



Tania Haydeé Medalla Contreras

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

tmedallac@gmail.com

Que su rostro cubra el horizonte (Delight Lab, 2018). La imagen-cuerpo como interrupción del espacio urbano

Que su rostro cubra el horizonte (Delight Lab, 2018). The Image-Body as an Interruption of Urban Space

Resumen

Este artículo explora las relaciones entre cuerpo e imagen, a través del análisis de la proyección lumínica *Que su rostro cubra el horizonte* (2018), del colectivo chileno Delight Lab, realizada el 15 de noviembre de 2018. Esta intervención se inserta en un campo de prácticas fotográficas contemporáneas que se manifiestan como *performance*. Considerando lo anterior, se propone pensar la relación entre imagen fotográfica y prácticas performáticas, no solo como medio de registro y circulación de estas acciones, sino como un modo de aparición del cuerpo, cuestión que se articula, a través del tensionamiento de sus recursos, como *puesta en cuerpo* de la fotografía, alterando su soporte su bidimensional. Se trata de delinear, a través del examen de las obras *Huincha sin fin*, de Luz Donoso, y *Obra Abierta*, de Hernán Parada, como antecedentes, y de la intervención de Delight Lab, la relación entre la trayectoria de los recursos de los activismos, el desplazamiento de la materialidad fotográfica, y las derivas del cuerpo como recurso de interpelación político-estética, a través de la figura de la interrupción, que trastoca la experiencia de la ciudad e interroga los regímenes de la imagen y la mirada dominantes.

Palabras claves

Fotografía, performance, activismos, Catrillanca.

Abstract

This article explores the relationship between body and image, through the analysis of the light projection *Que su rostro cubra el horizonte* (2018), by the Chilean art collective Delight Lab, on November 15th, 2018. This intervention is inserted in a field of contemporary photographic practices that manifest as *performances*. Considering the above, this article proposes to think about the relationship between the photographic image and performance practices, not only as a means of recording and circulating these actions, but also as a way of appearing the body, articulated through the reflection on the resources that, from the embodiment of the photograph, allow its displacement and the rupture of its two-dimensional format. By examining the works *Huincha sin fin*, by Luz Donoso, and *Obra Abierta*, by Hernán Parada as precedents, and the light intervention of Delight Lab, this article will outline the relationship between the trajectory of the resources of activism, the displacement of photographic materiality, and the drifts of the body as a resource for political-aesthetic questioning, through the figure of interruption, which disrupts the experience of the city and bursts into the mechanisms of the image and the dominant gaze.

Keywords

Photography, performance, activism, Chile, Catrillanca.

El 14 de noviembre de 2018 fue asesinado el *weichafe*¹ mapuche Camilo Catrillanca, de 24 años de edad, por las fuerzas policiales chilenas, en la comunidad de Temucuicui, Ercilla, Región de la Araucanía. Su asesinato constituye un hito político, cuyas resonancias se extienden hasta el presente, pues devela la problemática irresuelta del reclamo del pueblo mapuche por la recuperación de sus tierras, así como la sistemática política de violencia estatal ejercida sobre él. Particularmente revelador resulta este caso, pues las investigaciones en torno a él ponen en evidencia las estrategias de militarización del *Wallmapu* y de criminalización de la protesta mapuche operadas por los gobiernos posdictatoriales en Chile.

El 15 de noviembre se realizaron en todo el país movilizaciones de protesta en contra del asesinato de Catrillanca, que exigieron la renuncia de su principal

¹ *Weichafe*: término que designa, en mapudungun, a quien ejecuta la acción guerrera.

responsable político: el ministro del Interior del gobierno de Sebastián Piñera, Andrés Chadwick. Estas protestas constituyen un antecedente relevante del malestar social que se expresará en la revuelta social de octubre de 2019. En ese contexto, coincidentemente con el horario en el que se desarrollaban las manifestaciones, el colectivo artístico Delight Lab,² proyectó sobre los edificios Turri de la Plaza Italia, en Santiago de Chile, el rostro de Camilo Catrillanca, acompañado de una frase del poeta chileno Raúl Zurita: “Que su rostro cubra el horizonte”.³

² Delight Lab es el nombre de un colectivo artista, formado por Andrea Gana, Octavio Gana y Marco Martínez, que utiliza como principal herramienta de interpelación el *mapping* y las proyecciones lumínicas.

³ El texto completo de Raúl Zurita, publicado en Facebook, el 15 de noviembre de 2018, decía “El horror continúa: el asesinato de Camilo Catrillanca perpetúa todos los crímenes, los repite con mayor ferocidad en el pueblo mapuche.

¡Asesinos! ¡asesinos! ¡asesinos!

Presidente ¿cuántos les faltan por matar todavía?

Con este asesinato la democracia se transforma en una mascarada sangrienta, en un disfraz lleno de sangre, el Estado de derecho es solo una careta que oculta y perpetúa a los criminales.

No hay democracia, no hay derecho, no hay justicia, solo hay crimen y horror. Frente al asesinato de un hombre esas palabras son obscenas, podridos escupitajos.

Solo hay crimen y horror.

Las bandas armadas del Comando “Jungla”, por este crimen dejaron de ser agentes del Estado para ser asesinos al servicio del Estado, y mil veces más asesinos que los asesinos que se cebaron con sangre en la dictadura.

¿A qué país quieren llevarnos los criminales, los sanguinarios? ¿Éste es el progreso? ¿Que las bandas armadas ataquen a las comunidades y asesinen a mansalva a los comuneros?

¿Es este el diálogo con la Araucanía ministro Moreno? ¿Es este su nuevo país, presidente Piñera?

¿Solo sangre y más sangre? ¿Solo sangre y más sangre? ¿Solo sangre y más sangre?

Chile, levántate, no dejes que maten a tu gente.

Y ahora que se declare duelo nacional, que todos los edificios públicos pongan su bandera a media asta. Que el Congreso Nacional ponga su bandera a media asta y que los parlamentarios sesionen con crespones negros en sus brazos.

Que el rostro de Camilo esté en todas las estaciones de metro, en las vallas publicitarias, en las salas de embarque de los aeropuertos.

Que su rostro de 24 años cubra el horizonte”.



Que su rostro cubra el horizonte. Delight Lab. Intervención lumínica realizada el 15 de noviembre de 2018 en Plaza Italia, Santiago (Chile).

Esta intervención lumínica utiliza estrategias que desplazan la materia fotográfica para permitir la aparición de los cuerpos –borrados– a través de la atracción de elementos propios de las artes mediales y de las prácticas performáticas, evidenciando la relación entre cuerpo-ausencia-territorio y manifestación política. Estos recursos operan sobre la especificidad de la imagen fotográfica –su cualidad metonímica, su carácter reproductivo, su materialidad lumínica y temporal– y permiten su desplazamiento e inscripción corporal y territorial. Esta práctica fotográfica trabaja sobre la dimensión temporal y espacial

de la imagen y construye una posibilidad de/para la mirada como experiencia corporal, colectiva y simultánea. Desde mi perspectiva, en estos elementos –el devenir cuerpo de la imagen y su dispositivo de mirada– reside la potencia crítica de esta intervención.

Considerando lo anterior, en primer término, trazaré un campo de diálogos entre esta intervención lumínica y otras prácticas fotográficas que hacen de la imagen *un cuerpo que interpela a la comunidad*. Luego, propondré dos claves para su análisis: la primera, se centra en la dimensión táctil de la proyección lumínica; la segunda, relacionada con la anterior, postula una lectura de esta práctica fotográfica como práctica performática, abordando, de esta manera, la reflexión en torno al espacio vital de la movilización social y en diálogo con los cuerpos que se manifiestan.

Fotografía, cuerpo y activismos

El análisis de *Que su rostro cubra el horizonte* se inserta en lo que podríamos conceptualizar como un campo de prácticas fotográficas contemporáneas que se manifiestan como *performance*. En ese sentido, propongo pensar la relación entre imagen fotográfica y prácticas performáticas, no solo como medio de registro y circulación de estas acciones, sino como un modo de aparición del cuerpo, cuestión que se articula a través de la reflexión acerca de los recursos que permiten, desde la *puesta en cuerpo* de la fotografía, su desplazamiento y la ruptura de su soporte su bidimensional. Se trata, entonces, de delinear, a través del examen de las obras *Huíncha sin fin*, de Luz Donoso, y *Obra Abierta*, de Hernán Parada, como antecedentes, y de la intervención lumínica de Delight Lab, la relación entre la trayectoria de los recursos de los activismos, el desplazamiento de la materialidad fotográfica, y las derivas del cuerpo como recurso de interpelación político-estética.

Estas prácticas establecen vínculos y complicidades con el activismo y la acción callejera.⁴ En este sentido, me parece interesante recuperar el concepto de *acción en el presente*, que propone Paulina Varas para abordar el trabajo de Luz Donoso, Hernán Parada y Elías Adasme, el que puede ser definido como un modo de articulación de la praxis estética y política que se traduce en un programa estético-político de/para el activismo, siendo una de sus principales características, la concepción de obra colectiva enmarcada en una fuerza solidaria, de resistencia, con un sentido urgente y experimental.

Estas obras trabajan sobre la imagen de la desaparición, utilizando, como principal soporte de sus prácticas, el cuerpo y la fotografía. En relación con esta última, las prácticas fotográficas revisadas indagan en la fuerza constativa de la materialidad fotográfica, la cual se expande hacia el cuerpo que se configura como un indicio sobre el cual se repliega y despliega la huella lumínica de lo *ya sido* (Barthes): en este sentido, no solo es la fotografía la que atestigua la ausencia, sino también el cuerpo y, por extensión, el territorio. De esta manera, podemos sostener que la condición deíctica e indicial de la materialidad fotográfica se configura como desplazamiento de lo fotográfico, de su función, de sus soportes; de los espacios en los que se instalan; de las temporalidades inscritas en la imagen fotográfica y de sus lecturas.

Huincha sin fin (1981), de Luz Donoso, es una obra compuesta por una extensa cinta de papel en la que se incorporan fotografías de las y los detenidos desaparecidos, registros de acciones callejeras, recortes de prensa y panfletos, entre otros elementos propios de la contingencia; ella intenta denunciar –desde su

⁴ Particularmente esta época resulta relevante, el vínculo que estos artistas establecen con la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. Al respecto, señala Parada: “La agrupación de familiares de detenidos desaparecidos fue siempre una vanguardia en las manifestaciones. Ellas/ellos fueron los primeros en salir a las calles a pedir y protestar por respuestas y justicia. Fue fácil sumarse a ellos y también nos daba un poco de seguridad y un mínimo espacio de libertad temporal para gritar. Luego todos seguiríamos sus pasos saliendo a las calles y haciendo acciones de arte como protesta”. (Varas 3)

extensión y la ocupación del espacio público— la inconmensurabilidad del horror del terrorismo de estado en la dictadura de Pinochet. En palabras de Hernán Parada:

La «huincha sin fin» fue un trabajo que salió del intento de Luz de mostrar todo en un mismo lugar/espacio. Sí, yo recuerdo que ella deseaba sintetizar en esta «huincha sin fin» todo aquello que pasaba por sus ojos y que consideraba relevante de mostrar a otros. Además, con la intencionalidad de ir más allá y tratar de educar y cambiar al observante de este medio expresivo. Además, la huincha misma era la obra que golpeaba alterada la normalidad del entorno, llamándote a una especie de despertar. Ella me decía: «Imagínate, Parada, esta huincha desenrollada en una escalera, como la que hay en el Centro Cultural Mapocho, bajando por medio de los transeúntes, yendo desde un muro en la galería y siguiendo por el pasillo y luego bajando por la escalera para salir a la entrada misma. Sí, Parada, eso es lo que quiero, subvertir el entorno y a la gente». (Varas, *Reactivando* 60)



Instalación obra de Luz Donoso, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2016

Esta práctica fotográfica se enmarca en el programa estético de Luz Donoso, el que propone “desligar la imagen de su presencia exclusiva en salas de arte e interferir el espacio público con signos disruptivos” (Varas 4). La obra corporiza la pregunta por la desaparición a través de la activación de materiales de archivo: se trata de un archivo-vivo, colectivo, público, inacabado, que insiste en la pregunta ¿dónde están? De este modo, la *Huincha sin fin* pone en obra la problemática de la representación del paisaje durante la dictadura chilena: “Una larga hilera de rostros que interpelan en el eco de las preguntas, la memoria institucionalizada; marmolizada en la premura y en los tráficos tráfugas del mercado y las memorias neoliberales instaladas” (Adaro y Medalla).

Por su parte, la acción que realiza Hernán Parada, en el espacio público (1984), que forma parte de su proyecto “Obra abierta”⁵ (1974-1986), produce un corte en la cotidianidad normalizada del régimen dictatorial. Acompañado de Luz Donoso, Hernán Parada interviene el paisaje urbano de Santiago con la fotografía del rostro fotocopiado y ampliado, a escala natural, de Alejandro Parada,⁶ su hermano desaparecido.⁷ Integrado al cuerpo de Hernán Parada, el retrato fotocopiado de Alejandro y el propio cuerpo de Hernán, reponen y densifican la pregunta por la desaparición:

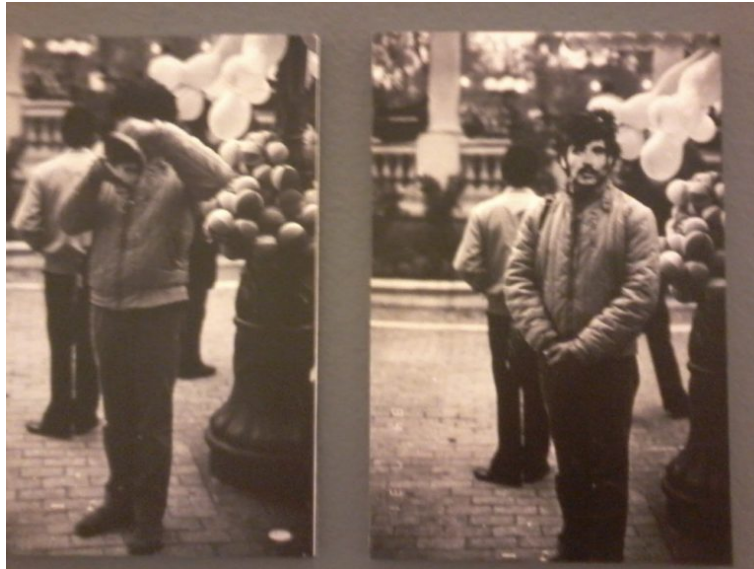
Esta superposición de materialidades (la fotocopia de la fotografía sobre el cuerpo de Parada), configura una forma de desplazamiento de lo fotográfico: se tensionan las temporalidades de la fotografía (¿Alejandro estuvo ahí o está ahí?) y se inflexiona, al mismo tiempo –desde la reproducción de la fotografía– su indicialidad y estatuto de documental. Desde esas tensiones, se intenta, igualmente, testimoniar la desaparición, exhibiendo las limitaciones de la representación a través de un

⁵ En relación con este proyecto, señala Paulina Varas: “Toda su intensa investigación está enmarcada en aquello que denomina OBRABIERTA compuesta de una instalación de objetos y DOCUMENTOGRÁFICA que define los elementos participantes de una Obrabierta. Además de esta instalación, conforman Obrabierta una serie de acciones en el espacio público que realiza solo o en conjunto con la artista chilena Luz Donoso a partir de una máscara con la fotografía de su hermano Alejandro, con la cual recorrió distintos lugares de Santiago. El objetivo principal de Obrabierta va a ser utilizar el arte para destacar y re-valorar lo extra artístico, y por esta razón los otros casos que abordará en Obrabierta más adelante, no son necesariamente problemas artísticos, si no que sucesos de la vida en diferentes contextos. (Varas, *El arte 2*)

⁶ Alejandro Parada González. Detenido-desaparecido por la dictadura chilena desde el 30 de julio de 1974.

⁷ Varas describe así la intervención: “El artista al ponerse la máscara enunciaba el siguiente discurso: ‘hola, soy Alejandro Parada, mi hermano Hernán me ha prestado su cuerpo para venir a hablar contigo, estoy desaparecido y quiero saber si tú tienes alguna información que pueda ayudarme a que me encuentren, quiero saber porque desaparecí...’ La escenificación en el espacio público, además de ser extremadamente peligrosa por el control militar de la calle, se entrelaza con la serie de manifestaciones reprimidas en el espacio público por parte de organismos de derechos humanos y familiares” (Varas, *El arte 3*).

procedimiento de montaje y superposiciones de temporalidades y materialidades. (Adaro y Medalla)



Instalación acción de Hernán Parada, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2016

Estas prácticas fotográficas exploran las limitaciones de la imagen para representar la ausencia, desde y con ella. Por una parte, la constatación de aquello que *ha sido*, propia de la fotografía, se ve reforzada por la superposición de la fotografía en el cuerpo, el que, actuando también como deíctico, devela la ausencia de los cuerpos desaparecidos; por otra parte, el registro de esta acción amplifica la denuncia de la ausencia y opera como estrategia reflexiva respecto de las limitaciones de la fotografía. ¿Cómo representar la ausencia?: “El rostro-ausente presente por medio del cuerpo-vivo, interpela la memoria social de aquellos que han podido continuar el camino” (Adaro y Medalla).

En estas obras, la *puesta en cuerpo* de la fotografía opera como una estrategia que permite el desborde del soporte bidimensional propio de la imagen. De esta manera, la fotografía no solo señala la existencia de los cuerpos desaparecidos, sino que es ella misma la que se convierte en un cuerpo que reclama por los y las que ya no están, complejizando la cadena metonímica presencia/ausencia, propia de la materialidad fotográfica: la imagen señala *lo ya*

sido; lo ya sido, ha sido desaparecido; el cuerpo que porta la imagen fotográfica señala que aquello que *ha sido* se escapa de las posibilidades del lenguaje fotográfico, a la vez que su presencia, remite a los cuerpos desaparecidos y asesinados; el cuerpo vivo, alegoriza, así, los cuerpos ausentados.⁸

Imagen cuerpo/imagen territorio

Considerando el contexto de análisis propuesto, una primera clave de lectura de la intervención *Que su rostro cubra el horizonte* se relaciona con el montaje y sus implicancias temporales y espaciales. Esta estrategia se expresa en la superposición de la imagen de Camilo Catrillanca en el espacio urbano, que opera sobre la superficie bidimensional de la fotografía, sobre su organicidad, dislocando su materia; posibilitando, de esta forma, su espacialización y corporalización a través del despliegue y expansión de la cadena metonímica presencia-ausencia, que supone la *huella de luz de lo ya sido*.

En relación con este punto, quisiera atraer el concepto de imagen háptica, que pone de relieve la dimensión táctil de la imagen y que ha sido utilizado para pensar las manifestaciones mediales. Deleuze⁹ define el espacio de percepción háptico como:

⁸ En relación con los diálogos y resonancias que pueden leerse desde la intervención lumínica de Delight Lab, destaca la referencia intertextual—explícita— que el colectivo hace del trabajo de Lotty Rosenfeld. En esa línea, podemos mencionar, específicamente dos intervenciones: la proyección lumínica en la Torre Telefónica de la consigna “NO+”, que refiere a la icónica obra de Lotty Rosenfeld “Una milla de cruces en el pavimento”, que se realiza el 24 de julio de 2020, el mismo día de la muerte de la artista, a modo de homenaje; y “Moción de orden” (Lotty Rosenfeld, 2000). Homenaje a Lotty Rosenfeld.” (Delight Lab, 26 de noviembre de 2020).

⁹ Señala Deleuze: “Se necesita distinguir muchos aspectos en los valores de la mano: el digital, el táctil, el propiamente manual y el háptico. El *digital* parece marcar el máximo de subordinación de la mano al ojo: la visión se hace interior y la mano es reducida al dedo, es decir, no interviene más que para escoger las unidades correspondientes a las formas visuales puras. Entre más subordinada está la mano, más desarrolla la vista un espacio óptico “ideal” y tiende a captar sus formas según un código óptico. Pero este espacio óptico, al menos en sus inicios, presenta todavía referencias manuales con las cuales se conecta: se llamarán *táctiles* a tales referencias virtuales, como la profundidad, el contorno, el modelo... etc. Esta subordinación liberada de la mano al ojo puede dar lugar, a su vez, a una verdadera insubordinación de la mano: el cuadro permanece como una realidad visual, pero lo que se impone a la vista es un espacio sin forma y un movimiento sin reposo que ella apenas puede seguir, y que deshace lo óptico. Se llamará *manual* la relación así invertida. En fin, se hablará de *háptico* cada vez que no haya subordinación estrecha entre un

un sentido táctil del ojo; una visión aproximada, compuesta de sensación y atracción, en oposición a la distancia calculada de la representación. Para Deleuze, en el espacio háptico los órganos sensoriales no se oponen unos a otros, pues sus funciones rebosan los límites que le son comúnmente atribuidos. (Salif-Silva 1)

Respecto del concepto, señala Herman Parret:

La insistencia en la organización jerárquica de los cinco sentidos, en el impacto de los mecanismos de interestésicos y sinestésicos, es sin duda la forma más eficaz de destronar la concepción metafísica paradigmática desde Platón, aquella que proclama que el espacio y la puesta-en-el-espacio son un asunto de la visión, del ojo, retinal o mental, un asunto de pura opticalidad, pasiva, receptiva, transparente y objetivante. Para deconstruir este paradigma, extremadamente poderoso en nuestras filosofías y nuestras culturas, me gustaría presentar una alternativa, la de la espacialización háptica, bajo la guía de Deleuze, Riegl y Herder (siglos xx, xix, xviii), tres proto-semióticos que justifican, al margen del paradigma dominante, una concepción pluriestésica de la espacialización que tiene en cuenta la riqueza global de la vida sensorial del sujeto y, sobre todo, de su competencia "háptica". (Parret)

Y luego agrega:

Así, insiste Deleuze, la pintura del pintor no es una realidad puramente visual: la pintura es un espacio háptico y no óptico. Y explica, en *Mil*

sentido y otro, ni subordinación relajada o conexión virtual, sino cuando la vista misma descubra en sí una función de tocar que le es propia, y no pertenece más que a ella, distinta de su función óptica" (Deleuze 90).

mesetas: “Háptico es una palabra mejor que táctil, ya que no opone dos órganos de los sentidos, sino que sugiere que el ojo mismo puede tener esta función que no es óptica”. Y Deleuze se refiere en Francis Bacon a Aloïs Riegl que es el creador del término *haptisch*: háptico, del verbo griego *aptô* (tocar), no designa una relación extrínseca del ojo con el tacto, sino una “posibilidad de mirada”, un tipo de visión distinta de la óptica. (Parret)

Lo anterior se puede sintetizar en la noción de *imagen-tacto*, que nos permitiría pensar la mirada como experiencia corporal, en diálogo con la ruptura de la superficie bidimensional que provoca la proyección lumínica sobre el territorio y cuya figura podría ser la de *una imagen-cuerpo*.

Teniendo en cuenta estas definiciones quisiera introducir, en un segundo momento, las categorías de *coreopolicia* y *coreopolítica*, convocadas desde la reflexión en torno a las prácticas performáticas,¹⁰ propuestas por el pensador brasileño André Lepecki, para hacer dialogar la imagen lumínica con los cuerpos en –durante– la manifestación social.

La imagen como interrupción del espacio urbano

André Lepecki, en su texto *Coreopolicia y coreopolítica, o, la tarea del bailarín* señala: “Me atrevería a decir que el sujeto político particular que transforma los espacios de circulación en espacios de libertad tiene un nombre específico: el bailarín” (14). Con esta afirmación, Lepecki recoge la preocupación de Hannah Arendt, respecto de la relevancia de aprender a movernos políticamente; al respecto dice:

¹⁰ Esta reflexión es ensayada por el teórico respecto de las siguientes obras: *El Susurro de Tatlin #5* de Tania Bruguera (2008); *Bailando bajo la lluvia en Oakland Street* de YAK Films (2009); y *Estudio de devoción # 1—El bailarín americano* de Sarah Michelson (2012).

Con esto en mente, el diagnóstico de Arendt de que “no sabemos –por lo menos no *todavía*– cómo movernos políticamente” puede también ser reescrito, sin perder precisión alguna, como: “no sabemos –por lo menos no *todavía*– cómo movernos libremente”. Y es así como la frase de Arendt se convierte en el diagnóstico de una doble pérdida, cinética y semántica, que surge del mismo evento: la pérdida del saber cómo moverse políticamente resulta, a la vez que produce, en la pérdida de la capacidad de encontrar sentido, significado y orientación (rumbo) en el moverse libremente. (Lepecki 3)

La urgencia del aprendizaje del movimiento y su orientación (hacia la libertad) residiría, según Lepecki en que, para Arendt, “lo que está en juego es nada menos que ese más extremo peligro: si no aprendemos cómo movernos políticamente, el riesgo es que *lo político* desaparezca por completo el mundo”. Para Lepecki, “La desaparición de la cosa política del mundo es la desaparición de la experiencia y práctica del movimiento como libertad” (4).

Desde este marco reflexivo, vinculando los conceptos de *lo político –movimiento y libertad–*, y en diálogo con Deleuze, Lepecki introduce las nociones de coreopolicia y coreopolítica. Así, señala: “En este ensayo, ligo *lo político* (como lo opuesto al negocio de la política, los políticos y los hacedores de políticas), el *movimiento* (a veces bailado, a veces no) y la *libertad* (como aquello sobre lo cual debemos adquirir un conocimiento *cinético*) para proponer los conceptos de coreopolítica y coreopolicia” (Lepecki 4). Esta perspectiva propuesta por el teórico brasilero nos permitirá pensar cómo se relaciona la proyección lumínica del retrato de Camilo Catrillanca, comprendida como cuerpo, con los cuerpos *en* la manifestación y con el espacio urbano caracterizado por el disciplinamiento de los cuerpos que lo habitan. Señala Lepecki:

Más o menos persistentemente, más o menos violentamente, en donde sea que la protesta política se ponga en marcha, la policía aparece para romper

la iniciativa y para determinar caminos ‘adecuados’ para los manifestantes. Ante una manifestación, la policía funciona primero que nada como un controlador del movimiento. Impone bloqueos, contiene o canaliza a los manifestantes, dispersa a las masas y a veces literalmente levanta y arrastra cuerpos. Tanto coreográfica como conceptualmente, la policía puede ser entonces definida como aquello que, mediante sus habilidades y presencia física, determina el espacio de circulación para los manifestantes y asegura que ‘todo el mundo esté en un lugar permitido’. (Deleuze 1995, p.183) (Lepecki 7)

Considerando lo anterior, el autor se pregunta por las relaciones entre las manifestaciones políticas como expresiones de la libertad y los contra-movimientos de la policía como implementaciones de obediencia: ¿cuáles son las relaciones entre la coreopolítica y el coreopoliciamiento?

El propósito del coreopoliciamiento, señala Lepecki, es desmovilizar la acción política por medio de la implementación de un tipo de movimiento que previene cualquier formación y expresión de lo político, lo que se expresa en “un patrón precoreografiado de circulación, corporalidad y pertenencia” (Lepecki 12). La coreopolítica, en tanto, se ligaría a la concepción de la coreografía como tecnología para inventar movimientos de libertad, como una “disposición de movimientos y cuerpos planeada, disensual y no policiada” que “se convierte en la condición de posibilidad para que lo político emerja” (17). De esta manera, lo coreopolítico podría ser definido como “la formación de planes colectivos que emergen en los límites de la creatividad abierta, la iniciativa atrevida y una persistente –incluso obstinada– iteración del deseo de vivir lejos de la conformidad policiada”. (17)

En el caso de la intervención analizada, el *devenir cuerpo de la imagen* –a través de la emergencia de dimensión háptica así como del desborde de su bidimensionalidad, su relación con el espacio urbano y el diálogo con los cuerpos de las y los manifestantes– le otorga espesor a la interpelación que propone la

proyección lumínica, abriendo sus posibilidades interpretativas, permitiendo asociaciones entre cuerpo-rostro-piel-territorio. De esta manera, la imagen inscrita en el espacio urbano deviene huella, cicatriz y tatuaje que se posa sobre los cuerpos, los que en diálogo con la proyección lumínica interrumpen la coreopolítica, reforzando la vitalidad y el orden disruptivo de la protesta. En este sentido, la imagen –como cuerpo– actuaría en alianza con los cuerpos que se expresan en la protesta, interrumpiendo el patrón de movimientos preconcebido de la ciudad.

Este movimiento disruptivo del que hace parte la imagen de Camilo Catrillanca, en el escenario de la protesta, es reforzado por la cualidad espectral de la imagen, que se ve intensificada tanto por el carácter lumínico de la proyección – que no posee un soporte físico estable, es lábil y efímera– como por su espacialización. El conjunto de estos elementos radicalizaría la pregunta por la violencia política ejercida por el Estado, particularmente sobre el pueblo mapuche. La interpelación, entonces, se constituye como un reclamo que se posa también sobre el paisaje urbano de la *warria* (ciudad, en mapudungun), espacio de continua exclusión. Si la propuesta lumínica de Octavio Gana se construye en torno a los versos de Zurita “Que su rostro cubra el horizonte”, podríamos pensar que la intervención lumínica funciona irónicamente, cuestionando la idea de rostro y de horizonte. Esto, dado que, para el pueblo mapuche, ambos han sido negados, aún más en el paisaje central de la metrópoli, que sintetiza las violencias y contradicciones de la experiencia de la diáspora mapuche. Tal como señala el poeta David Añiñir en su poema “Mapurbe” “La lágrima negra del Mapocho / Nos acompañó por siempre / En este Santiagoniko wekufe maloliente”(74).

Posibilidades críticas y tensiones de la mirada

La potencia crítica de la intervención lumínica de Delight Lab se ve tensionada asimismo por factores vinculados con las lógicas de la cultura y consumo visual del capitalismo. En relación con este punto, quisiera atraer las reflexiones de Nelly Richard en torno a las proyecciones lumínicas de Delight Lab en el contexto de la revuelta de octubre. En su texto “*Chile despertó*”: *entre la*

evidencia de la imagen y las paradojas de la visión (estética, crítica y política),¹¹ la autora examina la problemática de la lectura de la imagen, vinculada con los regímenes visuales, y el tensionamiento entre su potencial crítico (dado por las zonas del entrever y sus opacidades) y su *alisamiento* producto del exceso de visibilidad y el consecuente riesgo de espectacularización. En este marco, las proyecciones lumínicas de Delight Lab (2019, Torre Telefónica, Plaza Dignidad) constituirían un ejercicio en tensión, cuya propuesta dialoga con recursos propios del ámbito del diseño y con la efectividad del impacto lumínico, en el que sería posible identificar al menos dos ámbitos o momentos en los que ocurre la mirada: el primero, se daría en la observación colectiva (en el momento de la manifestación), en el espacio público, de una imagen que es “solidaria con la revuelta” y que, en su espectacularidad, logra burlar la censura de los medios de comunicación, utilizando sus propias lógicas de circulación y efectividad. El segundo momento, ocurriría en la viralización de las imágenes y amplificación en el territorio virtual. En relación con lo anterior, Nelly Richard observa un punto problemático respecto de estas prácticas lumínicas, las que, al mismo tiempo de buscar la eficacia de la transmisión de un mensaje, dialogan peligrosamente con las lógicas neoliberales del capitalismo cultural.

El activismo lumínico de Delight Lab, desplegado en plena revuelta desde un arte del compromiso social, considera como ‘territorio enemigo’ al régimen de derecha neoliberal que gobierna a Chile. Pero quizás el otro ‘territorio enemigo’ del que debería también hacerse cargo Delight Lab sea el del capitalismo cultural que ambienta la ciudad con su régimen de estetización difusa que recurre a la vistosidad del efecto, a la tecnología de los medios y a la mediaticidad del consumo. La capacidad crítica de un ‘arte del disenso’ —como lo calificaría Jacques Rancière— radica no tanto en confrontarse al neoliberalismo como poder económico sino en desarmar las formas mediante las cuales el consenso neoliberal usa el lugar común

¹¹ Presentación en el ciclo "En territorio enemigo. Pensar lo contemporáneo en un mundo pospandémico", del Museo Reina Sofía, abril de 2021, sin publicar.

de la *transparencia* como positividad de la visión (la imagen directa y plana) y como formalismo instrumental de una democracia vacía (la neutralidad de la que se viste la tecnocracia). La tarea crítico-política del arte podría ser, entonces, no la de *blanquear* la palabra ‘democracia’ con la inmaterialidad de la luz sino la de *oscurecer* su engañoso registro de la transparencia que hace concordar dicha luz con un mundo ya estetizado por el diseño capitalista. Y esto para que la agitación que los cuerpos sublevados de la revuelta introducen en el volumen de la historia, provoque un tumulto de los sentidos (de la visión) que logre impugnar la falsa claridad de aquellas imágenes que se parecen demasiado a lo publicitado por las estéticas tecno-comunicativas. (Richard)

Desde mi perspectiva, la potencia crítica de la intervención lumínica de Delight Lab radica justamente en su carácter performático, en el que la *imagen-cuerpo* solidariza y construye alianzas con los cuerpos en/de la protesta para interrumpir el coreopoliciamiento de la ciudad y, también, la coreopolítica visual. La imagen, en su *devenir corporalizado*, irrumpe la normalidad de la vida y el tránsito urbano e interrumpe la vivencia cosificada de la ciudad mediante el *shock* provocado por la experiencia táctil de la imagen y la apertura de la dimensión háptica de la mirada. Del mismo modo, la imagen es transformada por los cuerpos de los manifestantes y de los transeúntes: la delgada transparencia, así, se va diluyendo en las opacidades y rugosidades del cuerpo colectivo. La mirada crítica se hace posible desde ese *shock*, que abre y posibilita una experiencia corporal de la misma, en la que la simultaneidad adquiere singular relevancia para la articulación de una mirada colectiva *en común*.

Que su rostro cubra el horizonte

Finalmente, quisiera cerrar este análisis con una breve referencia a las implicancias críticas que tiene, en el contexto urbano de Santiago de Chile, la aparición del rostro de Catrillanca, a través de la consideración de las características e implicancias político-sociales del retrato. Al respecto, señala Nelly Richard:



Hablar de fotos de identidad era hablar de los moldes y calces identificatorios que garantizan la reproductibilidad del orden, normando la pose. Era delatar la convención social que rige la identidad basada en un retrato-tipo como modelo de integración disciplinaria, pero sobre todo convertirla identidad fichada del retrato en ficha técnica de los medios que arman las represiones de identidad, para que las víctimas del orden represivo pudieran descifrar sus mediaciones de signos ocultas en cada tentativa de borrar los medios físicos y simbólicos del atropello. (Richard, *La insubordinación* 21)

La intervención lumínica *Que su rostro cubra el horizonte* tensiona el espacio urbano desde la irrupción de un cuerpo borrado; borramiento e invisibilización que es doble: Camilo Catrillanca fue asesinado por los aparatos represores del terrorismo de Estado y, por otra parte, su identidad ha sido borrada de la construcción del relato identitario de la nación.

La obra tensiona el propio dispositivo del retrato como mecanismo de control y disciplinamiento social y la concepción de la identidad como una construcción fija y estática, tornándola porosa. De esta forma, lo que potencialmente permite la proyección lumínica del rostro de Catrillanca es la articulación de un nosotros, un cuerpo colectivo que se hace parte de ese rostro negado. Así, en este gesto creativo-crítico –desarticulador de la complicidad del dispositivo del retrato con los relatos de cohesión social identitarios hegemónicos– esta proyección lumínica establece un diálogo con las prácticas fotográficas de artistas visuales de los años ochenta (Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn, Virginia Errázuriz, entre otros), actualizando sus recursos, sacándolos de su inscripción canónica-museal, y poniéndolos al servicio de los activismos del Chile contemporáneo.

Bibliografía

- Adaro, M. y Medalla, T. “Imagen de la (des) aparición, circulación y colectividad en la obra de Luz Donoso y Hernán Parada”. *Revista Atlas, imaginarios visuales*. (2017) <https://atlasiv.com/2017/01/08/imagen-la-des-aparicion-circulacion-colectividad-la-obra-luz-donoso-hernan-parada/>. 30 de agosto de 2022
- Aññir, David. *Mapurbe. Venganza a raíz*. Santiago. Pehuén. 2009.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Editions de la différence, 1984.
- Hernández, Elvira. *Santiago Rabia*. Santiago. La joyita editorial, 2016.
- Lepecki, André. “Coreopolicía y coreopolítica o la tarea del bailarín”. Traducción de Montserrat Arce y Luciano Concheiro. (2016) <https://cultura.nexos.com.mx/?p=10775>. Página web, 30 de agosto de 2022.
- Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos*. Cuarto Propio, 2000.
- _____. “‘Chile despertó’: entre la evidencia de la imagen y las paradojas de la visión (estética, crítica y política)”. Presentación en el ciclo “En territorio enemigo. Pensar lo contemporáneo en un mundo pospandémico”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2021) <https://cercledeconomia.com/es/video-en-territori-enemic-pensar-el-contemporani-en-un-mon-postpandemic-amb-nelly-richard/>. Página web, 30 de agosto de 2022.
- Silva, Salif “Del paradigma del ver al de tocar. El devenir háptico en la creación artística contemporánea”. *Revista Deforma*, no. 3, 2012, pp. 126- 133.
- Varas, Paulina. *El arte y la acción en el presente* (primeras notas). https://www.academia.edu/9528101/el_arte_y_la_accion_en_el_presente_primeras_notas_. Página web, 30 de agosto de 2022
- Varas, Paulina “Reactivando / reclamando. Prácticas de arte y activismo en Chile”. *El arte chileno más allá de sus fronteras. Ensayos sobre Artes Visuales*. Volumen VII. Centro Nacional de Arte Contemporáneo, 2019, pp. 42-72
- Parret, Herman. “Spatialiser haptiquement: de Deleuze à Riegl, et de Riegl à Herder”. Traducción de Marcela Rivera Hutinel. *Nouveaux Actes Sémiotiques*, nº112. 2009. <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2570>. 30 de agosto de 2022.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System](#), [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

