

artishockrevista.com

PRÁCTICAS RELACIONALES EN EL TERRITORIO. MARÍA JOSÉ MUÑOZ SOBRE LAS RESIDENCIAS DE ARTE COLABORATIVO

Pedro Donoso

26-33 minutos

Esta conversación surgió en un contexto completamente diferente. En el mes de septiembre de 2019 nos encontramos con **María José Muñoz** (La Serena, Chile, 1978) responsable de un programa instaurado por [Red Cultura](#) en distintas localidades remotas del territorio chileno. Las **Residencias de Arte Colaborativo** son, de alguna manera, una herencia de la exploración etnográfica mezclada con una buena dosis de convivencia social y formas de restitución de la personalidad colectiva mediante la intervención de un artista. En estricto rigor, es un programa que, si bien ofrece una

intervención limitada en el tiempo, es capaz de dejar huellas de largo alcance. Eso significa echar a andar estrategias de aprendizaje donde, con certeza, el primero que debe empezar a aprender es el propio artista.

Conversando con María José, más conocida como Jo, fuimos poco a poco desentrañando algunos de los principales rasgos que marcan la influencia y el desarrollo de las prácticas artísticas durante las residencias en distintas localidades del país. Hablamos de los riesgos del asistencialismo, de la vida propia de las comunidades con sus virtudes y con sus disputas internas.

Igualmente, desmitificamos la idea del artista como portador de una “verdad-delivery”, aplicable de manera indistinta según la situación. Hablamos también de la destrucción del estilo, de la invención de prácticas afectivas, antes que efectivas, de la internación en nuevos territorios, de la mezcla de expectativas.

Fue una larga conversación. Sin embargo, unos días después, Chile cambió. Octubre del 2019 introdujo la ruptura social más marcada de las últimas décadas, un mes después de la entrevista. Como una especie de terremoto social, amplios sectores del país reconocieron de forma radical la necesidad de romper con la injusticia esencial del sistema establecido. La crisis modificó, de

pronto, el tono de todas las palabras. Esta misma conversación necesitaba, por lo tanto, reencontrar un tono propio. Al menos había que proponer una pregunta que tomase en cuenta el peso de lo ocurrido. Por otra parte, la propia Jo vive ahora en Madrid, donde está realizando estudios de posgrado y encerrada por la pandemia. La entrevista que sigue debe, por tanto, hacer una mezcla de historias en la Historia; un rescate de ideas que buscaban cambiar realidades mínimas que ahora parecen imperiosas.

Claudia del Fierro. “Bitácoras de Encuentro (Historias y desplazamientos de Nueva Esperanza)”. Comunidad en torno a “El agro”, Arica, Chile, 2018

Pedro Donoso: Descríbeme el proyecto paso a paso, porque se debe pensar aquí que existen dos partes. Por una parte, tú como editora en el cuartel central y un/a artista en el territorio. Están ambos del mismo lado. Y, por otra parte, está la comunidad, aquel grupo humano que recibe a estos marcianos que acaban de aterrizar sin saber qué es lo que vienen a hacer.

MJM: Bueno, lo que nosotros buscábamos era “desproyectar” la acción. Actualmente existe una estructura de proyecto que es muy rígida y que, como institución, hemos contribuido a imponer como un mal hábito en los artistas. Cuando hablo de institución no me refiero al Ministerio [de las Culturas, las Artes y el Patrimonio] solamente, sino en general. La idea de desproyectar, de salir de la soledad del proyecto –como dice Boris Groys – pasa por generar una propuesta que el artista lleva al territorio y que permite que sea incidida, disentida y reestructurada en la medida que la pone en diálogo y relación con otros.

Entonces la invitación a la comunidad no es a “participar” de algo, sino a construir juntos. Esa es la idea de base, independiente de

que se alcance en mayor o menor grado. Por eso, a partir de la propuesta que presenta el artista para firmar el convenio, aparte de la formalidad administrativa, siempre se pregunta cómo incide la comunidad, cómo se le permite acceder, cómo las artes van a servir como un medio, qué es lo que se propone, cómo se hace de manera flexible, es decir, siempre se está deconstruyendo la idea típica de proyecto, con una serie de objetivos por cumplir, con una fundamentación, descripción, etapas, cumplimiento, etc.

La propuesta contiene algunos de estas características, pero las desmonta. Ejemplo: ¿Cómo vas a flexibilizar este trabajo en el caso que la propuesta deba cambiar? Es el tipo de preguntas que el artista se tiene que plantear previamente para saber cómo va a enfrentar una situación inesperada (que más bien es esperada) y que puede ser constante. Una vez en el proceso, al artista le cuesta mucho el fracaso, le cuesta mucho que “su idea” no se lleve a cabo. Le cuesta abrir, modificar, cambiar la idea, escuchar sobre ella y darle la vuelta. En ese sentido, yo he buscado que los procesos que se dan en las residencias colaborativas se deslicen hacia una colectividad en todo sentido, subvirtiendo el rol tradicional del artista.

PD: Pero ese potencial fracaso, en todo caso, podría ser

también un descubrimiento. De cualquier modo, no ocurre de un día para otro y, además, hay un proceso de seguimiento, ¿no? Hay un intercambio literario con los artistas en terreno.

MJM: Claro. Es algo que podemos ver en el monitoreo y seguimiento del proceso. Para eso hay una [bitácora en línea](#), donde los artistas van subiendo información. Ese es un espacio libre donde pueden subir sus reflexiones, pueden contar las acciones que realizan. Es un espacio bastante abierto para narrar un proceso. Ahí se puede ver cómo el propio artista evalúa ese desarrollo. Algunas veces se ven descripciones muy intimistas, donde se describe cómo se ve la comunidad. Otras veces se invita a la gente de la comunidad a escribir. A veces es simplemente descriptivo, como un informe más “fonderizado”, por así decir; otras, es más abierto, más poético, solo imágenes, etc.

Es un espacio muy diverso. Y al final de todo el trabajo, los artistas tienen que rendir un informe de actividades. Pero más que un detalle de eventos, se trata de describir cómo hiciste el trabajo, qué cambió, por qué era importante cambiar, y cómo incidió la comunidad en ese cambio.

PD: Vemos que son evaluaciones cualitativas. Pero si lo pasamos a números, dentro del sistema de masificación, esto

es mucho más discreto. Es difícil cuantificar, me imagino...

MJM: No, no es cuantificable y sí, son evaluaciones cualitativas. Incluso, nosotros no pedimos número de personas participantes porque creemos en la irradiación, en grupos motores, es imposible pensar en trabajar con todos los habitantes de un territorio, y a veces pensar en números no es estar pensando en procesos de cambio significativos, es más bien pensar en un modelo de gasto per cápita que es totalmente opuesto a los objetivos de estas residencias. Los agentes que están interesados en co-construir y co-diseñar algo son aquellos más agenciados, ellos se movilizan por motivación propia. Esos agentes después pueden hacer un trabajo de codiseño general en su territorio y pueden trabajar, exigir, estar ahí presentes. Es decir, hacer efectivo y darle carne a la idea de democracia cultural.

Colectivo Caput, "Rebalses". Comunidad de Los Choros, La Higuera, Chile, 2018

PD: La democracia cultural uno la puede leer desde distintos ángulos. Si el trabajo está bien hecho, el artista legitima al otro en su identidad, sin necesariamente instrumentalizarlo, sin servirse de él, de ella. Porque creo que ahí hay un riesgo importante en este tipo de prácticas.

MJM: Claro. El riesgo número uno es la instrumentalización. Es como si la comunidad se transformase en la mano obrera del artista. Sí, ese es un riesgo, pero no es el único. Hay otra instrumentalización cuando se extrae la imagen del pobre, del aislado, del habitante rural para quedarse solo en la perspectiva estética, a eso lo llamo "extractivismo cultural".

PD: Perspectiva estética o etnográfica, se podría decir...

MJM: Etnográfica es distinta, es un rol interesante de asumir, pero

lleno de contradicciones también, sobre todo de aquellos elementos que tiene que ver con la alteridad. La experiencia y la capacidad real del artista para que aquello que se está creando conjuntamente le haga sentido a la comunidad, por el hecho de ser elaborado por ellos mismos, más allá de la apreciación de lo realizado, tiene un lugar político y social, en donde el artista debe situarse también como comunidad. Por eso cuando hablo de democracia cultural no hablo de democratización; no se trata de que ellos tienen la “oportunidad” de tener artistas en su territorio, no se trata del relamido concepto de acceso al arte o la cultura (como de adquirir algo de lo que se es carente, que es lo mismo que decir que un territorio no tiene cultura). Más bien, la democracia cultural es la capacidad de incidencia en las decisiones que toma un territorio respecto a su propio quehacer cultural. Ahí veo la gran diferencia entre democratización y democracia.

PD: No sé si es posible pensarlo así, pero me parece que se podría ver una suerte de terapia colectiva donde la comunidad, a través de un proceso y una serie de acciones, se da cuenta de sus propias capacidades.

MJM: La idea de acceso y de democratización ha provocado esa distorsión que hace creer al otro que el arte y la cultura es algo

exógeno, algo de lo que carezco, un mundo otro lleno de verdades, lo que sitúa al arte en un lugar mesiánico y patético. En las residencias vemos cuáles son las cualidades locales, qué sistemas económicos y de intercambio existen, qué sistema de relaciones y de diálogos hay con los que se puedan establecer vínculos, cuáles son las problemáticas definidas por ellos y cómo las abordamos entre nosotros, los de la comunidad. Muchas veces un agente externo es el que puede ayudar a dilucidarlo, un cambio de rutina que hace aparecer la rutina.

PD: Entonces sí se puede ver al artista como un terapeuta o articulador que trata a una comunidad y le ofrece una serie de herramientas a través de las cuales la propia comunidad se empodera. Pero en un punto hay que combatir esa ingenuidad del *buenismo*, es decir, pensar que la cultura tiene alguna cualidad beneficiosa intrínseca.

MJM: Hay dos cosas que con este tipo de prácticas colaborativas se pueden reivindicar. Una es la capacidad política y social de la práctica artística en general y contribuir a redimensionarla. Hay que darle una vuelta a esa relación entre arte y política pero no desde el panfleto, sino desde la capacidad de transformación. La obra y el arte tienen esa capacidad de transformar. En las residencias eso

se lleva a un límite mucho más complejo. Eso por un lado. Y por otro, hay que apostar a repolitizar la capacidad que tiene el arte.

Lo problemático del *buenismo* es que despolitiza y, en el fondo, cualquier proceso se entiende como una linda experiencia que va a quedar para siempre y que, sin embargo, no está generando un juicio crítico o una reflexión más compleja para abordar la realidad local. Ahí está el juego. Sí, es verdad que muchos artistas caen en la asociación sociocultural totalmente desactivada: la alegría, la fiesta permanente, la cultura como algo bello que ahora tienes acceso a tener... una noción, por cierto, muy conveniente al sistema. Por eso, hay que tener cuidado con la idea de terapia, que no es otra cosa que tratar la disidencia humana y social también desde ese lugar desactivado.

Paula Baeza Pailamilla y Danny Reveco, "LAHUALCHE: escrituras corporales en territorio ancestral". Comunidad de Caleta Cóndor, Río Negro, Chile, 2018

PD: Me imagino, en cualquier caso, que lo que hay que ver en un país como Chile es que hay una gran diversidad de territorios y, por lo tanto, de formas de vida. Eso impide encontrar una fórmula que funcione a priori para cualquier territorio.

MJM: Mira, si no hablamos del contexto en este tipo de prácticas estamos perdidos. Porque no hay un modelo, no hay una fórmula única, sino que es algo que se construye de acuerdo a la lectura conjunta del contexto. En ese sentido, uno puede ver cosas que unen al territorio nacional y otras que, efectivamente, responden a códigos propios. Una de las cosas que unen, sobre todo en el mundo de la ruralidad o fuera de las capitales regionales, es la presencia de un extractivismo salvaje. Si en el norte es la minería y los problemas con el agua, en el sur están las salmoneras, la sobre-explotación de los recursos marinos o del bosque nativo. Eso es algo que une a los distintos territorios.

Un día hicimos un ejercicio durante una jornada e invitamos a

todas las regiones a participar. Y nos dimos cuenta que era algo dramático (aunque de alguna forma ya lo sabíamos): todo el territorio se está convirtiendo en un recurso extraíble. El problema es entonces un fenómeno ideológico mayor. Al mismo tiempo, vemos también muchas diferencias. Un territorio como Visviri, por ejemplo, es muy complejo y su ruralidad es totalmente distinta a la que encontramos en Maule, donde el ambiente es otro tipo de empoderamiento, el componente de migración haitiano es potente, y la rotación de personas va siguiendo las cosechas de los cultivos.

En Visviri, en cambio, vemos un mundo aymara, mucho más cerrado, y existe una desconfianza histórica, muy marcada por el asistencialismo institucional (le llegan las cosas y ellos aceptan, o no, participar). Eso obliga a usar distintas formas y estrategias que el artista tendrá que utilizar según el contexto, donde tú llegas a dialogar, no a instalar algo. Y en ese diálogo tú dices: construyamos algo, propongamos, trabajemos, armemos algo en conjunto. No es la ley de la oferta y la demanda. No se trata de preguntar “¿cuál es su necesidad?” y yo se la cumplo. “Mire, queremos un mural para que los niños pinten”. Y el artista va y les arma un mural. Eso sería un error, más de lo mismo, asistencialismo implícito y carente de capacidad crítica.

PD: Me imagino entonces, sobre todo en una etapa inicial, que estamos hablando de prácticas relacionales.

MJM: Completamente, desde la perspectiva de la relación entre dos personas, comunidades, realidades, conocimientos. No así del todo en Nicolas Bourriaud, donde la estética relacional está más dada a participar en una obra, o construir una obra que sigue siendo del artista, y no traspasa la barrera de la producción institucional del arte.

PD: Lo que hay que generar es un vínculo de convivencia entre dos partes que no se conocen.

MJM: Eso también es un acto político e implica una pedagogía radical, porque en la pedagogía tradicional se supone que alguien forma a otro. En cambio, la pedagogía colectiva postula que ambas partes nos estamos conociendo, construyendo y, por lo tanto, hay un intercambio y construcción de conocimientos, en donde el aprendizaje se da en la medida que se activan nuevas subjetividades a partir de las existentes, más allá de lo que el otro supone que se deba enseñar.

A veces se da un abuso del lenguaje y se dice, “pero si aquí hay intercambio de conocimientos porque el tallerista da espacio al otro”. No; aquí hablamos de un proceso horizontal en el que hay un

ejercicio crítico respecto a esos aprendizajes que se van generando. Entonces, hablamos de otra lógica, donde se establece un vínculo distinto. Tiene que haber un mapa de afectos porque yo me voy a acercar a las personas con las que siento más confianza y viceversa; porque vamos a establecer una relación, por ejemplo, en tecnologías como la alimentación. Y vamos a compartir comida, vamos a dialogar ahí y me vas a contar de la forma en que obtuviste ese aprendizaje o experiencia, yo te voy a contar de dónde vengo y voy a construir una cartografía de deseos. Si no se construyen, es muy difícil que los proyectos sucedan, que se oiga el click de conexión, que no ocurre siempre y hay mucha frustración por parte del artista. Cuando el artista busca números, gente, le cuesta negociar los deseos y, por tanto, que las personas se interesen en trabajar con ellos.

Angie Saiz, "Atlas popular de Ayacara". Comunidad playa sector Reldehue y Ayacara, Chaitén, Chile, 2018

PD: Al final, cuando dices pedagogía crítica o radical, me da también la impresión de que el proceso es, tal vez, el inverso. Porque el que más aprende es el artista a partir de una comunidad a la que no conocía y de la cual puede adquirir una cantidad de ideas y recursos.

MJM: Por un lado, se da eso. Pero al propiciar lo pedagógico, la propia comunidad se reconoce y vuelve a conocer aquello que es. Es decir, vuelve a pasar por su cuerpo su realidad y cotidianeidad, aquella que, como dice Humberto Giannini, a menos que se vea interrumpida tú nunca la percibes. Si no es intervenida por algo que te pone en crisis, no la vas a visualizar. Por eso nosotros creemos en la combinación local + visitante: tiene que ser alguien de otra región, de otro lugar, de otra práctica. Pero el riesgo de que el

artista aprenda, adquiera ideas y recursos, es también el peligro: finalmente la experiencia se la lleva él, y el territorio es solo un escenario de fondo para la próxima exhibición. Eso constituye una perversión en los modos de operación.

PD: Hablamos de generar un vínculo y de un mapa de afectos con la comunidad. Y cuando se termina el proyecto, ¿qué pasa? ¿Hay una continuidad, un seguimiento? ¿Cuál es la reacción del artista, por un lado, y qué le pasa a la comunidad, por el otro?

MJM: Hay un aspecto que está en lo productivo de las relaciones del artista, que tiene un pago y está sujeto a un convenio. Y tiene un tiempo, claro. Pero está también la profundización de la relación, nuevamente lo político de su trabajo. Es complejo mediar, a través de la administración, una estética de proximidad a largo plazo. Ahí también hay que incluir el criterio o la intensidad que tuvo ese proceso para el propio artista y para la comunidad. Los grandes proyectos han sostenido una relación en el tiempo que, no siempre es de continuidad del trabajo, sino una relación personal y de colaboración permanente en otros ejercicios más duraderos y continuos que persiguen nuestros mismos objetivos.

Y del lado de la comunidad, lo que más nos interesa es aquello

que cambió, por muy mínimo que sea. Por ejemplo: el haber recuperado la conversación con otra comunidad; el haber reunido a parientes que estaban divididos por un tema de tierra y dinero; el buscar otras formas de debatir sobre sus derechos culturales; subvertir ciertos espacios hegemónicos, relevar otros; abrir estrategias feministas en espacios dominantes; deconstruir sistemas en pequeños gestos. Estos elementos que se logran transformar son los que deben quedar. Más que una “gran experiencia” o un “experiencia bonita”, nos interesa que la comunidad sienta que el artista vino a aportar, vino a dejar algo, una huella que marca un antes y un después. Ese es el retorno que se espera, la generación de un nuevo contexto.

PD: Y viendo este resultado, uno tiene que pensar en la otra cara. ¿Cómo hacer convivir bajo un mismo parámetro estas prácticas relacionales, en contraste con aquellos objetos que nos encontramos estáticos en las galerías o en los museos y que, para la enorme mayoría de la gente, es lo que se entiende como arte?

MJM: También para la comunidad el arte es eso, los objetos. Es una batalla pedagógica porque claro, eso es arte, aunque también lo es esto otro. Sin saber cuáles son los métodos que cada artista

tiene cuando llega a un territorio, para mí lo ideal es que digan “yo quiero levantar un proyecto con la comunidad, me interesaría que construyamos algo, tengo algunas ideas, conversemos, construyámosla, debatámosla”. Como sincerar el proceso en sí. Y sí, soy artista porque el arte también puede ser este intersticio entre proyecto, proceso y resultado, ser desmaterializado (como ya lo hizo el arte conceptual); mucho más complejo a ese objeto en la galería rígida de muros blancos. Eso es lo relevante de este tipo de prácticas: cómo el artista repiensa la obra como objeto circulable, material, producto económico y de transacción estética, política y económica.

Trasladar la obra a un proceso y lo que ocurre en ello también es una obra porque tiene las mismas posibilidades simbólicas, además que lo exime del sistema del arte. Me parece súper interesante porque, insisto, repolitiza la escena, al artista; lo hace – puede sonar muy evangelizador–, pero lo hace ver e involucrarse con realidades. Salir del espacio romántico del taller, donde está solo y en silencio –que está muy bien–, pero al salir genera otras lecturas y posibilidades.

En lo personal, cuando me meto más en la investigación de este tipo de procesos, debo reconocer que empieza a perder sentido la

obra tradicional y el canon artístico. No quiere decir que no la valore. Uno viene de ese medio y tiene una amplia sensibilidad estética, pero el sentido de hacer arte y sus modos, para mí tomó otro valor cuando empezamos a instalar este tipo de residencias.

Carolina Opazo Riveros. "Amplificando caudales". Comunidad de Quilleco, Chile, 2018. Foto: Óscar Concha

PD: Seguramente el deseo de transformación, o la no aceptación de la realidad, está siempre en el arte. El arte es un ejercicio de resistencia. Ahora, me imagino que los artistas

que participan en las residencias, no siempre hicieron “arte colaborativo”, digamos. Me imagino que son personas que, una vez que termina la experiencia, vuelven a su taller y vuelven a producir objetos que tendrán que vender para comer.

MJM: Ahí hay una tensión no menor. Hay artistas que ven cómo se transforma su lógica. Eso es algo muy potente porque siento que estamos haciendo una especie de escuela. Hay un choque con la realidad inmensamente necesario, que los hace salir de la burbuja. Nunca olvidaré a un artista que venía de las artes escénicas, cuya experiencia la señalaba como “una bofetada, me siento un pelotudo; he hecho puras tonteras hasta el día de hoy, siempre esperando que se me llene el teatro de público”. Eso no quiere decir que él vaya a dejar de hacer su obra, pero lo reinstala en otra mirada que es muy relevante para su propia creación y que sin duda modifica ciertos elementos.

En ese sentido, el aprendizaje es del artista. Cuando el propio artista es transformado por este proceso, me parece fundamental. Lo que se ve más cínico, es cuando se toma este proyecto como una obra de trabajo social, algo aislado de la obra que debe pertenecer a la escena contemporánea. Ahí estamos hablando de

transformar tu propio discurso para sobrevivir y no de sobrevivir para transformar los discursos.

PD: Por otra parte, me parece que el Estado, que siempre viene a recoger *ex post* la producción artística como un espacio institucional que “reconoce”, en este caso hace lo contrario: abre una dinámica y propone una forma de activación social. Es lo contrario de lo que uno esperaría.

MJM: También ahí hay un concepto que me interesa ver, y es cómo se *hackean* las instituciones y son reeducadas. Es decir, cómo logro, con la burocracia y la gestión administrativa que existe, crear un sistema que me permita llevarlo a cabo porque se piensa que esto es política pública. Porque para mí, esto es hacer política pública en cultura. Los recursos públicos del Estado son de todas las personas, de esas mismas personas con las que vas a trabajar (artistas y comunidades).

¿Cómo se pueden ocupar de una manera que tenga sentido para ellos? Ahí se juega una partida de ajedrez, se trazan los límites y se intenta resolver para poder sacar adelante y no perder la génesis del proceso, de la mejor manera para el artista y la comunidad. La dinámica de *hackear* al Estado no es eliminarlo, es intervenirlo desde dentro para modificarlo y llevarlo a que aprenda

y se reinvente permanentemente. Las instituciones también tienen que hacer una pedagogía crítica. Hay un ejercicio necesario que demanda a que el Estado se convierta en algo mejor.

PD: Bueno, eso es política.

MJM: Eso es política.

*Viviana Silva Flores, "Pescando incertezas. Lemuy en las estelas de mar".
Comunidad de Lemuy, Chiloé, Chile, 2016*

*Viviana Silva Flores, "Pescando incertezas. Lemuy en las estelas de mar".
Comunidad de Lemuy, Chiloé, Chile, 2016*

*

PD: La primera pregunta que tengo que hacerte, seis meses después, es ¿cómo se puede pensar ahora, después del estallido, la lógica de las residencias y aquellas prácticas artísticas que se despliegan en el territorio, en proximidad a comunidades remotas?

MJM: Estamos en una coyuntura tan compleja y tan profunda, que es difícil tener certezas hoy. Pareciera que todo y nada tiene tanta

importancia en mitad de una pandemia mundial, en particular, cuando hablamos después del estallido y una resistencia social tan importante y necesaria. Pero creo que es fundamental situarse ante las cuestiones del arte, reflexionar sobre las prácticas, pensar en ese devenir más allá de los salvavidas y adaptaciones vía internet, en un país neoliberal, post estallido social y en medio de una crisis de salud global que pone en práctica la distópica y evidente dominación biopolítica de nuestros cuerpos: ese es el mayor desafío, desde el cual las prácticas colaborativas pueden tomar fuerza hacia un mejor y más complejo desarrollo.

¿Cómo se sostienen nuestros discursos? ¿Dónde radica su importancia y cómo evitar los peligrosos clichés que abundan en toda crisis? Me parece que es ahora cuando los agentes del mundo del arte (artistas, críticos, curadores y otros) deberían buscar otro tipo de preguntas y disponerse a otro tipo de debates para cuestionarse lo que se ha elaborado: ¿a quién le afecta o le importa el arte?, ¿qué debería proponer ahora y cómo debería estar operando?

En primer lugar, me parece crucial que sean los artistas, los agentes artísticos y sociales los que se cuestionen cómo operará la colectividad, la vinculación afectiva y corporal en adelante. Sobre

todo, cómo se transformarán los territorios cuando los mismos se han levantado, han demostrado que no eran carentes de organización, que no eran carentes de prácticas culturales, que no eran ignorantes a su carencia, y sobre todo, que no necesitaban de nadie para su alzamiento.

Esos mismos territorios hoy hacen reposicionar la crisis que ya había desmantelado todo el cinismo con el que se negaban los derechos sociales, en mitad de un virus imparable y sin precedentes. Por esto, entre todos tendremos que aprender a habitar la contradicción de realizar producción artística contemporánea (sea esta colaborativa o no) y crear estrategias que disloquen el sentido habitual de los cuerpos en comunidad hacia la generación de otras proximidades y “parientes” (citando a Donna Haraway).

Hay que eximirse de toda acción paternal de carácter colonial y comenzar a agenciar cada territorio en diálogo autónomo con otros para develar los modos de control y la inserción de modelos que buscan normalizar el aislamiento social aprovechando la incidencia mundial. Al mismo tiempo, tenemos que saber combinar y navegar entre la búsqueda de recursos, el desarrollo de procesos y la búsqueda de objetivos comunes. Son los modos en que, pienso, se

deben repensar estas prácticas, más allá del programa y la institución que, sin duda, también deben repensarse y reflexionar sobre el camino recorrido. Estoy hablando de aprender a crear y fomentar un tercer espacio entre institución y autonomía, que impida la precarización laboral del mundo artístico.

PD: Y, aunque en este momento no estás trabajando en el programa, ¿podemos pensar que las residencias, después del cambio experimentado por Chile, son aún más necesarias que antes?

MJM: Las prácticas colaborativas desde el arte contemporáneo podrían tener mucho que hacer y decir al respecto. Muchos artistas y colectivos han dado un giro desde las nociones más rígidas del arte para apuntar hacia otros espacios de pensamiento y creación, donde sus saberes artísticos pueden ser una herramienta de conocimiento colectivo y de posibilidad crítica.

Trabajar desde ese lugar consciente hoy me parece más necesario que nunca, apostando por la escucha y la proximidad para sumarse al agenciamiento que ya ha sido desplegado. Ahora, al fin, el concepto de residencia como un equivalente a la intervención, puede quedar despojado de sentido para avanzar en su verdadero espíritu de cooperación en lo colaborativo, más allá

del abuso de la palabra en las diferentes formas del discurso neoliberal.

Seguramente, esto puede permitir poner en relación elementos estéticos que aporten a la reconfiguración sociocultural y a la descompresión de los modos de control. Ahí es donde el arte puede ser parte relevante del discurso, tal como lo fueron las imágenes anónimas que proliferaron desde octubre y que han resignificado la noción de dignidad.

Entonces, ya no hablamos del arte como acto aislado, consumido por quienes acceden a los espacios donde se hace circular, sino de la práctica artística que logra ser tan necesaria para la producción de significados como la propia organización social. Pienso que desde ahí pueden ser relevantes hoy este tipo de prácticas.