 101 artículos), págs. 253-258

programa público



TEMBLOR

concurso juan downey

Concurso Internacional de Artes Mediales y Audiovisuales Juan Downey

13ª versión

El Concurso Internacional a la Creación en Artes Audiovisuales Juan Downey se originó en el marco de la primera Bienal de Artes Mediales el año 1993, en homenaje a uno de los artistas más importantes de las artes mediales de Chile. Juan Downey (1940-1993), arquitecto y artista chileno, pionero en el videoarte, video ensayo, el cine expandido y las instalaciones interactivas, tanto en Chile como en el resto del mundo. Downey fue un realizador inquieto y versátil, donde el proceso en la exploración de medios y contenidos era tan importante como el resultado final de la obra. Su trabajo ha sido exhibido en la Bienal de Venecia, en museos de Holanda, Estados Unidos, España y Chile. El encuentro se plantea y dispone como una instancia de diálogo, disseminación e intercambio de trabajos en artes mediales generando un cruce entre los distintos campos y disciplinas que hacen converger al arte, tecnología y ciencia.

A través de sus más de 20 años, el concurso se ha transformado en un referente de la producción audiovisual emergente contemporánea chilena e internacional.

La versión de este año consideró dos categorías: (1) Video y Animación Digital, y (2) Narrativas Interactivas.

Jurado

Roberto Farriol

Director Museo Nacional de Bellas Artes

Nestor Olagharay

Fundador Bienal de Artes Mediales

Mariagrazia Muscatello

Crítica de arte y curadora



341



Ya sea en el aire, en la tierra o en el agua

Bárbara Oettinger (CL)

Primer lugar - Categoría Video y Animación digital

El film explora la relación del hombre, el paisaje y los cuatro elementos (aire, tierra, fuego y agua), mientras se encuentra sumido en un estado meditativo. A su vez, refleja la dinámica interna de un narrador, representado a partir de una serie de sentimientos y emociones de naturaleza existencialista. Con esta operación, se hace referencia a la sublimación de los cuatro elementos y la muerte como confrontación de lo místico y lo racional.

2016

Video, 7'11"

Bárbara Oettinger (1981) Egresada de Licenciatura en Artes de la Universidad de Chile y Magíster en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Ha participado en variadas exposiciones y proyecciones en centros culturales, galerías y museos en Chile, Bolivia, Argentina, Uruguay, Brasil, Estados Unidos, India, Indonesia, Ucrania, Eslovenia, España, Francia, Portugal, Korea y Taiwán.

Actualmente es graduada del Master of Fine Arts in Integrated Practices de Pratt Institute, Nueva York, Estados Unidos, el cual fue financiado por Becas Chile / CONICYT.



Temblor familiar

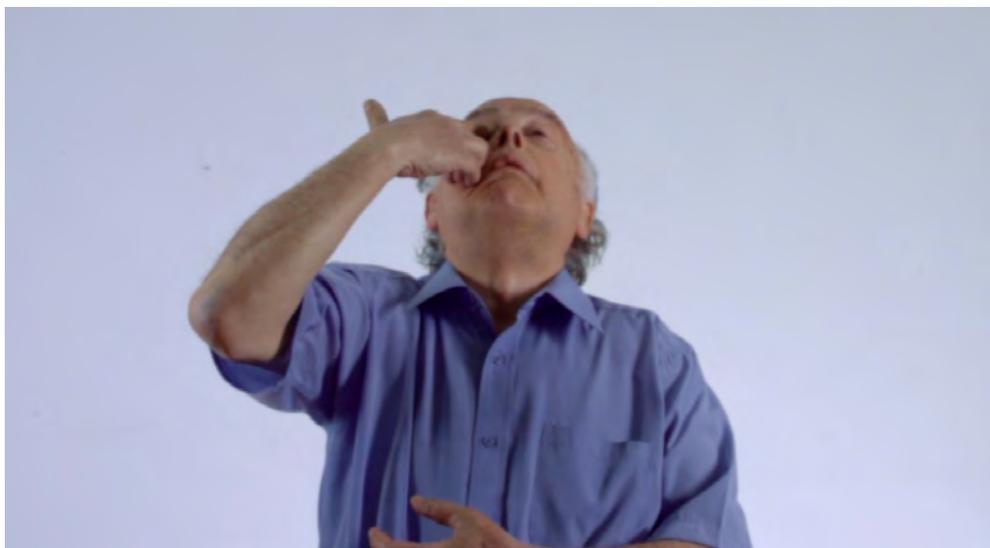
Alejandra Prieto (CL)

Mención honrosa - Categoría Video y Animación digital

La obra es el registro de una serie de individuos que disponen muebles y objetos al interior del segundo piso de la Galería Macchina, agrupándolos en conjuntos que representan diferentes espacios de una casa. Las acciones de disposición, traslado e instalación de objetos, van poco a poco haciendo visible una característica común: el temblor de sus manos. Lo que une a los participantes son estos movimientos involuntarios. A medida que el “síntoma” se hace más visible, la indeterminación del carácter del colectivo se hace más fuerte e invita al espectador a interpretarlo.

2016
Video 13'26''

Alejandra Prieto (1980) Estudió Licenciatura en Artes en la Universidad Católica de Chile y posteriormente realizó el Magister en Artes Visuales de la Universidad de Chile. Ha participado en varias muestras internacionales destacando la XI Bienal de la Habana, Cuba el 2012; la VII Bienal de Mercosur Porto Alegre, Brasil; Bienal SIART, La Paz, Bolivia y en la I Trienal de Chile, el 2009. El 2005 y el 2011 realizó muestras individuales en la Galería Die Ecke de Santiago y el 2012 en la Y Gallery de NY, y en la sala de Arte CCU. También a participado en muestras colectivas en galerías de diversos países. El 2011 recibe el primer premio de la beca de Arte CCU y el 2009 el premio a la Joven Creación Plástica, otorgado por la Unión Latina, Paris, Francia.



Tzina: symphony of longing**Shirin Anlen** (US)

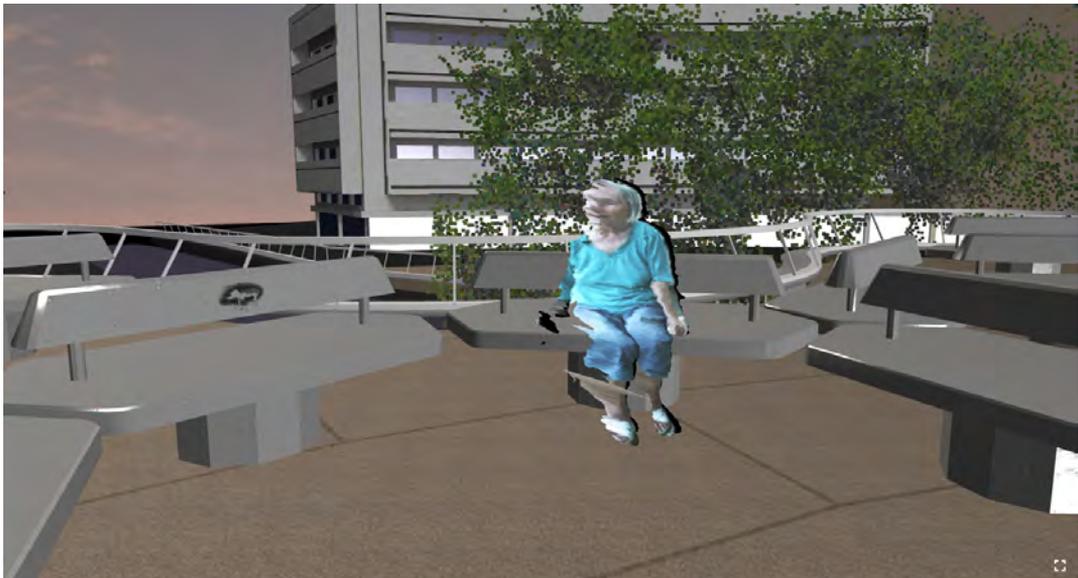
Primer lugar - Categoría Narrativas Interactivas

El jurado ha decidido otorgar el premio Juan Downey, en la categoría de 'Narrativas interactivas', al proyecto *Tzina: symphony of longing*, de Shirin Anlen, por destacar en su propuesta inmersiva diferencial cercana al campo de la experimentación y el arte. Entre los finalistas, el jurado considera que este proyecto ofrece una aproximación visual y sonora a un espacio inexistente a partir técnicas de realidad virtual, pero con elementos narrativos sorprendentes e innovadores.

2017

Documental interactivo

Shirin Anlen investigadora en el MIT Open Documentary LAB (EEUU) y co-fundadora de Raycaster estudio de diseño relacionado al proyecto NEW INC.



The shore line

Elizabeth Miller (CA)

Mención honrosa - Categoría Narrativas Interactivas

El jurado también ha decidido entregar una mención honrosa al proyecto *The shore line*, de Elizabeth Miller, por la experiencia narrativa propuesta, su calidad estética, sus metáforas gráficas, los diferentes tipos de navegación, su valor educacional y el grado de cercanía con la temática de la 13 Bienal de Artes Mediales.

2017
Documental interactivo

Elizabeth Miller es profesora en la Universidad de Concordia en Montreal y documentalista. Su trabajo tiene una mirada crítica sobre movimientos sociales, justicia y medios de comunicación. Investiga temas como la privatización del agua, el cambio climático y la migración. Ha ganado diferentes premios internacionales, su proyecto *The Shore Line* es un documental interactivo que examina el problema del cambio climático en las ciudades costeras.



Lecciones de Abismo

Paz Ortúzar (CL)

Ganadora- Residencia Goethe Institut

Lecciones de Abismo es un proyecto especialmente formulado para su exhibición en el contexto de la 13ª Bienal de Artes Mediales. Consiste en una investigación que aborda la multidimensionalidad de la Tierra, desde la acción de bajar los ojos y observar la superficie por la que nos desplazamos.

Toda comprensión geográfica y geológica del funcionamiento de nuestro planeta es asimétrica en relación a la dimensión humana, haciendo inasible la magnitud de los sistemas que lo fundan. Cualquier análisis científico de un territorio dista de la experiencia real de sentir que la tierra se mueve bajo nuestros pies.

La propuesta se centra en tres nociones: azar, desplazamiento y gravedad, ideas fundamentales para la comprensión del funcionamiento del sistema de placas tectónicas. “Mientras estamos aquí sentados, los continentes andan a la deriva como hojas en un estanque” (Bill Bryson).

2017

Instalación

Tambor metálico, palos, libros, rocas, monitor, acuario, fotografías y objetos.

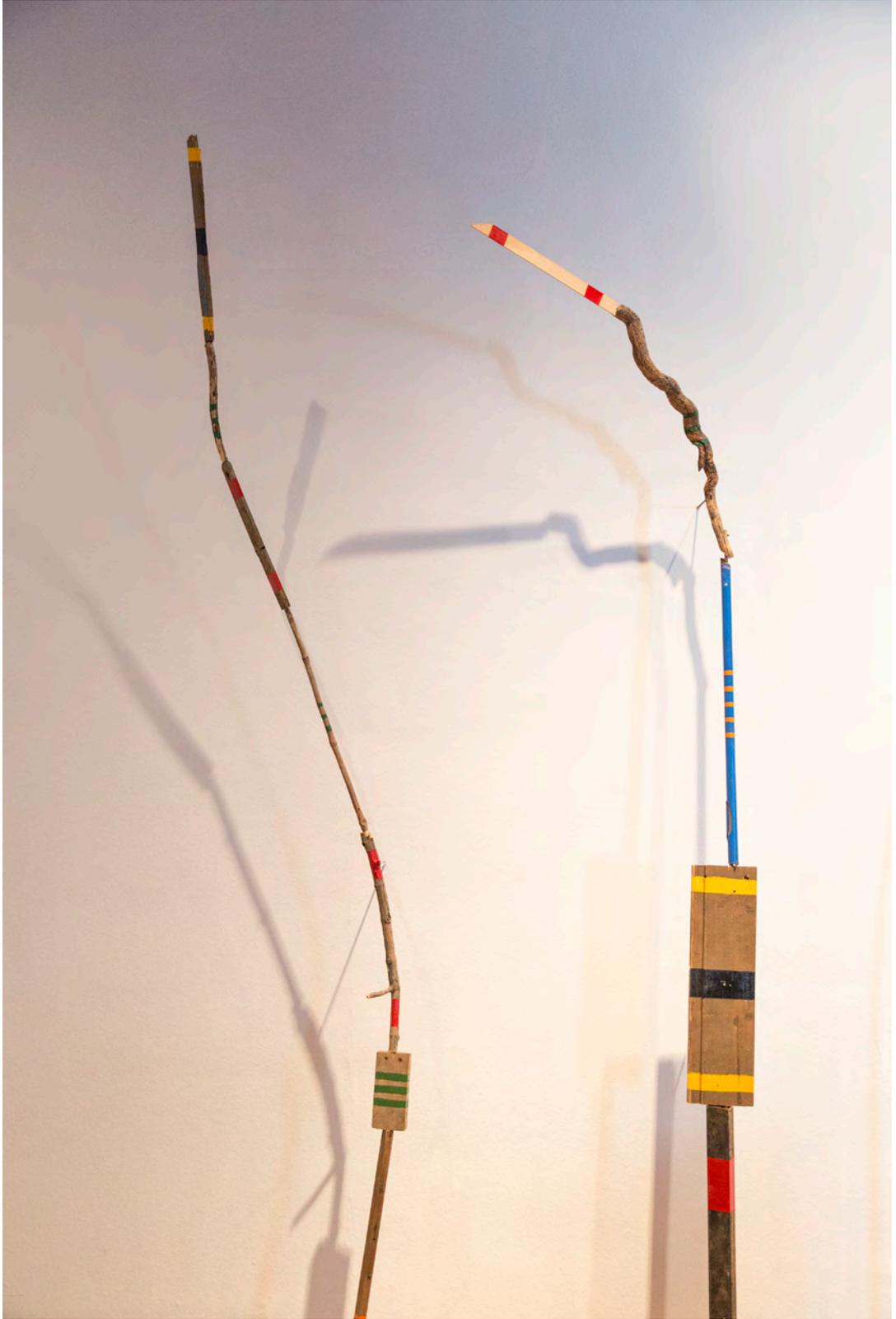
Medidas variables

#

azar, desplazamiento, geografía, tierra, sistema, gravedad, peso

Paz Ortúzar (1985) es una artista multidisciplinaria y agente cultural que actualmente vive y trabaja en Santiago, Chile. Su obra consiste en instalaciones de carácter procesual, desde donde busca desentrañar verdades simbólicas, físicas y culturales en el existir de objetos y acciones. Su trabajo ha sido expuesto —individual y colectivamente— dentro y fuera de Chile en espacios como The Addams Gallery en Philadelphia, The Arnold and Sheila Aronson Galleries en Nueva York, MUCHA en Mendoza, FRANZ JOSEFS KAI 3 en Viena y Museo de Arte Contemporáneo en Santiago. Ha recibido diversos reconocimientos como Becas Chile, Fondart Nacional, Vermont Studio Center Fellowship y Oakley Medal of Achievement. Es co-fundadora de INSULAR, plataforma para el intercambio internacional de proyectos culturales.

www.pazortuzar.com



Categoría Video y Animación Digital

Listado Obras Finalistas



Send me back to Mexico

Andrew Roberts (MX)

Animación Digital

1'16"

2016



El complejo

Andrew Roberts (MX)

Animación Digital

5'38"

2017



Geología Política de Neltume

Colectivo Araya Carrión (CL)

Video ensayo

11'12"

2017



7ff ontidia

Ж (BR)

Video

8'24"

2016

Categoría Video y Animación Digital

Listado Obras Finalistas



Bloody shadows from afar

Diego Barrera (CO)

Video

3'18"

2016



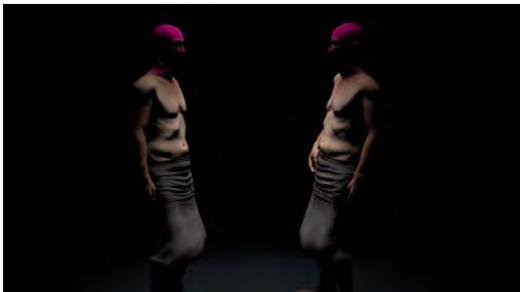
El complejo

Andrew Roberts (MX)

Animación Digital

5'38"

2017



Static glow

Ryan Cherewaty (CA)

Animación digital

11'32"

2017



T M/BLOR

Edgar Luna (MX)

Video

3'09"

2017

Categoría Video y Animación Digital

Listado Obras Finalistas



Trópico desvaído
Valentina Alvarado (VE)
Super8 Telecine HD
6'10"
2016



ATTACHMENT
Florencia Levy (AR)
Video
5'
2016



Youth Cloud
Mit Borrás (ES)
Video
2'38"
2017



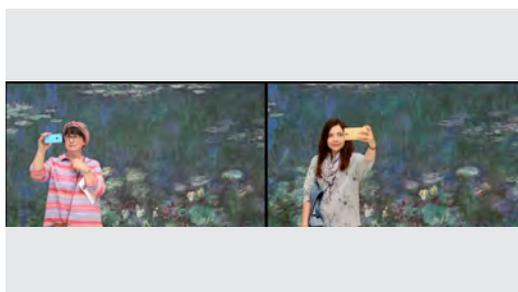
The virtual tour of the IIRRE
Raluca Croitoru (RO)
Video
7'47"
2017

Categoría Video y Animación Digital

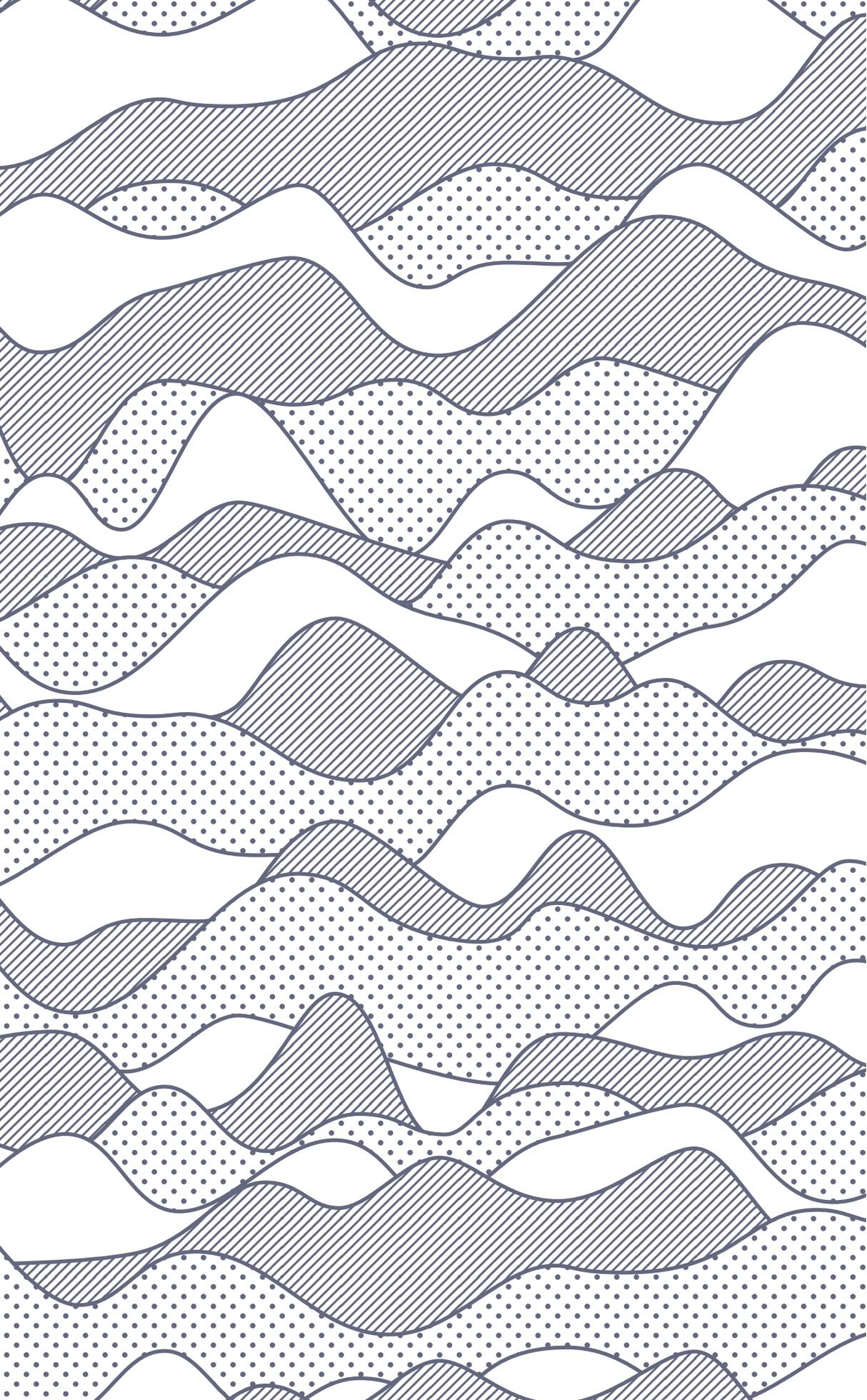
Listado Obras Finalistas



Detonación parcial
Andrea González (CL)
Video
5'12"
2017



The virtual tour of the IIRRE
Raluca Croitoru (RO)
Video
7'47"
2017



Paula Villarroel Carvajal

Encargada de Programación Nacional

Cecrea

Departamento Educación y Formación en Arte y Cultura

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

¿De qué forma construimos relatos emocionales como narraciones legítimas sobre un acontecimiento, si no es a través de dos acciones: dialogar y escuchar?

La *participación* es el derecho desde donde el programa Cecrea propone implementar su propuesta pedagógica con los niños, niñas y jóvenes de cada territorio. Es desde ese lugar, desde donde valida y releva los saberes instalados, indaga en los procesos y en las preguntas que surgen a propósito de la experimentación, para luego co-construir (con la comunidad) aquellos saberes que nos permitan reconocernos como partes de un todo, hilando finalmente un discurso de identificación y convivencia local. Es en este desarrollo participativo, en que Cecrea y la Bienal de Arte Mediales encuentran un espacio desde donde conjuntamente invitar a participar.

La demanda por espacios de participación adquiere protagonismo en niños, niñas y jóvenes de nuestro país, y junto con ello, crece nuestro entusiasmo y creencia en lo colectivo como aquello capaz de oxigenar los contextos de fatiga social. En este marco, se nos presenta la posibilidad de transitar las historias locales a través de *Laboratorios Editoriales Nómades*, y buscar desde el concepto del *Temblor*, vivencias personales y territoriales, memorias de autoprotección solidaria, de empatía social y de experiencias vinculantes que acerque a niños, niñas, jóvenes y adultos, para luego alentarles a participar en procesos creativos, con la fe depositada en que el gesto artístico y la narración oral, serán los lenguajes capaces de traducir sus emociones en relatos gráficos.

El *Temblor* representa una experiencia casi inmanente en nuestra sociedad, que nos relaciona y nos moviliza desde un relato sociodemográfico, y que hoy como concepto, nos invita a instalar preguntas y a provocar la reflexión sobre los fenómenos telúricos vividos y sus repercusiones sociales y emocionales que yacen arrimados en la memoria. Así, Cecrea y la Bienal de Artes Mediales, instalan la colaboración en el epicentro, para hacer partícipes a la comunidad, artistas, cultores, a jóvenes, niñas y niños de un espacio de creación y de diálogo desde donde puedan mirar, reconocer y conmovir con sus historias, que tensadas desde la noción del *Temblor* han sido presentadas como vivencias comunes, saliendo del espacio íntimo hacia el espacio de encuentro cultural y de experimentación.

La interrogación sobre las prácticas curatoriales y la formación de agentes involucrados en la enseñanza del arte, forma uno de los objetivos centrales de esta Bienal. El terremoto, como dispositivo que abre paso a cambios de paradigma, es una herramienta conceptual que permite desplazar los modelos consolidados de producción cultural y transmisión del conocimiento, para construir una red de colaboraciones y alianzas. Más allá de constituir un mapa geográfico y geológico, los epicentros de los terremotos o eventos desastrosos más importantes del país representan la identidad resiliente de Chile como nación, y nudos de producción de conocimientos que serán integrados a la narrativa curatorial de la Bienal. Los seminarios y laboratorios se configuran entonces, como aceleradores de relaciones entre expertos del arte, profesores y público general, creando, en conjunto con los diferentes curadores directamente involucrados en la escena local, un diálogo basado en el conocimiento horizontal y colaborativo.

El proyecto se desarrolló en colaboración con el equipo curatorial de la Bienal y la diseñadora Sandra Marín, y se llevó a cabo en conjunto con los Centros Cecrea de Iquique, La Ligua, Los Ángeles, Valdivia y Castro. Se contó en los encuentros con la especial participación de los directores regionales de la ONEMI.

Como seguimiento del proyecto se instaló, durante la Bienal, una estación editorial en el Museo Nacional de Bellas Artes.

La experiencia de los Laboratorios Editoriales Nómades

Sandra Marín

La idea de los LEN nace de Enrique Rivera y Mariagrazia Muscatello, que me invitan, como Repisa Ediciones, a itinerar por cinco regiones y ciudades del país: Iquique, La Ligua, Los Ángeles, Valdivia y Castro, para trabajar en conjunto con los Centros Cecrea.

Me apasiona trabajar el arte asociado al papel, con todas sus variables y pliegues, inventar configuraciones y luego llegar a un elemento concreto que puede pararse en el mundo y circular contando su historia particular. Este proyecto se ha basado en una idea de editorial móvil, que con su imprenta portátil ha viajado por las diferentes ciudades y regiones en las cuales se activaron los laboratorios. El propósito fue contar acerca del proceso curatorial de la Bienal a través de un día de seminario y diálogo en torno al tema del *Temblores*. Y, a continuación, desarrollar una edición en conjunto con diez educadores y artistas locales. Esta edición promueve la imaginación y la creación, el desarrollo del aprendizaje rápido y espontáneo, junto con la habilidad de crear un fanzine en el que convergen distintas disciplinas y temáticas, por ejemplo; arte, ciencia y tecnología. Este encargo ha sido un desafío hermoso, lograr elaborar en un solo día un fanzine colectivo, que luego se ha compartido en el espacio de la Bienal, en el Museo, dentro de la estación *Réplica* ubicada en el Hall. Ha sido una gran experiencia poder contar, en esta oportunidad, con la visión de regiones y de los actores que están tomando lugar en ellas in situ; educadores, curadores y artistas.



Programa

28 y 29 de agosto

La Ligua

Centro Cecrea

Presentación curatorial: Sebastián Riffo

1 y 2 de septiembre

Iquique

Centro Cecrea

Presentación curatorial: Carolina Gainza

5 y 6 de septiembre

Castro

Centro Cecrea

Presentación curatorial: Mariagrazia Muscatello

12 y 13 de septiembre

Los Ángeles

Centro Cecrea

Presentación curatorial: Sebastián Riffo

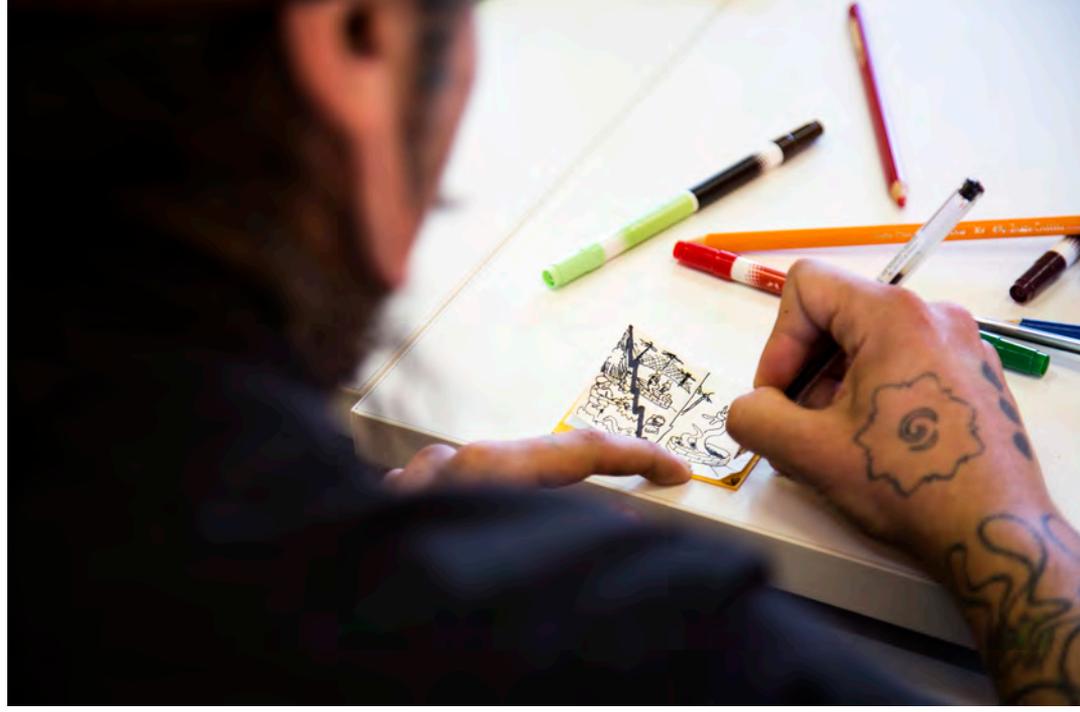
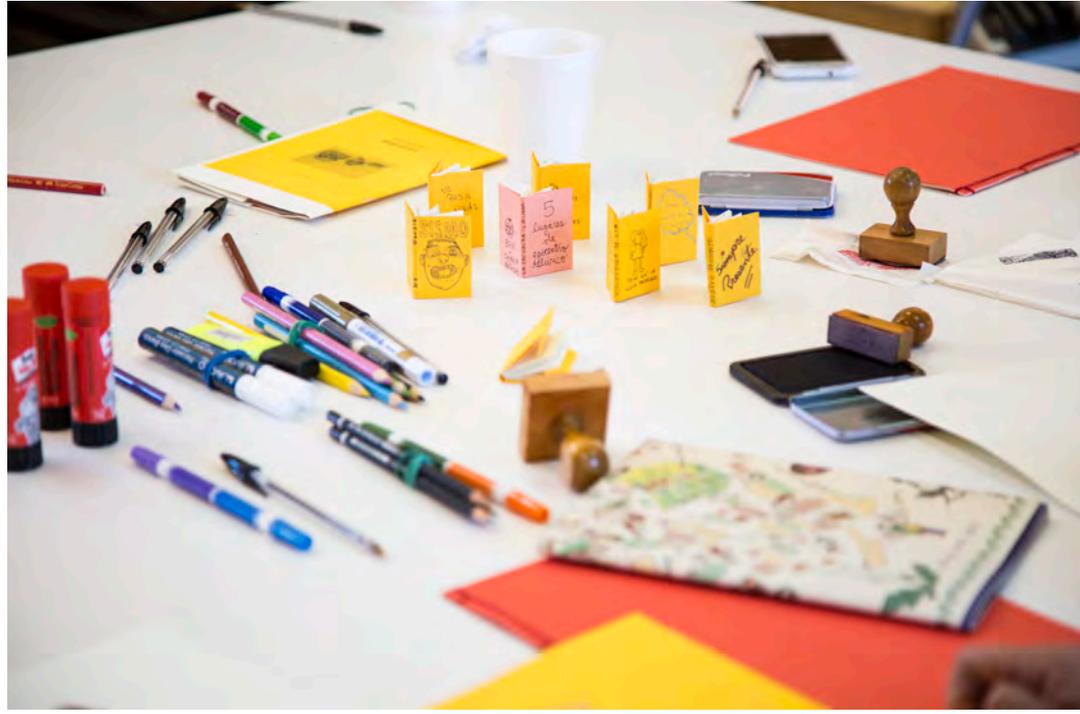
25 y 26 de septiembre

Valdivia

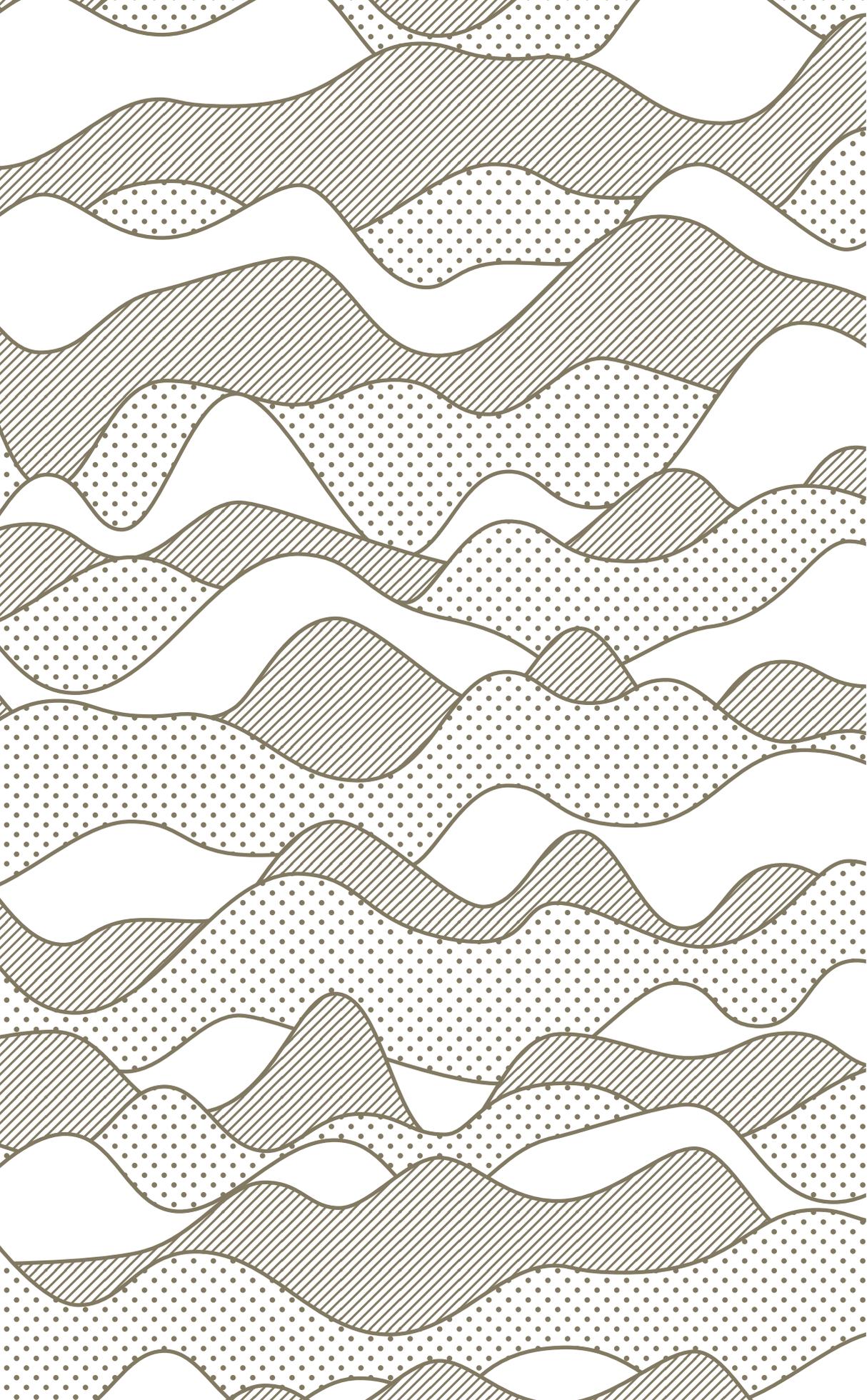
Centro Cecrea

Presentación curatorial: Mariagrazia Muscatello









TEMBLOR

estación editorial

El proyecto Estación Editorial fue ideado y realizado por Sandra Marín, diseñadora y editora, y tuvo lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes durante toda la Bienal de Artes Mediales. Esta instancia permitió dar un seguimiento al programa público de la Bienal y, en específico, al proyecto de Laboratorios Editoriales Nómades, presentado en diferentes regiones de Chile y a cargo de la misma editora, como forma de interacción con el público más joven de la Bienal y las narrativas creadas en forma de autopublicación.

“El arte es uno de los conceptos más escurridizos de la historia del pensamiento humano. El arte está dentro del mundo de los fenómenos naturales.”

No hay que ser un experto para poder trabajar en equipo, investigar y colaborar con otros profesionales con el fin de crear una experiencia enriquecedora que pone en valor el hacer artístico junto al aprendizaje.

La finalidad general de la propuesta educativa, es fomentar el crecimiento de lo que cada ser humano tiene de individual y hacerlo parte de la creación de conocimientos de manera horizontal. Este planteamiento se nombra en esta oportunidad como *Terremoto y Réplicas*, un evento creativo que produce distintos puntos de acción.

La Estación Editorial propone la producción de una edición que cumpla con poder acoger narrativas transversales, contenido visual y un formato que les dé la capacidad de generar incidencia en otras coyunturas a futuro. La configuración de estos discursos en una edición brinda herramientas expresivas y técnicas para la generación de conocimientos.

El fanzine, como plataforma, facilita la expresión y la comunicación, acercándonos a una dimensión sensible y creativa-práctica en el desarrollo integral de cada participante. Este dispositivo alimenta la capacidad de observación y construcción de puntos de vista, así como una mirada crítica que permite llevar a cabo la edición con tolerancia, disciplina, rigor y buenas ideas.

Repisa Ediciones entrega los códigos necesarios para poder activar de manera visual el lenguaje, la planificación, la reflexión y la concreción de estas fases en un fanzine. Cada técnica entregada permite materializar las ideas en el plano de lo tangible, incorporando prácticas colaborativas y una posterior etapa de exposición del trabajo.

Programa

5 al 12 de octubre

Tata ediciones

8 al 11 de octubre

Ediciones Overol

12 al 14 de octubre

Ediciones Casa en Blanco

15 de octubre

Minigolf Ediciones

17 al 19 de octubre

Dudo Ediciones

20 al 22 de octubre

Pupiclub Ediciones

20 al 22 de octubre

Lourdes Salgado Ediciones

24 al 26 de octubre

Editorial Amistad

27 al 29 de octubre

Narval Ediciones

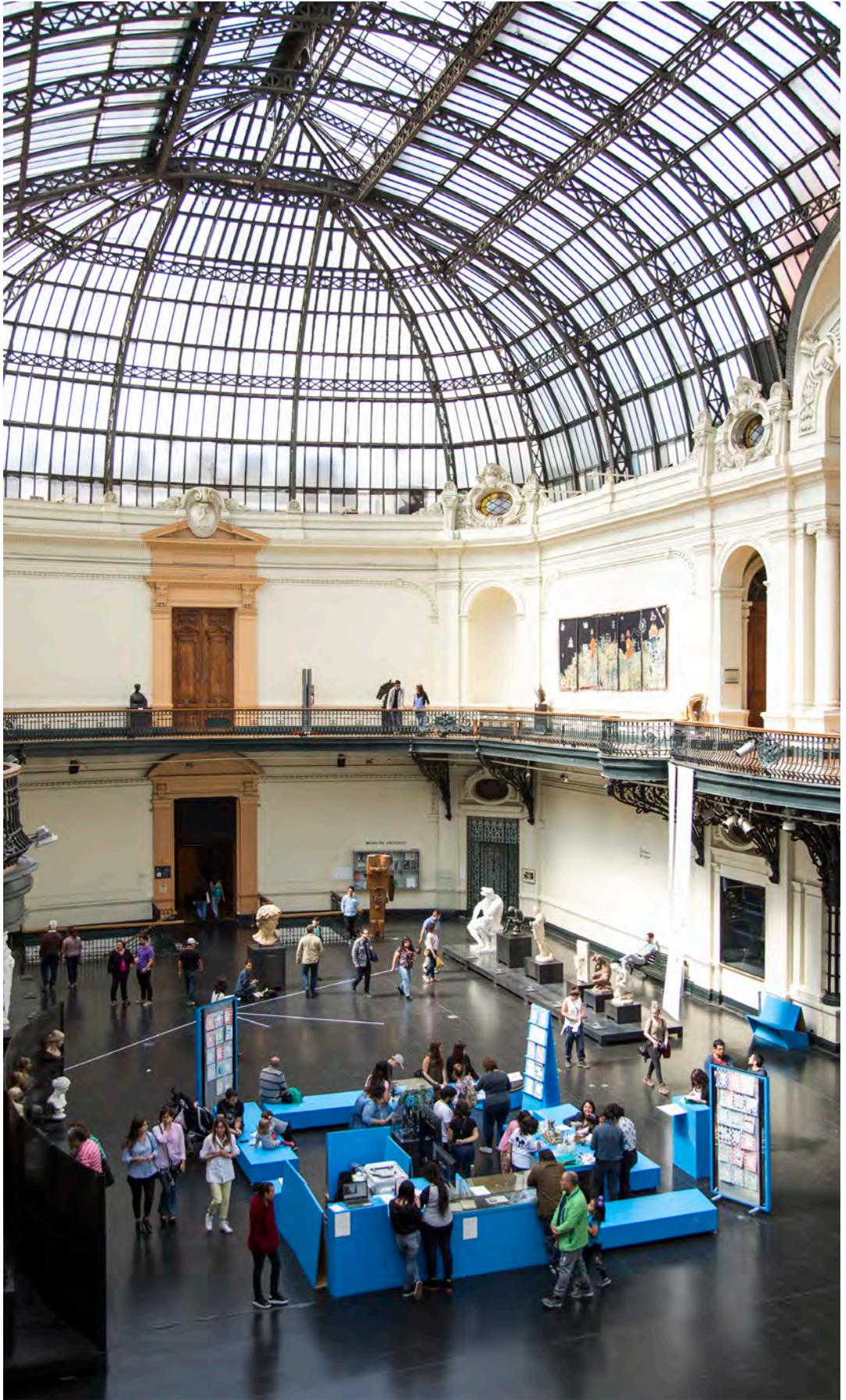
31 de octubre al 2 de noviembre

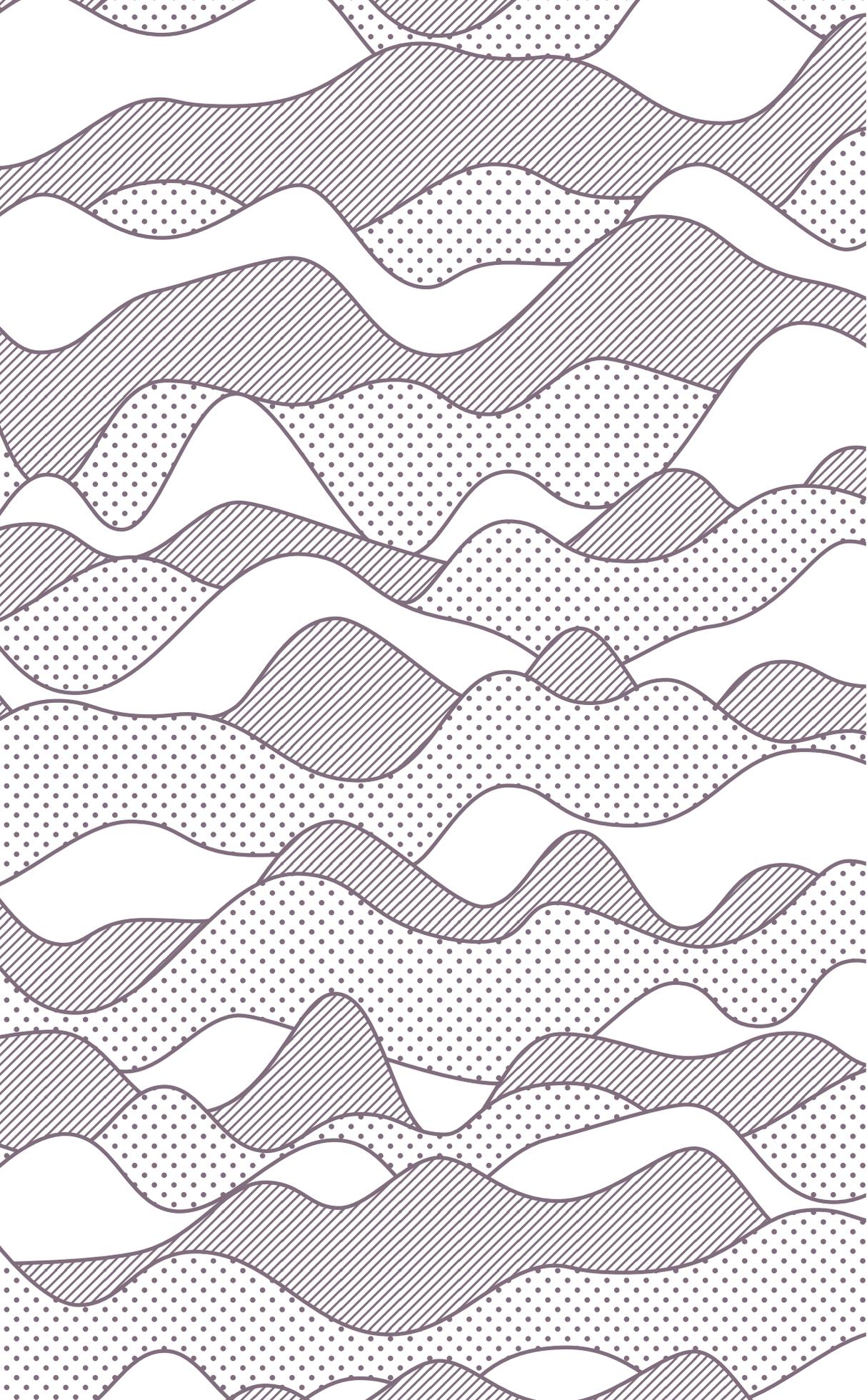
Ediciones Abasto

3 al 5 de noviembre

Ediciones Naranja







Temblor para tiempos inciertos y respuestas en construcción

Faride Zerán Chelech

Vicerrectora de Extensión y Comunicaciones de la Universidad de Chile

Observar, analizar y proyectar creativamente los significados que circulan en torno a *Temblor*, título que la 13 Bienal de Artes Mediales ha elegido para su curaduría, fue uno de los desafíos que asumió la Universidad de Chile, comprometida con la construcción de saberes críticos desde las ciencias y las artes.

Como Universidad, nos volvemos a involucrar en esta Bienal, cuya primera edición se realizó en el Museo de Arte Contemporáneo a partir del impulso del profesor Néstor Olhagaray, quien además fue uno de los creadores del Magíster en Artes Mediales de la Facultad de Artes de nuestra Universidad. Felicitamos a su director, Enrique Rivera, por lograr que cada dos años esta Bienal se vaya insertando cada vez más en aquellos imaginarios del arte que dialogan con otros campos del conocimiento y la creación, asumiendo un rol de movilizadora de ideas y nuevas fronteras para aportar a la comprensión de nuestra forma de habitar ciudades, regiones y países. Gracias a él y a su equipo, pudimos recibir a artistas de todo el país y el mundo, quienes nos visitan sabiendo que este territorio es el más telúrico de la Tierra. Aquí sabemos de ciencia, arte y temblores, réplicas, aluviones, maremotos, erupciones volcánicas y movimientos sociales. Aquí sabemos movernos por espacios inciertos y tiempos duros.

En esta alianza reformulada con la Universidad de Chile, destacamos la participación del Programa de Reducción de Riesgo de Desastres (CITRID), que trabajó un programa en conjunto con los gestores de la Bienal para inaugurar el Seminario Temblor justo en el Día Internacional de los Desastres. El diálogo entre arte y ciencia, fundamental en la Universidad de Chile, estuvo presente todo este día, así como la relación entre investigación y creación. Creamos conocimiento con los saberes sociales, los científicos y el arte, como un sello que nos alcanza en la vida cotidiana y en las aulas de clases, para hacer que esos diálogos estallen dentro de esta plataforma creativa que es la Bienal de Artes Mediales.

En ese contexto, y en la era de la post-verdad que se ha instalado, que no es otra cosa que la vieja mentira que busca generar trampas para cambiar paradigmas, inauguramos durante esos días la instalación *Cartografía de la Movilización Estudiantil*, que dio cuenta de un proceso histórico, una verdad construida desde la contrainformación y el trabajo colectivo para destrabar lo que en Chile se consideraba un privilegio siendo un derecho: la educación. Ese es el eje que nos movió a observar, analizar y agradecer la muestra de

Nadinne Canto. Esta iniciativa de contrainformación digital se constituye en el archivo más grande del Movimiento Estudiantil que se consolida en el año 2011 y que no baja sus banderas. Este movimiento nos ha marcado como sociedad y desde la academia abrazamos la causa, en virtud de las luchas históricas por equidad y justicia que muchos, anónimos la mayoría, han llevado adelante.

Cada relato aquí presentado fue dibujando mapas que se interconectan para enrostrarnos la fragilidad del país y, al mismo tiempo, darnos las esperanzas de una transformación social y cultural que surge de fuerzas generadas por energías colectivas.

Ley de Universidades del Estado, demandas de género y educación no sexista, prácticas espaciales de la movilización estudiantil, y estrategias de contrainformación se desplegaron en el Patio Domeyko como la gran tela donde se instala la vida.

Para nosotros fue un honor apoyar esta Bienal y acogerla en la Casa Central de la Universidad de Chile, que ha resistido temblores por más de 175 años y esperamos que así siga ocurriendo. De todos y todas depende que siga en pie.

Cartografía de la Movilización Estudiantil - CME

Nadine Canto (CL)

Muestra en Casa Central (U. de Chile)

CME es un sitio web que recopila información sobre las acciones de protesta convocadas por distintos grupos de manifestantes, en Santiago, desde el año 2011. Cada evento georreferenciado en el mapa funciona como un nodo que lo vincula con artículos de prensa, registros fotográficos y audiovisuales, entre otras publicaciones, que dan forma al archivo más completo sobre este fenómeno, abierto a ser actualizado por distintos usuarios.

Este laboratorio de mapeo colectivo promueve una reflexión sobre el conflicto educacional, en una serie de jornadas donde se debate en torno a la dimensión política, informativa y territorial de las movilizaciones estudiantiles, orientadas a la comunidad escolar y universitaria, investigadores y representantes de organizaciones sociales, entre otros participantes. Junto con descentralizar la información sobre el fenómeno de las movilizaciones, este laboratorio otorga a grupos de distinta índole, una herramienta para visibilizar los conflictos y las luchas en cada localidad.

2017

Sitio web, monitores.

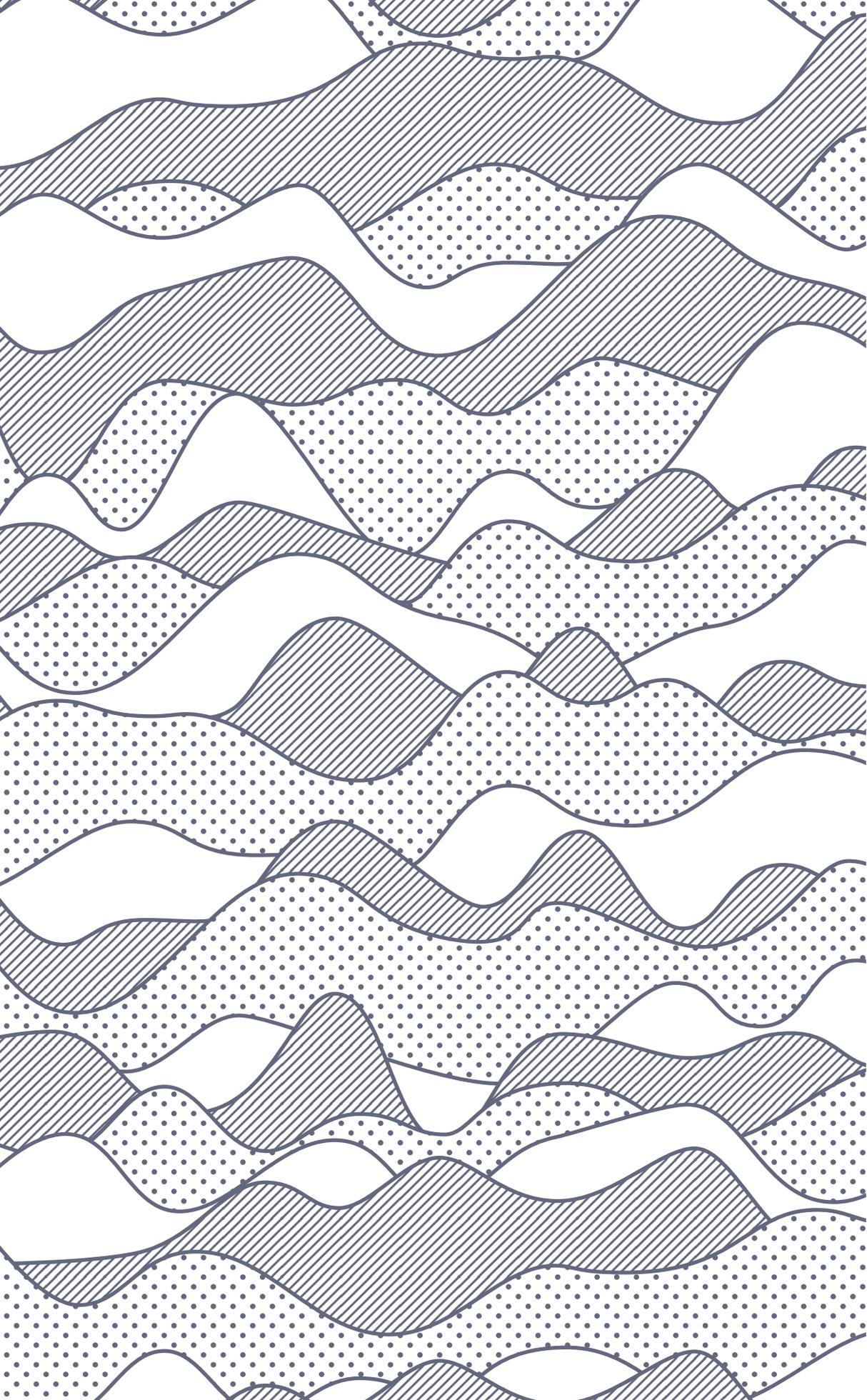
#

movimiento estudiantil,
bigdata, movimiento social,
reforma educacional

Nadine Canto Novoa (2011) Investigadora y docente universitario. Licenciada en Teoría e Historia del Arte y doctora en Estética de la Universidad de Chile. Ha publicado artículos sobre arte, política y cultura contemporánea, además de realizar curadurías. Desde el año 2011, diseña proyectos artísticos y de intervención urbana. Ha participado en exposiciones en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, la Feria ArteBA y la Fundación Proa en Buenos Aires, con el proyecto *Cuadernos de Movilización*. Desde el 2015, desarrolla *Cartografía de la Movilización Estudiantil*, proyecto de visualización de datos financiado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, y exhibido en la Bienal de Fotografía Documental en Tucumán. Actualmente forma parte del equipo curatorial de Beca Migrante (MSSA).

www.cartografiadelamovilizacion.cl





La presencia francesa en la 13 Bienal de Artes Mediales se ha destacado gracias a las obras de Pierre Huyghe y Momoko Seto.

Pierre Huyghe, representante de Francia en la Bienal de Venecia en 2001, ganó el premio especial del jurado, además del premio Hugo Boss en 2002, y en 2013, fue el primer artista francés en obtener el premio Haftmann de la fundación suiza Roswitha Haftmann. El artista dejó su huella en las paredes del Museo Nacional de Bellas Artes con su obra *Timekeeper*.

La obra se trata de un agujero excavado en el muro que revela las capas sucesivas de pintura dejadas por exposiciones anteriores. Alude a la arqueología, ya que evoca a los anillos de crecimiento de un árbol, como también los estratos geológicos. El curador de la Bienal, Enrique Rivera, hizo un paralelo entre la obra de Pierre Huyghe y Chuquicamata, una de las minas a tajo abierto más grandes del mundo, y esta referencia alude a la temática principal de la Bienal, *Tembler*, que, tanto como la obra de Pierre Huyghe, invitó a la reflexión en torno al movimiento de la tierra y al movimiento humano que implican las transformaciones en distintos ámbitos.

Tanto como Pierre Huyghe, la artista Momoko Seto, diplomada de la famosa escuela de arte visual francesa Le Fresnoy, ganadora del premio Audi Short Film Award en la Berlinale de 2015 por su película experimental *PLANET Σ*, dejó marcada la Bienal con su universo poético y singular. Su trabajo junta la investigación científica, la imagen, el vínculo entre lo científico y el arte, también reflexionando sobre el movimiento y el cambio de perspectivas. Su serie de películas, *Planet*, muestra en parte la magia de las especies animales y vegetales y su evolución frente al cambio climático.

El trabajo de cooperación entre el Instituto Francés y la 13 Bienal de Artes Mediales, permitió reforzar los lazos históricos y marcó una clara voluntad de mantener un esfuerzo común para apoyar y visibilizar en Chile la creación contemporánea francesa a través de las artes visuales.

Planetas

Momoko Seto (JP-FR)

Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes

La serie de planetas de Momoko Seto se presentan de forma continua en diversos momentos de la bienal, como una advertencia audiovisual, una serie de intervenciones sin regla ni programa, como el mismo desastre al que se enfrenta provocado por los humanos a este plantea.

PLANETA A

Sal: traza, ausencia de agua, paso del tiempo, epidemia invasiva, cementerio vivo.

Agua: maniobra, valor absoluto, fertilidad, rizomas, posibilidad.

Algodón: corrupción, intereses económicos, hidrofilia, desertificación.

El mundo se ha convertido en un enorme planeta seco en el que el cultivo excesivo de algodón, realizado por razones económicas, es la causa principal de la desertificación. Un desierto salino cubre hectáreas de tierra seca donde aparecen árboles curiosos de sal. Este fenómeno se hace eco de una catástrofe ecológica mayor: la desertificación del Mar de Aral - donde el hombre, como de costumbre, es el culpable.

PLANETA Z

Algún lado.... miente "planeta Z". Las plantas reinan sobre este planeta, y todo parece armonioso y sensible. Pero líquido líquido, pegajoso, móvil, aparece gradualmente en sus hojas, destruyendo la idílica vida que parecía dominar allí. Comienza una nueva era: la era del moho, cuya fuerza inexorable poco a poco se arruina todo a su paso. Y florece a su vez.

PLANETA Σ

Alberga criaturas gigantes que duermen en el hielo. Las explosiones submarinas desencadenan un proceso de calentamiento, que da lugar a una nueva vida animal.

PLANETA ∞

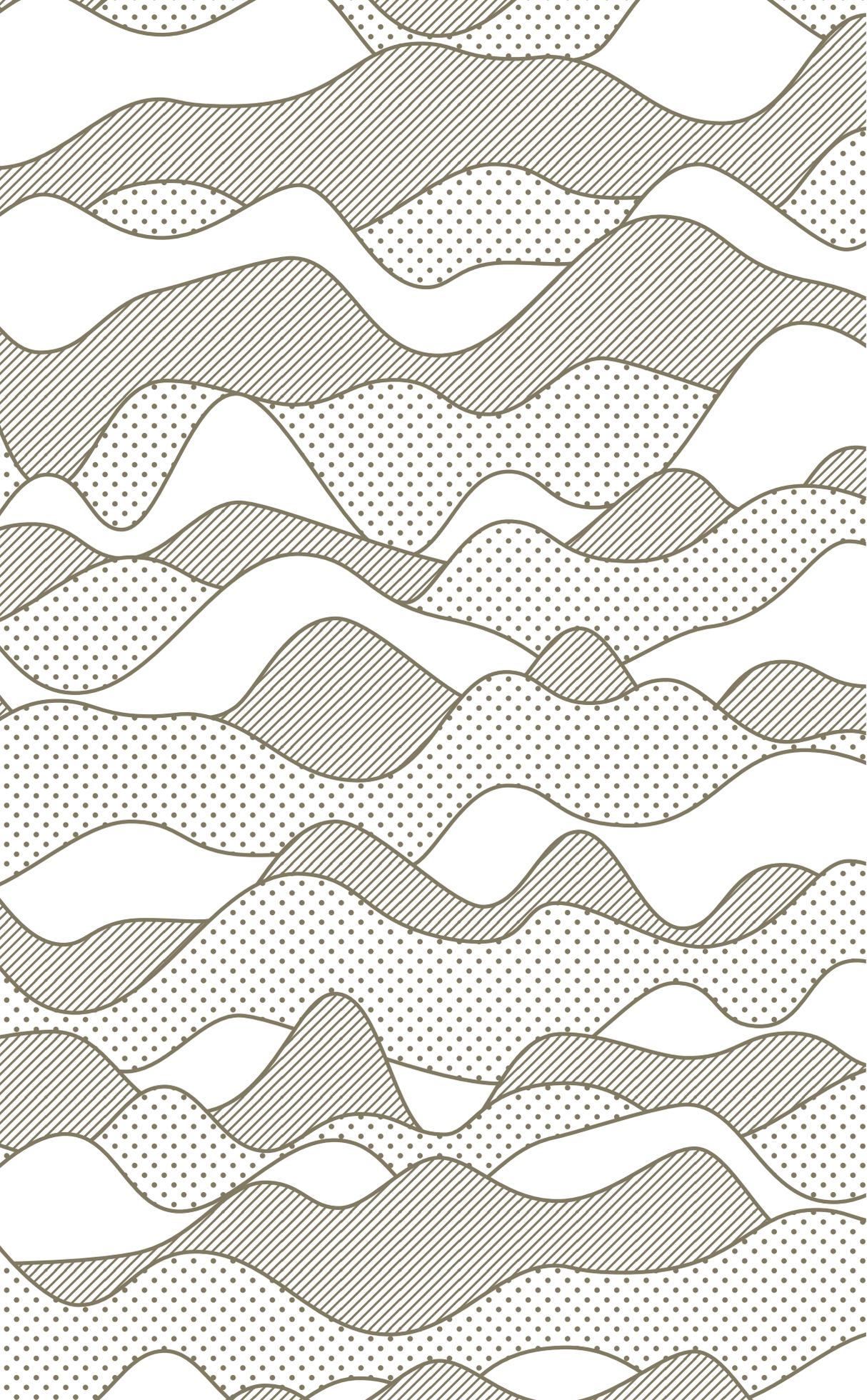
En un mundo en ruinas, sólo hongos y moho crecen en medio de gigantescos cuerpos de insectos secos. Cuando ocurre un cambio climático, la lluvia riega el planeta árido y lo inunda gradualmente. En el agua brota un ecosistema, poblado por gigantes carnívoros renacuajos.

2008-2017

video, stopmotion

Momoko Seto (1980) artista, estudia Arte en el École Supérieure des Beaux-Arts en Marseille y luego en Le Fresnoy National Studio of Contemporary Art. Al mismo tiempo trabaja como directora de películas en CNRS, creó películas experimentales. Ha hecho numerosos cortometrajes y documentales, que han sido presentados y aclamados en importantes festivales (Berlinale, Festivales de Cine de Locarno y Rotterdam). Su film PLANET Σ recibió el Audi Short Film Award en la 65ª Berlinale. Actualmente vive y trabaja en Francia.





Réplicas

Ciclo Audiovisual

Cineteca Nacional

Síntesis de contenidos: El ciclo cinematográfico *Réplicas*, pensado en conjunto con la Cineteca Nacional y el Istituto Italiano di Cultura de Santiago, tiene como objetivo profundizar en el fenómeno de los desastres naturales, tanto en los aspectos documentales como en los narrativos y simbólicos. La curadora Mariagrazia Muscatello, en conjunto con la mediateca del Istituto Italiano di Cultura, presentará una selección de películas italianas clásicas y contemporáneas, en relación con otros títulos nacionales que puedan reflexionar de manera transversal sobre el tema curatorial de la Bienal.

Proyecciones

Internacionales

Affective Sciences (Francesco Bertocco, 28 min, 2017, documental)

Atlante 1783 (Maria Giovanna Cicciari, 26 min, 2016, documental)

La Terra Trema (Luchino Visconti, 162 min, 1948, película)

La Rabbia (Pier Paolo Pasolini, Giovannino Guareschi, 104 min, 1963, película)

Stromboli (Roberto Rossellini, 107 min, 1950, película)

Nacionales

Tierra en movimiento (Tiziana Panizza, 34 min, 2014, documental)

El año del tigre (Sebastián Leilo, 122 min, 2011, película)

Tres Semanas después (José Luis Torres Leiva, 58 min, 2010, documental)

Petro Porn (Ana Edwards, Lucía Egaña e Isabel Torres, 5 min, 2017, documental)

Paisaje: mis pies en la noche, el mar en mis pies (Rafael Guendelman, 7 min)

Hombre: a veces por la noche pierdo mi mente (Rafael Guendelman, 12 min)

GEOLOGICAL RESISTANCE (Constanza Alarcón, 9:43 min)

9,5 grados (Francisca García, 9:40 min)

Archivo INA Cineteca Nacional

Terremoto de Chillán (Cineteca Nacional, Chile)

Notas del terremoto (Cineteca Nacional, Chile)

Tremblement de terre au Chili (INA, Francia)

Chili: cataclysme (INA, France)

Les seismes au Chili (INA, France)

Images du Chili (Valdivia) (INA, France)

Au Chili, Valdivia au lendemain de la catastrophe (INA, France)

Trembleme (INA, France)

9,5 grados

Francisca Garcia (CL)

9:40 min, 2010, documental

El vídeo relaciona el terremoto de Valdivia de 1960 (el peor terremoto del que se tenga registro) y los inventos del polémico científico serbio Nikola Tesla.

Francisca Garcia artista visual, cortometrajista, catedrática y curadora chilena que ha incursionado principalmente en el arte contemporáneo. Estudió licenciatura en arte en la Pontificia Universidad Católica de Chile, que complementaría posteriormente en la Escuela de Cine de Chile.

En su trabajo mezcla el lenguaje cinematográfico con las artes visuales a través de la utilización de escenas de cine clásico que congela a través de distintos medios como impresiones digitales de gran formato y realiza escenificaciones de fragmentos de films en los que crea nuevos espacios montados en forma artificial, jugando de esta manera con los conceptos de recreación, repetición, contemplación y permanencia de piezas fílmicas que al ser detenidas, pierden su fugacidad.



Tierra en Movimiento

Tiziana Panizza (CL)

34 min, 2014, documental

Después de un terremoto el olvido es sobrevivencia, y la cámara no debiera registrar la destrucción sino lo que queda en pie, pues es lo que desaparecerá la próxima vez. *Tierra en Movimiento* es un viaje por el perímetro de un epicentro en busca del humano sísmico, esa especie de nación repartida por el mundo que habita en la orilla de las placas tectónicas y que carece de gentilicio.

Tiziana Panizza documentalista, investigadora y profesora en la carrera de Cine y Televisión de la Universidad de Chile, con un Magíster en Art & Media Practice de la Universidad de Westminster en Londres, Inglaterra. Entre sus obras, destacan el documental experimental *Dear Nonna: a Film Letter* (2005), premiado en festivales y muestras de videoarte y cine experimental, y *Tierra en movimiento* (2014). Ha incursionado en otras áreas del video, como el proyecto *Deja-Vu* (2006), parte de una colaboración con el dúo de música electroacústica Goliat, y la video-instalación *Vistiendo el Tiempo* (2007), una serie de cinco piezas audiovisuales para la colección permanente del Museo de la Moda y Textil, Santiago. Ha trabajado en televisión; ha sido directora en terreno y realizadora de series documentales y culturales para importantes cadenas chilenas e internacionales.



El año del tigre

Sebastián Leilo (CL)

122 min, 2011, película

Manuel está preso en una cárcel del sur de Chile, pero esta sucumbe a causa de un violento terremoto. Entonces, huye en medio de la catástrofe y regresa a su hogar solo para descubrir que el maremoto se ha llevado a su mujer y a su hija. Mientras avanza por paisajes de completa destrucción, el fugitivo se adentra más y más en sus propias zonas devastadas. Esta paradójica libertad lo llevará a enfrentarse a la crueldad de la naturaleza y a llevar hasta el límite su propia experiencia humana.

Sebastián Leilo cineasta. Se formó en la Escuela de Cine de Chile y ha sido becario de la Fundación Guggenheim y del DAAD. Ha dirigido cortometrajes, videos musicales y largometrajes de ficción. Su primer largometraje estrenado el 2005 en el Festival de San Sebastián, *La sagrada familia*, participó en más de cien festivales y recibió veintiocho premios nacionales e internacionales. El 2009, estrena *Navidad* en la Quincena de Realizadores de ese mismo año, obra que fue escrita en *La Résidence* del Festival de Cannes. *El año del tigre*, su tercer largometraje, fue estrenado en la competencia internacional del Festival de Cine de Locarno de 2011. El año 2013, estrena *Gloria* en la competencia oficial del Festival Internacional de Cine de Berlín, con gran reconocimiento internacional por parte de la crítica y el público.



Affective Sciences

Francesco Bertocco (IT)

28 min, 2017, documental

El Centro Nacional de Competencias para la Investigación en las Ciencias del Afecto - Emociones en la Conducta Individual y en los Procesos Sociales (NCCR - *Affective Sciences* en inglés) es la organización más importante dedicada a los estudios a gran escala sobre la emoción humana. Este filme, en palabras de su autor, es “una oda a la complejidad de aquello que subyace a nuestras experiencias más significativas”. *Affective Sciences* es una investigación sobre la estructuración científica de las emociones y un intento por deconstruir su complejidad a través de la observación de lugares y voces que conforman su identidad.

Francesco Bertocco artista y realizador audiovisual. Su trabajo explora el género documental como soporte de experimentación y formulación de lenguajes complejos. Su última investigación se ha focalizado en el estudio de la mente a través de la ciencia. Entre sus exhibiciones personales, destacan: *F*, con Alessandra Messali en el MAC de Lissone, en colaboración con ViaFarini/DOCVA; *Focus Group*, Galleria ROOM, Milán; *Role Play*, Lucie Fontaine, Milán.



Atlante 1783

Maria Giovanna Cicciari (IT)

26 min, 2016, documental

Goethe tenía una premonición de lo que ocurriría en Calabria, en el extremo sur de Italia, el atardecer del 5 de febrero de 1783. *Atlante 1783* examina lo que todavía se puede ver de la destructiva serie de terremotos que ocurrieron entonces, proponiendo una relectura a fondo de la geología de la región y su historia.

Maria Giovanna Cicciari cineasta. Estudió en la Universidad de Milán y la Academia de Brera. Ha obtenido importantes reconocimientos, tales como el Premio especial del Jurado del Festival de Turín el año 2012, por su cortometraje *In nessun luogo resta*. El año 2016, estrena *Atlante 1783* en el Festival Internacional de Cine de Venecia. Desde el año 2013, colabora en un proyecto experimental que cruza danza y cine, con la coreógrafa Annamaria Ajmone.



Tres semanas después

José Luis Torres Leiva (CL)

58 min, 2010, documental

La película es una meditación visual sobre el paisaje luego de una catástrofe. Grabada durante ocho días en la zona más afectada por el terremoto de febrero de 2010 en Chile, narra un viaje que subjetivamente cruza todas las imágenes y sonidos vividos durante ese período. Este documental forma parte del proyecto 8,8 del artista chileno Fernando Prats.

José Luis Torres Leiva (1975) realizador y productor audiovisual. Ha producido un gran número de largometrajes y cortometrajes independientes, tales como *Ningún Lugar en Ninguna Parte* (2004), *Obreras saliendo de la fábrica* (2005), *El tiempo que se queda* (2007), *Trance (1-10)* (2009), *Primer Día de Invierno* (2009), y *Tres Semanas Después* (2010), que ha presentado en varios festivales de cine internacional. *El Cielo, la Tierra y la Lluvia*, fue su primer largometraje de ficción, estrenada en el Rotterdam Film Festival 2008, donde obtuvo el premio FIPRESCI. Su segundo largometraje, *Verano*, se exhibió en el Festival de Cine de Venecia en la sección *Orizzonti*. En el año 2013 realizó tres documentales: *Ver y Escuchar*, *Qué historia es ésta y cuál es su final* sobre el cine de Ignacio Agüero, *El Brazo de Sandow*, y el medimetraje musical *11 Habitaciones en Antártica*. El año pasado estrenó *El viento sabe que vuelvo a casa* con la actuación de Ignacio Agüero, la cual obtuvo numerosos premios en festivales internacionales.



Geological Resistance

Constanza Alarcón Tennen (CL)

9:43 min, 2017, documental

Resistencia Geológica. Este trabajo, compuesto por un video, un manifiesto y una impresión de archivos, forma la historia de una resistencia política oculta bajo tierra y motivada por la investigación geológica. A través del colapso entre documento, ficción y elementos biográficos, la obra oscila entre una narrativa afectiva y emocional, al mismo tiempo que política y anclada en teorías conspiratorias sobre máquinas de terremotos.

Constanza Alarcón Tennen (1986) es una artista multidisciplinaria. Su trabajo varía entre instalaciones sonoras, videos, esculturas y *performance*, entre otros. Se graduó de la Universidad Católica en 2009, y de la Universidad de Yale en 2015. Es miembro fundadora del colectivo *Grupo < >*, una organización de artistas mujeres conectadas al continente Americano. Su trabajo ha sido exhibido internacionalmente en muestras colectivas e individuales, y recientemente fue artista en residencia del programa *AIM* del Museo del Bronx, NY.



Paisaje: mis pies en la noche, el mar en mis pies

Rafael Guendelman (CL)

7 min, 2011, documental

Este video se enfoca en las consecuencias del maremoto sobre el paisaje entre Iloca y Dichato, a un año de su acción. A partir de un tratamiento contemplativo, intentando alejarse de la cobertura sensacionalista del maremoto, el video presenta espacios marginales, tanto urbanos como rurales, en donde se evidencian diversos aspectos de la identidad local en el paisaje, que afloran a raíz del maremoto y sus consecuencias.

Rafael Guendelman (1987). Licenciado en Arte y diplomado en Teoría del Cine de la Universidad Católica de Chile, realizó además el diplomado en Mundo Árabe Contemporáneo de la Universidad de Chile. Ha participado en las residencias ZK/U: Centro de Arte y Urbanismo, de Berlín (2012) y en Laznia de Gdansk, Polonia (2015); además de diferentes exposiciones y festivales de video, tanto en Chile como en el extranjero, entre las que destacan: *Visiones Territoriales*, Centro Cultural La Moneda, Santiago (2016); *Sin tierra*, Museo de la Solidaridad Salvador Allende y Parque Cultural de Valparaíso (2015); *Il Bienal de la imagen y movimiento*, Buenos Aires (2014); *Influjos*, Centro Cultural de España, Santiago (2014); *Planisferio*, Matucana 100, Santiago (2014); *Un esquimal con un zorro blanco que acaba de cazar*, Casa de las Américas, La Habana (2013); *Rencontres Internationales París/Berlín/Madrid* en el Haus der Kulturen der Welt de Berlín (2013) y en el Palais de Tokyo de París (2012); *Anexation Wall: 10 years too long*, Al-ma'al Lab, Jerusalén y Dar-alkalima, Belén (2012).



Hombre: a veces por la noche pierdo mi mente

Rafael Guendelman (CL)

12 min, 2011, documental

A partir de la recolección de diversos testimonios de sujetos que fueron testigos del Tsunami, se estructura un relato coral en torno a la descripción subjetiva del suceso, en donde la narración ahonda en torno a los aspectos míticos y psicológicos de éste. El video pretende indagar en las posibilidades de coherencia en la narrativa, a partir de relatos inconexos pero vinculados por un espacio común y la experiencia traumática del maremoto.



Petro Porn

Ana Edwards, Isabel Torres y Lucía Egaña ^(CL)

5 min, 2017, documental

Petro Porn es un video ensayo sobre un imaginario disperso entre petróleo y porno. Conexiones subliminales de succiones y perforaciones incansables e insensibles, donde lo oculto se revela sin misterios.

A partir de una residencia en Tierra del Fuego, Ana Edwards e Isabel Torres se instalan en Cerro Sombrero, pueblo petrolero, lugar de origen y decadencia del oro negro en Chile, donde reina la pampa y la ENAP (empresa nacional del petróleo). Tras una recopilación de identidades e imaginarios petroleros, desde la perspectiva del Estado, la empresa y la comunidad, las artistas deciden descartar significantes oficiales, manoseados y trillados, y engranar las lógicas del petróleo con el porno, la tierra y el cuerpo.

Esta investigación se hace en colaboración con la artista Lucía Egaña (*Enciclopedia del amor en los tiempos del porno*).

Isabel Torres Molina (1986) artista, sus proyectos se interesan por los imaginarios colectivos a partir de la recuperación y edición de archivos históricos, como también en la construcción de discursos disidentes a las formas binarias e identidades que nos contienen.

Ana Edwards (1987) estudia Licenciatura en Arte en la Universidad Católica de Chile y posteriormente Cine Documental en la Escuela de Cine. Durante los últimos años, su trabajo se ha movido entre los límites de la antropología y el documental.

Lucía Egaña Rojas (1979) artista, escritora y transfeminista chilena residente en Barcelona.



La Rabbia

Pier Paolo Pasolini, Giovannino Guareschi (IT)

104 min, 1963, película

Con imágenes de archivo de los años 50, el director Pier Paolo Pasolini y el periodista Giovanni Guareschi responden a la misma pregunta: ¿Por qué nuestras vidas se han caracterizado siempre por el descontento, la angustia y el miedo? *La Rabbia* está dividida en dos partes claramente diferenciadas. En la primera parte, Pasolini responde desde su convicción de hombre de izquierda, en tanto Guareschi propone una respuesta desde una visión más conservadora.

Pier Paolo Pasolini (1922 - 1975) fue un escritor, poeta y director de cine italiano. Es uno de los artistas más reconocidos de su generación, así como uno de los realizadores más venerados de la filmografía de su país. También se distinguió como un actor, periodista, filósofo, novelista, dramaturgo, pintor y figura política.

Giovannino Guareschi (1908 - 1968) fue un periodista y escritor humorístico italiano. Su creación más famosa es *Don Camilo*, el robusto párroco que habla con el Cristo del altar mayor de su iglesia. Su antagonista es el alcalde comunista de un pequeño pueblo de provincia, Brescello, el aguerrido Peppone, dividido entre el trabajo de su taller y los asuntos de la política.



Stromboli

Roberto Rossellini (IT)

107 min, 1950, película

Karin, una refugiada lituana en Italia, escapa de un campo de prisioneros al casarse con un pescador y prisionero de guerra que conoció durante su confinamiento. Él promete a Karin una gran vida en su natal Stromboli, una isla volcánica ubicada entre la Italia continental y Sicilia. Karin descubrirá al poco tiempo, que la vida en Stromboli es muy dura y que sus habitantes, muy conservadores y tradicionales, la encuentran extraña y desconfían de ella.

Roberto Rossellini (1906 - 1977) fue un cineasta italiano. Rossellini es uno de los directores más importantes del neorrealismo italiano, al que contribuyó con películas como Roma, ciudad abierta.



La Terra Trema

Luchino Visconti ^(IT)

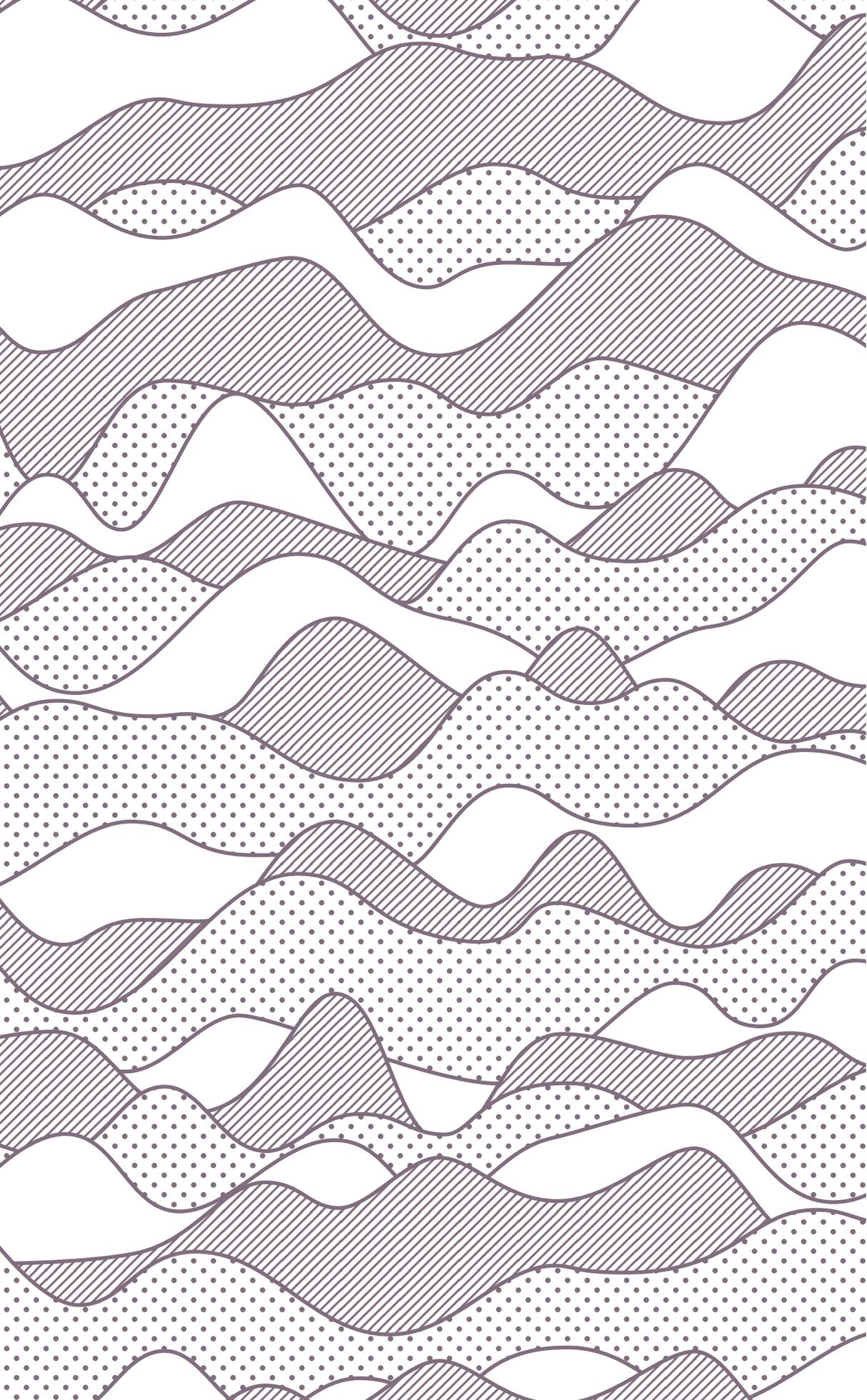
162 min, 1948, película

Toni Velastro (Antonio Arcidiacono) es un joven pescador de Aci Trezza que, debido a su precaria situación económica, no tiene más remedio que permitir que sus jefes, unos descarados e interesados mayoristas, lo exploten junto al resto de sus compañeros. Sin embargo, un día dice basta y, junto al resto de pescadores, se rebela con pésimas consecuencias: es arrestado, acusado de haber provocado disturbios.

Por suerte para Toni, sus jefes mayoristas son incapaces de encontrar a quien sustituya a los revoltosos, y piden a las autoridades que los liberen para que puedan regresar a sus puestos de trabajo. Toni, sin embargo, se niega a volver a ser explotado, y convence a su familia para hipotecar la casa y empezar a trabajar por su cuenta.

Luchino Visconti di Modrone conde de Lonate Pozzolo (1906 - 1976), fue un aristócrata, director de ópera y de cine italiano. Ha sido uno de los cineastas italianos contemporáneos más reconocidos a nivel internacional.





TEMBLOR

conciertos visuales

Conciertos Visuales

Sala Arrau
Teatro Municipal de Santiago

Los Conciertos Visuales son parte del programa público de la 13 Bienal de Artes Mediales y se realizaron en el Teatro Municipal de Santiago, en conjunto con el estudio The Loft.

Esta actividad representó una primera instancia de colaboración entre la Bienal y el Teatro Municipal, y se focalizó en potenciar la escena musical local en el diálogo con artistas internacionales de trayectoria.

Programa

14 octubre

Diego Errázuriz
Sebastián Jatz

28 octubre

Mirko Petrovich
Alejandra Pérez
Andrés Abarzúa + Jim Hast
Fran Straube + Andrés Terrisse
Carlos Cabezas + Juan José Aldunce

4 noviembre

Felipe Venegas + Sebastián Carrasco
Valentina Montalvo + Cecilia Checa
Agnes Paz + Isidora Edwards + Bárbara González
Wolfgang Spahn



Oscilaciones

Diego Errázuriz (CL)

Después de un terremoto el olvido es sobrevivencia, y la cámara no debiera registrar la destrucción sino lo que queda en pie, pues es lo que desaparecerá la próxima vez. *Tierra en Movimiento* es un viaje por el perímetro de un epicentro en busca del humano sísmico, esa especie de nación repartida por el mundo que habita en la orilla de las placas tectónicas y que carece de gentilicio.

Diego Errázuriz músico, forma parte de varias agrupaciones. Durante el 2012, produce sus dos primeros LP, *La Espera* y *80*. Durante el 2013, lanza su tercer trabajo titulado *Años Luz*. Durante el año 2016, su obra *ALMA Piano* forma parte del release en vinilo del sello Cadenza Records ALMA Sounds, junto a obras de Luciano y Felipe Venegas. Además de su proyecto solista como pianista y compositor, Errázuriz es parte de un dúo, junto a la violonchelista Antonieta Aguirre, con quien publicó su primer LP *Más Allá* en 2017. También es parte del proyecto de microhouse *Gurakis*, junto a Jorge Andrés Mitarakis, con quien ha publicado en sellos como Drumma Records y Astelaguel.



Andrés Abarzúa + Jim Hast (CL)

Andrés Abarzúa Licenciado en Composición y en Sonido de la Universidad de Chile, se dedica principalmente a la música electrónica en diferentes proyectos musicales y escénicos.

Desde el 2007 se dedica a componer para diferentes obras escénicas de danza, teatro, circo y performance. Es músico de la “Compañía de Papel” (danza contemporánea) y de “Compañía Balance” (circo contemporáneo).

Actualmente se dedica a la producción e interpretación de música electrónica en diversas agrupaciones como Rubio, Kinetica, Trineo, Xatarra, PKNT y ha participado en otros proyectos como Vale Moi, Electrodomesticos, Silvio Paredes, Jim Hast, Seidu, entre otros.

Jim Hast pseudónimo de Jaime Muñoz, es un artista multifacético, productor musical, cantante, compositor, bailarín y videasta. Partió haciendo scratch para Mama Soul cuando tenía solo 14 años. Estudió Teoría Musical y canto en España y en Chile se tituló en sonido y composición. Actualmente se desempeña como productor musical de distintos proyectos junto a su socio Andrés Abarzúa



Parasomnia

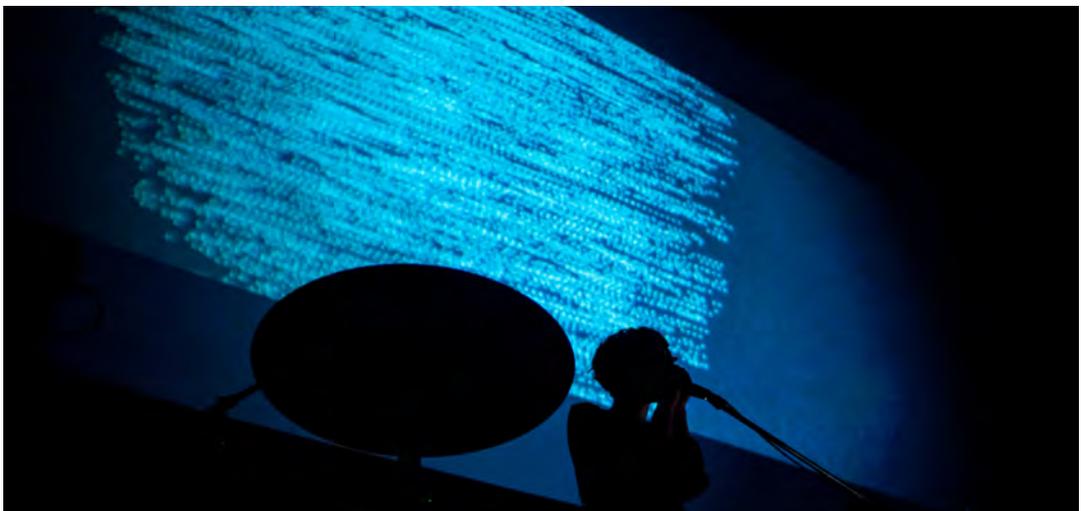
Fran Straube + Andrés Terrisse (CL)

La obra aborda el vínculo entre el sismo y la catarsis emocional, utilizando como eje central los espectrogramas.

Estéticamente, alude a la identidad *cyberpunk* con una mirada nostálgica hacia un presente gobernado por las pantallas. Esta condición provoca una perturbación en el sueño. El conflicto central de la obra se centra en la contraposición del sismo físico y el sismo emocional.

Fran Straube baterista, productora y front-woman Chilena. Ha participado de importantes proyectos musicales de renombre en la escena independiente Latino-alternativa como Miss Garrison y Fármacos. A finales de 2016 lanza RUBIO. Nominada como artista revelación 2017 para los premios Pulsar, entrevistas y sesiones destacadas en medios y radios internacionales como BEATS-1 y KEXP, y presentaciones en festivales como Lollapalooza (Chile), Primavera Sound (Barcelona) y Ruido Fest (Chicago).

Andrés Terrisse director de arte y tecnología de Trimex, grupo multidisciplinario que produce y diseña artes mediales. Trimex tiene su origen aplicando tecnología y ciencia en el campo de las artes. Nos gusta crear instalaciones de alta gama visual con tecnologías de baja gama. Participamos activamente en la escena de las áreas que nos representan, tales como, conciertos, tocatas, fiestas, exposiciones, y participamos colectivamente con artistas de otras áreas (graffiti, danza, entre otros). Nuestro principal interés son proyectos que puedan ser un desafío o aprendizaje de una nueva técnica sobre la marcha.



Expansión

Agnes Paz + Bárbara González + Isidora Edwards (CL)

Un cello, una radio, un theremin y otros objetos sonoros

La transfiguración del sonido y el cuerpo en escena. Las ondas sonoras de cello y las ondas electromagnéticas de una vieja radio encuentran su convergencia en un theremin. Los sonidos se desplazan entre las intérpretes donde los cuerpos pasan también a ser parte de los instrumentos. El sonido se funde, conversa, se disuelve y se multiplica en una exploración común y sin límites preestablecidos. Cada expansión de las ondas sonoras, como la expansión de las ondas sísmicas modifica el mapa y geografía creando un nuevo paisaje.

Agnes Paz thereminista y exploradora sonora. Es co-fundadora y directora de “Electromagnética - Festival Internacional de Theremin”.

Bárbara González Sao Paulo (2016); TSONAMI -Valparaíso (2016, 2015, 2013); RELINCHA - Valdivia (2016); 12 BAM - Santiago de Chile (2015); INTERFACE – Santiago de Chile

Isidora Edwards cellista e improvisadora. Como compositora ha creado la música para los montajes escénicos de danza : *Paisajes*, de la coreógrafa Paula Sacur y *Un uno de a dos* de la coreógrafa Teresa Prieto.

En la actualidad es cellista del grupo infantil Mazapán e integra el proyecto de cueca brava *Orquesta Punta e Diamante* además de enseñar en Orquestas Infantiles del País.



ENTROPIE

Wolfgang Spahn (DE)

La performance *ENTROPIE* muestra el sonido y visualización de sistemas caóticos, refiriéndose a la medida física estándar de caos, es decir, la *entropía* que se genera a partir de la destrucción. La performance de ruido y proyección ha sido basada sobre señales análogas y digitales, generadas simultáneamente y producidas por aparatos desarrollados por el mismo Wolfgang Spahn.

La novedad del sistema se encuentra en su habilidad de generar, simultáneamente, ruidos y patrones de luz abstractos. Debido a la invención de las imágenes en movimiento basadas en separación artificial del sonido y las visuales, cualquier performance audiovisual de hoy (sea una película, un video o la TV) produce y muestra señales audiovisuales en pistas separadas.

Esta original obra es capaz de fusionar audio y video al transformar el flujo de datos de un proyector digital en sonido, y crear una presentación audiovisual de los campos electromagnéticos que generan las bobinas y los motores.

Al hackear las señales VGA, amplificar su sonido e implementar ambos aspectos en su representación, Spahn visualiza la importancia de la máquina como parte integral del arte, una referencia artística al concepto de aparato de Vilem Flusser.

La tecnología ha sido desarrollada por el artista como hardware y software abierto, y se publica en dernulleffekt.de

Wolfgang Spahn artista y músico. Su trabajo incluye instalaciones interactivas, videos, proyecciones y mini-diapositivas.

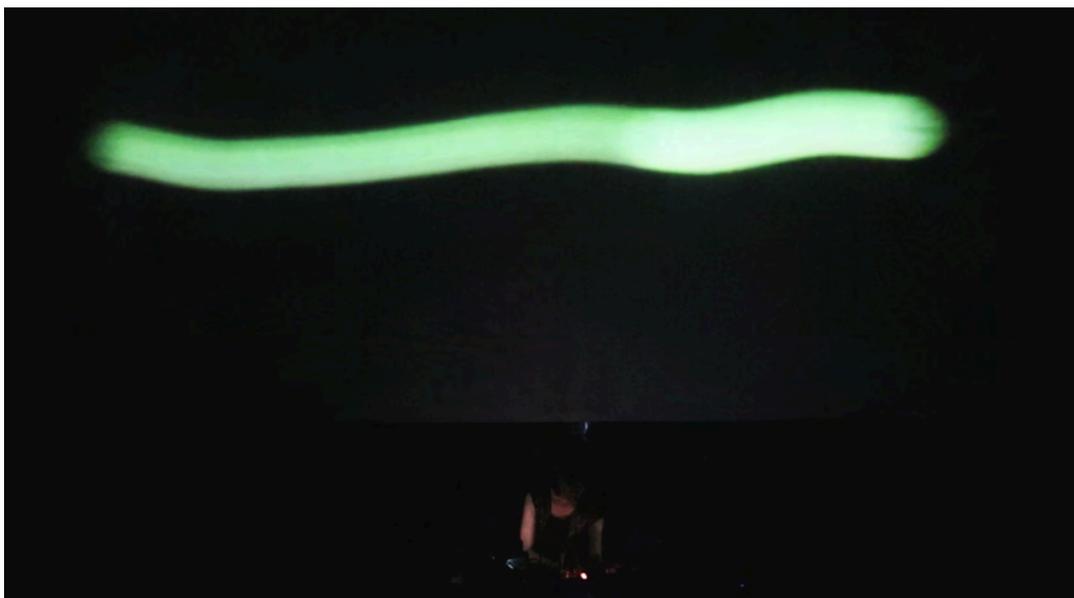


Tectónica de clases

Alejandra Pérez (CL)

Esta obra utiliza la idea de responder estéticamente a un evento telúrico combinando ontología y fenomenología. Los elementos se despliegan como una red, hay software, un geófono, una cámara de video y un osciloscopio. El audio se espacializa en cuatro canales, la imagen del osciloscopio es proyectada señalando una lectura de las frecuencias presentes. La obra consiste en un acto de ruido en vivo, donde el software controla la espacialización de las fuentes de sonido consistentes en un oscilador de baja frecuencia de fases variables, síntesis aditiva y filtros. El sonido se compone siguiendo la idea de superposición e interferencia de patrones sonoros que se entienden como la dimensión fenomenológica de un evento telúrico. La obra indaga en la combinación de fenómenos y ontología en la producción de la ruina. En el terremoto, la ruina es producida por un desastre natural combinado con dimensiones políticas que podemos llamar ontológicas.

Alejandra Pérez artista y diseñadora de medios que trabaja con herramientas de software libre y GNU-Linux en respuestas estéticas a la dimensión geológica. Su trabajo reciente se concentra en Antártica. Actualmente es candidata a Doctora en Medios Creativos por la Facultad de Media, Arte y Diseño de la Universidad de Westminster en Londres, Inglaterra.



Concierto audiovisual Daniel Nieto + Cristián Moraga (CL)

El concierto audiovisual consistió en una evolución de un caos vectorial subsónico y perturbador, hacia ritmos pulsantes con ambientaciones oscuras y paisajes intervenidos, hasta finalizar con una improvisación musical más funky. La música fue generada por algoritmos aleatorios en sintetizadores digitales y las visuales consistieron en gráficas vectoriales con paisajes latinoamericanos intervenidos con filtros. Tanto la música como las visuales fueron secuenciadas y sincronizadas por MIDI.

Daniel Nieto A.K.A. Danieto, ADN y Skipsapiens, este último junto a Pier Bucci, comenzó a finales de los 90 a producir su música, influenciado por el sonido de la música electrónica inglesa. El 2010 publica el vinilo *Nueva Estación EP* por el sello alemán Level Records para luego dedicarse a la ingeniería a nivel industrial hasta el 2012. El 2014 Daniel Presenta una instalación interactiva audiovisual *Hábitat híbrido* (danieto.cl) en el MAC del Parque Forestal. Además, se incorpora al equipo docente en The Loft Music Academy, al cual pertenece hasta hoy.

Entre el 2015 y 2017 Trabaja junto a Olaff Peña en AATS, Proyecto audiovisual de Arte, Astronomía Tecnología y Sociedad, realizando conciertos en el MNBA para la Bienal de Artes Mediales y en el MAC, entre otros auditorios universitarios.

Cristián Moraga A.K.A. C-Funk, músico, compositor y líder del grupo Los Tetas, docente de The Loft Music Academy.



Vasijas quebradas

Sebastián Jatz (CL)

Concierto de 25 minutos a partir del uso de diversas cerámicas rotas, que correspondían a una mesa y asientos de cerámica china que se vieron destruidos en el terremoto de Chile, en febrero de 2010. El concierto es acompañado por la proyección de un video realizado en colaboración con Miguel Bunster.
Fotografías de Josefina López

Sebastián Jatz Rawicz compositor y traductor. Ha realizado diversos proyectos de gran escala como *Musicircus*, *Vexations*, *Reunión*, *Cien Acordes Geométricos Extendidos*, *ASLSP*, *Los 400 Golpes*, *La Puja de Gong* y *Seguimiento Continuo de Infinitos Puntos*, entre otros. Crea obras musicales como experiencias existenciales, dándonos la oportunidad de preguntarnos quiénes somos y dónde y cuándo y cómo. Ha publicado traducciones de obras de Jan Fabre, entrevistas a John Cage y poesía de Kenneth Goldsmith, entre otros.



Concierto audiovisual Carlos Cabezas / Juan José Aldunce (CL)

Carlos Cabezas fundador en 1985 y líder de Electrodomésticos, banda experimental de rock electrónico industrial, Carlos Cabezas es compositor, productor musical y cantante. Ha publicado 6 discos con Electrodomésticos y 6 en su carrera solista. En los 90 instaló Estudios Konstantinopla donde se grabaron fundamentales discos de la escena musical chilena. Compositor de música para cine, ha participado en diez films incluidos, *No*, *El Club* y *Neruda* con Pablo Larraín. Su último trabajo en música de cine fué con Sebastian Lelio en el “remake” en inglés de *Gloria*. Músico respetado por una aproximación siempre distinta y arriesgada a la producción musical, muy activo actualmente, acaba de publicar su séptimo disco con Electrodomésticos y próximo a publicar un disco con Angelo Pierattini con quién integra una nueva agrupación musical: Cordillera

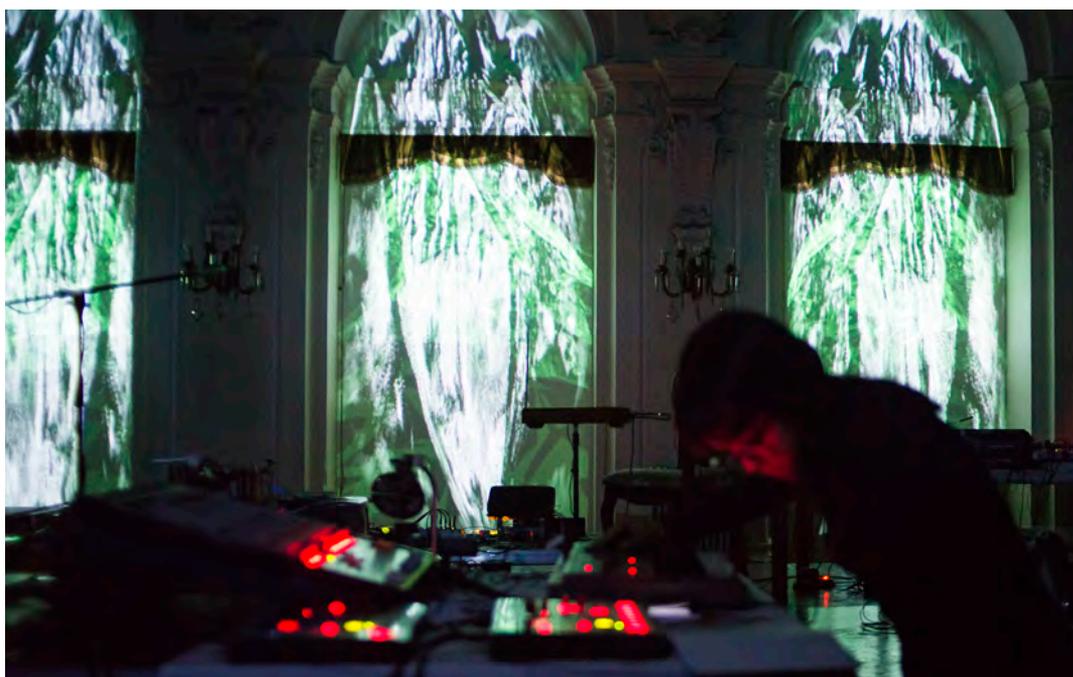
Juan José Aldunce director, diseñador, arquitecto y montajista en Trimex , grupo multidisciplinario que produce y diseña artes mediales. Trimex tiene su origen aplicando tecnología y ciencia en el campo de las artes. “Nos gusta crear instalaciones de alta gama visual con tecnologías de baja gama. Participamos activamente en la escena de las áreas que nos representan, tales como, conciertos, tocatas, fiestas, exposiciones, y participamos colectivamente con artistas de otras áreas como el graffiti, la danza, entre otros. Nuestro principal interés son proyectos que puedan ser un desafío o aprendizaje de una nueva técnica sobre la marcha.”



Concierto audiovisual Valentina Montalvo / Cecilia Checa (CL)

Valentina Montalvo bajo el alias Valesuchi, la productora y DJ chilena se ha presentado en importantes escenarios como Sónar en Barcelona, São Paulo y Santiago, Fauna Primavera, Dekmantel São Paulo y Boiler Room. En 2014 fue parte de RBMA en Tokyo y edita su primer EP Golosynth, una combinación de beats bailables pero a la vez oscuros, complementados con bases análogos, todo a través del sello Discos Pegaos y se transforma en una de las principales exponentes de la escena electrónica nacional mezclando desde el EBM Belga, funk, disco, el sonido deep house de Detroit hasta el techno.

Cecilia Checa Licenciada en Publicidad con especialización en dirección de arte, artista visual y productora. Se inició trabajando en moda, televisión y cine como vestuarista, ambientadora y directora de arte. Actualmente trabaja como visualista, en video experimental, video instalación y diseño de set en recitales y ciclos de artes visuales, además de ser productora general del centro de creación y residencias de artes vivas, NAVE.



Concierto audiovisual HRS Felipe Venegas + Sebastián Carrasco^(CL)

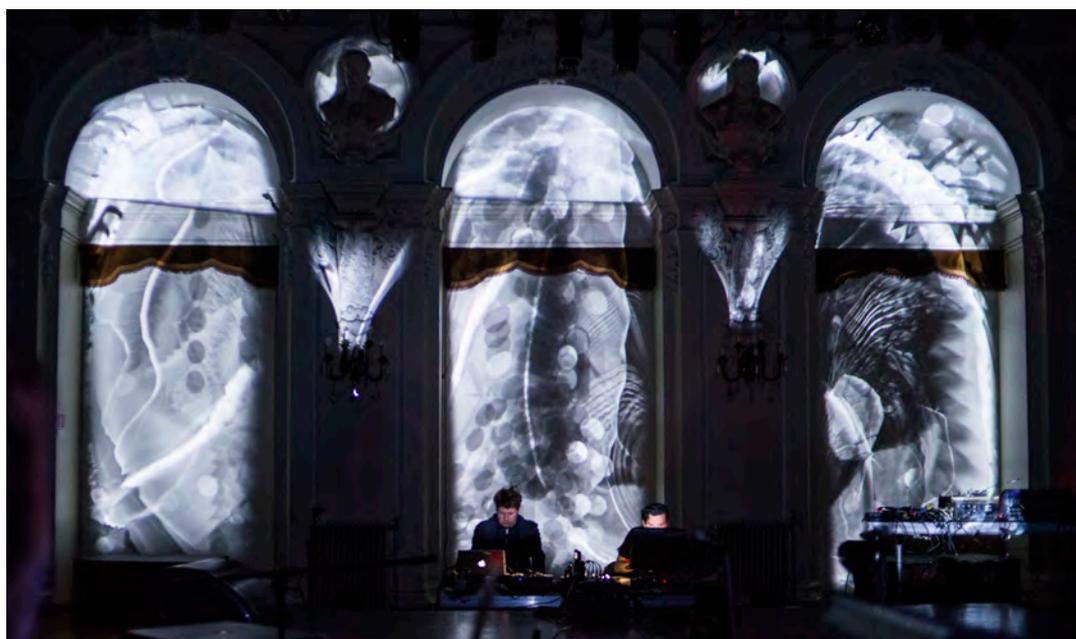
Felipe Venegas productor y Dj con un background especial dentro de la música electrónica. Sus primeros estudios formales los realizó en la PUC, especializándose en música clásica y explorando la electroacústica proveniente de la academia. Paralelo a ello realizaba investigaciones menos ortodoxas y con otro enfoque, la música hecha con máquinas. Ha tocado en los clubes más importantes del circuito europeo como Fabric London, Club der Visionaere, Harry Klein, Weekend Club o Watergate y ha girado por toda Sudamérica y USA. Tiene su propio sello discográfico Drumma Records (ediciones en vinilo) y Drumma digital donde saca material de artistas que intentan ir más allá del gusto comercial y que cultiven una impronta musical de autor.

Sebastián Carrasco músico, Compositor salido de la Universidad de Chile.

Obtiene el premio Luis Advis en categoría Música Docta con su obra *aak* pieza para guitarra solista y orquesta, concurso realizado el 2010 en Centro Cultural Gabriela Mistral.

Desde hace un tiempo centrado en la producción de música electrónica desarrollándose en variadas disciplinas relacionadas con la producción. Dentro de ellas, dos proyectos, *Vogari* y *No Rim* ambos se presentan en formato Live Set, proyectos que bordean la experimentación con una sonoridad análoga y variaciones microtemporales.

Durante el 2014 obtiene una residencia para tomar cursos de producción Musical y Sonido en Sae Institute Barcelona España. Luego de esa estadía edita su primer Disco [LP] 2016, bajo el alero del sello español Evel Records.

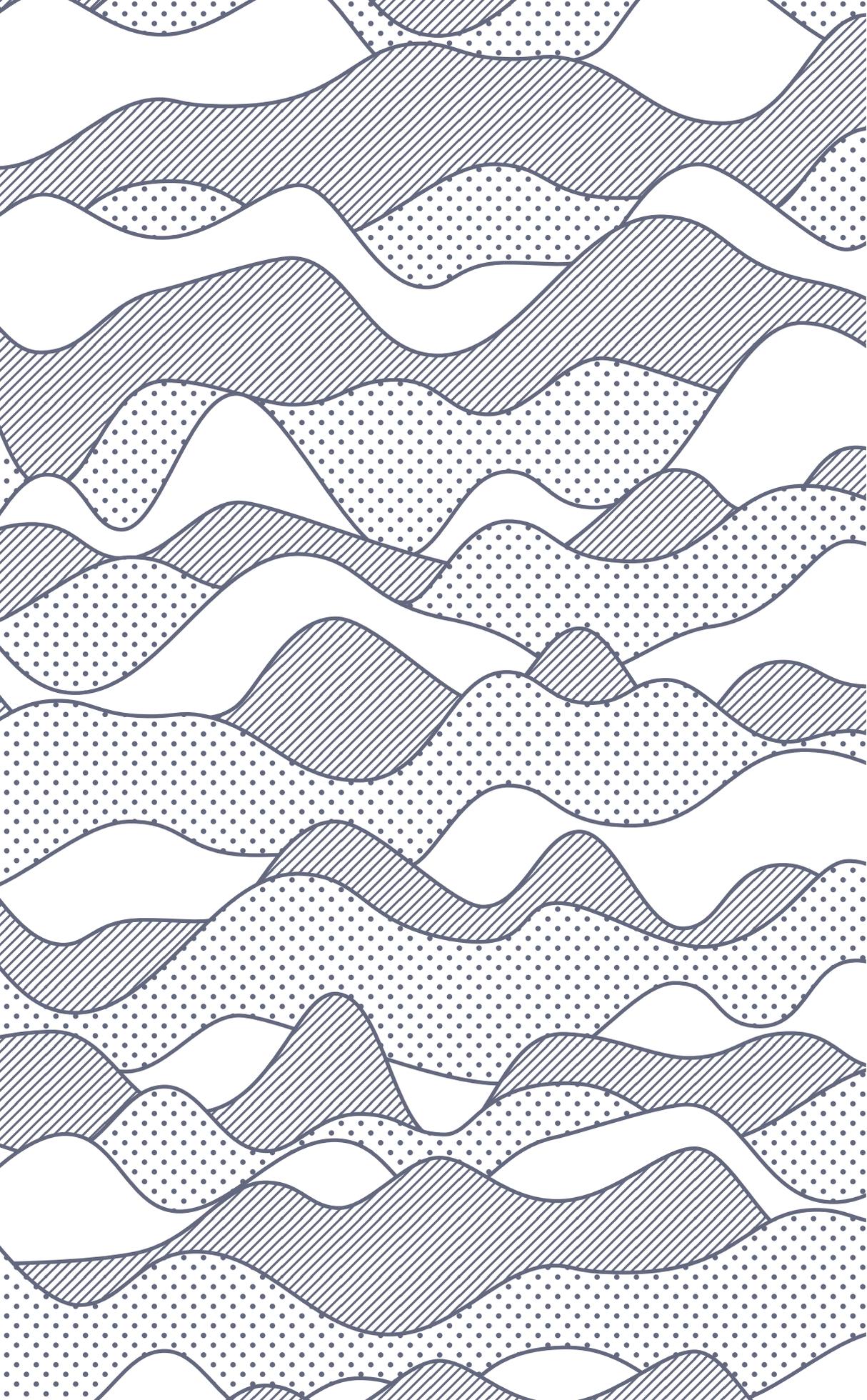


Concierto audiovisual

Mirko Petrovich (CL)

Mirko Petrovich músico, programador y artista audiovisual. A partir de 1995 se dedica a la investigación de la música por computadoras y posteriormente se integra al colectivo de improvisación/noise TREMA. Ha desarrollado software para instalaciones interactivas (MIM), teatro, danza y performance. Fue investigador y desarrollador principal del proyecto CONICYT PICALAB (plataforma de enseñanza de las matemáticas a través de la música) y desde 2007 trabaja con la compañía Teatrocinema diseñando software para las obras *Sin Sangre* [2007], *Historia de Amor* (2013) y *La Contadora de Películas* (2015). Fue responsable del diseño multimedia del pabellón de Chile en la ExpoShanghai 2010 y programador audiovisual para la obra de teatro *Amedí, el tonto* (2011) de Raúl Ruiz. En 2014 comienza su proyecto personal de improvisación audiovisual combinando la creación de instrumentos digitales y análogos con visualizaciones reactivas a partir de algoritmos recursivos y feedback *NONLINEAR (RANDOM WALK)* (2016), análisis espectral *MEGATHRUST* (2017) y vector graphics *DEFLECTION* (2018). Dentro de sus últimos trabajos colectivos se destaca la colaboración con la Orquesta Filarmónica de Los Angeles bajo la dirección de Gustavo Dudamel para la puesta en escena de la obra sinfónica *Das Lied Von der Erde* (2018) de G.Mahler y la adaptación teatral de la novela de Ricardo Piglia *Plata Quemada* (2019).





Experiencias Creativas

Maria Ignacia Court

Curadora Experiencias Creativas

En su 3ª versión, la sección Experiencias Creativas estuvo enfocada en las narrativas interactivas y cómo esta práctica multidisciplinaria, que se encuentra en la intersección del cine, la tecnología y el diseño, está revolucionando la forma ya conocida que teníamos de contar historias a través del lenguaje audiovisual.

El 6 de octubre de 2017 en el Museo Nacional de Bellas Artes, partimos el Seminario de Narrativas Interactivas a sala llena, con seis grandes proyectos en desarrollo de realizadores chilenos que están explorando la intersección del documental con los nuevos medios. Todos los proyectos destacaron por su relevancia social, por intentar priorizar la historia por sobre las plataformas tecnológicas y por querer expandir el universo narrativo en distintas plataformas transmedia.

Volver a Casa nos deslumbró con su propuesta, en la que un grupo de internos de distintos centros penitenciarios del país, cumplen el sueño de vivir una experiencia fuera de esas cuatro paredes a través de la realidad virtual. El *Proyecto Quipu* utiliza una línea de teléfono interactiva conectada a la web para que miles de mujeres indígenas, esterilizadas forzosamente por la dictadura de Fujimori en Perú, puedan contar sus historias y hagan oír sus voces en busca de justicia. *Falta de Agua* reflexiona sobre la realidad de este recurso natural en Chile y hace una propuesta de remix de propaganda online colaborativa con *found footage*. MAFI y el proyecto *Residencia Melipeuco* explora nuevas formas de narrar su experiencia de residencia en ese rincón de la Araucanía, con una navegación lineal y no lineal de los cortos realizados en co-creación con la comunidad. Y el proyecto *Alimapu*, usa videos disponibles en la web para contar distintas historias de los incendios de Valparaíso, mientras el usuario vive una experiencia única dependiendo su ubicación con respecto a esa ciudad.

Las charlas de los invitados internacionales llenaron de inspiración la sala, partiendo por Damian Kirzner, director argentino del Festival Mediamorfosis Transmedia, quien contó su experiencia al revolucionar el periódico La Nación con nuevas metodologías de producción de contenido transmedia y el caso del proyecto de ficción noruego, Skam, y su efectivo acercamiento a la audiencia millennial. Zeina Abi Assy, de Tribeca Film Institute, ahondó en el trabajo de esta institución estadounidense para empujar los límites del cine en proyectos con impacto social, destacando *6x9* y *Notes on Blindness*, ambos en realidad virtual y también presentes en la muestra interactiva de la Bienal. Por último, Louis Richard Tremblay, del National Film Board de Canadá, nos dio una interesante retrospectiva al trabajo de esta organización a la

vanguardia de los contenidos audiovisuales, y cómo hoy siguen en la experimentación de interesantes proyectos de web series, realidad virtual y documentales interactivos con la premisa de que “meaning drives technology” (el significado impulsa a la tecnología): son las historias las que mueven las experimentaciones tecnológicas y no al revés.

Cerramos con el Encuentro de Industria y las reuniones una a una de los invitados internacionales con productores y realizadores nacionales con proyectos en desarrollo. Las reflexiones en las distintas reuniones llenaron de nuevos aires a los proyectos y dieron el vamos a una futura camada de propuestas interactivas chilenas que seguro revolucionará la industria del cine y el documental internacional en un futuro no muy lejano.

Damian Kirzner (AR)

Festival Mediamorfosis

“La estadía en Chile fue excelente. Desde el punto de vista organizativo, impecable”

Fue muy interesante conocer la Bienal, y en ella, a la comunidad de artistas y creadores de Chile. Tuve la oportunidad de compartir encuentros, reuniones de networking, alguna fiesta y varias comidas, donde pudimos confraternizar y conocer los proyectos que se están llevando a cabo. Súper inspiradores y de muy buena calidad. La Bienal resultó ser un espacio muy bien curado, con una hermosa puesta en el Museo Nacional de Bellas Artes. Fue muy interesante vivir la muestra Temblor en sus instalaciones.

Tuve la Suerte de compartir el espacio como orador con dos colegas de primer nivel en el mundo de los contenidos interactivos, Louis-Richard Tremblay, de la NFB de Canadá, y Zeina Abi Azy, de Tribeca (NY). Con la coordinación de María Ignacia Court las tareas resultaron fluidas, interesantes y muy bien organizadas.

Las conferencias que dimos en el Museo estuvieron a sala llena y técnicamente todo resultó impecable. Pero lo más interesante, sin dudas, fue el pitch de casos, porque creo que pudimos alimentarnos mutuamente, los diálogos fueron muy enriquecedores con los realizadores. La dinámica de la jornada de pitch fue muy buena y permitió el trabajo en profundidad. Acabo de saber que el proyecto Rocas ganó un fondo local para trabajar una plataforma de R.A., excelente.

En relación a Volver a casa; este proyecto me gustó tanto que lo presenté el 13/3/18 en un panel en el que participé dentro del Festival SXSW (Austin, Texas), en un panorama de la producción regional de contenidos inmersivos, como uno de los mejores proyectos de Latinoamérica de 2017.

Creo que este encuentro, al unir lo más innovador de Chile con colegas de diferentes lugares del mundo, y con diferentes herramientas y posibilidades, genera la chance de que se abran ventanas para dar oportunidades a nuestras producciones Latinoamericanas, que Volver a casa se haya exhibido en SXSW es solo una muestra de ello.”

Zeina Abi Azzy

Directora Programa Interactivo
Tribeca Film Institute

“Lo pasé fantástico en la Bienal en Santiago porque tuve la oportunidad de conocer a notables narradores y creadores chilenos. Conocí al país y la cultura, a través de los proyectos presentados y el trabajo que tuve el honor de experimentar. Me emocionó mucho oír a directoras y narradoras mujeres que están rechazando sistemas que fueron construidos en su contra. También disfruté muchísimo de los proyectos que fueron exhibidos, pues me abrieron los ojos a posibilidades y a pensar acerca de cómo involucrarme con arte medial que viene de Chile y de la región en general. Estoy entusiasmada con poder volver a Chile y a la Bienal en el futuro.”

Louis Richard Tremblay

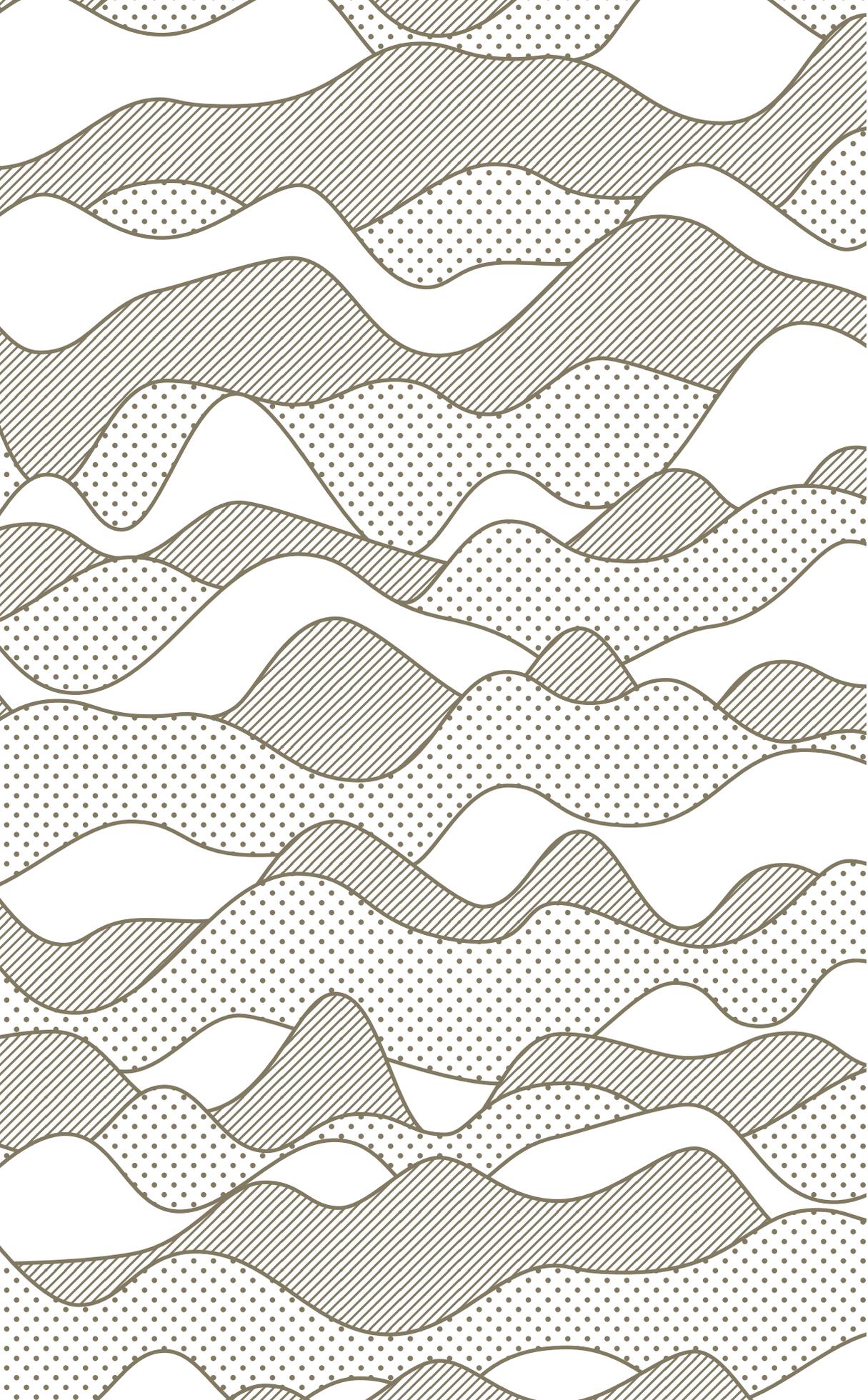
Productor National Film Board of Canada

“Mi estadía durante la BAM fue excepcional por muchos motivos. La bienvenida fue perfecta. La proximidad entre el Hotel y el MNBA fue muy práctica. Aprecié mucho la guía del equipo para poder entablar conversaciones.

El diálogo para identificar los proyectos del NFB, y todo el ir y venir de la información para confirmar la selección y hacerlo funcionar en la galería fue fácil y fluido. Estuve hablando con mi equipo y la verdad es que sentimos un profesionalismo de alto nivel, consciente y sensible con los trabajos y las necesidades específicas dentro de la exhibición. En todo momento sentimos el compromiso del equipo de la BAM para que todo funcionara bien, aún con los pequeños problemas que tuvimos durante el montaje de uno de los proyectos. Pude dar testimonio de esto una vez que vi la instalación in situ.

En cuanto al contexto de la conferencia inaugural, lo único que puedo decir es que tuvo una excelente organización. Realmente sentí el foco de la audiencia. Esto condujo a conversaciones muy ricas después. Las reuniones 1 a 1 también fueron de una calidad y diversidad muy inspiradoras. Los equipos estaban muy preparados. Me imagino que estaban muy bien entrenados.

Me fui con un recuerdo fantástico de mi experiencia. Y solo tengo un comentario para mejorar, desde mi punto de vista externo: Para la apertura, aunque el escenario era de gran belleza, la amplitud de la sala hizo que fuera muy difícil de seguir la ceremonia. Para alguien que viene de fuera del medio, es difícil entender quién es quién y cuál es su relación con el acontecimiento. Me gusta cuando puedo tener una idea de la dinámica entre los fundadores, financiadores, pensadores y creadores clave que hacen posible esta gran reunión.”



Acoplamiento estructural. Políticas culturales sobre bienales y el arte como provocador de pensamientos interconectados

Enrique Rivera

El *Acoplamiento Estructural*, término acuñado por los biólogos y filósofos Humberto Maturana y Francisco Varela, fue la inspiración para integrar un proceso de reflexión que reunió a miembros de la Asociación Internacional de Bienales para discutir sobre la construcción de políticas culturales relacionadas con el desarrollo en Chile de bienales, trienales (y otras iniciativas) que consideran los compromisos a largo plazo entre las iniciativas artísticas y los países donde se desarrollan.

El pensamiento interconectado, término acuñado por el cibernético Frederic Vester, y que explica una relación armónica entre personas e instituciones en un escenario de interconexión radical, se planteó como una inspiración en torno a los modelos abiertos que podrían considerarse para la creación de metodologías de buenas prácticas entre los organizadores de las bienales y el Estado.

Algunas de las preguntas que surgieron fueron ¿Cuáles son las mejores prácticas mundiales entre los Estados, Ministerios de Cultura y las Bienales?, ¿Cuáles son los límites editoriales y la retroalimentación entre los contenidos, el patrocinio y los programas educativos?, ¿Cómo crear un estado del arte equilibrado entre las preocupaciones sociales y las industrias creativas a través de una Bienal?, ¿Como una política cultural en torno a una Bienal puede representar la transformación del arte y la cultura como una preocupación secundaria, en un aspecto clave de la evolución política de un país?

El concepto de Acoplamiento Estructural podría invocarse en esta operación para comprender la interacción virtuosa de las Bienales y el Estado. Estas iniciativas son oportunidades no solo para presentar cada dos o tres años un concepto artístico crítico junto al trabajo de artistas de todo el mundo, sino además, un reflejo agudo de la realidad de un país a través de representaciones estéticas simbólicas. Aquí el arte representa la materia invisible del inconsciente colectivo de la comunidad, que mediante su materialización estética, determina y refleja la esencia de nuestras realidades.

La Conferencia, realizada en el edificio de Cancillería, como un espacio concreto de conexión entre Chile y el resto del mundo, tuvo como estrategia la calibración de recomendaciones para iniciar un diálogo a propósito de de una política cultural para las bienales en Chile, y estuvo inspirada en el valor del arte como fuerza de transformación social, uno de los principales ejes de una bienal dedicada a reflexionar sobre la violencia de la naturaleza, y la cultura como eje vector para comprender nuestra realidad tectónica.

La jornada estuvo dividida en dos etapas; la primera consistió en un encuentro con agentes locales de la cultura, directores de museos y galerías, y representantes de organizaciones civiles y Estatales. La segunda etapa consistió en una serie de charlas realizadas por los invitados internacionales, donde se profundizó sobre las realidades de cada una de las bienales expuestas, realizando de esta forma un panorama basado en ejemplos concretos de diversas realidades y contextos socioculturales.

En un breve resumen de la jornada, en los temas tratados se profundizó sobre la necesidad de constitución de Políticas culturales sobre bienales que respeten la identidad de cada país, y tengan como posibilidad la interconexión global, donde el papel del Estado en la construcción de una estructura conceptual a largo plazo es fundamental. Esto permitiría la viabilidad económica de las bienales mediante la incorporación de mecanismos de sustentabilidad económicos que combinan fondos públicos y privados proyectables a largo plazo, permitiendo el trabajo estable y fluido considerando la temporalidad expandida. Se profundizó sobre la relevancia y responsabilidades por constituir programas educativos y de intermediación de contenidos y conocimientos, estrategia que se sitúa en el centro de la discusión. La coordinación con colegios, universidades, centros culturales, museos y galerías, en esfuerzos interconectados para crear narrativas comunes.

En el contexto de las prácticas curatoriales como dispositivo social para la interconexión y la comprensión de un mundo nuevo y valiente, se profundizó en la necesidad de contar con espacios de investigación, integración de mallas curriculares en universidades, y establecimiento en centros culturales, museos y galerías de cuerpos estables de investigación curatorial dedicados a entregar un sistema de vinculación hospitalario con artistas, curadores, críticos, periodistas, visitantes, profesores, coleccionistas, personas, reconociendo a las audiencias de Bienales. En este contexto, el uso de redes sociales digitales en un mundo donde los territorios se expanden desde contextos análogos a digitales es de vital preocupación, al constituir su uso una nueva herramienta de gestión comercial y política, obligando a reescribir los paradigmas democráticos.

Una preocupación fundamental en las sesiones fue el tratamiento de los derechos de autor y la constitución de nociones de dominio público en un contexto donde la fragilidad y vertiginosidad de los flujos de información y contenidos. Los bienes comunes y la cultura entre iguales como modelo para un futuro modelo de bienal sostenible.

Las sesiones tuvieron como invitados a representantes de la Asociación Internacional de Bienales, y realizada logísticamente con el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile, la Dirección de Arte y Cultura del Ministerio de Relaciones Exteriores y la Corporación Chilena de Video, en el contexto de la Bienal de Artes Mediales de Chile. Participaron; Bige Orer de la Bienal de Istanbul, Margarita González de la Bienal de la Habana, Joaquín Sánchez de la Bienal Siart de Bolivia y John Romao de la Bienal BOCA de Portugal.

Las Bienales en el siglo XXI: Cuestionamiento y análisis del rol de las bienales en las políticas culturales y breve genealogía de las bienales en Latinoamérica y Chile

Mariagrazia Muscatello

La historia de la Bienal de Artes Mediales es estrechamente relacionada al anhelo propio chileno de posicionar su propio circuito artístico a nivel internacional y al mismo tiempo a una condición de aislamiento dorado que ha conllevado en los años a no tener una continuidad en su programación cultural, de impulso estatal, por razones primariamente históricas (la dictadura) y secundariamente programáticas.

El debate que se estableció durante los días de encuentro en la 13 Bienal de Artes Mediales, en conjunto con los directores de diferentes Bienales internacionales, cuales la Bienal de La Habana, de Estambul, de La Paz y la recién inaugurada Bienal de BOCA - Portugal, fue justamente cuál es el rol de las Bienales en la contemporaneidad y cual es el papel de Chile en este asunto. Para entender el debate es necesario contextualizar brevemente la historia de estas exposiciones en América Latina y su relación dentro de Chile. Hay dos hitos que permiten comprender las dinámicas de las Bienales en América Latina: la constitución de la Bienal de Sao Paulo en 1951, que es la segunda Bienal más antigua después de la de Venecia (1895) y la Bienal de La Habana en 1984 que se fundó como crítica al modelo europeo del arte. Desde estos dos ejes se construyeron las políticas culturales de las diferentes realidades del continente americano, implementando en los último treinta años la exigencia de tener una Bienal Nacional que pueda posicionar cada país dentro de los circuitos artísticos internacionales. En este eje se pueden posicionar la Bienal de Cuenca (1988), la de Mercosur en Brasil (1997), la Trienal Poligráfica de San Juan Puerto Rico (2004), la Bienal de Arte Paiz de Guatemala (1978), la Bienal Siart de Bolivia (1999) y la reciente Bienal Unasur en Argentina (2017) después del cierre de la Bienal del Fin del Mundo (2007-2017), siempre en Argentina.

Chile tiene una historia peculiar, antes de la dictadura militar se conforman dos bienales, que respondían a los cánones disciplinarios propios de la sistematización por lenguajes expresivos de la época: una bienal de escultura, en tres ediciones hasta 1967 y otra de grabado, organizada por Nemesio Antúnnez entre 1963 y 1972. Durante la dictadura militar se estableció la Bienal de Valparaíso que se inauguró en 1973, año del golpe militar, (en rigor la primera edición de la Bienal se inauguró el 6 septiembre de 1973 para ser clausurada el 11 de septiembre por los militares), hasta 1987 coincidiendo entonces con las políticas culturales del régimen de Pinochet. Como contrarrespuesta y resistencia cultural en 1981 se conformó el Festival Franco - Chileno de Videoarte por Néstor Olhagaray, considerando el momento por el que pasaba

la industria cinematográfica y la censura generalizada para todas las esferas culturales en nuestro país, el Festival Franco - Chileno de Videoarte era la única posibilidad de que un realizador o artista plástico mostrará su obra. “Muchos de ellos se sintieron obligados a participar en los festivales, por un lado, porque no había otro espacio de difusión y por lo tanto adecuaron su lenguaje a esta modalidad o una pretendida modalidad de videoarte” (Olhagaray, 2006).

El Festival Franco-Chileno como tal dura hasta 1984; en el transcurso de ese tiempo recibe como invitados extranjeros a Thierry Kunztzel, Michel Jaffrenou, Jean Paul Fargier - quien tendrá una influencia decisiva en el desarrollo del video arte en Chile a nivel teórico -. Posteriormente cambiará su nombre ampliándose a nivel internacional bajo el nombre de Festival Franco-Latino-Americano de Video Arte, teniendo su última versión en 1996. (Fuente: Entrevista a Néstor Olhagaray por Valentina Montero, 2006).

En 1993, contemporánea a las últimas ediciones del Festival se estructuró una Bienal dedicada al cruce entre arte y tecnologías, exhibición bianual sobre arte y medios en Chile. Originalmente se llamó Bienal de Video y Artes Electrónicas y actualmente es la Bienal de Artes Mediales, que cumplió su 13 edición. El cambio de nombre en diferentes ocasiones durante la década de los 2000, es un reflejo del debate disciplinario sobre el arte y los llamados “nuevos medios”.

El campo de debate que abrió esta Bienal, que es la de más larga duración y continuidad desde los años de la post-dictadura, remite a la pregunta si es necesario para Chile tener una Bienal estatal (la Bienal de Artes Mediales es organizada por una entidad privada, la Corporación Chilena de Video, con apoyo estatal) que pueda posicionar el país en el circuito latinoamericano de Bienales. Un intento fue la Trienal de Chile en 2009, bajo el primer gobierno de Michelle Bachelet, que no logró una segunda edición tanto por problemáticas internas al circuito artístico local como por el mal manejo burocrático. Este fracaso sistémico dejó Chile en una duda aún abierta sobre la oportunidad de tener una Bienal propia. El focus de la discusión recae sobre la función que puede tener una Bienal de Arte en el siglo XXI considerando que desde la caída del muro de Berlín y el fin de la Guerra Fría (1989) hubo una sobreproducción de estos eventos en el mundo, pasando de un número inferior a los 50 a las más de 250 que operan en la actualidad (según un informe hecho por la Universidad de Zurich en 2018, hay actualmente 320 Bienales y la mayoría de las más nuevas se inauguraron en el llamado “Global South”). Esto significa que el arte contemporáneo y los eventos institucionales a ello relacionados replican la misma forma de sobreproducción y globalización del sistema del capitalismo tardío. La tendencia de las curatorías políticas en las bienales se vuelve entonces un molde vacío e hipócrita desde el cual se pretende salvar el mundo desde una mirada lejana y contradictoria. Por esta misma razón, el modelo curatorial y de exhibición de las bienales se

encuentra en una fuerte crisis, ahogado entre la exigencia moralista de un discurso políticamente correcto y la realidad de los lobbies de poder, de las realidades políticas locales, que son parte integrante y principal del evento. Hubo en los últimos años diferentes protestas con este propósito, se pueden recordar las relacionadas a la Bienal de Sao Paulo en 2014 y a la Bienal del Mercosur en 2015, donde varios artistas se bajaron en oposición a las políticas culturales controversiales como en Mercosur y su gestión precaria, o por la participación de algunos sponsor o embajadas involucradas en violaciones de derechos humanos, como el caso de Israel en la Bienal de Sao Paulo. Así mismo se puede recordar la última Documenta en 2017, que acabó con una carta abierta de denuncia de malas prácticas firmada por numerosos artistas y que además cerró con una fuerte deuda económica, no obstante el generoso presupuesto de 34 millones de euros.

La puesta en discusión del modelo “bienalista” se sobrepone a la discusión política actual y al fin del postmodernismo y del pensamiento débil, de la era post - ideológica, que en Europa ha moldeado la distancia entre el ciudadano y la representación política y en el arte la distancia entre el relato curatorial y el público. La vuelta de posicionamientos ideológicos conservadores responde a la necesidad de una relación más directa entre el sujeto y su mundo. La derecha revisionista se está apropiando del vacío dejado por la desilusión de políticas de izquierdas solo de fachadas, demasiado condicionadas por los poderes fuertes y en el arte por un exceso de producción y de imagen sin un contenido próximo o creíble. En América Latina la tensión se vive en un discurso contradictorio, entre la ambición de superar la dualidad “centro / periferia” y una práctica que se basa sobre la necesidad de validar eventos como las bienales a través de artistas y curadores del circuito *mainstream*. Esta polarización se refleja también en la constitución de dos gremios, el International Biennial Association (IBA) que se fundó en 2014 y que incorpora las bienales más *off*, como La Habana y la misma Bienal de Artes Mediales de Chile, y la Biennial Foundation que nació en 2009 que incluye las bienales de Sao Paulo y de Venecia. La necesidad de crear asociaciones para poder mapear, discutir y ordenar el calendario y la comunicación de estos eventos evidencia la saturación, a riesgo de implosión, propia del mundo del arte debida el régimen de superproducción capitalista. Hay que examinar profundamente la pertinencia de instituir nuevas bienales en un mapeo de competición curatorial y de cambios geopolítico importante.

En el Centro de Arte Contemporáneo Cerrillo se presentó la obra de Volkan Aslan, *Home Sweet Home*, encargada para la 15ª Bienal de Estambul, titulada *A good neighbour*.

La obra en video sigue el estrecho del Bósforo en Estambul y viaja en el tiempo, el espacio y el contexto. Arroja luz sobre las prácticas diarias de dos protagonistas femeninas que comparten el mismo barco de chabolas. La obra se centra poéticamente en el movimiento de personas, ya sean migrantes o exiliadas, así como en la inseguridad de la noción de hogar y las relaciones entre vecinos. A medida que la cámara se mueve, el final del viaje se vuelve oscuro, pero los pasajeros parecen crear su propio universo en esta frágil situación.

Home Sweet Home fue el primer video de una trilogía, y el segundo está invitado a la 14ª Bienal de Artes Mediales de Chile. Agradezco la oportunidad única de avanzar en el diálogo con los artistas e instituciones; visitar la edición anterior de la Bienal de Artes Mediales de Chile junto a colegas de diferentes lugares, y mantener conversaciones en profundidad con curadores, artistas y profesionales del contexto local. El programa, que comenzó con la visita a la Bienal, se extendió a numerosas reuniones y visitas, incluyendo la legendaria Ciudad Abierta de Ritoque. La escena es extremadamente vibrante, pero necesita más visibilidad y colaboraciones internacionales, lo cual está definitivamente en la agenda de la Bienal y de todas las instituciones e individuos con los que colabora.

Margarita González Lorente

Subdirectora Centro de Arte Contemporáneo
Wifredo Lam, La Habana, Cuba

Desde hace algunos años, en el panorama del arte contemporáneo, se debate mucho sobre las Bienales en el mundo. Que si se parecen cada vez más a las ferias, que si son iguales, que si los modelos no cambian. Lo cierto es que este tipo de evento se mantiene y, por el contrario, a veces nos enteramos de alguna nueva bienal que apareció. Podríamos pensar que una bienal se trata de una exposición muy grande. Es cierto, pero la bienal es esto y aun más. Como parte de este entramado de Bienales en el mundo, existe una en un país nuestro, latinoamericano: Chile. Sin conocer mucho de su historia y antecedentes, se celebró entre septiembre y noviembre del año 2017, la 13ª edición de la Bienal de Artes Mediales, con un programa internacional, y en esta ocasión, con la presencia de directivos de la Asociación Internacional de Bienales (IBA) y la participación de 70 artistas invitados, entre chilenos y de otras nacionalidades. Esta Bienal ha venido a posesionarse como la Bienal del país, pues existió la Trienal de Chile años atrás, que luego desapareció y renació esta propuesta con buen apoyo y con el trabajo constante y comprometido de sus organizadores.

La misma se produjo en un contexto social y cultural muy favorable. El equipo de trabajo, imposible no hablar de él, fue liderado en esta ocasión por Enrique Rivera, el director y curador. Una persona incansable y conocedor del medio artístico chileno, quien, junto a todo el equipo de mediadores, curadores, directivos y asesores, llevó a feliz término este evento. Una Bienal permite el diálogo, el intercambio y la colaboración. ¡Cuánto aprendemos en un tipo de evento como éste, ya sea como espectadores o como organizadores! Una Bienal es un ejercicio profesional invaluable.

El título de la Bienal, *Temblor*, alude de forma directa a la situación de terremotos que tiene el país. Chile es el segundo país más sísmicamente activo del mundo (el primero es Japón), pues está ubicado en el cinturón de fuego del Pacífico. De hecho, muchas de las obras tratan de alguna u otra forma este tópico. Por mencionar solo algunos artistas, tenemos a Pierre Huygue de Francia, con su pieza *Timekeeper*, con una horadación sobre pared, con diversos colores; Ignacio Bahna, con *Volver a suspender*, una bella e impactante obra, con fragmentos de rocas y lo que queda luego de un terremoto, suspendidas en el aire con hilos invisibles; Hugo Marín de Chile, con su obra *Volcanes* con un interesante uso de la luz; el japonés Norimichi Hirakawa, con una bella pieza de video; Paz Ortúzar, con *Lecciones de abismo*, una instalación con objetos variados; *Una tonelada de lluvia*, de Daniel Reyes, pieza impactante e interesante a los ojos del espectador; y el *Proyecto 8.8*, Minimal

Technology, de tres artistas chilenos, creado en 1991 y ubicado en la Galería Metropolitana. Otros creadores que llamaron mi atención fueron Abraham Cruz Villegas y Gianfranco Foschino, aunque la Bienal fue grande y, en ocasiones, se hace imposible verla toda.

Da indicio este título de la Bienal de la preocupación constante de los artistas chilenos y algunos del mundo por un tema sensible y actual: fenómenos de la naturaleza que nos atañen directamente y en cualquier lugar del mundo. Dialogar sobre esto, tratar estos tópicos en sus obras, nos anuncia al menos la posibilidad de conocer de los mismos, de ver sus efectos en el medio ambiente y de hablar además de temas universales del ser humano. A través de instalaciones, videos, acciones performáticas, música y conciertos, esta Bienal propició el intercambio y la cohesión entre las diversas manifestaciones del arte. Otras cuestiones, como el uso del espacio público y las tensiones del ser humano en la sociedad contemporánea, fueron otros de los tópicos que pudimos encontrar, así como los vínculos con la tecnología en algunas de las obras presentadas.

En el Ministerio de Asuntos Exteriores se produjo el Coloquio Internacional con el tema “Intercambio Cultural e Internacionalización”, y se propició un diálogo con directores de museos, curadores, galeristas, directores de programas culturales, el equipo de la Bienal y demás, para conocer en el contexto en que se produce el arte en Chile. Se pudo intercambiar con los directores y especialistas de lugares como el Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos, el Museo de la Solidaridad, el Programa Antena del Museo de Bellas Artes, el Museo de Arte Contemporáneo, entre otros. Se transmitió también la experiencia de los invitados internacionales, compartiendo ideas, opiniones y experiencias.

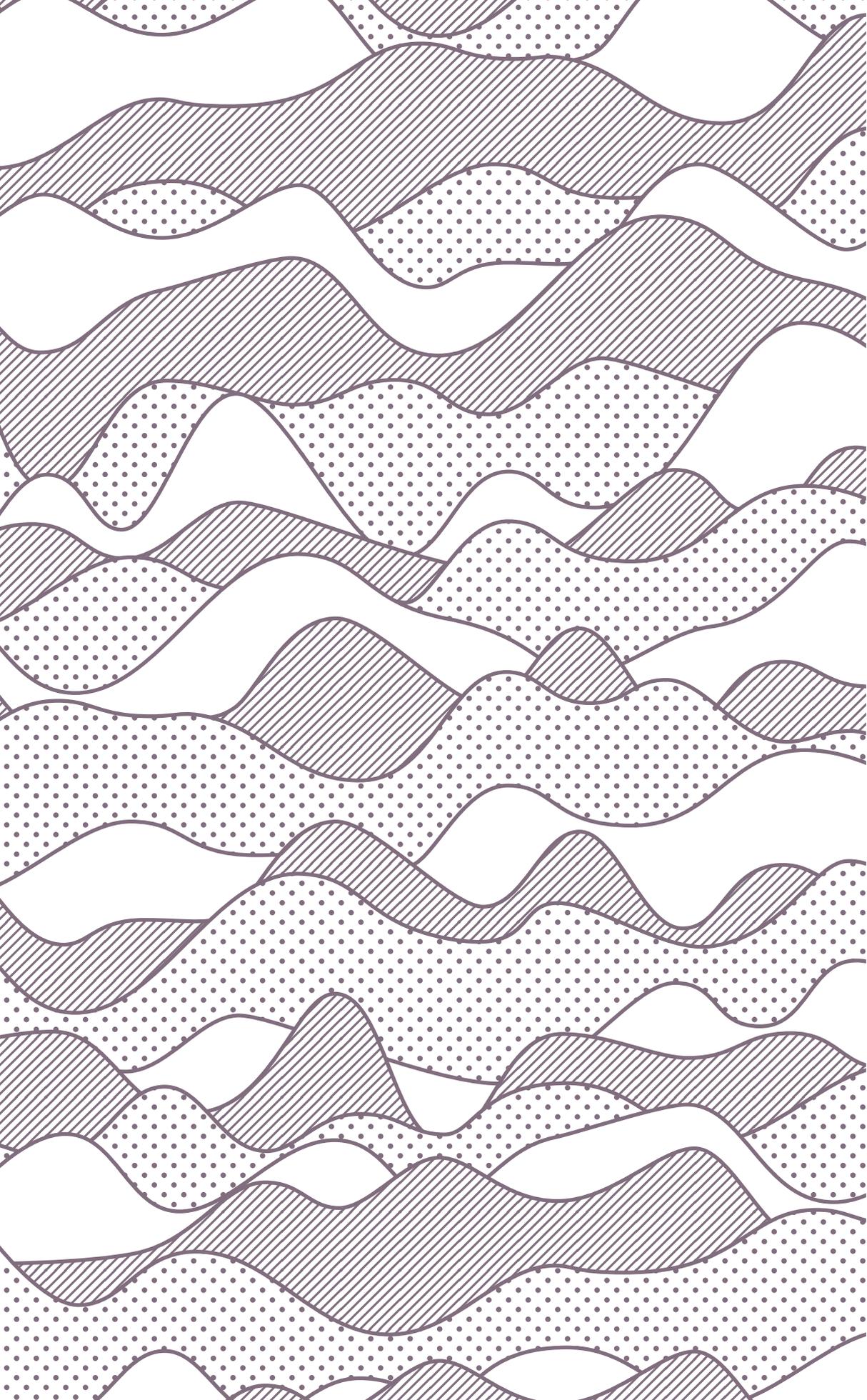
Se produjeron varias conferencias, con una inicial del equipo de trabajo del Ministerio de Culturas, Artes y Patrimonio, sobre la Política de las Artes de la Visualidad, 2017-2022 en Chile. A modo de panel, se presentaron las Bienales SIART de Bolivia, a cargo de Joaquín Sánchez (su curador en la pasada edición), la de Estambul con la presencia de Bige Orer (su directora y vicepresidenta de la IBA), la Bienal BOCA, Bienal de Arte Contemporáneo de Lisboa y Porto, por su director artístico John Romao y Margarita González, con la presentación de la Bienal de La Habana.

El Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos acogió además una buena parte de la Bienal de Artes Mediales y un área que miembros del IBA le dedicaron a las Bienales, una iniciativa excelente y muy práctica. En el caso de Cuba, se había propuesto un video de Susana Pilar Delahante, *Dibujo Intercontinental*. El espacio asignado se veía muy bien, las obras dialogaban unas con otras y lograron crear un cuerpo de imágenes bien interesantes,

donde, tal vez sin proponérselo, se hablaba de temas de género, medio ambiente, ecología, migraciones, movilidades. Además estaban la Bienal de Estambul, Sharjah, Ekaterimburg, Praga y Berlín.

Casi como cierre de la Bienal, y como parte de la misma, se produjeron los Conciertos Visuales en el Teatro Municipal, con la presentación de 5 propuestas, con proyección, música y canciones, con jóvenes y consagrados artistas. El evento se movió con muchas actividades, muestras personales de varios creadores importantes, encuentros y debates, algo que el público y los especialistas necesitan mucho.

Esto es una Bienal, aunque pudiera tener múltiples interpretaciones, tanto espectadores haya. El uso de diversos espacios y museos por la ciudad, que permite la asistencia del público en cada localidad y la curaduría individual por artistas, es algo llamativo en esta Bienal de Artes Mediales, que como su nombre indica, hace honor a su apellido. Lo cierto es que nuestras bienales mueven las ciudades, a los artistas a los públicos conocedores y no conocedores. Es la forma de promoción que mejor conocemos, la forma de visualizar la producción artística de nuestros creadores, que nos hablan constantemente de lo que somos, dónde y cómo estamos, y que son medidores eficaces de los tiempos que corren, en cada uno de los espacios que habitamos.



TEMBLOR

extensión japon

Festival de Artes Mediales de Japón JMAF



El Festival de Artes Mediales de Japón es un festival integral de artes mediales (*media geijutsu* en japonés) que rinde homenaje a obras destacadas de una amplia gama de medios de comunicación, desde animación y cómics hasta arte y juegos multimedia. El festival otorga premios en cada una de sus cuatro divisiones: Arte, Entretenimiento, Animación y Manga. También proporciona una plataforma para la apreciación de los trabajos premiados y otros trabajos notables. Desde su inicio en 1997, el festival ha reconocido obras significativas de alto nivel artístico y creativo, y, además de una Exposición Anual de Obras Premiadas, ha realizado otros eventos, tales como simposios, proyecciones y exhibiciones.

Este año, el vigésimo festival recibió 4.034 entradas de 88 países y regiones de todo el mundo, lo que demuestra que sigue evolucionando como un festival internacional anual establecido. Las obras premiadas se exhiben tanto en Japón como en el extranjero, a través de diversos proyectos y eventos organizados por la Agencia de Asuntos Culturales del Gobierno de Japón, cuyo objetivo es desarrollar y promover la creación de las Artes Mediales centrándose principalmente en la nueva generación de artistas.

Organizadores: Comité ejecutivo del Festival de Artes Mediales de Japón

Trabajos presentados en el extranjero

El Organismo de Asuntos Culturales del Gobierno de Japón organiza la participación en diversos festivales de artes mediales en el extranjero, entre otros. El objetivo es presentar obras destacadas en campos como el arte multimedia, el video, las páginas web, los videojuegos, la animación y el cómic. Hasta la fecha, el proyecto ha sido implementado en 83 festivales, además de centros e instituciones relacionados con las artes mediales en 31 países de todo el mundo desde 2009. También se organizaron exposiciones en el extranjero en siete lugares de cinco países entre 2002 y 2012.

El Festival de Artes Mediales de Japón apoyó al premiado artista medial, Norimichi Hirakawa, para mostrar su nueva obra *The irreversible* en la 13ª Bienal de Artes Mediales en Santiago, Chile, desde el jueves 5 de octubre hasta el domingo 5 de noviembre de 2017. También participó en el programa de residencia de artistas en ALMA (Atacama Large Millimeter/submillimeter Array).

Descripción:

Título de la obra: The irreversible

Artista: HIRAKAWA Norimichi

Lugar: Museo Nacional de Bellas Artes

Fechas: 5 Oct. al 5 Nov. de 2017

Inauguración, performance en vivo

Lugar: NAVE

Fechas: 5 Oct. 2017 / 22:30–23:00

Artista: HIRAKAWA Norimichi

Panel de conversación

Lugar: Salón Blanco, MNBA

Expositor: HIRAKAWA Norimichi, SETO Momoko

Comentario del artista

Exhibir en un lugar en el que no he estado anteriormente es siempre estimulante. Las dos semanas que estuve en Chile participando de la Bienal de Artes Mediales y en el programa de residencia de artistas en ALMA fueron particularmente notables.

Los artistas locales que proporcionaron el apoyo técnico y ayudaron a coordinar la exhibición, al ser ellos mismos creadores, fueron rápidos para vislumbrar y hacerse cargo de los problemas que surgieron al montar las obras. También sentí que fueron muy respetuosos con los trabajos y al intentar comprender los conceptos. Me impresioné mucho, además, por la existencia de un sistema sostenible para apoyar las vidas de los artistas locales.

Donde sea que vayas, es normal que te impresiones por la naturaleza del lugar, los pueblos, los modos de vida de las personas, la cultura, los problemas sociales. Entonces, ¿Qué significa ser lanzado a todo esto para exhibir obras de arte? Quizás pone en perspectiva el mundo del artista. ¿Cuánto significado puede proyectar una obra cuando se pierde el enlace entre una obra de arte y el contexto desde el cual emergió? Aún no alcanzo a comprender cuál será el efecto que tendrá en mi arte la tecnología que contrasta con el entorno natural en los confines de la tierra que pude ver a 5.000 metros de altitud, además de las conversaciones que tuve con gente del observatorio nacional. Por otro lado, realmente espero que muchos otros artistas tengan este tipo de oportunidad a través de este marco en particular, que permite la participación en festivales de arte medial en el extranjero.

Extensión Japón

13ª Bienal de Artes Mediales

La circulación de la Bienal en Japón se ha enmarcado dentro de las conmemoraciones de los 120 años de relaciones Diplomáticas entre Chile y Japón, con el apoyo de la Dirección de Asuntos Culturales de la Cancillería (Dirac).

Durante el viaje se realizaron una serie de conferencias, exposiciones, mesas redondas y conciertos visuales, presentados por la teórica y curadora Valentina Montero, el músico Carlos Cabezas, los artistas Denise Lira-Ratinoff, Agnes Paz, Mirko Petrovich, Sebastián Jatz, Andrés Terrisse y Nicolás Quiroz.





チリ人メディア・アーティストのホアン・ダウニー氏の最も興味深い作品は、可視的な建造物の限界を超越する「この壁を越える力をもって」(1969年)である。この作品から着想を得て、来日するアーティスト集団が電気と音響の非物質的なエネルギーを表現手段として、惑星と星の間で作用する電磁力、そして地球内部の力に基づいて遠くの惑星と地震の振動を再現する。

この共同展示会では、地震学と天文学の科学的な交流と、地理的な条件によって結ばれる日本・チリ間の強力な対話が具現化され、既存の交流を文化的な側面からより緊密なものとする。

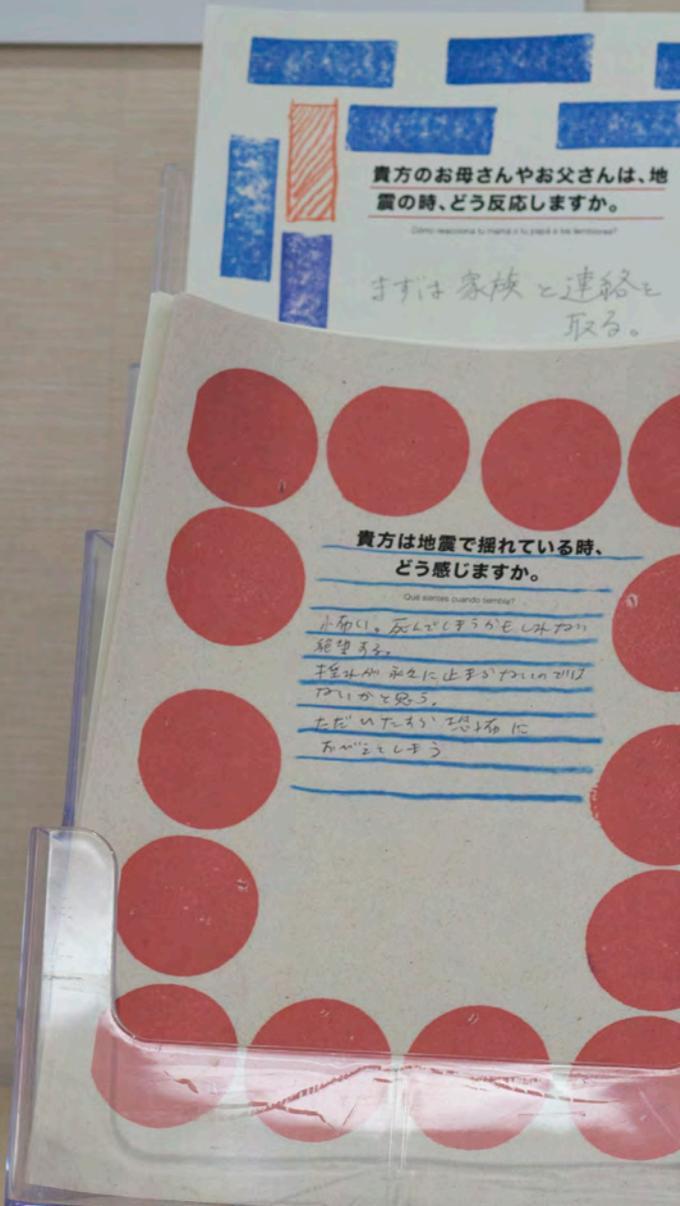
招聘されたアーティストらは普遍的な認識に基づいた音響的な比喩をもって両国の対話を作り上げていく。



貴方は地震で揺れている時、
どう感じますか。

¿Qué sientes cuando tembla?

Handwritten blue lines for answers.



貴方のお母さんやお父さんは、地震の時、どう反応しますか。

¿Cómo reaccionan tu mamá o tu papá a los terremotos?

まずは家族と連絡を取る。

貴方は地震で揺れている時、
どう感じますか。

¿Qué sientes cuando tembla?

小振り。反動が強いから揺れが
絶望的な。
手紙が永久に止まるみたいなの
みたいに見える。
たいてい、恐ろしい
おぼえをする。



Epopeya de Chillán

Nicanor Parra

Que se levante el raudo viento azul de otoño
que aquí no pasa nada que puramente todo.

Chillán existe como una rosa blanca
sobre mi corazón húmedo y sus palabras.

Chillán como una alta viña de nomeolvides
eternamente pura sobre mi alma existe.

Que se levante el agua como un cisne furioso
que aquí no pasa nada que solamente todo.

En la empinada torre de la montaña canta
como un pájaro suelto en la nieve y la mañana.

Chillán, igual que un toro con su clavel al cuello
corriendo como un río como sangre lo siento.

Su caracol de plata retumba en mis oídos
y en mis ojos de sombra se establece el rocío.

Chillán no está vencido, Chillán laurel alzado
como en el verde campo los gentiles caballos.

Que se levante el trueno vivo de los tambores
y el hortelano alegre que se levante entonces.

Chillán en cada gancho en cada lirio vibra
como la espada abierta de la noche sombría.

Que la naranja surja de su capullo de oro
que aquí no pasa nada que puramente todo.

Levántese el anillo de nuestra mano y sea
Levantando el brillante mineral de la tierra

Chillán igual que un trébol o cómo un mar se extiende
correcta de lucero su inmaculada frente.

Aún te veo luna y aún turbio diamante
derramándote sobre la ciudad como un sauce.

Y así como te veo azul marfil azul volando
así te tiene preso mi pecho de corsario.

Que se levante pido la piedra como un ángel
y la sin para abeja pido que se levante.

Chillán, Chillán el pueblo de la noche serena
dilatada y sencilla como una floresta.

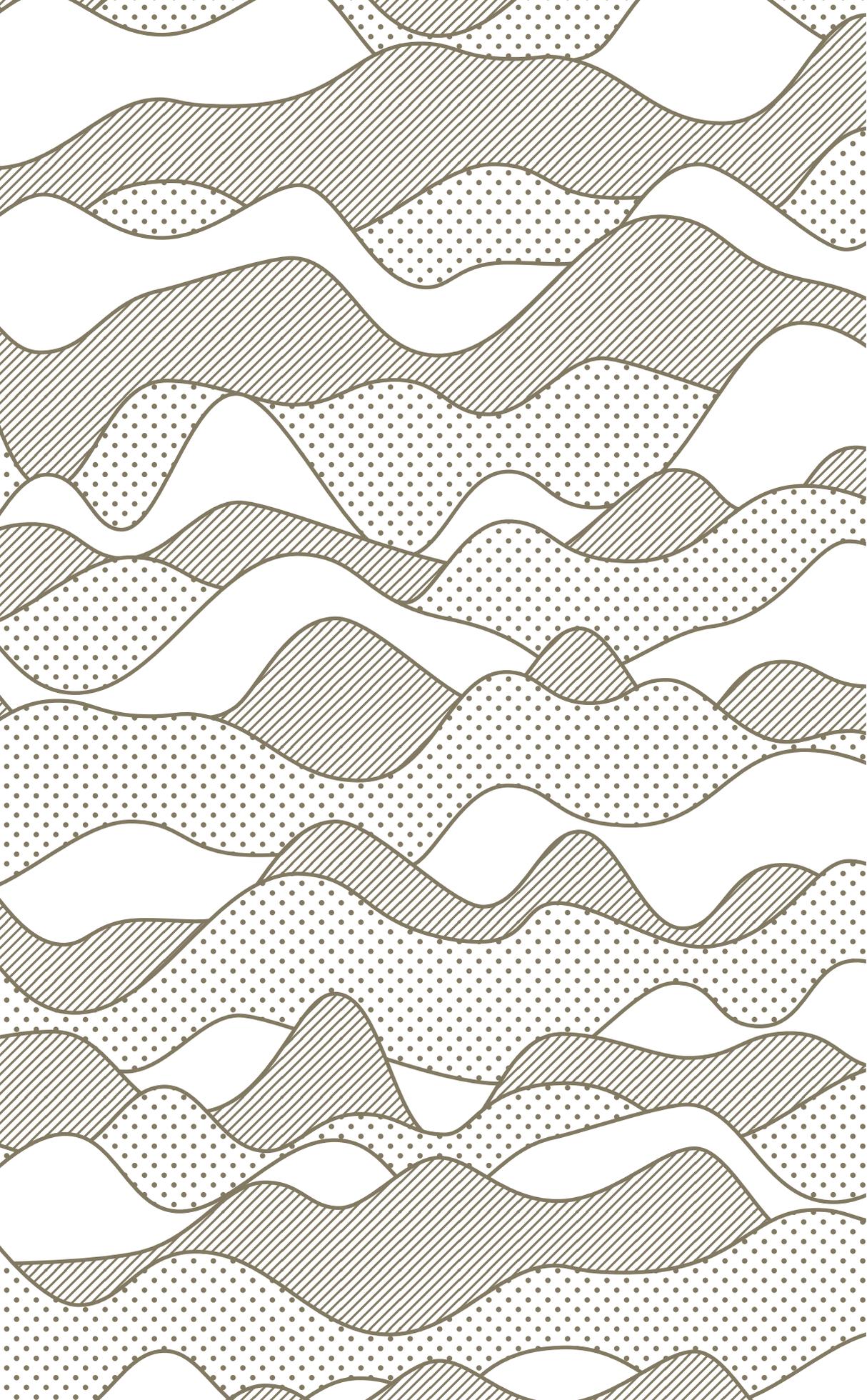
En tus jardines como cansados ruseñores
están tus estudiantes estudiando tus flores.

Chillán abril celeste y otra cosa celeste
voy a pasar la vida recordándote siempre.

De ti nació la fina raigambre de la hoja
y el hocico sangriento de la ruda paloma.

Que se levante entonces como una bestia el día
que aquí toda una llama que aquí nada ceniza.

Que se levante el fuego como un caballo de oro
que aquí no pasa nada puramente nada.



Pedro Donoso (CL)

Pedro Donoso es curador y editor. Vive y trabaja entre Valparaíso y Santiago. Cursó estudios de Filosofía en la Pontificia Universidad Católica de Chile y es Master of Arts en Estudios Culturales del Goldsmith College de Londres y Master of Philosophy en Literatura Comparada de la Universidad de Cambridge.

Desde el año 2000 ha sido colaborador y crítico en la revista de Artes y Letras del diario El Mercurio y en otras publicaciones culturales especializadas de Chile, España, México, Estados Unidos y el Reino Unido. Asimismo, desarrolla su trabajo en el área de la traducción en colaboración con instituciones culturales como La Casa Encendida (Madrid), el Museo Picasso (Barcelona) y la Fundación NAEMI (Miami). Actualmente se desempeña como docente en las universidades Finis Terrae y Alberto Hurtado (Santiago).

Sus labores más recientes en el ámbito expositivo incluyen la muestra internacional de arte contemporáneo Of Bridges & Borders en Valparaíso, y Proyecciones: Reflexiones, diálogos y prácticas en torno a Gordon Matta-Clark en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, ambas en 2013.

Carolina Gainza (CL)

Carolina Gainza es socióloga y máster en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile y Ph. D. en Hispanic Languages and Literatures de la Universidad de Pittsburgh. Actualmente es profesora de la Escuela de Literatura Creativa de la Universidad Diego Portales y directora de las revistas Laboratorio (revistalaboratorio.udp.cl) y Laboratorio de escrituras (www.laboratoriodeescrituras.cl). Su área de investigación se vincula a la cultura digital, donde ha realizado investigaciones sobre la literatura digital y sus estéticas, formas de creación, circulación y recepción. La exhibición *Estéticas Digitales* presentada en la 13 Bienal de Artes Mediales (<http://www.esteticasdigitales.cl/>) corresponde a obras recopiladas en el proyecto Fondecyt de iniciación (2014- 2017) sobre cultura digital en Chile y sus manifestaciones en el cine, la literatura y la música. Actualmente dirige un Fondecyt regular sobre literatura digital latinoamericana.

Valentina Montero (CL)

Valentina Montero Peña vive y trabaja entre Valparaíso y Santiago. Se desempeña como curadora, investigadora y docente en arte contemporáneo, especializada en los cruces entre estética, ciencia, tecnología y sociedad. Es Doctora en Estudios Avanzados en Producciones Artísticas, línea Imagen digital por la Universidad de Barcelona; periodista, licenciada en Estética y Máster en Comisariado en Nuevos Medios. Ha trabajado como curadora e investigadora para MECAD, IDEP, Mediateca Caixa Forum, Festival Loop en Barcelona; CINUSP en Brasil, Centro de Fotografía de Montevideo, Uruguay; Bienal de Artes Mediales de Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, Encuentro Lumen en Magallanes, entre otros. Es docente del Magíster de Artes Mediales de la Universidad de Chile y del Magíster en Investigación y Creación Fotográfica de la Universidad Finis Terrae. Es editora de la revista de fotografía Atlas Imaginarios Visuales, directora del proyecto PAM / Plataforma Arte y Medios e investigadora postdoctoral Conicyt / Fondecyt 3180403 en la Universidad Finis Terrae.

Mariagrazia Muscatello (IT)

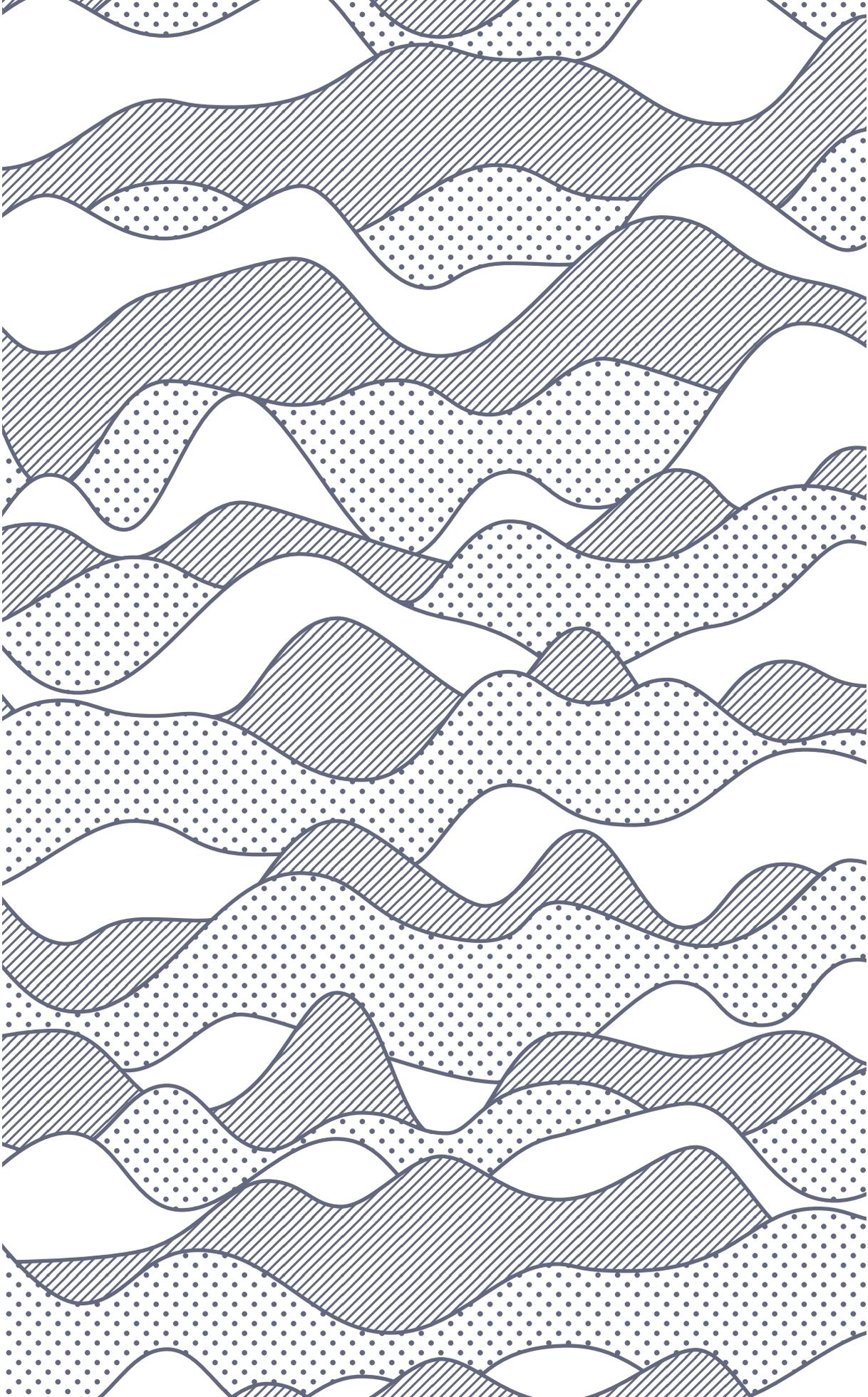
Curadora y crítica de arte. Licenciada en Filosofía en la Universidad de Parma (Italia), master en Crítica de arte Contemporáneo en la Universidad de Girona (España), ha sido responsable de prensa para la firma de design “Kartell” en Milán, parte del comité editorial y de comunicación de la revista “In-design”, asistente de edición en la editorial Gustavo Gili de Barcelona, colabora para diversas revistas de arte y diseño como “Etapes”, “Flash Art”, “Artribune”, “Teknimedia” y “Artischock”. Ha escrito para diferentes catálogos nacionales e internacionales así como participado en encuentros y congresos internacionales de arte especializándose en los procesos genealógicos del arte contemporáneo. Ha sido curadora y coordinadora editorial de la 13 Bienal de artes mediales y es co-fundadora del proyecto Oficina Curatorial Mo-Ma en el MAC de Santiago. Es becaria Conicyt en el doctorado de Filosofía Mención Arte de la Universidad de Chile con una investigación sobre Bienales.

Sebastian Riffo (CL)

Sebastián Riffo es artista visual. Es Licenciado en Artes por la Pontificia Universidad Católica de Chile y Doctor en Artes por esa misma casa de estudios. Es cofundador y miembro activo del Colectivo de Arte Museo Internacional de Chile (MICH), grupo multidisciplinario dedicado a generar proyectos reflexivos, espacios de arte y creaciones artísticas.

Enrique Rivera (CL)

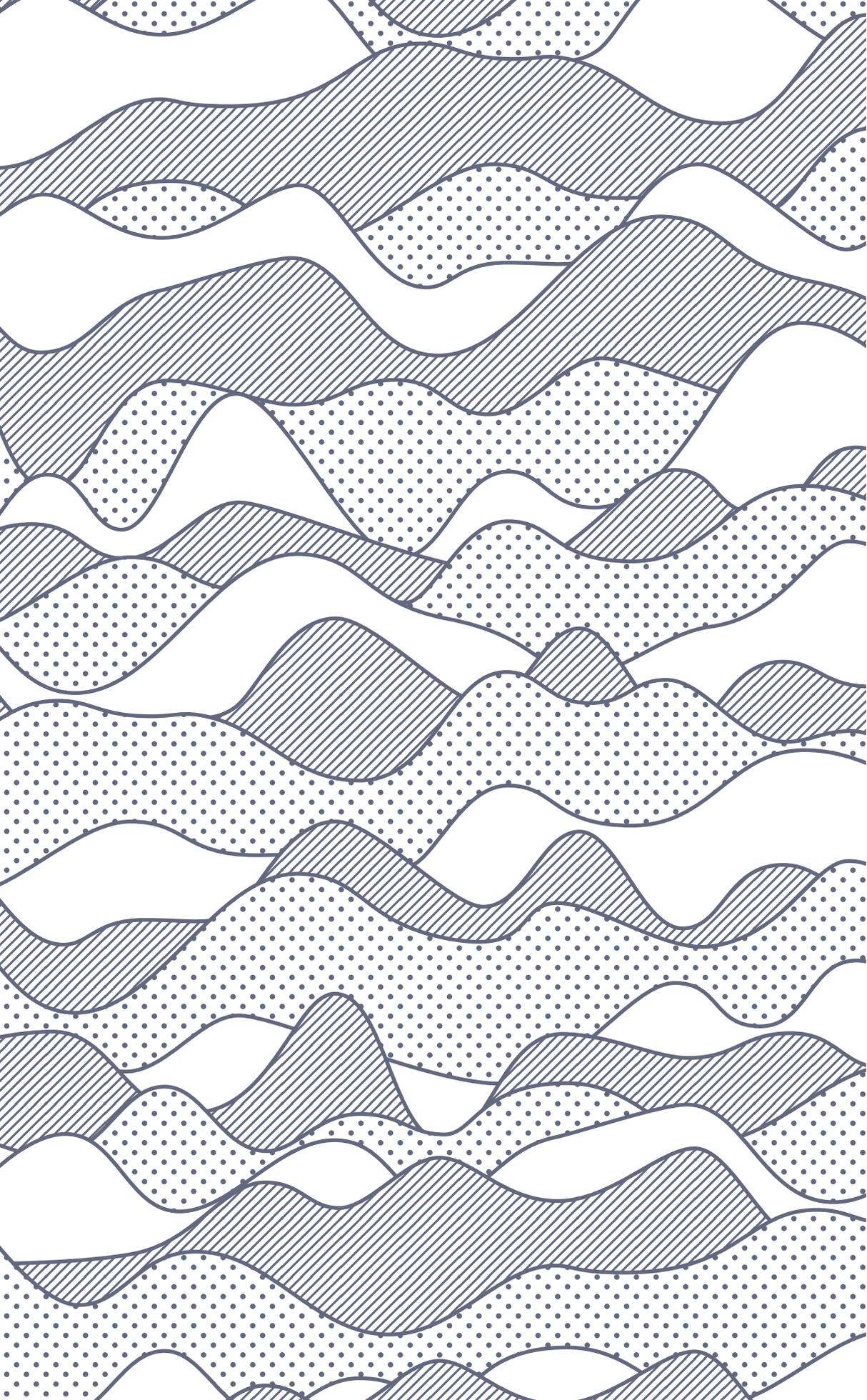
Enrique Rivera es investigador, curador y realizador audiovisual. Cursó sus estudios de realización cinematográfica en la Escuela de Cine de Chile y en la Universidad de Chile. Es uno de los fundadores de la ex Galería y Laboratorio de Arte y Tecnología PERSONA. Sus investigaciones tratan sobre los vínculos entre arte y tecnología. Ha sido residente en el centro de arte y medios tecnológicos ZKM de Karlsruhe, Alemania. Actualmente es director de la Bienal de Artes Mediales de Chile y uno de los fundadores del Centro de Artes Mediales.



Bibliografía

- Liu, Alan. (2004) *The Laws of Cool. Knowledge Work and the Culture of Information*. Chicago: University of Chicago Press.
pag. 26
- DeLanda, M. (2012). *Mil años de historia no lineal*. (C. DeLanda Acosta, Trad.). Gedisa.
- Barad, K. (2003). *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28, n.º3, 802-830.
- Barrett, E., & Bolt, B. (Eds.). (2013). *Carnal Knowledge. Towards a New Materialism through the Arts*. London; New York: I.B. Tauris.
- Latour, B. (2001). *La esperanza de Pandora: ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. (T. Fernández Aúz, Trad.). Barcelona: Gedisa Editorial.
- Latour, B. (2005). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Spring.
pag. 33
- Agamben, Giorgio. (2001). *La comunità che viene*. Bollati Boringhieri, Torino
- Alighieri, Dante. *La Divina Commedia* "Purgatorio canto XXI vv.57". (archivo web)
- Benjamin, Walter. (2014). *Juicio a las brujas y otras catástrofes*. Buenos Aires: Hueders.
- Derrida, Jacques. (1993). *Políticas de la amistad*. Madrid: Trotta.
- Foucault, Michel. (1968). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.
- Haraway, Donna. (2015). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*.
- Haraway, Donna. (1991). *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century in Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Nueva York: Routledge.
- Jung, Carl Gustav. (2011). *Psicología y simbólica del arquetipo*. Barcelona: Paidós.
- Kropotkin, Piotr. (2005). *El apoyo mutuo*. Santiago de Chile: Instituto de Estudios Anarquistas. (archivo web)
- Nancy, Jean Luc. (1992). *Un pensiero finito*. Milano: Marcos y Marcos.
- Padilla, Ignacio. (2010). *Arte y olvido del terremoto*. P. 131. México: Almadía.
- Rousseau, Jean Jacques. (1955). *Confessionni*. P. 470-71, Ed. Einaudi.
- Steiner, Rudolf. (1906). *Los volcanes, los terremotos y la voluntad humana*. Conferencias de París. (archivo web)
- Thom, Renè. (1977). *Stabilité structurelle et morphogénèse*. Paris: Inter-Edition.
pag. 40
- Arqueros, V., Briones, P., Pozo, M., Ulloa, M., & Werner, C. (2001). *El caso Melocotón: La primera querrela*. Universidad Diego Portales.
- Arrate, J., Garretón, R., Salazar, M., & Amaro, R. (2004). *Nosotros los Chilenos 6: Septiembre*. Santiago: LOM Ediciones Ltda.

- Arteaga, C., & Tapia, R. (Eds.). (2014). *Vulnerabilidad y desastres siconaturales. Experiencias recientes en Chile* (1a ed.). Santiago: Editorial Universitaria, S.A.
- Billard, H. (2017). *La (re)construcción de la memoria de lo que pasó en Volver a los 17: Recuerdos de una generación en dictadura*. En M. Kunz (Ed.), *Catástrofe y violencia. Acontecimiento histórico, política y productividad cultural en el mundo hispánico* (pp. 69–78). Wien Zürich: LIT.
- Falkenmark, M. (2006). *El ciclo del agua: La corriente sanguínea de la humanidad*. Vanguardia Dossier, (21), 6–16.
- Lanza, C. (2012). *Catástrofes de Chile. Álbum de prensa de antaño*. Santiago: RIL editores.
- Lobeto, C. (2001). *El movimiento de video en el Mercosur. Desafíos y perspectivas en un proceso de regionalización*. En *Imágenes en movimiento: el espacio audiovisual en el Mercosur* (1a ed., pp. 69–92). Quito: Ediciones Abya Yala.
- Manns, P. (1972). *Los Terremotos chilenos (Volumen 1)* (1a ed.). Santiago: Empresa Editora Nacional Quimantú.
- Marchán Fiz, S. (2012). *Del arte objetual al arte de concepto* (11a ed.). Madrid: Ediciones AKAL.
- Milmaniene, J. (2005). *El tiempo del sujeto* (1a ed.). Buenos Aires: Biblos.
- Palmowski, J. (1998). *Historia universal del siglo XX*. Madrid: Editorial Complutense.
- Peazo, M., & Ellrichshausen, S. von. (2011). Introducción. En *META: Diez pabellones para Chile* (pp. 18–63). Santiago: Ediciones ARQ Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Sennett, R. (2012). *El artesano* (3a ed.). Barcelona: Editorial Anagrama.
- Serrano, M., Castro, B., Serrano, P., & Ortiz, V. (2011). *Terremoto después del terremoto: Trauma y Resiliencia*. Santiago: Uqbar Editores.
- Sohr, R. (2017). *Desastres. Guía para sobrevivir*. Santiago: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Stuven, A. M. (2007). *Chile disperso. El país en fragmentos*. (J. Errázuriz, Ed.) (1a ed.). Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Tarback, E., & Lutgens, F. (2005). *Ciencia de la tierra: una introducción a la geología física* (8a ed.). Madrid: Pearson Educación S.A.
- Villoro, J. (2010). *8,8: el miedo en el espejo. Una crónica del terremoto en Chile*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.



TEMBLOR

créditos

Equipo 13 Bienal de Artes Mediales

Dirección general

Enrique Rivera

Dirección ejecutiva

Catalina Ossa

Coordinación ejecutiva

Agnes Evseev

Asistente de Dirección

Florencia Aspèe

Curatoría

Mariagrazia Muscatello

Valentina Montero

Carolina Gainza

Pedro Donoso

Enrique Rivera

Sebastián Riffo

Coordinación editorial y de contenidos

Mariagrazia Muscatello

Edición de contenidos

Florencia Astaburuaga

Coordinación actividades de formación

Daniela Espinoza

Producción general

Viviana Erpel

Producción

Francisca Soto

Graciela Gamboa

Emilio Heredia

Miguel Quiroz

Producción de montaje

Daniela León

Dirección técnica

Mirko Petrovic

Producción técnica

Alma Rates

Montaje

Ronald Perez

David Soto

Víctor Flores

Sebastián Jatz

Loreto Soto

Asistentes de montaje

Hernán Cubillos

Carolina Lillo

Claudia Lagos

Claudia Díaz

Giovanni Contreras

Magdalena Cartagena

Paula Lobiano

Dirección de comunicaciones

Javier Sanfeliú

Comunicaciones y difusión

Mónica Rodríguez

Comunicaciones y difusión internacional

Carolina Martínez

Dirección de arte y producción gráfica

Luz María Sorolla - The Light

Diseño

Bárbara Elías

Trinidad Errázuriz

Producción gráfica fanzines

Sandra Marín

Traducciones

Jessica Uldry

Asistente de traducción

Hoda Madi

Registro fotográfico y audiovisual

Benjamín Matte

Registro fotográfico

Antonella Torti

Registro audiovisual

Margarita Gómez

Equipo Museo Nacional de Bellas Artes

Director Museo Nacional de Bellas Artes

Fernando Pérez Oyarzun

Secretaría dirección

Verónica Muñoz Mora

Exhibiciones temporales

María de los Ángeles Marchant Lannefranque

Curadoras

Gloria Cortés Aliaga

Paula Honorato Crespo

Comunicaciones

Paula Fiamma Terrazas

Relaciones Públicas

María Arévalo Guggisberg

Relaciones Institucionales

Cecilia Chellew Cros

Diseño gráfico

Lorena Musa Castillo

Wladimir Marinkovic Ehrenfeld

Mediación y Educación

Matías Cornejo González

María José Cuello González

Graciela Echiburu Belletti

Yocelyn Valdebenito Carrasco

Departamento de Colecciones y

Conservación

Eva Cancino Fuentes

Administración y finanzas

Alejandro Bley Uribarri

Manuel Arenas Bustos

Marcela Krumm Gili

Carlos Alarcón Cárdenas

Ignacio Gallegos Cerda

Elizabeth Ronda Valdés

Autorización de salida e internación

de obras de arte

Cecilia Polo Mera

Museografía

Ximena Frías Pinaud

Marcelo Céspedes Márquez

Gonzalo Espinoza Leiva

Mario Silva Urrutia

Jonathan Echegaray Olivos

Museo Sin Muros

Patricio M. Zárate

Biblioteca y Centro de documentación

Nelthy Carrión Meza

Juan Pablo Muñoz Rojas

Segundo Coliqueo Millapan

Soledad Jaime Marín

Katia Venegas Foncea

Área Digital

Erika Castillo Sáez

Audiovisual

Francisco Leal Lepe

Seguridad

Gustavo Mena Mena

Hernán Muñoz Sepúlveda

Eduardo Vargas Jara

Pablo Véliz Díaz

Alejandro Contreras Gutiérrez

Guillermo Mendoza Moreno

Luis Solís Quezada

Warner Morales Coronado

Vicente Lizana Matamala

Patricio Vásquez Calfuén

Rodrigo Espejo Villanueva

Héctor Lagos Fernández

Pasantes Museo Nacional de Bellas Artes

María Aravena

Rodrigo Avendaño

Andrés Baus

Valeria Martínez

Francisca Chacón

Claudia Díaz

Valeria Henríquez

Paloma Ibañez

Sebastián Land

Sol León

Javiera Maige

Valentina Paillaleve

Alejandra Peña

Miguel Quiroz

Loreto Ramírez

Amawta Relmu

Kimberly Roblero

Sandra Rocha

Rodrigo Selles

Vanessa Vergara

Catálogo Temblor, 13 Bienal de Artes Mediales

Edición de Contenidos

Mariagrazia Muscatelo
Florencia Astaburuaga
Benjamín Matte

Corrección de estilo

Margarita Vergara

Asistencia corrección de textos

Florencia Astaburuaga
Graciela Gamboa

Traducción

Jessica Uldry

Asistente de traducción

Hoda Madi

Arte, diseño y diagramación

The Light media & graphics

Diseño de portada

Benjamín Matte

Fotografía

Benjamín Matte
Antonella Torti
Archivo de artistas
Memoria Chilena
Museo Histórico Nacional
Archivo Central Andrés Bello, Universidad
de Chile

Primera edición: Julio 2019

ISBN: 978-956-9502-03-3

Este libro y los textos publicados en esta edición están bajo licencia Creative Commons.

Para su reproducción parcial o total sírvase escribir a: contacto@cchv.cl

Impreso en papel bond de 90 grs. Tapas en cartulina RB de 250 grs con solapas más laminado opaco.

Encuadernación con costura hilo y hot melt.

La Bienal de Artes Mediales (BAM) se hizo posible gracias al apoyo del Fondo de Fomento Audiovisual del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, la Dirección de Bibliotecas y Museos (DIBAM) y todas las organizaciones, empresas e instituciones. aquí mencionadas.

ORGANIZA



FINANCIA



Proyecto financiado por el Fondo de Fomento Audiovisual y el Programa Otras Instituciones Colaboradoras

ESPACIOS



GALERIA METROPOLITANA



Galería Macchina



ALIADOS

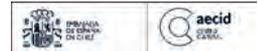


ALIADOS INTERNACIONALES

fundación suiza para la cultura
prohelvetia



**INSTITUT
FRANÇAIS**
CHILE



BOCA

voarte



ALIADOS CIENTIFICOS



Arts@CERN
Great Arts for Great Science



CITRID
Programa de Reducción de Riesgos y
Desastres



ALIADOS DE MEDIOS



TELE13 RADIO
103.3FM

● **antenna**

rotunda

ALIADOS MNBA





www.bienaldeartesmediales.cl

ISBN: 978-956-9502-03-3



9 789569 502033