



Cuerpos en Contra: encierros obligados, artes emancipadas

Bodies against: forced confinement, emancipated arts

Alejandra Wolff Rojas

Pontificia Universidad Católica de Chile (Chile)

ORCID 0000-0002-5986-9670 

awolff@uc.cl

Recibido: 28 de mayo de 2021

Aceptado: 20 de julio de 2021

Resumen: El siguiente artículo tiene como objetivo reconocer y analizar las principales cuestiones que el arte chileno contemporáneo ha problematizado en relación a las prácticas artísticas, así como a las instituciones que las relevan y los imaginarios y representaciones que construye. A partir de la propuesta colaborativa *Al Aire libre*, se pretende exponer los rasgos de la crisis que aqueja a las instituciones culturales tras el estallido social en Chile y la pandemia en el mundo, así como visibilizar las prácticas curatoriales al margen de dicho marco, que imaginan y cuestionan la institucionalidad hegemónica. Por otra parte, el texto pretende dar cuenta de las principales cuestiones que el arte chileno ha desarrollado en torno a los discursos que operan en la inscripción violenta de la diferencia y que perpetúan la dominación, precarización y subalternidad.

Palabras claves: prácticas artísticas, pandemia, activismo y colaboratividad, curatorías disidentes.

Summary: The following article aims to recognize and analyze the main issues that contemporary Chilean art has problematized in relation to artistic practices, as well as the institutions that relieve them and the imaginaries and representations that it builds. From the collaborative proposal *Al Aire libre*, the aim is to expose the features of the crisis that afflicts cultural institutions after the social outbreak in Chile and the pandemic in the world, as well as to make curatorial practices visible outside of said framework, which they imagine and question the hegemonic institutionality. On the other hand, the text tries to account for the main issues that Chilean art has developed around the discourses that operate in the violent inscription of difference and that perpetuate domination, precariousness and subalternity.

Keywords: artistic practices, pandemic, activism and collaboration, dissident curatorships.

* * * * *

La conciencia de finitud se ha tornado hoy más que nunca, en un imperativo corporal. El cuerpo anatómico y su biología, tanto así como su imagen (construcción y edificación del lenguaje), se han puesto en crisis bajo los nuevos paradigmas culturales y sociopolíticos de la representación, así como de aquellas necropolíticas que regulan las corporalidades y sus performances.

En el curso de las últimas décadas, cuerpo y corporalidad, se han visto interrogados en tanto soporte y lugar de las agencias y discursos del poder imperantes en un modelo globalizado de economías y fronteras. La crisis del Estado Nación, los discursos disidentes y las prácticas de resistencia; constituyen el revés de un sistema que no da cuenta de los cuerpos y políticas que pretende administrar. Esa ineficacia representativa, a nivel macropolítico y global, ha activado en las últimas décadas, un terreno prolífico de micropolíticas (Rolnick: 2004) con efectos en las prácticas, poéticas, estéticas, discursos, imaginarios y representaciones que enuncian y anuncian un nuevo y diferente lugar para los cuerpos y sus tránsitos. En ese contexto, el cuerpo y la corporalidad se han visto enfrentados a cuestionamientos críticos que atraviesan las políticas que edifican sus identidades y que amenazan su libertades.

Ahora bien, en el contexto chileno, el estallido social y las demandas feministas, han constituido un espacio de cuestionamiento sobre aquellos modelos sociales, políticos y culturales, que perpetúan los mecanismos de poder y dominación del modelo de desarrollo del sistema neoliberal. La visibilización de esta crisis, se manifiesta en el espacio público, mediante prácticas colaborativas y expresiones colectivas que construyen imaginarios y representaciones que participan del nuevo constructo ciudadano, que interpela los modelos culturales y los cuerpos y corporalidades que funda. En este panorama, sumado a las condiciones de pandemia, macro y micropolítica se han visto enfrentadas a condiciones inéditas que han interrumpido la construcción de un relato común de identidad e historia nacional que tendría sus efectos sobre los cuerpos en que el poder se inscribió.

Por otra arte, la institucionalidad artística y patrimonial, se encuentran , a nivel mundial, en un momento crítico cuya deriva exige una alianza entre corporalidades, presencias y audiencias, pantallas y experiencias digitales significativas. Museos, Archivos, Galerías y espacios públicos, hasta ahora concentrados en la elaboración de una experiencia presencial, han sufrido las exigencias de un mercado y una tecnología que interpela por sobre todo las misiones democratizadoras de la información y el acceso a las fuentes. Pero, no se trata solamente de los orígenes y de aquella experiencia subjetiva que interpela la obra en tanto objeto de representación y materialidad palpable. Hoy apelamos a aquellas narrativas que desde la ausencia corpórea interrogan nuestras corporalidades, a través de experiencias perceptivas, sensoriales, afectivas pero por sobre todo aquellos desplazamientos que problematizan nuestras políticas de la representación.

Las restricciones sanitarias de la pandemia, las distancias corporales, los rostros fragmentados, lo cuerpos codificados, los aforos limitados, constituyeron los

catalizadores de una crisis que venía anunciándose. Las experiencias artísticas, entendidas como aquellos encuentros significativos que proponen, cuestionan y generan conocimiento, ya venían enfrentándose al fracaso de los modelos modernistas de la cultura, diferenciados por estratos e imaginarios simbólicos de poder, edificados bajo el andamiaje de la clase, el género y la raza.

La urgencia que las condiciones sanitarias y las crisis de representatividad arrastradas por años de negociaciones entre alta cultura y cultura popular, entre civilización y barbarie y entre hegemonía y subalternidad, entre institución y margen, revelaron la ineficacia de un modelo que hasta hoy no hacía más que perpetuar las inequidades, invisibilizar las diferencias y restringir las libertades.

5

Museologías, museografías, Instituciones Artísticas, Academias y Museos, Archivos y repositorios, prácticas curatoriales, se enfrentan al amplio y complejo sistema de la red. Producir relaciones y generar instancias significativas de conocimiento, reflexión, identificación y representación, conforma la urgencia de este presente y la imaginación de nuestrxs futuros. La presencialidad ya no es un requerimiento, o al menos no es garantía de una experiencia significativa, enriquecedora y emancipadora. Visitar una exposición e ir al encuentro con los objetos proporciona un tipo de experiencia limitada y hoy restringida. Allí donde la tecnología nos proporciona el potencial expandido de nuestrxs cuerpos, imaginados más allá de nuestras anatomías, es posible pensar en el arte como posibilidad, una potencialidad de cambio, en el que las herramientas tecnológicas participan activa y democráticamente de la construcción de otrxs imaginarios, otrxs representaciones, otrxs cuerpxs y otrxs tiempxs.

Imaginar las nuevas formas de experiencia artística, sean estas las que se llevan a cabo desde los agentes de producción como de la recepción, supone la creación de nuevas instituciones; acaso espacios al margen de los patrimonios hegemónicos que extienden sus fronteras más allá de las paredes edificadas de los centros culturales.

Pensar en las prácticas y experiencias necropolíticas que nuestrxs cuerpxs han sido obligados a experimentar durante la pandemia, se ha tornado una urgencia ética del que hacer artístico. Esta demanda nxs obliga a revisar el andamiaje de nuestrxs cuerpoxs y subjetividades, auscultando la historia de las categorías y constructos culturales que nos han representado en tanto “otredad muda”. Se trata de dismantelar, deconstruir y decolonizar las prácticas que levantaron el andamiaje de nuestra identidad nacional, colonizada y subalterna mediante la normalización de una hegemonía patriarcal y neoliberal que expulsó del espacio público lo político de lo privado.

El proyecto curatorial *Al Aire Libre*, llevado a cabo en Chile, durante el mes de mayo del año 2020, reunió a 70 artistas convocados por el curador brasilero Tiago de Abreu Pinto. En una coordinación a distancia, junto a la artista Volsupa Jarpa, se desarrolló una muestra que se proponía intervenir la ciudad sitiada por las políticas de control sanitario,

y “dar lugar” a las reflexiones críticas que el arte proponía en torno a las demandas sociales que meses antes había estallado en las calles a lo largo de todo el país.

La convocatoria se hizo en cadena, un cuerpo de artistas llamados a compartir el momento que vivimos y que extendió sus fronteras a Brasil y México, participaron de lo que constituyó un encuentro más allá y más acá de lo virtual. La propuesta curatorial y las condiciones exhibitorias bajo las que se llevó a cabo, problematizaron además, las prácticas hegemónicas institucionalizadas del arte contemporáneo, cuestionando crítica y emancipatoriamente los registros exhibitorios hasta hoy conocidos, expandiendo los sistemas de circulación e inscripción de las obras así como sus discursos. Realizada simultánea pero diseminadamente, esta muestra esquivó las condiciones restrictivas del control sanitario y la censura a la que habían sido sometidas las expresiones artísticas y los activismos políticos del año 2019.

El llamado curatorial propuso la creación de obras, gestos y acciones (materiales o digitales) que visibilizaran y reflexionaran en torno a los presentes y sus implicancias para imaginar los futuros. La muestra, se llevó a cabo mediante una exposición audiovisual que exhibía los registros de las propuestas de cada artista o colectivo. Los soportes bajo los cuales se desarrollaron fueron múltiples y los emplazamientos atendieron tanto a las condiciones locales, privadas e individuales de los artistas, como a las restricciones de movilidad y encierro de la pandemia.

Al aire libre es un enunciado de rebeldía. En las condiciones de restricción sanitaria y bajo la vigilancia de los agentes de seguridad del Estado dispuestos en distintos sectores de la ciudad, las propuestas relevaron la crisis social así como la de las instituciones culturales que la sostienen. Si por una parte este ejercicio curatorial puso en escena otras formas de pensar y hacer en, desde y para las artes, significó también una oportunidad para reflexionar las condiciones y futuros posibles del sector y de las comunidades artísticas.

Ahora bien, si desde una perspectiva, este proyecto cuestionó las formas de hacer y de exhibir arte, por otra, permitió problematizar las cuestiones que el arte contemporáneo chileno ha desarrollado en torno a la deconstrucción de las categorías hegemónicas de identidad. *Al Aire libre* implica no solo salir del encierro, sino de las techumbres y muros que constriñen, ocultan, esconden y desaparecen nuestros cuerpos. Este proyecto se llevó a cabo en las fachadas, en las fronteras de la calle y la morada, en el límite que la arquitectura urbana demarcada como el linde entre lo público y lo privado. Tal y como su título lo señala, *Al aire libre* es una puesta en escena donde las prácticas privadas circulan mediante gestos colectivos y acciones colaborativas. “Al aire” no solo se elevaron las proclamas de cada obra, sino el imaginario y las voces que reclamaron durante el estallido social, sus espacios de participación. Este despliegue amplio de propuestas, permitió dimensionar la crisis social e institucional del modelo postdictatorial en Chile, las agendas políticas de los movimientos y colectividades que las llevaron a cabo y, desde otra perspectiva, las repercusiones que este movimiento tuvo en el campo simbólico. *Al aire*

libre permitió, por una parte, observar y verificar las formas en que el arte contemporáneo se vincula con el presente e interpela el contexto bajo el cual produce y, visibilizó los imaginarios, las representaciones, las prácticas y las estrategias que desarrolla en tiempos de crisis, por otra.

Las obras generadas para este proyecto, se llevaron a cabo en su mayoría en los espacios de residencia y confinamiento particular. De allí que lo biográfico se adjudique la impronta de lo político. A partir de contextos distintos y formatos diferentes, las obras de los autores y artistas que participaron en esta muestra, comparten la visibilización de los discursos que operan en la inscripción violenta de la diferencia, así como las estrategias de precarización y dominación que impulsa el modelo biopolítico neoliberal y la evidente necropolítica que soporta las acciones sanitarias, proponiendo al mismo tiempo, de manera simbólica, su reparación. Es el caso de la obra de Voluspa Jarpa, *Archivo de la ceguera*. La artista convocó por medio de un mail a sus conocidos y amigos, a participar del “trazado sonoro de una ceguera”¹. Entregó a quienes accedieron a participar, una vela blanca en la cual estaba incrustado un balín o perdigón del mismo tipo que utilizaran las fuerzas policiales para disuadir las manifestaciones callejeras y que en Chile dejaron a más de 350 personas con problemas oculares irreversibles. Un texto se había inscrito en cada vela; una palabra que participaría de una frase final extraída del libro *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago: *Creo que nos quedamos ciegos, creo que estamos ciegos, ciegos que ven, ciegos que, viendo, no ven*.

La ceguera como representación fantasmática de las pesadillas de quienes hacemos de la visualidad nuestro espacio de residencia, era el marco bajo el cual esta petición actuaba como declamación y resistencia. Cada persona que accedió a participar, debía encender la vela y esperar a que el balín cayera, iluminando así, la caída. Mediante un registro de video, se grabó el sonido de los perdigones despegándose de la blancura de parafina sólida. Se trataba al mismo tiempo de un acto de memoria, un gesto condenatorio y un reclamo de justicia. Luz, calor y sonido: la pausa necesaria para honrar estar juntos.²

Archivo de la ceguera no se restringe a la edición de una pieza audiovisual, su estrategia procesual y colaborativa lo impide. La edición que reúne los fragmentos enviados, es por su parte, el intento simbólico de reparación. Unir los registros supone religar una comunidad rota, una y muchas miradas cegadas así como duelos sin despedida.

En la continuidad de un relato sobre la violencia, la ceguera y la memoria, la obra de Cristián Inostroza elabora el registro audiovisual de lo que interpreto como un “acto de archivo”. Su proyección exhibe la manufactura de un collar cuyas cuentas son balines recogidos en la calle, en los sectores que fueron disputados y defendidos por las tropas de jóvenes que constituían la Primera Línea. La cámara solo capta el gesto repetitivo del

¹ Las comillas son mías.

² “Una pausa para honrar lo sagrado de estar vinculados” Extracto del mail que envió Voluspa Jarpa a quienes convocó a participar en la producción de la obra.

hilado. En una toma cerrada, se observan las cuentas una por una atravesadas por el hilo que las “ nombra”, mientras el fondo sonoro nos conduce a la calle, en medio de la batalla. El video termina con la pieza colgada a su cuello, como aquel amuleto o collar sagrado que atesora las conquistas óseas de las presas de la cacería. La imagen se proyectó hacia la calle sobre la fachada de una construcción en ruinas. Heridas, despojos, traumas y ruinas se reunían en la misma escena.

La propuesta del artista Rodrigo Castro Hueche, pone en escena problemáticas sociales cuyo marco son las perspectivas decoloniales que señalan y denuncian las violencias perpetuadas por el sistema de control patriarcal, neoliberal y blanco. *En Toma* es una instalación que se llevó a cabo en la fachada de la residencia del propio artista. Al igual que la mayoría, interviene la fachada, esa frontera entre lo privado y lo público. La toma constituye la agencia de propiedad sobre un terreno no habilitado para construir un espacio habitacional y que por lo tanto, exige la apropiación “ilegal” del suelo. Las tomas constituyen una práctica contra hegemónica que se resiste al modelo privado y privativo de la propiedad. Estas acciones se producen en respuesta a la incapacidad del Estado de satisfacer las necesidades habitacionales de la población. Lo que esta obra pone en escena es la precarización de la vida, los sistemas habitacionales, las políticas y prácticas públicas así como, sus consecuencias. Del mismo modo en que los pobladores de las tomas de terreno en las periferias urbanas construyen sus casas, fuera de los márgenes de la ley y en condiciones de precariedad absoluta, Rodrigo cubre la fachada de su residencia, con objetos recogidos de la calle. Esta suerte de fortaleza no hace más que evidenciar las promesas incumplidas de un modelo cuyo origen se encuentra en las biopolíticas coloniales que insiste en cultivar el modelo neoliberal. Las continuas prácticas de desmantelamiento de un Estado garante que asegure una institucionalidad pública, quedan evidenciadas en este “muro” de residuos. Estos desechos encarnan las necropolíticas de un sistema que destierra, hace morir (Mbembe: 2011) y olvida.

Mediante esta obra, Rodrigo rescata las demandas de un proyecto emancipador que exigió la dignidad de los sectores más precarizados del sistema neoliberal. Su fachada no es el rostro de una ciudad prometida. En ella el fracaso moderno relega la promesa a su total abandono. Muro que expone y muralla que oculta; los cuerpos que esquiva se adivinan entre las junturas de los restos, los mismos apresados en reservas, cuerpos que se restringen a “sus” territorios, el de la otredad, cuerpos fronterizos obligados a la clandestinidad. La obra de Rodrigo Castro nos remite a todos esos muros y fronteras, límites y marcas, estigmas y categorías que constituyen el andamiaje necropolítico de la subalternidad.

El Colectivo MilM2 convocó a sus vecinos de la Comunidad Torres de Tajamar a interrogar las urgencias del presente. A través de un llamado a la comunidad habitacional, interpelaron a quienes pudieran “cruzar miradas” desde las ventanas del conjunto. Mediante el despliegue de carteles adosados a los vidrios, se propuso la interrogante como espacio de encuentro. Se trató de una comunicación hecha de preguntas, cuestionamientos que tienen la urgencia misma de la respuesta inconclusa. Los edificios y sus fachadas

continuas de ventanas, pasaron a ser los soportes de un marco de interrogantes y respuestas cuya urgencia constituyó la marca del estallido social y el nuevo contrato político que demanda la Nueva Constitución. La invitación a interrogar el cuerpo colectivo participó de las cuestiones que el mismo proyecto pretendía relevar. Cada una de las obras que participaron de este, se sumaron a una pregunta, a una demanda inconclusa, o una pregunta silenciada.

El complejo Torres de Tajamar, es un espacio habitacional modernista que fue pensado y edificado hacia el año 1967, época de reformas y promesas de desarrollo y bienestar social. Los proyectos arquitectónicos de esa época se llevaron a cabo bajo el paradigma de una institucionalidad que puso la planificación urbana en el centro de las políticas públicas. Responder a las necesidades habitacionales y contribuir con el desarrollo descentralizado de la ciudad, constituía uno de los ejes de los programas y perspectivas arquitectónicas de la época.

Las políticas urbanas de la modernidad republicana, podían verse reflejadas en proyectos habitacionales como estos que pensaban la ciudad como el marco proveedor de las condiciones que permitirían el desarrollo de una sociedad más justa. Ejecutando complejos habitacionales como éste, se pretendía entregar las condiciones favorables para impulsar y consolidar la clase media y dar lugar a relaciones comunitarias que permitieran figurara una identidad local y barrial. Los arquitectos que llevaron a cabo este complejo participaron de este impulso urbanístico y proyectaron en él las condiciones del crecimiento demográfico que experimentaba Santiago y la comuna de Providencia, alojando una alta densidad poblacional y un centro comercial en sus bases. Este proyecto se encuentra emplazado al final de uno de los parques más extensos de la ciudad. Su consolidación como hito urbano se debe a su integración en el paisaje y a la concepción escultórica que se pretendió dar a las torres que lo componen.

Ahora bien, la convocatoria, intervención y participación que llevó a cabo MilM2, remite a este contexto histórico y su fallida promesa. Lo que esta obra pone a circular es la memoria de un proyecto social aniquilado bajo las políticas de precarización del Estado del modelo neoliberal. En el marco de la crisis social y las condiciones restrictivas del encierro, las intervenciones en las ventanas del complejo actuaron como un espacio liminal de encuentro y de testimonio, allí donde la proximidad estaba vedada.

Por su parte, el colectivo Delight Lab, realizó una intervención urbana mediante la proyección nocturna de un texto lumínico sobre la fachada lateral de un edificio que durante años, albergó las oficinas de la transnacional Telefónica. Ubicado en lo que hoy denominamos la zona cero, porque se encuentra en el centro neurálgico de las acciones callejeras, lugar de encuentro, intervención y enfrentamientos, el edificio pasó a ser el soporte o “la hoja en negro” de una declamación. La fachada de este complejo de oficinas semi abandonadas, se ha convertido en el andamiaje de las voces silenciadas por la violencia de las fuerzas de seguridad. Literal y paradójicamente este edificio símbolo del modelo neoliberal, irrumpe en el paisaje fracturando el continuo del horizonte

cordillerano. Su verticalidad fálica viola el lecho del valle donde se emplaza, del mismo modo en que se reafirma el trío neoliberalismo, colonialismo y patriarcado. Mediante su intervención Delight Lab, opera de manera inversa “grabando” e “iluminando”, allí en la herida colonial que constituye ese edificio, un consuelo.

La “impresión nocturna”, es cita de una fábula anónima que invoca la templanza y la aceptación. El texto “Esto También pasará” no solo alude a las condiciones de encierro sino a los procesos de cambio y violencia, a la percepción colectiva de experimentar una desgracia. Pero, por otro lado, es también un consuelo, decir que esto también pasaría, implicaba poner en la faz de la ciudad la marca de una consciencia o un “despertar en la oscuridad” que no se olvida. En el marco de la exposición *Al aire Libre*, este texto nos viene a recordar aquello que subyace en el encierro, suspendida pero latente, se encuentra la sublevación de los meses anteriores. Como acción artística, se infiltra entre las fisuras de los sistemas de vigilancia, censura y biocontrol, iluminando literalmente el nocturno de la historia, con un gesto disruptivo y emancipador.

La intervención del artista Sebastián Calfuqueo titulada *Kal Kutun* que en lengua mapundungun significa “hacerse brujo”, consistió en el emplazamiento de una estructura vegetal (colihues) utilizada en las construcciones mapuches para permear un espacio a la luz, atada mediante trenzas negras de pelo artificial. Estas tramas capilares sintéticas, tejían la palabra kalku (brujo). La obra de Calfuqueo releva aquellas representaciones que las categorías raciales y culturales elaboran en torno a la identidad subalterna. Esta obra en particular, acusa los estigmas y estereotipos que la categoría racial edificó y sostiene para perpetuar la hegemonía de los cuerpos y subjetividades blancas, masculinas y burguesas. Como estrategia de control, la marca difamatoria del racismo se funda en la construcción de una diferencia radical, basada en los binarismos excluyentes y en la naturalización de la relación civilización-barbarie. Desde una perspectiva decolonizadora, la obra de Calfuqueo expone y acusa las violencias históricas que el Estado chileno ha sostenido sobre las culturas originarias. Con esta obra Sebastián pretende “cuestionar los modelos impuestos por Occidente en relación a las prácticas espirituales y culturales (...)”³ de las culturas indígenas. En esta obra en particular, observamos cómo el constructo de una corporalidad marginal se elabora a partir de la lógica normalizadora de los imaginarios y acciones del racionalismo y positivismo modernos que desacreditan los saberes ancestrales, las memorias orales, los gestos y prácticas corporales, los imaginarios cosmogónicos y sus correspondientes representaciones rituales. En un juego de palabras, la obra de Calfuqueo propone ligar las prácticas de la brujería con el ejercicio artístico reivindicando la función “ligante” de las actividades simbólicas. La Cabellera (kal) remite también a las materialidades estigmatizadas por la cultura judeocristiana occidental, que concentraron en la cabellera un rasgo salvaje, un sentido de muerte y del mal. Se reúnen en esta obra también la trama de sentido que transforma los materiales en materialidad. Así, este “telar” soporta las fibras sintéticas de un texto-tejido, que cuestiona

³ En <https://sites.google.com/view/al aire-libre/chile/sebasti%C3%A1n-calfuqueo?authuser=0>

las marcas del racismo y da lugar al duelo; el de los pueblos originarios, el de las víctimas de la revuelta de octubre del 2019 y el de la pandemia.

La obra de Ximena Somoza *Express* consiste en una performance registrada en formato audiovisual del recorrido que hace junto a otras dos mujeres que viven con ella a las dependencias de un supermercado cerrado. Cargando una prenda de vestuario cuyas dimensiones exceden la escala física del cuerpo humano, Ximena se exponen ante los celadores nocturnos para evitar los riesgos del contagio y las multas del sistema punitivo de control. La situación que revela se repite a diario entre quienes carecen de condiciones sociales y económicas favorables que les permitan mantenerse en casa. El traje y el cuerpo al que remite, es el de aquellas mujeres cuyo trabajo doméstico se ha hecho carne en la pandemia. No solo se pone en escena la labor de las empleadas que han debido mantenerse alejadas de sus hogares trabajando en casa ajenas, sino la de todas aquellas que han puesto el cuerpo históricamente para el sostén productivo y reproductivo de un sistema las mantiene al margen de las políticas públicas del cuerpo.

Las demandas sociales del estallido de octubre del 2019 incorporaron también las injusticias, abusos y violencias que perpetúan las condiciones subalternas de los cuerpos no hegemónicos, entre ellos el de las mujeres. Las condiciones críticas de precariedad que se reclamaron el 8 de marzo del 2020 por millones de mujeres en las calles, se tornaron explosivas. Si antes del encierro las condiciones eran abusivas, la clausura desató en el espacio privado, la violencia constitutiva del machismo normativo, develando todas aquellos imaginarios y representaciones que figuran la diferencia sexual bajo el modelo dominante patriarcal. El aumento de la violencia intrafamiliar evidenció los mandatos que el sistema sexo/género inscribe en los cuerpos otorgando un lugar a los roles de estos en el espacio privado. La cotidianeidad en pandemia no solo alteró las formas de producción en torno al trabajo, también develó las condiciones y los sujetos que llevaban a cabo las labores domésticas, sus precariedades y ausencias. Mientras las mujeres, habitualmente dedicadas a las labores de cuidado, aumentaron su jornada, los hombres de familias heteronormadas, no se incorporaron activamente en dichas tareas.

La obra de Somoza, a mi juicio, refleja la precarización de las condiciones de vida, más allá de las diferencias sexo/género; atiende, desde una perspectiva interseccional y decolonial (Rita Segato: 2016), a las demandas que condicionan a las cuerpos femeninas a los riesgos que construyen las biopolíticas neoliberales y que establecen los criterios y valores de aquellxs sujetxs que pueden vivir y los que deben morir. La “procesión” nocturna de este “uniforme doméstico” es a mi parecer, un gesto reivindicativo, su fuera de escala nos permite visualizar la relevancia de ese cuerpo en ausencia y constituye una forma de visibilizar y resistir ante las prácticas violentas del clasismo.

A partir de las obras que aquí he revisado, se puede observar cómo desde la convocatoria realizada y la curatoría colaborativa, se elaboraron de modos diferentes, representaciones de lo colectivo que interrogaron críticamente la crisis de las identidades y los patrimonios hegemónicos. Esta muestra constituyó un ejercicio panorámico al mismo tiempo que

profundo puesto que socavó en los discursos colonialistas a partir de corporalidades fragmentadas expulsadas del relato dominante, suscritas y proscritas al espacio de la otredad.

En cada caso aquí presentado, se trata del desmontaje de la hegemonía y sus discursos normalizadores. Las demandas que levantó el estallido social, la visibilización y develamiento de las violencias y abusos del sistema, así como los efectos disruptivos que tuvo en el programa del oficialismo, constituyen parte de lo que esta exposición compartió. Todos, asuntos que forman parte de la estructura del edificio colonial, patriarcal y neoliberal y que puestos en contexto y aislados por el encierro, pudieron también imaginar un lugar para la reparación e imaginar un futuro.

Desde el punto de vista geopolítico, cabe señalar que este proyecto tiene hoy una dimensión expansiva, acorde con las tecnologías digitales y en concordancia con las tramas afectivas que los trabajos colaborativos promueven. Contrario a las exposiciones tradicionales restringidas a los calendarios que fijan las circulaciones presenciales, esta curaduría se aloja en un espacio virtual cuyas plataformas pueden alimentarse de continuas relaciones y abrirse a otras comunidades. Como espacio de reflexión abierto y activo, *Al aire libre* no es solo una muestra, sino un archivo en constante construcción. Abierto a formatos y soportes diversos, este proyecto no solo atraviesa las fronteras geográficas, se extiende más allá de lo objetual, se inserta en un flujo de relatos, experiencias y subjetividades que están en constante diálogo y resistencia. Como práctica curatorial, es una instancia crítica, de discusión cuya trama responde a lo que el mismo curador señala como “botellas con un mensaje de exploración y esperanza”⁴

Memoria y prácticas de archivo, rituales para los duelos en encierro, marcas efímeras que iluminan la noche de las fachadas santiaguinas, diálogos en silencio que sortean los encierros y las distancias, acciones que acusan la precarización social y económica como consecuencia de las lógicas del modelo neoliberal, patriarcal y colonial; intervenciones que delatan las prácticas del control necropolítico en las medidas sanitarias y que expulsan a los cuerpos disidentes, constituyen, a mi juicio, los ejes críticos más relevantes de esta muestra cuya relevancia radica en su forma y contenido.

Como proyecto colaborativo y colectivo, esta instancia permitió también, reflexionar sobre las prácticas artísticas en el contexto actual, sobre la producción objetual tanto como la experiencia presencial que hasta ahora las instituciones culturales han desarrollado y que hoy se encuentran sin el lugar para llevarlas a cabo. Desde esa perspectiva, esta muestra evidencia además, la crisis de los centros de exposición, sean estos museos, o galerías. Los espacios institucionales destinados al encuentro con las obras, notan cuan fuera de los márgenes de la ciudad o del espacio público y las demandas sociales, se encuentran. Este proyecto, nos hace pensar en las responsabilidad que nos convoca como

⁴ Extraído del video de presentación del proyecto, en la voz de Tiago de Abreu pinto

agentes de la cultura en la transformación de estas edificaciones, sus discursos y conceptos, invirtiendo su rol representativo al de generador de conocimiento.

Por último, *Al aire libre*, constituyó una instancia de diálogo entre gestores y artistas que enriqueció la discusión en torno a la labor y curatorial, a las acciones colaborativas y a la responsabilidad ética de los organismos y agentes culturales. Por último, el proyecto creó una red que promovió las experiencias comunitarias permitiendo a su vez, pensar el lugar de las artes en la construcción de un relato histórico y social, así como en el futuro del sector y su relación con los cuerpos y el mundo.

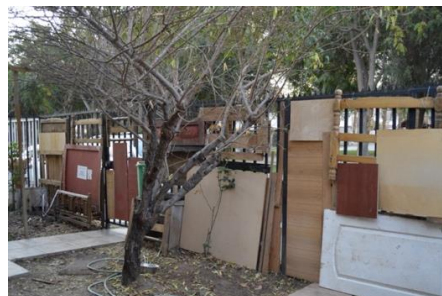
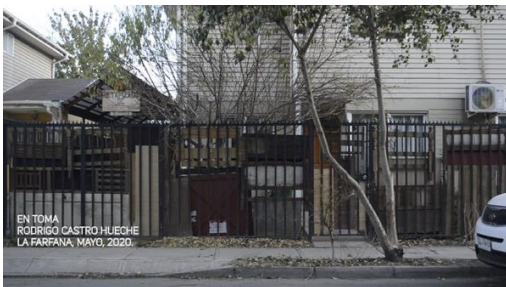
Referencias bibliográficas:

- Bal, M. (2016), *Tiempos trastornados. Análisis, Historias y Políticas de la Mirada*. España: Akal.
- Des Parres, F (2017), *Prácticas artísticas de resistencia simbólica: El arte callejero como estéticas de la ruptura en el espacio urbano moderno en Miradas múltiples a la ciudad: fenómenos y problemáticas*. México: Ediciones Eón.
- Didi-Huberman, G (2020), *Desear desobedecer: Lo que nos levanta*, España: Abada Editores.
- Fernández, R. (2013) *El espacio público en disputa: Manifestaciones políticas, ciudad y ciudadanía en el Chile actual*. Revista psicoperspectivas, Vol. 12, N° 2, pág 28 a 37.
- Guattary, F & Rolnick, S (2006) *Micropolíticas, cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Mbembe, A. (2011) *Necropolítica*; España: Edit. Melusina.
- Rosauro, E (2017), *Historia y violencia en América latina: prácticas artísticas 1992-2012*, Murcia: CENDEAC.
- Segato, R. (2006) *La guerra contra las mujeres*, Madrid: Traficantes de sueños.
- VVAA, (2018) *Estudios sobre necropolítica. Violencia cultura y política en el mundo actual*. Santiago de Chile: LOM Ediciones

Proyecto Al Aire Libre:

<https://sites.google.com/view/alaire-libre/proyecto?authuser=0>

Imágenes:



Rodrigo Castro Hueche
En toma
La Farfana, Santiago de Chile
Mayo 2020



Voluspa Jarpa
Archivo de la ceguera
video
Mayo 2020



Ximena Zomosa
Express
Intervención
Mayo 2020