

PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO



Surcosonante: escuchar, resonar y tejer para vivificar los  
ríos soterrados

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Arte con  
mención en Escultura que presenta:

***Alejandra Ortiz de Zevallos Rodrigo***

Asesor:

***Raimond Chaves Torres***

Lima, 2022

“Es imposible ser sólo un individuo. Lo dice nuestro cuerpo, su hambre, su frío, la marca de su ombligo, vacío presente que sutura el lazo perdido.”

(Garcés 2013: 29)



A Maca por su confianza,

A Jota por la aventura,

Y a Raimond por la precisión.

## Resumen

Surcosonante es un proceso de creación e investigación que hilvana lo colectivo con lo individual, lo ambiental con lo social, la urbe con sus memorias y el cuerpo con el agua. A través de ejercicios de escucha sonora, cartografías, entrevistas y experimentación material con las fibras vegetales, me interesa abrir un espacio para preguntarnos si aún es posible hablar de comunidad a través del río Surco. El río Surco es un canal prehispánico con más de dos mil años de antigüedad, nace del río Rímac y recorre 29 km por debajo de la ciudad de Lima hasta llegar a la costa del Pacífico. Es el cordón umbilical que alimenta la ciudad, un cordón escondido que aún está vivo.

El río nos invita a cuestionar la individualidad y restaurar la conexión con la naturaleza y con el otro; volver al cuerpo y a la experiencia sensorial para abrir la ruta del reencuentro con la memoria. ¿Qué es aquello que nos une como individuos? ¿Qué nos separa en una sociedad tan desigual y fragmentada? ¿Cuál es nuestra conexión con esta tierra en estos tiempos tan contradictorios? Este proceso de investigación me ha permitido comprender que necesitamos tomar consciencia de que somos seres interdependientes y que formamos parte de un mismo tejido. Esta tesis es una invitación a escuchar la memoria del río Surco, a resonar con los cuerpos de agua, a tejer comunidad a través del territorio y al reencuentro con el propio cuerpo como un lugar de aprendizaje en donde ocurren todos los procesos anteriores.

## Abstract

Surcosonante is a process of creation and research that weaves together the collective with the individual, the environmental with the social, the city with its memories and the body with water. Through listening exercises, cartographies, interviews and material experimentation with plant fibers, I am interested in opening a space to ask ourselves if it is still possible to speak of community through the Surco River. The Surco River is a pre-hispanic channel with more than two thousand years old, it is born in the Rímac River and runs 29 km below the city of Lima until it reaches the Pacific coast. It is the umbilical cord that feeds the city, a hidden cord that is still alive.

The river invites us to question individuality and restore the connection with nature and with the other; return to the body and to the sensory experience to open the path of reencounter with memory. What is it that unites us as individuals? What separates us in such an unequal and fragmented society? What is our connection to this earth in these conflicting times? This research process has allowed me to understand that we need to become aware that beings are interdependent and that we are part of the same tissue. This thesis is an invitation to listen to the memory of the Surco River, to resonate with the bodies of water, to weave community through the territory and to reencounter with one's own body as a place of learning where all the above processes occur.



# ÍNDICE DE CONTENIDOS

Introducción .....	5
Capítulo I: Contexto y justificación del proyecto artístico .....	12
Capítulo II: Arte comprometido.....	19
2.1 El campo discursivo de las metodologías participativas y las dinámicas de contexto .....	19
2.2 El arte comprometido con la esfera pública en la ciudad de Lima y en el Perú.....	27
2.3 El arte comprometido con los cuerpos de agua.....	44
2.3.1 Represas Represión (2020) por Carolina Caycedo.....	46
2.3.2 Some: When (2015) por Seila Fernández Arconada.....	52
2.3.3 Auscultar un territorio de alumbramientos (2019) y Río Móvil por Leonel Vázquez (2017) .....	57
2.4 Conocimiento corporeizado: escuchar el cuerpo.....	64
Capítulo III: Antecedentes.....	76
3.1 Encuentros Tejidos.....	76
Capítulo IV: Surcosonante.....	83
4.1 Resumen.....	83
4.2 Río Surco: contexto.....	84
4.3 Surcosonante: documental y El viaje de Esperanza .....	88
4.3.1 Arte y educación medioambiental.....	89
4.3.2 Escuchar, resonar y tejer en colectivo .....	91
4.3.3 Edición y vídeo.....	99
4.3.4 ¿Qué tiene que ver el arte con el canal?.....	101
4.4 29km videoinstalación.....	103
4.4.1 Cuerpo: colectivo/individual.....	104
4.4.2 Escuchar, resonar y tejer el cuerpo con el canal.....	105
4.4.3 Montaje e instalación.....	110
Conclusiones .....	119
Recomendaciones.....	122
Referencias bibliográficas.....	123
Apéndice.....	127

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Fragmento de <i>El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto</i> . (Espejo & Arnold 2013:23) .....	5
Figura 2: Mapa conceptual sobre los tres verbos que constituyen mis metodologías de trabajo....	8
Figura 3. Dibujo realizado durante el proceso de investigación sonora en el río Surco, en el cual exploró dos posibilidades; ver y escuchar o solo escuchar.....	9
Figura 4: Imagen proyectada en la Conferencia: <i>Paz, (post)desarrollo y pluriverso</i> en Bogotá. (Escobar 2017).....	14
Figura 5: Mapa de un artículo de investigación de Grade sobre la expansión urbana en el Perú (Espinoza y Fort 2020).....	28
Figura 6: Intervención en el espacio público <i>Hombre atado de manos con una soga lleva una estructura de madera, que sostiene un vaso de plástico con agua. Recorre conjuntamente la marcha por el agua</i> (Luna 2011).....	31
Figura 7: Omnibus transitando a la altura de la instalación de Sarita Colonia, monumento realizado por el colectivo E.P.S Huayco en 1981. (Fotografía: MR) (Buntix 2005).....	33
Figura 8: El colectivo E. P. S. Huayco en 1981 junto al monumento Sarita Colonia. (La Mula 2014) .....	33
Figura 9: Signo x Signo. 1981. Lima en un árbol [vídeo]. Micromuseo (CETUC 2013).....	35
Figura 10: Signo x Signo. 1981. Lima en un árbol. (Trece Monos 2009).....	36
Figura 11: Fotografía de festival Fiteca 2015 por Natalia Roncal (Lima En Escena 2017).....	37
Figura 12: Caravana Documental Costa Norte 2019. (DOCUPERU 2019).....	38
Figura 13: Captura de pantalla en el cortometraje Puerto Pizarro, Tumbes - Making of (DOCUPERU 2019).....	39
Figura 14: Captura de pantalla en el cortometraje Puerto Pizarro, Tumbes - Making of (DOCUPERU 2019).....	40
Figura 15: Registro fotográfico de la clase virtual realizada entre el colegio Villa Per Se y el colectivo Shipibas Muralistas en el 2020.....	42
Figura 16: Registro fotográfico de la clase virtual realizada entre el colegio Villa Per Se y el colectivo Shipibas Muralistas en el 2020.....	42
Figura 17: CAYCEDO, Carolina, 2015. GEOCHOREOGRAPHY ORITOGUAZ: Descolonizando La Jagua.....	46
Figura 18: CAYCEDO, Carolina, 2015. GEOCHOREOGRAPHY ORITOGUAZ: Descolonizando La Jagua.....	47
Figura 19: CAYCEDO, Carolina, 2016. Documentation of performance at opening of Entre Caníbales.....	48
Figura 20: CAYCEDO, Carolina, 2020. Caycedo, C., & De Blois, J. (2020). CAROLINA CAYCEDO: COSMOTARRAYAS. Artishock.....	49
Figura 21: CAYCEDO, Carolina, 2020. Caycedo, C., & De Blois, J. (2020). CAROLINA CAYCEDO: COSMOTARRAYAS. Artishock.....	50
Figura 22: FERNÁNDEZ, Seila. 2019. Disonancia Sugerida, Bogotá.....	52
Figura 23: Fragmento del F.C.F MAVIEFIESTO escrito por Seila Fernández Arconada y Jethro Brice. (F.C.F 2013).....	53
Figura 24: Some:when, Somerset. (Fernández 2015) .....	54
Figura 25: Some:when, Somerset. (Fernández 2015).....	55

Figura 26: Procesión con el Flatner en la calle principal, donde suele inundarse. (Fernández 2019).....	56
Figura 27: Registro fotográfico del proyecto Auscultar un territorio de alumbramiento. (Vásquez 2019).....	58
Figura 28: Registro fotográfico del proyecto Auscultar un territorio de alumbramiento. (Vásquez 2019).....	59
Figura 29: Registro fotográfico del proyecto Río Móvil. (Vásquez 2018).....	60
Figura 30: Registro fotográfico del proyecto Auscultar un territorio de alumbramiento. (Vásquez 2019).....	61
Figura 31: Registro fotográfico de experimento sonoro: escuchar una pista mp3 de sonidos subacuáticos a través de una manguera y modificar el sonido frotando una herramienta de metal sobre un pedazo de tela que cubre la manguera.....	64
Figura 32: Llorar - Sistema de Flujos del Cuerpo Humano (Varsi 2020).....	67
Figura 33: Respirar - Sistema de Flujos del Cuerpo Humano (Varsi 2020).....	68
Figura 34: Llorar - Sistema de Flujos del Cuerpo Humano (Varsi 2020).....	68
Figura 35: Publicación Live Streams en <a href="http://www.entre-rios.net/livestreams/">www.entre-rios.net/livestreams/</a> (Varsi 2020).....	69
Figura 36: Dispositivo anticonceptivo (Caycedo 2020).....	70
Figura 37: Dar y recibir silencios. (Vásquez 2019).....	71
Figura 38: Klebsiella pneumoniae (Fernández 2020).....	73
Figura 39: Instante Líquido. 2019. Dibujo y collage sobre cartulina. Experiencia uterina.....	75
Figura 40: Proceso de investigación entorno al concepto de la Basura en la escuela Puckllay de Lomas de Carabayllo.....	76
Figura 41: Mapa del Asentamiento Humano de Nueva Jerusalén en Lomas de Carabayllo, intervenido por los alumnos de la escuela Puckllay para señalar los sectores más contaminados y abandonados.....	77
Figura 42: Dibujos de propuestas de intervención en el parque de Nueva Jerusalén realizados por los estudiantes de la escuela Puckllay en Lomas de Carabayllo.....	78
Figura 43: Proceso de construcción: Sujetar la malla Rashel en la caña de Bambú.....	79
Figura 44: Proceso de construcción: Torcer la hebra de bolsas de plástico recicladas....	79
Figura 45: Proceso de construcción: Trenzar la hebra de plástico en el domo de Bambú.....	79
Figura 46: Inauguración en el Parque de Nueva Jerusalén.....	80
Figura 47: Presentación del Domo en el Parque de Nueva Jerusalén.....	80
Figura 48: Taller de tejido en plástico en el Domo.....	80
Figura 49: Mapa Lima 2018. Mapa textil elaborado con bolsas de plástico recicladas de la ciudad de Lima. ....	81
Figura 50. 51 y 52: Ruta: Através 2018. Textil elaborado con bolsas de plástico recicladas que fue fotografiado en distintos puntos de acopio de basura de la carretera norte en dirección al Relleno Sanitario de Zapallal.....	82
Figura 53: El milenar río que los limeños olvidaron. El Comercio (Lara 2019).....	86
Figura 54: Bosquejo y anotaciones del libro de Gilda Gogorno: <i>El paisaje hidráulico en el urbanismo prehispánico de Lima: El legado de los antiguos habitantes de Lima</i> .....	87
Figura 55: Bosquejo y anotaciones del libro de Gilda Gogorno: <i>El paisaje hidráulico en el urbanismo prehispánico de Lima: El legado de los antiguos habitantes de Lima</i> .....	88
Figura 56: Registro fotográfico de los niños y niñas de Chorrillos en el marco de los talleres de escuela subacuática.....	89

Figura 57: Surcosonante, Chorrillos. 2019. Alejandro escuchando los sonidos subacuáticos del río Surco.....	92
Figura 58: Surcosonante, Chorrillos y Santa Anita. 2019. Tela recortada con la forma de la topografía del río y luego intervenida por los vecinos durante el taller de escucha subacuática.....	95
Figura 59: Surcosonante, Chorrillos. 2019. Dibujo realizado durante el taller infantil de paisaje sonoro.....	96
Figura 60: Surcosonante, Chorrillos y Santa Anita. 2019. Imagen creada a partir de las fotografías de la tela intervenida durante el taller de escucha subacuática.....	97
Figura 61: Surcosonante, Santa Anita. 2019. Registro fotográfico del taller de cartografía compartida entre ambos barrios. Los dibujos responden a la preguntas ¿Cómo es tu barrio de este lado del río? ¿Cómo se imaginan que es el barrio de los niños que viven al otro lado del río?.....	97
Figura 62: Surcosonante, Santa Anita. 2019. Registro fotográfico del taller de escucha subacuática en Santa Anita.....	98
Figura 63: Surcosonante, Chorrillos. 2019. Registro fotográfico del taller de paisaje sonoro en Chorrillos.....	98
Figura 64: Surcosonante, Chorrillos. 2019 Registro fotográfico del taller <i>canales de comunicación</i> en Chorrillos.....	98
Figura 65: Surcosonante, Chorrillos. 2019. Registro fotográfico del proceso de entrevistas de Surcosonante: documental.....	99
Figura 66: Surcosonante, Chorrillos. 2019. Registro fotográfico del proceso de animación para “El viaje de Esperanza”.....	100
Figura 67: 29km. 2019. Registro de la sala iluminada de la vídeo instalación.....	103
Figura 68 y 69: 29km. 2019. Grabaciones internas y externas del el río Surco.....	106
Figura 70: 29km. 2019. Dibujos de la infraestructura del río Surco.....	107
Figura 71: 29km. 2019. Bordado sobre yute y gasa.....	108
Figura 72: 29km. 2019. Dibujo sobre cartulina.....	108
Figura 73: 29km. 2019. Primera prueba de instalación de sonido.....	109
Figura 74: 29km. 2019. Mapa del canal de Surco y 9 puntos desde donde realicé las grabaciones de sonidos.....	110
Figura 75: 29km. 2019. Dibujo de conexiones de los parlantes 5.1 para la instalación sonora...111	111
Figura 76: 29km. 2019. Dibujo de conexiones de los parlantes 5.1 para la instalación sonora....112	112
Figura 77: 29km. 2019. Guión de sonido: Selección de audios y transiciones.....113	113
Figura 78: 29km. 2019. Recorrido de sonido: el movimiento de las pistas de un parlante a otro...113	113
Figura 79: 29km. 2019. Dibujo de conexiones de los parlantes para la instalación sonora en el espacio expositivo.....114	114
Figura 80 y 81: 29km. 2019. Registro de la sala de la vídeo instalación.....115	115
Figura 82 y 83: 29km. 2019. Registro de la sala de la vídeo instalación.....116	116
Figura 84, 85 y 86: 29km, 2019. Capturas de vídeo 0:12seg, 0:18seg y 0:26seg.....117	117
Figuras 87, 88 y 89: 29km, 2019. Capturas de vídeo: 0:56seg, 1:03seg y 2:02seg.....118	118
Figuras 90, 91 y 92: 29km, 2019. Capturas de vídeo. 2:19seg, 3:17seg y 3:34seg.....119	119
Figuras 93, 94 y 95: Capturas de vídeo. 4:03seg, 5:38seg y 6:07seg.....120	120

# Introducción

## EL RITO DEL NACIMIENTO



Pasemos ahora a analizar más detenidamente cada una de las fases de este ciclo de vida y muerte. Varios estudios sobre la infancia y la niñez en los Andes señalan los estrechos vínculos entre la gestación de la guagua y ciertas ideas sobre el textil, expresados en una serie de preceptos para evitar problemas durante el ~~embarazo~~ y el parto (Arnold y Yapita 1996: 337). En estos consejos, se establece una analogía entre las actividades textiles y la condición de la mujer embarazada.

Para comenzar, la gestación de la guagua en sí se considera como un proceso de “hilar la vida”. Consiguientemente, la embarazada debe observar una serie de limitaciones que le prohíben hilar o torcer hilo, ovillar o tejer, puesto que estas actividades pueden resultar en alguna forma de daño para la guagua. Si hila demasiado caito en una rueca, se dice que se va a “deshilar” la guagua, que su cabeza va a ser demasiado grande, dificultando el parto, o que el cordón umbilical se envolverá alrededor del feto. Si tuerce hilo, es posible que el cordón umbilical de la guagua se tuerza o se enrede. Si la gestante ovilla, se arriesga a que su guagua se enrosque con el cordón, sobre todo en el cuello, lo que provocará otros problemas en el parto. Pero la embarazada debe evitar ante todo realizar actividades de tejido durante la gestación, ya que de lo contrario se va a “tejer” el cuerpo de la mujer, impidiendo el alumbramiento de la guagua.

---

Figura 1. Fragmento de El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto (Espejo & Arnold 2013:23).



Me siento una mujer tejedora. Aprendí a hacer croche de la mano de Tota la mujer que me crió. Luego mi abuela materna, por otro lado, me enseñó a bordar en punto cruz y de la paterna aprendí a tejer a palitos. Tejer es un hacer que cada vez ha ido adquiriendo más sentido y profundidad en mí. Miro hacia atrás y reconozco que de forma muy intuitiva el hilo me acompaña desde hace mucho tiempo. Cuando tejo, coso, bordo, trenzo o anudo, percibo el tiempo más lento e ingreso en un espacio íntimo en donde reconozco una voluntad por conectar, unir, juntar o incluso reparar lo que esta fragmentado. Tejer para mi es un acto meditativo que me conecta con una memoria primaria, maternal y regeneradora.

En los últimos cinco años he tejido con fibras vegetales, materiales reciclados, bolsas de plástico, yute y papel. Me acerco a estas fibras con la intención de comprender su metabolismo, la transformación del material, su lugar de origen y en dónde acabará siendo útil. El tejido como dice Elvira Espejo, artista plástica y tejedora boliviana, no solo es el acto mismo de tejer, es todo el proceso que está detrás. El cultivo de la fibra del algodón o el pastoreo del ganado, la cosecha o el esquilado, el lavado, el teñido del hilado y finalmente la hebra que permite la elaboración de una pieza (Arnold 2013).

El tejido en sí mismo anula la noción de individualidad; la unidad del hilo es frágil, pero al estar entreverado con los otros se distribuye la fuerza, desde esa perspectiva; tejer es un trabajo en colectivo permanente. Así es como entiendo el tejer no solo desde la manualidad, si no también desde el compromiso por vincularnos. Tejer materias, relaciones, lugares, momentos, sin tener una imagen preconcebida del resultado, sino más bien agudizando el cuerpo, la mente y los sentidos para poder escuchar cuándo es momento de avanzar, parar o soltar.

Todos somos y todo es tejido. Cada mínima parte de nuestro cuerpo y de cualquier materia viva está conformada por una trama. Las venas y arterias que irradian la sangre conforman un tejido dentro de nuestros cuerpos, son los flujos invisibles que no escuchamos, pero que siempre están en movimiento, sonando. Los ríos, al igual que las venas, están vivos y son la sangre que nutre la tierra y engendran la vida. Sin embargo, hemos pasado a concebirlas como un recurso meramente extractivo para el ser humano. Formamos parte de una cultura y una sociedad occidental que se ha empeñado conceptualizar una división profunda entre naturaleza y sociedad; como si la primera fuera el recurso de la segunda,

y ello ha traído como consecuencia no solo un profundo desentendimiento para con el cuidado del medio ambiente, sino también una desconexión interna del propio cuerpo y su relación con la naturaleza.

En un mundo en donde el sistema global nos insta cada vez a modos de vida más individualizados, aislados y supuestamente auto suficientes, lo cual no solo es inviable, sino que además nos hace intolerantes y violentos, es necesario cuestionar qué entendemos por colectividad. Hemos olvidado que formamos parte de un tejido que no se interrumpe por límites del corporales ni territoriales, si no que por el contrario nos define como seres interdependientes. Hace falta que indagemos y profundicemos en la experiencia sensorial, que generemos conocimiento desde el cuerpo, que nos reconozcamos como naturaleza en trama ecológica de interacciones y desde allí nos preguntemos por nuestra relación con el otro.

Además de tejer encuentro dos acciones intrínsecamente relacionadas que son clave en el proceso de desarrollo de esta tesis y que además me servirán como argumentos para analizar y entender los procesos metodológicos y relacionales de otros referentes artísticos que forman de este análisis.

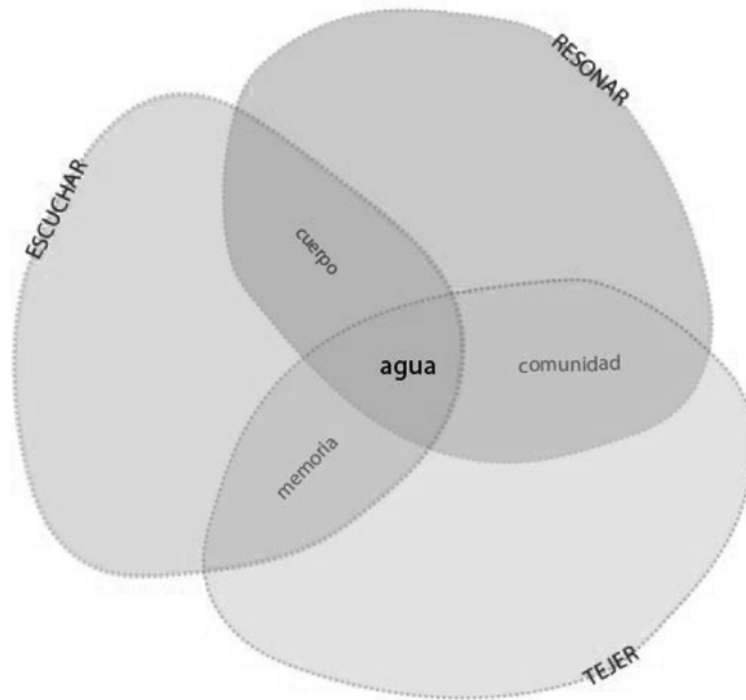


Figura 2: Mapa conceptual sobre los tres verbos que constituyen mis metodologías de trabajo.

Escuchar. Usualmente solemos priorizar el sentido de la visión porque consideramos que es el sentido que mejor nos da fe de la realidad y el que nos genera más confianza, por eso decimos “ver para creer”. Sin embargo, para quienes llevan una vida más rural conviviendo con otros seres vivos, por lo general, tienen el sentido de la escucha más desarrollado ya que muchas veces la visión no es suficiente para advertir un peligro, como la amenaza de un animal o algún cambio en el clima. La aproximación a la realidad desde la escucha es muy diferente a la aproximación desde la visión. Para empezar, la idea de límites se deshace cuando entramos en un campo donde los sonidos se superponen y dependiendo de la intensidad podemos reconocer cuan lejos o cerca están. En la escucha somos capaces de percibir esa distancia y notar la inmensidad de lo desconocido en relación a nuestra presencia; nos permite transitar del soy al somos.

Escuchar, también entendido como un acto de presencia activa, profunda, humilde y política. Para realmente escuchar al otro hay que replegarse, detener el movimiento y la mente y eso en el mundo sobre estimulado en el que vivimos



hoy no es fácil. Es más sencillo dejar que las voces internas hagan una lectura y una interpretación de lo que está pasando valiéndose de preconceptos y estereotipos que realmente entregarse a la experiencia de la escucha con humildad. En el trabajo colaborativo o comunitario, la escucha es el elemento más importante, incluso más importante que la acción; es preciso estar atento la mayor cantidad de tiempo posible al entorno, las interacciones y al propio cuerpo. Ser sensible a los imprevistos y tener la capacidad de abrir el espacio para que pueda surgir la potencialidad de lo colectivo. Escuchar esa intención grupal que se gesta a partir del entrecruzamiento de ideas, palabras, resonancias y deseos.

En tercer lugar, resonar. Resonar es cuando se produce un sonido por repercusión de otro, es decir cuando una frecuencia propia de un sistema coincide con la frecuencia de una excitación externa de otro sistema. Las cuerdas de una guitarra resuenan, sin que nadie las toque, cuando en la misma habitación alguna otra fuente de sonido emite el mismo tono de estas. Es un diálogo que no se circunscribe solamente a lo verbal, si no que abarca a un momento de correspondencia entre dos o más cuerpos u objetos. Cuando decimos o pensamos que eso “resonó en mí”, volvemos a la fisicalidad. Es reconocer que estamos experimentando algo intangible, como el sonido, de manera compartida. Al resonar, la forma contenedora de los cuerpos se desdibuja para abrazar el diálogo, el encuentro y lo complementario.

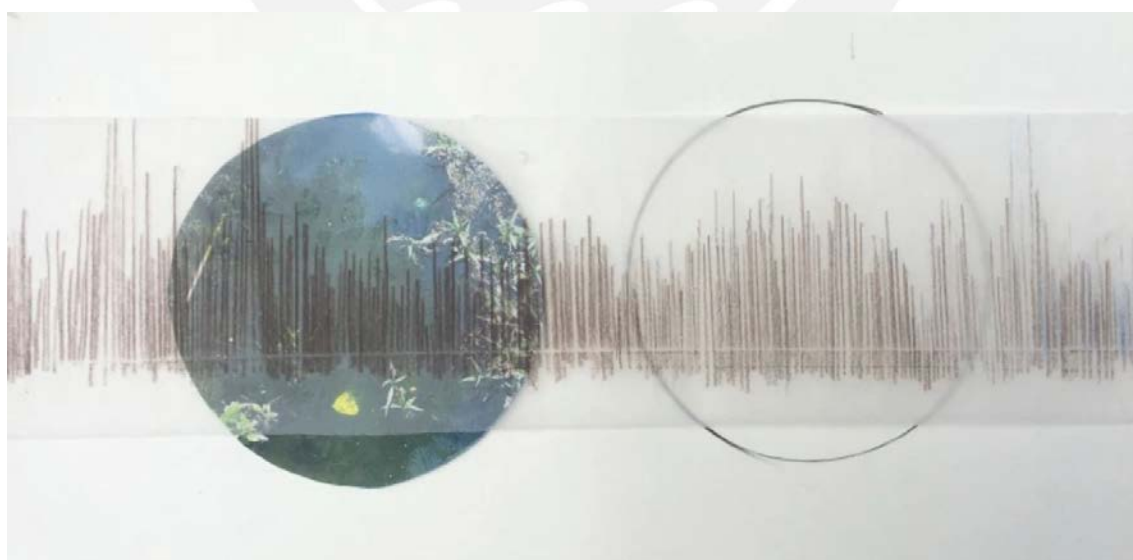


Figura 3: Dibujo realizado durante el proceso de investigación sonora en el río Surco, en el cual exploró dos posibilidades; ver y escuchar o solo escuchar.

A continuación, una breve descripción de los capítulos que comprende esta tesis: El primer capítulo, Contexto y justificación, tiene como objetivo plantear el marco teórico y la pertinencia de realizar una investigación como la presente dentro del contexto actual. Los planteamientos e ideas tanto de Arturo Escobar como de Mariestella Svampa han sido un gran aporte para poder entender mejor el contexto latinoamericano en relación con la crisis ecológica y el advenimiento del Antropoceno dentro de un modelo de desarrollo occidental que viene exacerbando la brecha entre naturaleza y cultura, al entenderlas como nociones dicotómicas.

Los autores mencionados, ante este escenario proponen nuevas rutas de desarrollo y crecimiento que ponen en valor la interdependencia, el pluriverso (Escobar) y el conocimiento local (Svampa). Dentro del mismo capítulo también hago referencia a Marina Garcés, con el fin de esbozar el rol y el compromiso del arte como campo de acción para incitar cuestionamientos y generar nuevos significados, lo que ella llama un arte honesto con lo real.

El segundo capítulo, Arte comprometido desarrollo primero una breve genealogía de las prácticas artísticas con un compromiso eco social comenzando en los años sesenta del pasado siglo, haciendo una referencia cronológica global para luego situar el contexto y las especificidades dentro de lo que entendemos como arte comprometido social y ecológicamente en el contexto peruano. Luego expongo tres ejemplos de artistas que han desarrollado proyectos de esta índole con la especificidad de la relación entre comunidades y cuerpos de agua. Las acciones tejer, escuchar y resonar, serán argumentos a través del cual analizo sus prácticas. Finalmente desarrollo una sección que explora el concepto del “conocimiento corporizado” de Merleau Ponty utilizando ejemplos las prácticas de los artistas mencionados, y otros más, en donde se puede ver como el cuerpo es en el fondo el principal campo de aprendizaje, el artista investigador transita entre el espacio público y comunitario, y el espacio íntimo personal para ser capaces de llegar a ciertas conclusiones que permitan la evolución de sus proyectos.

En el tercer capítulo, Antecedentes, muestro brevemente cuales han sido mis experiencias previas a Surcosonante en las cuales he trabajado la intersec-

ción entre arte, comunidad y educación, y tomo como referencia el proyecto “Encuentros Tejidos” desarrollado en Lomas de Carabayllo en alianza con la escuela Puckllay en el 2018.

En el cuarto capítulo, presento las dos etapas de Surcosonante, el cuerpo de obra desarrollado en 2019: En primer lugar, Surcosonante documental y El viaje de Esperanza, y en segundo lugar 29km. En todas estas etapas las acciones de escuchar, resonar y tejer son conceptos claves que pautan el desarrollo metodológico de la propuesta. La escucha es un asunto central dentro de esta investigación como recurso para hablar de la permeabilidad, desde nuestra corporalidad y consciencia. La escucha como una acción política, a través de la cual nos vinculamos a nivel físico, afectivo y social con los ríos soterrados bajo la ciudad y en la trama en la que se inscriben.

Surcosonante: documental y El viaje de Esperanza (2019), ambas narraciones audiovisuales, son fruto de un trabajo realizado en colaboración con dos grupos de vecinos en los extremos del río Surco. Se trata de un proceso participativo que recoge la memoria del río y los vínculos afectivos entre este y los residentes, a través de talleres de dibujo y escucha subacuática, entrevistas y otras metodologías.

29km es una instalación sonora que busca re-interpretar la memoria del cuerpo tanto como sujeto como en clave colectiva, en el encuentro con los sonidos subacuáticos. Una invitación a experimentar la escucha en la oscuridad, en el vacío del espacio neutro donde podemos fantasear con la idea de perder la forma y recordar la memoria embrionaria de nuestras primeras experiencias con el agua.

Finalmente, el último capítulo, las conclusiones, donde destaco los descubrimientos y las reflexiones más relevantes. Adicionalmente incluyo un apéndice con algunos materiales complementarios a este proceso de investigación.

# Capítulo I: Contexto y justificación del proyecto artístico

Hoy en día nos encontramos en un momento político, social, económico y cultural especialmente complejo. Hemos vivido por más de dos años sintiendo mucho miedo al contacto, la interacción y al futuro debido a la pandemia propiciada por el Covid 19. Nuestro país ha sufrido muchísimo, estamos frente a una profunda crisis sanitaria, económica y, por si fuera poco, ante un escenario político y social realmente inestable del que no sabemos qué consecuencias nos deparará.

Las circunstancias que estamos viviendo hoy, no solo en el Perú sino a nivel global, evidencian la llegada del Antropoceno<sup>1</sup> y una agudización extrema de las contradicciones del sistema capitalista neoliberal<sup>2</sup> que continúa creciendo a costa del desborde de una crisis ecológica que lleva más de treinta años empeorando. Maristella Svampa, socióloga, escritora e investigadora argentina describe este período como el de la revelación del analfabetismo ambiental. Con ello se refiere a que, en los países latinoamericanos, los estados y las clases de poder consideran lo ambiental como un ámbito del cual solo deberían ocuparse determinados especialistas y ciertas disciplinas, lo que a nivel social genera un gran desconocimiento y no nos hace conscientes de lo dañino de esa despreocupación. Ese despropósito ha sido evidentemente expuesto durante la pandemia (Svampa 2020).

Al llamarlo analfabetismo, estamos reconociendo que desconocemos el lenguaje ambiental y por eso no podemos hablarlo, articularlo y cuidarlo. Todo lo contrario; nos hemos dedicado en las últimas décadas a sobreexplotar la naturaleza en vez de comprendernos como parte de ella. El analfabetismo ambiental, en buena medida propiciado desde el poder político y económico, incide sistemáticamente en nuestros comportamientos sociales, y el hecho de que exista de manera constatable, prueba el grado de ruptura entre la sociedad y la naturaleza

---

<sup>1</sup>El Antropoceno es una nueva era geológica que se caracteriza por el incremento en el potente y lesivo accionar de la especie humana sobre el planeta, en especial a partir de los últimos dos siglos.

<sup>2</sup>Una teoría política y económica que tiende a reducir al mínimo la intervención del Estado, una forma de liberalismo que apoya la libertad económica y el libre mercado, cuyos pilares básicos incluyen la privatización y la des-regulación.

y sus graves consecuencias e implicaciones culturales. Svampa propone, hablando de Latinoamérica, hacer del presente una oportunidad para indagar en lo local y dialogar con los conocimientos endémicos ancestrales de los contextos específicos en el territorio. Ello con el fin de proponer una narrativa relacional, holística que articule la justicia ambiental con la social, desde una ética del cuidado en nuestros territorios próximos. En donde residen prácticas y conocimientos que están intrínsecamente relacionados con la ecología y que han resistido durante todo este tiempo, a costa de la criminalización de luchas ambientales y los procesos exhaustivos de extracción de materias primas en América Latina (Svampa 2020).

Arturo Escobar (2014), antropólogo colombiano y colega de Svampa, señala que las dicotomías naturaleza/sociedad, naturaleza/cultura, nosotros/ellos, sagrado/secular, práctica/teoría, cuerpo/mente tienen sus orígenes en el modelo de desarrollo occidental y se han visto exacerbadas por las políticas neoliberales predominantes que han supuesto un conflicto con los territorios originarios en todo América Latina.

En el Perú, este conflicto se manifiesta en distintos niveles a lo largo de todo el territorio, como es notorio y evidente en casos como la minería, la deforestación y la pesca intensiva, entre otros. En Lima vive un tercio de la población del país y por ser la capital es la imagen del modelo de “desarrollo” predominante. Muchos peruanos desde los años sesenta migran hacia ella con la ilusión de “salir adelante” y “progresar” económicamente y eso hace necesario que nos cuestionemos profundamente cómo se han entendido y aplicado ese modelo y esas nociones. El nuestro es un país cuyo pasado colonial no le ha permitido aún mitigar o resolver las tensiones y conflictos sociales que son fruto de una idiosincrasia compleja en donde coexisten culturas, costumbres e intereses muy diversos a lo largo del accidentado y profundamente diverso territorio.

Como limeña, he podido observar esas tensiones tanto en la estructura política y social como también directamente en el día a día de la ciudad. Todo ello desde una posición privilegiada, pues nací en la capital y provengo de una familia grande y acomodada. Si bien crecí en una clase social donde predominaba una versión más occidentalizada del desarrollo, reconozco que sí tuve la oportunidad de vincularme, y cada vez más mientras he ido creciendo, con personas con la



capacidad y la disposición a cuestionar sus propias creencias y la voluntad de observar y reconocer la complejidad de nuestra realidad. Es evidente la imposibilidad de asumir la “diversidad” que caracteriza a esta sociedad, algo que a su vez está directamente ligado con la violencia e injusticia social que se producen de manera sistemáticas. Lo cual me lleva, inevitablemente, preguntarme dónde me ubico yo y por dónde puedo empezar a tejer un mundo mejor.

El concepto de pluriverso que propone Escobar es un llamado urgente a la re-conexión y re-significación de la conciencia hacia y con la tierra, en la búsqueda de disolver la dicotomía; naturaleza / sociedad, y reemplazar esa noción jerárquica de desarrollo que es definida desde un único punto de vista. Reemplazar el uni por pluri es una necesidad que viene dada por los tiempos que atravesamos, en donde si queremos recomponer las relaciones de cuidado hacia el medio ambiente y hacia el otro, debemos empezar por escuchar las diferencias y la pluralidad, segregadas por la modernidad; “(...) necesitamos tejer un mundo en que quepan muchos mundos” (2014: 59) .



Figura 4: Imagen proyectada en la Conferencia: *Paz, (post)desarrollo y pluriverso* en Bogotá. (Escobar 2017)

El punto de partida que señala Escobar es reconocer que la realidad es profundamente relacional e interdependiente, y con ello se refiere a que la actividad humana y el diseño de la vida está directamente vinculado a los procesos y ciclos de cada ecosistema. Las ontologías relacionales con frecuencia involucran perspectivas territoriales y comunales y los territorios son espacios y tiempos vitales de interrelación con el mundo natural. El espacio de interacción entre el mundo humano y no humano desacredita por completo la noción del individuo como condición hermética u autosuficiente, más bien se evidencia la interdependencia que pone en juego la intersección, el tejido de esos vínculos (2014).

Desde un entendimiento moderno somos “sujetos” que manipulan “objetos” y que se mueven en “mercados” autorregulados. Mientras que en las ontologías que encontramos en las culturas no occidentales como el caso de muchos pueblos indígenas peruanos y latinoamericanos, los mundos biofísicos, humanos y supernaturales no se consideran como entidades separadas, al contrario, se establecen vínculos de continuidad entre estos. Además, Escobar, reitera que para poder reconocer esta racionalidad toca hacer un trabajo de deconstruir patrones y preconceptos que nos hacen entender la vida por fragmentos, categorías y en base a la funcionalidad. Lo que a su vez está profundamente ligado con el reconocimiento científico y cuantificable mediante el cual un río, por ejemplo, no es concebido en sí mismo como “algo” o “alguien” con entidad, sino que es un mero “objeto” o “recurso”, apenas un medio para lograr el “desarrollo”. La realidad del Antropoceno se ha ido imponiendo a partir de esas validaciones hasta llegar a un punto donde ya no nos reconocemos en la naturaleza y hemos perdido la capacidad de reconocer, valorar y cuidar esos espacios de intersección que finalmente le dan sentido a este mundo. (2014: 56 - 59)

Frente a este escenario Escobar pone énfasis en que es necesario pensar en cómo reconstruir y tejer la relacionalidad en los ambientes urbanos que han sido más marcados por la modernidad, se han visto desconectados de la relación con la naturaleza y en donde ha calado más la noción del individuo / sujeto autosuficiente. Es usual pensar lo comunal y relacional cuando hablamos de pueblos originarios y entornos rurales que aún mantienen sus tradiciones y prácticas, sin embargo, es sumamente importante hablar de estos temas en los otros contextos más modernos donde finalmente se instauran las estructuras de poder y mercado que rigen nuestras vidas y en las que prima la individualidad. Esta tesis indaga en esa posibilidad. (2014: 60)

Lima es una urbe sumamente fragmentada, tanto a nivel urbano como cultural y socio-económico. Es un lugar donde conviven múltiples culturas, costumbres y tradiciones producto de las migraciones del interior del país y es además una ciudad que crece entre ruinas de civilizaciones prehispánicas con más de 2000 años de antigüedad. El río Surco, la materia de estudio de esta tesis, es un legado de nuestros antepasados, y como tal abre un espacio importante para concebirse como parte de un pluriverso complejo y permitirnos resonar con ese tejido tan cultural como natural, tan humano como no humano. Detenerse a escuchar el caudal de un río es convocar el pasado, presente y futuro al mismo tiempo. Cada partícula del agua que pasa es una partícula nueva y al mismo tiempo forma parte de un ciclo. Un ciclo vital que convoca a todos los seres vivos que participan de ese ecosistema. El río Surco ha sido tapado, clausurado, violentado y cuando sus aguas y sonidos salen a flote, brotan las memorias de sus habitantes. Es un viaje que abre las puertas para acoger los universos subjetivos y testimonios afectivos de la relación con el agua.

Es urgente reactivar los canales que nos conectan con la naturaleza, con el otro y con el entorno y ese interés es válido en cualquier contexto urbano y condición social. Sin embargo, es un interés, un deseo, un anhelo que se enfrenta a una pregunta importante: ¿Cómo intervengo y actúo en un territorio estructurado a partir de una serie de subordinaciones, desequilibrios, exclusiones e injusticias que son propias del lugar y resultados de una larga historia local? ¿Qué rol puede ocupar el arte en este tipo de encuentro y cómo dialoga con el contexto?

\*\*\*

Marina Garcés (2015), filósofa y pedagoga catalana, propone un enfoque que permitiría responder a esa pregunta y que a su vez se podría enlazar con una vertiente importante que ha surgido en los últimos años; la fusión entre el arte y el activismo medioambiental. Algo que también supone una serie de cuestionamientos en cuanto al sentido y a la finalidad de estas prácticas, los puntos de encuentro y desencuentro. Hacer un arte honesto, como titula ella en su artículo “La honestidad con lo real”, implica cambiar el lugar y la forma de mirar, es dejarse afectar por el mundo implicándose en el mismo:



“(…)La honestidad es a la vez una afección y una fuerza que atraviesan cuerpo y conciencia para inscribirlos, bajo una posición, en la realidad. Por eso la honradez, de alguna manera, siempre es violenta y ejerce una violencia. Esta violencia circula en una doble dirección: hacia uno mismo y hacia lo real. Hacia uno mismo, porque implica dejarse afectar y hacia lo real porque implica entrar en escena” (Garcés 2015: 2).

Garcés convoca a un arte honesto, que repare en los modos de tratar con la realidad y con nosotros mismos. Un arte compuesto por tres anhelos: la verdad, el nosotros y el mundo. El anhelo de la verdad se refiere a que comparta una nueva conciencia y percepción de lo real. El anhelo de un nosotros, es decir un arte que nos llame, no como espectadores, sino como una colectividad que comparte las mismas inquietudes. Finalmente, el anhelo del mundo, un arte que se implique con la realidad (2015).

En el siglo XXI el arte ya no solo critica su propio sistema como en gran medida hicieron las vanguardias del siglo pasado, sino que además excede los límites de lo artístico para involucrarse en políticas públicas buscando generar un cambio, una transformación de una manera mucho más precisa y comprometida. Ello supone una ecuación compleja porque por un lado el activismo se define como una responsabilidad colectiva inherente a ciertas luchas políticas y sociales específicas que tienen como objetivo principal generar una transformación, concreta y tangible. Mientras que la creación artística tiene como fin último generar reflexiones y cuestionamientos a partir de la expresión subjetiva, pero no necesariamente ha de propiciar un cambio tangible, cuantificable o inmediato.

Es allí en esa diferencia donde habita la tensión que muchas veces encontramos en los proyectos artísticos que tienen un compromiso social y medio ambiental. ¿En qué momento prevalece el sentido de la obra de arte o la acción artística por encima de la agenda activista? El arte honesto debe comprometerse a un continuado ejercicio de deconstrucción y construcción en donde se pregunte por la razón de su existencia y sobre todo enfocado en “(…) cambiar el lugar y la forma de mirar” (Garcés 2015: 6).

Una como artista tiene la responsabilidad de cuestionarse qué sentido tiene su trabajo en el mundo que habita. Las respuestas pueden ser variadas y con diversos grados de validez, pero en primer lugar lo vital es asegurar la posibilidad de generar espacios y situaciones donde poder formular las preguntas que nos son perentorias e impostergables, no sólo a los artistas si no a cada ser humano. Partiendo desde allí, ¿Cuáles son los alcances de nuestro compromiso con el mundo y la sociedad? ¿Cómo lidiamos con las contradicciones inherentes al sistema en el que vivimos? ¿Qué posibilidades surgen desde el arte para visibilizar, señalar, canalizar esas contradicciones? ¿Tiene el arte la capacidad de tejer un mundo mejor?

Los artistas, colectivos y organizaciones culturales tienen el compromiso de potenciar, generar y despertar espacios de reflexión crítica para el momento que estamos atravesando. Es el momento para imaginar y proponer nuevos horizontes transformadores que a través de los vínculos afectivos, corporales y sensoriales aporten a la reconfiguración en primer lugar de la relación con el propio cuerpo, el ambiente ambiental, sociocultural y política. Necesitamos desaprender patrones, repensar los vínculos con el entorno para tejer puentes y escucharnos entre nosotros de otra manera.

# Capítulo II: Arte comprometido

## 2.1 El campo discursivo de las metodologías participativas y las dinámicas de contexto.

Para empezar, quisiera especificar que el título Arte comprometido, lejos de enunciarse como una categoría rígida, se basa en una revisión comparativa entre los lenguajes, enfoques y cuestionamientos comunes en el hacer de una serie de artistas y colectivos con quienes encuentro afinidad. Propuestas que apuestan por tejer vínculos y diálogos multidisciplinarios, que suelen enfocarse en problemas/conflictos concretos y puntuales. Y que, además, se basan en aprender en colectivo conjugando la exploración sensorial con la escucha política y socio-ambiental. Con ello me refiero tanto a la escucha del propio cuerpo; la conciencia y honestidad con la que uno se involucra, y el reconocimiento del otro y del entorno. Un arte honesto, como lo llama Garcés, en la medida que se implica en la vida misma y se construye a partir de la experiencia con los demás.

Para comprender la evolución de estas metodologías es necesario identificar cómo las prácticas artísticas en el espacio público se han ido transformando en el tiempo. Si bien la evolución y el sentido de éstas está siempre vinculada con el contexto geopolítico, los autores que he seleccionado para fundamentar esta argumentación, ligada a sus orígenes y primera fundamentación, no son latinoamericanos. Sus aportes servirán para comprender en mayor profundidad donde se ubica el valor estético, político y social desde una perspectiva global, pero sobre todo enfocada en Europa y Estados Unidos que es donde, por diversas razones en las que ahora no voy a detenerme, este tipo de investigaciones y debates han dispuesto de un mayor espacio, académico principalmente, y donde tienen una mayor tradición en parte porque son países con realidades económicas y sociales profundamente distintas a las nuestras. Esta definición se verá enriquecida y complementada cuando en el siguiente apartado aborde este tipo de prácticas por parte de artistas del contexto sociocultural latinoamericano.

El Perú, como también posiblemente en otros países que han tenido una historia de conflicto y colonización similar, tiene todavía muchas carencias y necesidades básicas que no son cubiertas por el gobierno. Por lo que el arte parti-

participativo o comunitario surge, en muchos casos como un intento para visibilizar, lidiar, atravesar o transformar esas necesidades. En la gran mayoría de los casos se trata de propuestas autogestionadas o con muy poco financiamiento, a veces municipal, gubernamental o privado, pues en comparación con otros países los recursos económicos que recibe la esfera artística y cultural en Lima, y más aún en el Perú, son realmente limitados.

\*\*\*

Para comprender el surgimiento del deseo por incorporar lo participativo en el Arte Contemporáneo, es importante hacer una revisión y diseñar una genealogía de las prácticas artísticas en el hemisferio norte, en Europa y Estados Unidos. Claire Bishop (2012), crítica inglesa y quién volverá a aparecer más adelante, señala que la semilla o el interés esencial que caracteriza los movimientos de arte comunitario se origina con el Dadaísmo.

El Dadaísmo surgió durante la Primera Guerra Mundial, principalmente en Suiza, y se identifica con la decisión por desmaterializar el lenguaje y la obra en sí misma, representa un posicionamiento antiburgués que se genera a partir de la idea de un rechazo absoluto a toda forma tradicional de hacer arte, literatura y poesía, yendo en contra de todas las vanguardias anteriores. El Dadá busca vincularse con la vitalidad de la urbe, apuesta por la ironía, la espontaneidad y por el encuentro directo con el público. Posteriormente surge la Internacional Situacionista (IS) en los años 50 en París y Dinamarca, una organización revolucionaria de artistas e intelectuales, cuyo principal pensador era Guy Debord y su base de sus ideales provenía del marxismo. Se reconocían como opositores al sistema capitalista occidental, y ridiculizaban el arte contemporáneo resaltando su falsedad y superficialidad dentro de la cultura burguesa, construyendo así el concepto de La sociedad del Espectáculo. La Internacional Situacionista sentó las bases para el surgimiento de Fluxus entre los años 60 y 70 en Estados Unidos y Europa. Un movimiento que se declara contra el objeto artístico tradicional como mercancía y se define así mismo como antiarte. Pretendían una noción interdisciplinaria haciendo un uso distinto de los canales oficiales del arte, conjugando así medios y materiales de distintos campos.

Luego, en los años 60 los artistas empiezan a cuestionar el concepto y los límites de la obra de arte, a partir de una re formulación del ánimo de ruptura de las vanguardias históricas en el marco de una respuesta a los tiempos de posguerra (el fin de la Segunda Guerra Mundial y la tensión entre Occidente y Oriente de la Guerra Fría). El espacio público empezó a ser ocupado de manera masiva por movimientos de los derechos civiles en distintas partes del mundo; protestas contra la guerra del Vietnam y movilizaciones estudiantiles y sociales que cuestionaban el statu quo, y se pronunciaban contra un mundo que no colmaba, sobre todo, las expectativas de los jóvenes. Todo ello propició en los artistas un cuestionamiento similar relativo a las formas de hacer arte y ayudó a plantear nuevos discursos estéticos colectivos surgidos desde una amplia base de resistencia cultural frente a las violencias perpetradas por las potencias mundiales (Blanco 2001).

En paralelo, en Estados Unidos, el espacio público además de ser un espacio de protesta también se convirtió en un espacio potencial para los artistas. Aparecieron una serie de programas de subvenciones al arte por parte del Estado y los gobiernos locales que invitaban a los artistas para colocar esculturas en las plazas y parques, para ir más allá de conmemorar espacios y glorificar los lugares comunes de la historia nacional y al mismo tiempo devolverle la vida al espacio público. A partir de este momento los ciudadanos comunes tenían la posibilidad de contemplar y encontrarse con el arte de una manera más directa, algo que hasta antes había sido privativo de los espacios tradicionalmente más elitistas. Lo mismo empezó a ocurrir en Europa. La acogida por parte del público trajo como fruto una demanda económica para las instituciones que continuaron invirtiendo y propiciando el arte fuera de las galerías. El Art in Public Places Program<sup>3</sup> del NEA se fundó en 1967 en Estados Unidos y es uno de los hitos más importantes para entender el espacio que empezó a ocupar el arte público en el sistema del arte (Blanco 2001).

El arte de sitio específico (Site-specific art), supone un paso más allá de simplemente sacar las piezas escultóricas al espacio público. Se trata de un movimiento en el cual los artistas crean la obra en función a un lugar específico y construyen una propuesta estética que dialoga directamente con el contexto y el entorno natural, la obra cobra una significación y memoria del lugar. No es

3 En la actualidad ha financiado más de 700 proyectos de arte en el espacio público. Empezó siendo una agencia que financiaba y promovía los emplazamientos de esculturas antes mencionadas y con los años su perspectiva se ha ampliado y transformado a los nuevos paradigmas con los cuales hoy entendemos la categoría de Arte Público. (NEA Staff 2018).

un arte transportable ni reubicable. Los confines de la pieza son los del territorio mismo y la intervención en el espacio queda a disposición de la interacción social y medioambiental.

En ese momento también surge la categoría de Land Art, que parte de la misma lógica, pero se delimita desarrollar obras con materiales naturales que construyan un diálogo entre la materialidad y paisaje, produciendo así emociones y reflexiones en el espectador al enfrentarse con la naturaleza o el territorio intervenido. Propone una nueva manera de entender la relación entre obra de arte, ser humano y territorio, que pasa por cuestionar la idea de paisaje, sobre todo en su concepción más tradicional ligada a la pintura del siglo XIX. Los ejemplos de intervenciones varían en el uso de distintas materialidades que usan desde materiales naturales como en *Spirial Jetty* de Robert Smithson, hasta el uso de hormigón como fue el caso de *Sun Tunnels* de Nancy Holt. Si bien el Land Art tiene un enfoque prioritariamente ecológico y de conciencia ambiental, en algunas propuestas los límites entre esta categoría y el Site Specific no quedan tan claros. Algunos de los referentes de este período son Nancy Holt, Michael Heizer, Robert Smithson, Richard Long, etc.

El Arte Comprometido Socialmente (Socially Engaged Art), terminología que acuña Claire Bishop en Claire Bishop en *The Social Turn* (2006), sería entonces una consecuencia de la genealogía mencionada. En esta categoría la crítica inglesa identifica una necesidad por entender el arte como algo que excede al mercado y a la esfera privilegiada. Una posición de desacuerdo con las jerarquías culturales y más bien una apuesta por reconocer el potencial creativo en cualquier segmento social, más allá de las diferencias socioeconómicas y una transformación del concepto de “audiencia”. El espectador deja de ser un sujeto pasivo para convertirse en participante y productor de la propuesta artística, lo cual significa pensar el arte desde una lógica totalmente diferente. Uno de los ejemplos que Bishop señala como referente es la obra de la artista cubana Tania Bruguera (2006).

Sobre ello, Bishop (2006) señala que es importante prestar atención a lo que supone o podría suponer ese cambio de lógica en el entendimiento de la práctica “artística” y pone en tela de juicio que dichos procesos puedan cargar consigo un efecto “moralizador” a tal punto que restrinjan y condicionen aquello que llamamos arte. Es decir, que el arte limite su capacidad de generar cinismo



o incluso incomodidad en el espectador y más bien procure priorizar un sentido de responsabilidad social. Bishop discrepa de la posición de Grant Kester, historiador de arte estadounidense, quien considera que el aspecto relacional que se constituye dentro de una práctica de arte participativo es ya por definición una obra de arte en sí misma (2006).

“(…) La urgencia de esta tarea política ha llevado a una situación en la cual tales prácticas colaborativas son percibidas automáticamente como gestos artísticos importantes de resistencia: no puede haber obras de arte en colaboración fallidas, fracasadas, irresueltas o aburridas ya que se considera que todas son igualmente esenciales para fortalecer los vínculos sociales.” (Bishop 2006: 2)

Desde la perspectiva de Grant Kester el arte hoy exige un alejamiento de lo visual, sensorial y estético y más bien debe protagonizar el componente de intercambio discursivo. La comunicación como una forma de estética que ya no es inmediata, como la contemplación de una pieza de arte en un museo, se alarga en el tiempo y trasciende el espacio. Los procesos de arte relacional o dialógico, como él los llama, reemplazan la experiencia de lo sublime – estético, por un cuestionamiento de las identidades ya establecidas e imágenes estereotípicas y concretas, la obra de arte es el proceso acumulativo de intercambio y diálogo. En esa línea, el proyecto Gramsci Monument del artista suizo Thomas Hirschhorn es un referente (2017).

Suzanne Lacy, artista y activista norteamericana y una de las pioneras en desarrollar proyectos de arte público con comunidades específicas marginadas por la sociedad en Estados Unidos, dice lo siguiente: “El artista es el medio para la experiencia de otros y la obra es una metáfora de dicha relación” (1995: 82).

En ese sentido lo que ella titula “arte público de nuevo género” cumple esa función, y desde esa lógica el concepto de “público” podría ser comprendido como una descripción calificativa de lugar, un sentido de propiedad o incluso la posibilidad de acceso, dice: “(…) lo que existe en el espacio entre las palabras “público” y “arte” es una relación desconocida, una relación que puede convertirse en la obra de arte en sí misma “ (1995: 20).

Lo que realmente diferencia la postura de Bishop, por un lado, frente a la de Lacy y Kester, que resuenan más entre sí, son los criterios de definición sobre lo que entendemos por arte hoy. Para Bishop es indispensable mantener una direccionalidad artística definida que conduzca el proceso social y participativo, y no se pierda de vista la ejecución del todo como una pieza de arte. Valora aquellos ejemplos que entrelazan lo social, político y estético en una misma propuesta. Allí donde finalmente el arte se inserta en la vida misma ya no solo por un afán de traspasar el museo, sino también como un mecanismo de tomar partido político frente a las carencias, violencias e injusticias de un sistema neoliberal al borde del colapso, a través de su presencia y compromiso.

Desde el punto de vista de Lacy y Kester, aunque más Kester, si bien esa integridad y direccionalidad es importante, priorizan lo que se pone en juego desde el encuentro social y ello implica la apertura a que esa direccionalidad sea flexible y se transforme o que incluso sea apropiada por la misma gente para proponer algo distinto. En ese momento la figura del artista, como director, puede disolverse y se integra la propuesta al contexto.

Es un terreno de acción complejo y personalmente creo que en ese debate me ubico, con mi corta experiencia, en un punto intermedio que al mismo tiempo supone aceptar la convivencia de las dos posturas anunciadas. Creo que la cuestión de qué es lo que se prioriza en una dinámica de arte participativo esta muy sujeta al contexto y en el caso del Perú desarrollar un proyecto de arte participativo en la esfera “pública” significa un encuentro inmediato con tensiones sociales muy dispares. Tensiones que exigen consensos, es un país que tiene mucho que reparar y sanar y para hacerlo debemos encontrarnos en un punto medio, la única manera de crear en colectivo en un país tan diverso es abriendo realmente espacio al intercambio.

Esta forma de entenderlo es producto de una evolución en el tiempo y muchos cuestionamientos internos que me he hecho a lo largo de este proceso. En repetidas ocasiones me he acercado a los vecinos del canal con una idea preconcebida de lo que podíamos hacer en esa sesión e inmediatamente me daba cuenta que había diferencias muy marcadas en lo que entendíamos por las nociones más básicas con las que íbamos a trabajar; como el imaginario colectivo del río o incluso lo que ellos entendían por arte.



Volvía entonces a mi taller para reflexionar y darme cuenta que había que ir un paso atrás antes de seguir avanzando, porque en el fondo ese “avanzar” debía estar dado por el proceso mismo. Tocaba ejercitarse en la humildad para comprender que la naturaleza de este proyecto era fundamentalmente colectiva y sólo iba a ser posible llevarlo a cabo si es que reconocíamos esa premisa. La responsabilidad social y ecológica surge de los principios y valores del artista o colectivo que está detrás del proyecto más que de la obra de arte en sí misma. Luis Camnitzer, artista, docente y teórico que ha escrito mucho sobre el encuentro entre Arte y Educación, considera que existe una complejidad inadvertida cuando utilizamos la palabra “arte” como un paraguas general:

“Hay un problema que es el contenido que le damos a la palabra ‘arte’. Convencionalmente, suponemos que el arte es una forma de producción dentro de la cual hay que entrenar a profesionales que hagan “el mejor arte posible”, el arte que va a dar al museo. De algún modo, el museo es la arquitectura de la posteridad del artista, y quiérase o no, el artista profesional ambiciona estar en un museo, aunque esté en contra de los museos. El museo acepta —en primera instancia— todo lo que lo desafía, para sacarle el filo. Esa es la visión muy tradicional de lo que es arte, que además viene del artesanato. La historia del arte es una historia de la artesanía, en la cual el artesano que se destaca, el virtuoso, agrega un elemento más, que no es definible, pero que al final terminamos llamándolo arte”(2022).

“Después está el arte como agente cultural que afecta la cultura colectiva. Esa separación en realidad requeriría dos palabras distintas: una para el arte como producción, y otra para el arte como agente cultural; pero no hemos logrado que la gente haga esa separación. En términos de agente cultural, en última instancia, el autor es lo menos importante, la posteridad es lo menos importante. Lo que importa es cómo afectas el consenso colectivo respecto a los ordenamientos necesarios para sobrevivir correctamente en la sociedad” (2022).

Retomando a Bishop, coincido en que es importante iniciar un proceso con una direccionalidad e intención, una curiosidad, pero en mi opinión esta debe de tener la capacidad suficiente de ser flexible para adaptarse al contexto y re-

conocer como las otras curiosidades se encuentran con a de uno y definir en conjunto que es aquello que esta surgiendo sucediendo en el medio. El proceso creativo siempre es una conversación. Cuando te enfrentas a la materia, sea un pedazo de tela o una porción de barro, lo que sucede entre tu y ella es una comunicación que tiene su propio ritmo. En primera instancia te acercaste con una proyección, una imagen o una idea, sin embargo, esta idea se ve transformada en el primer instante que tocas la materia porque esta ya contiene información y tiene su propia naturaleza. Si uno trata de insistir en la idea preconcebida que tenía en un inicio se frustra la comunicación. La obra de arte es lo que se gesta en el medio, y es la misma formula cuando conversamos con un otro, hay que confiar en el campo de energía que se va tejiendo entre el uno y el otro y sostener multiplicidades.

Desde mi experiencia es importante que el tema/interés en el que se está trabajando tenga suficiente espacio como para que se puedan ir tomando decisiones sobre la marcha y que esas decisiones pasen necesariamente por un proceso de cuestionamiento y compromiso social y ecológico con la realidad con la cual se encuentra. Finalmente es un proceso de mucha incertidumbre, las variables aumentan y si uno no desarrolla la capacidad de navegarlas y de agudizar lo sentidos para capturar aquello que ya se está gestando, se anula la posibilidad de generar algo auténtico.

¿Y por qué entenderlo y llamarlo como arte y no como un proyecto social simplemente? Ubicarlo dentro del campo del arte si trae consigo una diferencia importante y necesaria, pues el arte se entiende como ese espacio de experimentación donde los límites son difusos y donde el juicio sobre si es correcto o incorrecto pasa a un segundo plano, y más bien la pregunta en si misma y el cuestionamiento es lo que esta en primera línea. Vivimos en una sociedad que necesita encontrar más espacios para cuestionarse y preguntarse acerca de los modos de vivir, de la relación con el cuerpo, con la naturaleza y el vinculo con el otro, sin temor a responder mal o bien.

¿Tendrá un lugar en la escena del arte o pertenece a una esfera pública más amplia? ¿Quiénes lo verán y cómo lo entenderán? ¿Se puede entender como un trabajo o es algo que queda fuera del ámbito laboral? ¿Cómo valorar la interacción social que se produce? ¿Hasta qué punto este proceso le pertenece

al artista? ¿Qué parámetros permitirán que el aprendizaje de la experiencia se constituya como algo en sí mismo? Son cuestionamientos que nos ubican ante la realidad de que vivimos en una sociedad donde operan estructuras de poder y el artista no es un agente aislado en ese engranaje. Somos ciudadanos y eso significa que tenemos un deber de ejercer ciudadanía y ser conscientes de que cualquier acción artística tiene también implicaciones políticas y más si se hace con la intención de intervenir en el ámbito público.

## 2.2 El arte comprometido con la esfera pública en la ciudad de Lima y en el Perú.

El marco histórico político del Perú comprendido entre los años 1980 y 2021 determina las aproximaciones y los posicionamientos por parte de los artistas frente a la sociedad. Los ejemplos que he seleccionado para este apartado coinciden en que buscan generar espacios para desarrollar nuevas narrativas estéticas no convencionales, que en algunos casos se vinculan con el lenguaje popular y que cuentan historias desde un punto de vista no hegemónico. Propuestas que expresan la complejidad de cada contexto, a nivel social y político y geográfico. Los colectivos y proyectos seleccionados plantean cuestionamientos como: ¿De qué manera se genera una dinámica participativa dentro de una sociedad como la limeña tan fragmentada? ¿Cómo aprovechamos la diversidad cultural y social en beneficio de todos en vez de aislarnos? ¿Cuál podría ser el rol del arte en un escenario tan herido socialmente como el Perú?

A través de la intervención en el espacio público, la expresión corporal, el teatro, la muralización y el vídeo, los ejemplos seleccionados demuestran que el arte es una vía de acción que teje diferencias y complicidades creando nuevos lenguajes visuales, sonoros y performativos. Los ejemplos que revisaremos en esta oportunidad tienen lugar principalmente en la ciudad de Lima en un periodo que inicia a mediados de los setenta del pasado siglo, en paralelo al fin del gobierno militar de Velasco (1975), y que se extiende hasta el año 2020, al final del gobierno de Francisco Sagasti durante la pandemia del COVID-19.

Christians Luna, artista peruano, junto al crítico y curador Augusto del Valle, hacen una distinción entre tres Limas que puede servir para comprender la transformación de la ciudad en el plano urbano y social a lo largo del último siglo; la Lima señorial y criolla, la Lima invadida y migrante, y la Lima híbrida, comercial y contemporánea (Luna & Del Valle 2009).

La Lima invadida es la que se vio transformada por la llegada de los migrantes durante el gobierno de Velasco, Belaunde y García, por aquellos quienes, por hambre, miedo o en búsqueda de un futuro mejor llegaron a asentarse en la capital. Es en ese momento que empiezan a crecer las arterias de la ciudad entre los cerros periféricos de la capital. Visualmente son cinco arterias, venas que con el pasar de los años se han empezado a formalizar y formar distritos y que realmente son el fruto de las numerosas migraciones. Es lo que en la actualidad designamos como conos y que acabarán coadyuvando a la conformación de la Lima híbrida, comercial y contemporánea.



Figura 5: Mapa de un artículo de investigación de Grade sobre la expansión urbana en el Perú (Espinoza y Fort 2020).

A mediados del siglo XX, el Perú se encontraba en un momento de crecimiento demográfico, pues se había reducido la tasa de mortalidad: “El Perú tradicional ha iniciado su crisis definitiva; las viejas estructuras agrarias se quiebran bajo el peso del crecimiento demográfico, la expansión mercantil y su propia inoperancia. El espejismo del Perú moderno, que irradia especialmente desde Lima, torna insostenible la opresión familiar, económica, social y cultural en el lugar de origen. Se inicia el gran éxodo (...)” (Degregori 1986:65).

La modernidad que proyecta Lima, se convierte en un lugar de destino para los pobladores, principalmente jóvenes, que viven en los Andes y la costa del país en una situación de falta de horizontes y opresión familiar, social, económica y cultural. En su libro *Conquistadores de un nuevo mundo. De invasores a ciudadanos en San Martín de Porres*, Carlos Iván Degregori muestra un estudio en el cual se analizan diferentes arquetipos de migrantes para entender la motivación de migración. Se trata de un amplio espectro: desde la mujer de la sierra con menor educación que migra muy temprano, hasta el hombre de la costa que representa una migración más reciente y con un nivel de mayor educación. Además, el libro incorpora un extenso número de testimonios de migrantes que permiten hacerse una idea más completa de las condiciones y las motivaciones que estaban detrás de ese desplazamiento. Entre ellas una de las razones principales por las cuales migraban las mujeres del campo a la capital era porque tenían una situación insostenible de maltrato y aunque huir es un salto al vacío en todos los niveles, era preferible a continuar sufriendo por abusos de violencia o escasez. La situación de los migrantes de los años 50 es completamente distinta a la de los migrantes de los años 80, quienes probablemente ya tenían a alguien en la ciudad que les pudiera dar la mano (1986).

La llegada a Lima es un proceso extremadamente difícil y el sentido de pertenencia e identidad toma muchos años en construirse y probablemente nunca termina de estarlo del todo. Una gran mayoría de hombres se enlistan en el ejército militar, mientras que las mujeres se incorporan dentro de las casas adineradas de la capital como servicio doméstico, ambas opciones sirvieron como un camino de inserción en la sociedad (1986).



Todo es complicado para los migrantes: encontrar trabajo y conseguir un lugar para vivir. Muchas veces no queda otra que invadir terrenos, construir de manera colectiva y sin ayudas de ningún tipo de las infraestructuras de servicios básicos, lo cual es excesivamente complicado, en parte por la poca predisposición, la ineficiencia y la corrupción gubernamental y también por las circunstancias orográficas en el caso de los cerros y las zonas desérticas. Un simple dato como ejemplo, todavía en 2019 un millón de los habitantes que viven en la ciudad no contaban con acceso a agua potable, y eso es una décima parte de la población.

Pero posiblemente lo más importante a entender aquí, más allá de la obtención del título de propiedad, de la instalación luz, desagüe, agua, lo cual se consigue a través de las juntas vecinales u otros modos de organización, es que hay algo que se quiebra. Aun cuando todo eso ya se ha alcanzado, los migrantes siguen perteneciendo a una sociedad subalterna y periférica. Ese estar en el borde y en el margen, para muchos significa olvidar su pueblo, su origen, su música, comida e historia, para insertarse en el tejido urbano y encajar en el modo de vida de la urbe.

\*\*\*

Luna y Del Valle (2009), influenciados por Dadá, Fluxus, y el Arte Povera, nos invitan a preguntarnos ¿Cómo entiende el espectador los factores de su encuentro con el arte? Y ¿Por qué no se extienden puentes con lo que pasa afuera o con lo que le pasa al otro, como una cuestión mucho más inmediata? Postulan también que el espacio de la calle es el lugar de todos, no mediado por las instituciones culturales ni por el mercado, un espacio mutante, de cambio y rotación. Apropiarse de la calle es tomar “los lugares comunes como intermediarios para generar un diálogo urbano, y reconocerse allí en el desplazamiento, en lo cotidiano y en la convivencia.” (2009).



Figura 6: Intervención en el espacio público *Hombre atado de manos con una soga lleva una estructura de madera, que sostiene un vaso de plástico con agua. Recorre conjuntamente la marcha por el agua* (Luna 2011)

“ (...) Se debe reciclar la imagen anterior de lo que ocurrió diariamente para transformarlo en otra imagen. Una lustrosa, que alterne con las posibilidades de la elaboración contemporánea. La riqueza de la memoria plantea un discurrir colectivo, un desarrollo que permita envolver lo anterior con el presente. No con un presente globalizado solo por referentes europeos o neoyorquinos, sino con la idea de un fenómeno que colecciona fragmentos, los mismos que al disolverse, diseminan la historia hasta lo que realmente importa: la realidad inmediata, la calle. La calle en sí misma posee la apropiación del discurso crítico. Observemos lo que pasa en la calle, porque es allí donde las respuestas cohabitan y donde la construcción del envoltorio humano se forma y adquiere una nueva entidad.” (Luna & Del Valle 2009:3).

Luna y Del Valle elaboran una lista de colectivos y artistas que entre el año 1975 y el 2005 realizaron acciones u obras en el espacio público. En esta publicación ambos argumentan que existe una necesidad colectiva de salir de las instituciones e insertarse en la vida misma de la ciudad. De entre todos ellos

he seleccionado algunos ejemplos y además también he agregado otros, más contemporáneos, y con los cuales además he trabajado directamente.

Un referente importante en un primer momento es Francesco Maríotti, artista suizo-peruano que organizó en el 1971 los festivales de arte CONTACTA 71 y CONTACTA 72. Había sido invitado a exponer en el Museo de Arte Italiano y él responde invitando indistintamente a creativos de múltiples esferas del arte y la artesanía para desarrollar un Festival de arte total. Al año siguiente se traslada a Cusco y trabajo para SINAMOS (El Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social), entidad estatal creada durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado y desde allí organiza los Festivales de Arte Hatary e Inkari, en donde desarrolla proyectos de arte y comunicación con los sectores populares y la población campesina, incluyendo la socialización de técnicas serigráficas. (Buntix 2005)

Maríotti posteriormente forma parte del colectivo E.P.S Huayco, junto a María Luy, Charo Noriega, Mariella Zevallos, Herbert Rodríguez, Armando Williams y Juan Javier Salazar. Uno de los colectivos más emblemáticos de los años ochenta que apostó por un arte reivindicativo, callejero, que cuestionó las esferas privilegiadas de las galerías y representó la realidad política y social de nuestra sociedad de una manera menos mediada por las convenciones artísticas y prestando más atención a las expectativas, anhelos y lenguajes populares (Buntix 2005).





Figura 7: Omnibus transitando a la altura de la instalación de Sarita Colonia, monumento realizado por el colectivo E.P.S Huayco en 1981. (Fotografía: MR) (Buntix 2005).



Figura 8: El colectivo E. P. S. Huayco en 1981 junto al monumento Sarita Colonia. (La Mula 2014)

El Monumento Sarita Colonia, en 1980, es probablemente su obra más conocida. Se trata de una instalación de sitio específico que retrata a Sarita Colonia<sup>4</sup>, un referente simbólico de la cultura migrante de Lima. La imagen es de gran formato y fue construida con latas de leche recicladas y pintura sintética, haciendo referencia a la ciudad, el consumo y la precariedad. La apropiación del icono es una búsqueda por entablar un diálogo con lo popular. El lugar escogido para su instalación es también un mensaje en sí mismo; el kilómetro 54 de la Panamericana Sur coincide con el límite administrativo de la Municipalidad de Lima, señalando también la ruta que tomaron y toman los migrantes al llegar a la ciudad (La Mula 2014).

Un año después, en 1981, el colectivo Signo x Signo lleva a cabo la acción Lima en un Árbol. De hecho, aún quedan dudas sobre si es que este grupo verdaderamente existió como tal. No hay suficiente información como para poder verificarlo. Lo que sí queda claro es que este grupo humano tenía una particular afinidad con el urbanismo, la arquitectura, el arte no objetual y la acción participativa. La performance Lima en un Árbol realizada por Rossana Agois, Wiley Lu-deña, Hugo Salazar del Alcázar y Armando Williams en el Centro Histórico de la Lima, es posiblemente la primera acción artística que además de desenvolverse en el espacio público, revela un incipiente y todavía no muy elaborado discurso ecológico mediante la interrupción del tránsito de la urbe.

---

<sup>4</sup> Sarita Colonia (1914 - 1940) era una mujer huaracina conocida por hacer milagros desde pequeña. En busca de trabajo se mudó a la capital para ser niñera en una casa en el distrito del Callao. A pesar de no ser reconocida por la iglesia, es una figura muy venerada por los inmigrantes limeños.



Figura 9: Signo x Signo. 1981. Lima en un árbol [vídeo]. Micromuseo (CETUC 2013)

La acción consistió en que los artistas mencionados se ubicaron en medio de uno de los cruces más transitados del lugar para colocar en el centro una maceta que contenía un pequeño árbol de eucalipto por un lapso de 30 minutos. De esta manera paralizaron el tráfico confrontando la relación cemento - naturaleza / tráfico - pausa / normalidad - intervención. Esta acción representa un símbolo que nos hace cuestionar la ciudad “en crecimiento” y nuestras formas de relacionarnos en el espacio público (López 2009).



Figura 10: Signo x Signo. 1981. Lima en un árbol. (Trece Monos 2009).

Hoy en día nos parece un ejercicio no tan disruptivo, pero en ese entonces el entorno limeño estaba mucho menos acostumbrado a este tipo de intervenciones que en la actualidad. La creación de ese peculiar espacio entre esas cuatro esquinas, a partir de la interrupción de la normalidad urbana hace inevitable la siguiente pregunta: ¿Qué hace que eso sea una obra de arte? Para mí lo es, pues es una acción dirigida que produce una interrogante lo suficientemente amplia o aguda para que el espectador se detenga y cuestione ¿Qué está pasando? ¿Se nos está tratando de decir algo? ¿Qué tipos de símbolos se encuentran inscritos en la acción? (CETUC 2013).

Al margen de las acciones realizadas por artistas en la esfera pública, al mismo tiempo empieza a gestarse desde los mismos asentamientos humanos y barrios periféricos, movimientos culturales autogestionados. El arte y el activismo cultural operan como una posibilidad de resiliencia, de hacer comunidad, de intervenir políticamente y reconstruir/reafirmar identidad en condiciones donde los choques culturales y sociales son más agudos y evidentes. En la periferia de la ciudad, el arte empieza a ocupar un rol pedagógico importante en los espacios



públicos como un potencial de desarrollo y ciudadanía. El teatro es uno de los lenguajes artísticos más presentes y que guarda una estrecha afinidad con costumbres y tradiciones, sobre todo andinas, que ahora interactúan con la estética urbana. Además, sin duda, es un campo del arte que por la cercanía entre sus participantes permite construir vínculos más sólidos y duraderos entre artistas y ciudadanos al interior de las propias comunidades barriales. Posiblemente el ejemplo más conocido en ese sentido y por su permanencia en el tiempo sea el Fiteca (La Fiesta Internacional de Teatro en las Calles Abiertas).

Fiteca fue fundada en el 2002 por los artistas escénicos Marco Esqueche Castañeda, Jorge Rodríguez Mallqui, Janet Gutarra Luque en el barrio La Balanza en Comas, distrito al norte de Lima. Hasta el 2019, antes de la llegada de la pandemia, cada 1 de mayo se realizaba un festival cultural que congregaba a artistas y colectivos para hacer pasacalles, talleres de teatro para los niños del barrio, muralización y circo, entre otras actividades (Lima Gris 2016).



Figura 11: Fotografía de festival Fiteca 2015 por Natalia Roncal (Lima En Escena 2017)

En los últimos años incluso se ha contado con la presencia de colectivos de artistas internacionales y el festival se ha convertido en un evento esperado que alberga, fortalece y conecta las redes de la escena artística periférica de la ciudad. Se ha generado un circuito en el cual los mismos pobladores pueden ser artistas, maestros y espectadores.

Otro ejemplo importante de arte comprometido con la realidad social y ecológica peruana, y que además conozco de primera mano, es DOCUPERU. Una organización sin fines de lucro que desde el 2003 promueve y realiza videos documentales de manera participativa con comunidades a lo largo del territorio peruano. Detrás de su gestión hay un interés por transgredir las normas tradicionales del cine documental más convencional y de carácter meramente informativo. De esta manera buscan explorar nuevas formas narrativas que cuestionen la historia oficial del país. Todo ello recurriendo a la memoria personal y a las realidades de las propias comunidades para visibilizar aquello que no se ve a simple vista, aquello que es ignorado, ninguneado, marginado. Confrontar los discursos hegemónicos para más bien abrir el campo a la construcción de nuevas narrativas.

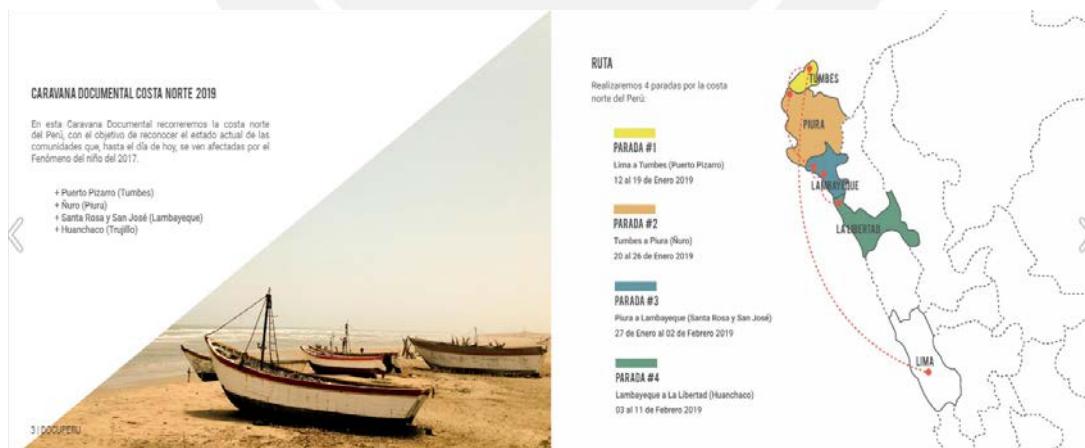


Figura 12: Caravana Documental Costa Norte 2019. (DOCUPERU 2019)



En el 2019 tuve la oportunidad de participar en el tramo de Puerto Pizarro, Tumbes de la denominada Caravana Norte. La propuesta consistió en generar una ruta descentralizada de producción de contenido artístico a través de soportes como la foto, la radio, el fanzine, el mural y el vídeo. El objetivo principal fue promover la auto representación en las comunidades afectadas por el Fenómeno del Niño del 2017 en la costa norte. Los contenidos visuales, audiovisuales y sonoros, producidos, representaron la evidencia del daño medioambiental y mostraron la labor de las organizaciones locales en la transformación de su territorio. La historia de la abuela más antigua y el pescador más conocedor del barrio, por ejemplo, jugaron un papel protagónico en la construcción de estas narrativas.



Figura 13: Captura de pantalla en el cortometraje Puerto Pizarro, Tumbes - Making of (DOCUPERU 2019)

En ese contexto coordiné un taller de muralización en donde los niños de Puerto Pizarro expresaron a través de recursos visuales el ecosistema del Manglar. El diseño final del mural se hizo en base a los dibujos elaborados por ellos en donde se podía ver que conocían la diversidad de animales y plantas que había allí y que también eran conscientes de la basura y contaminación presentes en el lugar. El lema que se construyó durante las dos semanas que duró esa

experiencia fue: El manglar,<sup>5</sup> es manglar, no es un basural, con el cual, además, se produjo una canción.



Figura 14: Captura de pantalla en el cortometraje Puerto Pizarro, Tumbes - Making of (DOCUPERU 2019)

“(…) Lo que he aprendido es que no estamos yendo a enseñar vídeo, estamos generando ciudadanía a través de un juguete que es la tecnología. En DOCUPERU, nos reconocemos partícipes del espacio y territorio de las comunidades: no es que solo ellos participen en nuestra experiencia, sino que es desde ambos lados, se es creador y aprendiz de manera indistinta. De hecho, no se invita a participar de lo mío o lo tuyo, pues eso es peligroso porque nos separa: es crear todos juntos. Por tanto, hablar de una metodología es como sonar a manual y lo que hacemos es realmente trabajar en medio de un caos organizado o una organización caótica, es decir, usamos nuestras herramientas en función de las subjetividades con las que nos encontramos y partir de ahí decidimos cómo trabajar el proyecto” (Leetoy & Zavala 2019).

<sup>5</sup> Los Manglares son ecosistemas tropicales de mangles, árboles curvos de raíces rizadas que sobreviven la combinación de agua dulce y salada. Son bosques semi acuáticos que conforman pequeñas islas de ecosistemas que se encuentran amenazados por la presencia de langostineras y la contaminación de las afluentes debido a la excesiva extracción de recursos naturales, la generación de basura de los poblados y la contaminación por los desagües domésticos. Con la llegada del Fenómeno del Niño aumento de la temperatura de las aguas costeras, se redujo el cambio en la salinidad y aumentó la concentración de oxígeno disuelto. Dichos cambios ocasionaron la disminución de especies de Anadara tuberculosa (Conchas Negras) lo cual afecta directamente la economía de los extractores artesanales.

Finalmente, un ejemplo reciente y que me interesa señalar en cuanto a las dinámicas de colaboración participativas es el colectivo Shipibas Muralistas<sup>6</sup>. Un grupo de artesanas, tejedoras y migrantes de la etnia shipiba-koniba residentes en Cantagallo que han decidido salir a compartir y exponer su trabajo en los espacios públicos de la ciudad. Cantagallo es un asentamiento humano donde viven aproximadamente mil migrantes de la selva hace más de treinta años y en todo este tiempo han sido ignorados, discriminados e incluso agredidos, no sólo por diferentes instancias gubernamentales, que nunca se hicieron cargo del proceso de reubicación, sino también por el racismo sistemático que caracteriza a nuestra sociedad.

El colectivo Shipibas Muralistas surgió en el contexto del COVID 19 cuando ellas se quedaron sin trabajo y decidieron organizarse y contactarse con artistas y gestores culturales de Lima para salir a las calles y muralizar ofreciendo su arte y dar a conocer la cultura shipiba-koniba originaria de la selva peruana. En octubre del 2020 propicié una colaboración entre el colectivo y los alumnos de quinto de media del colegio privado Villa Per Se, donde en ese momento ejercía como profesora de Arte. Los alumnos y el colectivo diseñaron conjuntamente un mural por Zoom que más tarde se pintó en las paredes del colegio.

Una de las tareas para los estudiantes fue crear un sonido a partir de los diseños Kené producidos por las artesanas. Normalmente los Kenés son un diseño que contiene un canto, una historia o una invocación. Sin ninguna información previa los estudiantes se aventuraron a crear sonidos vocales, instrumentales y corporales, haciendo una lectura sonora de la imagen. Las mujeres del colectivo quedaron impactadas con esta actividad, pues encontraron una similitud en la interpretación que habrían hechos los alumnos y lo que ellas escuchaban o se imaginaban cuando veían ese Kené en particular.

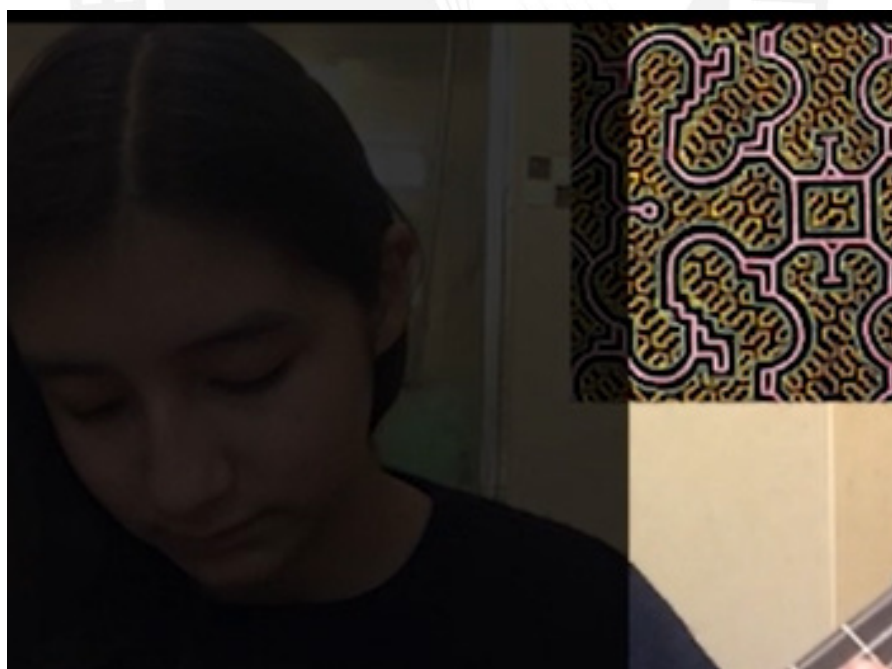
---

<sup>6</sup> El colectivo está conformado por Ricardo y Fidelia Franco, Nimia García, Eulogio García, Coraima Cairuna, Zoila Maynas, Lucia Flores, Milka Franco y Francesco Dangelo.



---

Figura 15: Registro fotográfico de la clase virtual realizada entre el colegio Villa Per Se y el colectivo Shipibas Muralistas en el 2020.



---

Figura 16: Registro fotográfico de la clase virtual realizada entre el colegio Villa Per Se y el colectivo Shipibas Muralistas en el 2020.



\*\*\*

Tener en cuenta el proceso de migración a la ciudad de Lima es clave para comprender el terreno sobre el cual se gestan los ejemplos que hemos revisado. Vivimos en un país que alberga muchos países en su seno, en el que conviven más de cuarenta lenguas originarias distintas y desde hace más de doscientos años pretendemos que podemos ignorar esa multiplicidad y ocultarla tras un único discurso hegemónico, lo cual es imposible. Es necesario crear caminos que sean capaces de albergar aquel pluriverso al cual se refiere Escobar.

Los ejemplos que hemos visto demuestran cómo a partir de diferentes medios y recursos como, la cámara, el dibujo, el sonido, el teatro y la performance, se pueden construir lenguajes colectivos que abran un espacio para que hablemos de la realidad desde puntos de vista alternos, que no obedezcan a las hegemonías de poder. ¿En qué terreno se ubican estas metodologías de intercambio? ¿En el ámbito del arte, la pedagogía, el activismo o la política?

Posiblemente un poco en todos los niveles al mismo tiempo pues son campos de acción que se retroalimentan. En el proceso de la creación artística hay una apuesta por la experimentación, el juego, el desafío, los retos, la vulnerabilidad y la creación de símbolos y significados. El caos organizado al cual hace referencia José Balado, fundador de DOCUPERÚ, es el terreno en donde se gesta el lenguaje; los límites de la obra se difuminan y se apuesta por la incertidumbre y el aprendizaje colectivo. A menudo la obra de arte en este tipo de proyectos es tanto el proceso en sí mismo como las relaciones humanas que se tejen a partir de esas experiencias. Y no siempre lo son las obras resultantes, entendidas estas en su acepción más convencional.

Aunque es posible referirse a este tipo de prácticas, sin hablar del mercado del arte, de circuitos y entramados económicos, tarde o temprano las estructuras que alientan, difunden y promueven la circulación del arte se ven implicadas, ya sea porque financian los proyectos o porque cumplen un rol de vitrina y exposición que a su vez genera más proyectos. Un escenario que no es propiamente un mercado, pero que no deja de generar una peculiar economía, así sea más simbólica que crematística. Es perentorio por tanto identificar las nociones

pertenencia y autoría, y dedicarle un tiempo a construir acuerdos entre los participantes que sostengan el compromiso colectivo, un diálogo transparente.

Aun así, hay que decirlo, difícilmente se atraviesa un proyecto de arte participativo sin sufrir tensiones y complicaciones, algo inherente a cualquier proceso comunitario, pues las estructuras y dinámicas que se crean y entretajan no pueden ser ajenas a las relaciones de poder presentes en todo marco colectivo. Para mí ha sido sumamente importante comprender que el aprendizaje es lo más importante y valorar que ello se da desde el reconocimiento de los lugares de enunciación y en el encuentro con los desconocidos, con aquello que significa una diferencia. Lo que implica hacer un ejercicio de introspección para tomar consciencia desde donde nos estamos acercando y qué nos diferencia. Porque siempre habrá un sesgo y si es que no somos conscientes de ello no estamos construyendo desde un lugar auténtico o real como diría Garcés.

## 2.3 El arte comprometido con los cuerpos de agua

Los ejemplos que he seleccionado para este apartado guardan una relación más directa con Surcosonante, abordan la problemática ecosocial asociada al agua en distintos contextos geográficos empleando dinámicas de arte comunitario, y generando imágenes visuales de concientización y resistencia frente a la crisis medio ambiental, ejemplos que sintonizan con el escuchar, resonar y tejer en distintitos niveles de compromiso.

Sin duda en los últimos 10 años la crisis del agua se ha convertido en una gran preocupación a nivel global, algo que ha encontrado eco en muchos artistas, así como en instituciones y certámenes enfocados en la producción cultural e involucrados en la institucionalidad del arte. La bienal de Lyon en el 2019 se llamó *Where Water Comes Together With Other Water*; este año, 2021, en Shanghai la bienal se ha titulado *Bodies of Water*; y en Sidney: *River Voices*. En una nota publicada en [elpais.es](http://elpais.es) a principios de este año la periodista cultural española Bea Espejo dice: "(...) sí hay una metáfora que aglutina la respuesta de lo artístico hoy es acuática y animal, marítima y fluvial" (2021), comentando acerca



de cómo es que los espacios museísticos abordan una agenda común en base a las reflexiones entre el conocimiento ecológico y articulación cultural:

“(...) En el arte se habla ya de una solidaridad entre especies y ecosistemas, de un pensamiento profundo y queer, de una economía circular y una ecología corporal. (...) Un verde, dice Blanca de la Torre, comisaria de la próxima Bienal Internacional de Cuenca 2021, en Ecuador, que hay que cambiar por el azul” (Espejo 2021).

Estamos atravesando las consecuencias de un profundo desentendimiento hacia el cuidado de la tierra o analfabetismo ambiental, como le llama Svampa y más bien somos testigos sin agencia de una serie de intereses económicos que se aprovechan de la crisis y necesidad. Un ejemplo de ello es que hace ya varios meses se empezó a cotizar el agua en Wall Street, dentro del mercado de futuros de materias primas, mostrando las verdaderas intenciones del modelo capitalista que caracteriza nuestra era. (Álvares, 2020).

Frente a este escenario global catastrófico existe también una oportunidad de mirarnos unos a otros y de voltear hacia nuestras comunidades, de observar cómo es que nos estamos relacionando, cuáles son las oportunidades para transformar el pensamiento, el cuerpo y las formas de habitar. Y hacerlo de manera tal que generemos cambios y cuidemos la vida.

Cuando inicié el proyecto de Surcosonante, yo no era consciente de que artistas en otras partes del mundo trabajaban con los cuerpos de agua, emprendiendo vínculos hacia el medio ambiente y las comunidades locales con compromiso y responsabilidad. Al darme cuenta que eran muchos los artistas abordando esta temática me llevó a pensar que lo que estamos viviendo hoy es un grito, una alarma, una reverberación que nos moviliza en distintas partes del mundo al mismo tiempo y nos hace tomar acción. En cada lugar, país y contexto los vínculos, las historias de la gente con la tierra y el agua son diferentes, pero están conectadas y tienen un trasfondo más similar de lo que parece.

Expondré los casos de la artista española Seila Fernández Arconada y los colombianos Carolina Caycedo y Leonel Vázquez, cuyos proyectos muestran las posibilidades de entablar un diálogo que cruza lo estético, lo político, lo ambiental en distintas cuencas hidrográficas. Los tres artistas seleccionados muestran a través de su obra –en la que convergen la performance, la instalación, la escultura y el movimiento- un compromiso que se sitúa entre el arte y el activismo. En los tres casos existe una necesidad y apuesta por encontrar en el arte una vía para hacer tangible el cambio, creando nuevos lenguajes visuales cuya elaboración sea fruto de un proceso colectivo; por relacionarnos con otros en un sentido comunitario que surge a partir de una resistencia y lucha compartida por trabajar por un mundo mejor para todos.

### 2.3.1 Represas Represión (2020) por Carolina Caycedo

Carolina Caycedo es una artista multidisciplinaria colombiana que nació en Londres, luego volvió a Colombia a los seis años y actualmente su práctica transita entre Colombia, Brasil, Los Ángeles y Puerto Rico, desplazamientos que han tenido una incidencia significativa en su obra y en cómo ella se identifica como mujer, artista, latina, migrante y activista de los derechos de los ríos y la vida que ellos albergan.



Figura 17: GEOCHOREOGRAPHY ORITOGUAZ: Descolonizando La Jagua. (Caycedo 2015)

Represas Represión en una exposición en el MCA de Chicago que se inauguró en marzo del 2020 y en la que se exhibía su trabajo de los últimos 10 años. La muestra presentaba obra de múltiples formatos que configuran un lenguaje de resistencia frente a las amenazas extractivas y opresoras de las empresas multinacionales sobre las cuencas hidráulicas con relación al río Yuma y el río Magdalena en Colombia, el Yaqui en México, y el Quilombo y el Xingú en Brasil.

Dentro de la producción de Caycedo en ese margen temporal, voy a detenerme a analizar Ríos Vivos y Cosmoatarayas. Ríos Vivos fue una acción que entra dentro de la categoría Geocoreografías. Realizada en el departamento del Huila, Colombia durante el 2014 y en colaboración con el colectivo Jaguas por el territorio<sup>7</sup>. Se trató de un proyecto de 6 meses en las zonas más impactadas por la presencia de la hidroeléctrica. Allí se dictaron talleres de expresión corporal, danza contemporánea y performance con el fin de brindar herramientas que sirvieran como medio de comunicación y canalización de los procesos de resistencia de las comunidades defensoras organizadas.



Figura 18: GEOCHOREOGRAPHY ORITOGUAZ: Descolonizando La Jagua. (Caycedo 2015)

<sup>7</sup> Jagua por el territorio es un colectivo que usa expresiones artísticas como el muralismo y el cine para organizar la comunidad y poder resistir. Además, facilita recorridos por el territorio para documentar la biodiversidad y tener un archivo de evidencia.



“(…) Exploramos un circuito de exploraciones e intervenciones artísticas donde la colectividad participaba no sólo de hacer ensayos por la noche haciendo movimiento de cómo hacer un pescado o los pescadores, sino que también que había los recursos para poder hacer entender a la población la mercantilización del agua.” (Hernández 2021)

Las geocoreografías, son acciones cotidianas que están intrínsecamente relacionadas con un aspecto del territorio. Por ejemplo, tirar una atarraya es un acto propio de la gente que vive de la pesca, una geocoreografía propia al río. Sin río no hay sentido en tirar la atarraya, no hay mallas, no hay pesca. Son acciones cotidianas que toman una fuerza cuando estas labores y el territorio se ven amenazados. El gesto se convierte en un acto de resistencia, una herramienta política y un contenedor de conocimiento: “(…)Me aproximé a la fabricación de estas redes como contra narrativas a los regímenes visuales de contención” (Caycedo 2021).



Figura 19: Documentation of performance at opening of Entre Caníbales. (Caycedo 2016)

Las geocoreografías de Caycedo a veces suceden en espacios rurales con comunidades y otras veces en museos y galerías con un público visitante. En ambos casos, hay un elemento fundamental que se encuentra en la intención de experimentar la colectividad; el efecto de la amplificación y resonancia que supone pasar de ser un cuerpo individual a ser un cuerpo grupal realizando la acción coreográfica propuesta. Los cuerpos se agrupan, organizan y comunican para ser uno solo y encarnar un gesto, un mensaje. Como es el caso de la imagen anterior en donde los cuerpos expresan las consecuencias de la retención del agua, un proceso de empatización y un aprendizaje somático.



---

Figura 20: CAROLINA CAYCEDO: COSMOTARRAYAS. Artishock. (Caycedo & De Blois 2020).

Las Cosmotarrayas son un conjunto de piezas escultóricas en donde la artista trabaja con las mallas de pescar de los pescadores que ha conocido en sus diferentes viajes y con ellas construye una especie de altar/pieza, incluyendo además objetos y prendas que ha encontrado en los ríos que representan la ausencia o desplazamiento de los pescadores y sus prácticas artesanales, debido a la reconfiguración de las vías fluviales que provocan las hidroeléctricas.



Figura 21: . CAROLINA CAYCEDO: COSMOTARRAYAS. Artishock. (Caycedo & De Blois 2020)



El diseño de esta propuesta textil está pensado de manera tal que las atarrayas, la propia red, podría volver a utilizarse una vez que se desarme la instalación. La obra de Caycedo tiene ese carácter de tránsito donde las piezas son versátiles, y transitables y pueden ser utilizadas por distintos cuerpos en distintos momentos (Caycedo 2020: 32).

“La red fue fascinante para mí desde el principio (...) Cuando se rompe, no pone en riesgo el funcionamiento de toda la red, se puede reparar. Empecé a pensar: ¿qué tan bueno sería si nuestra sociedad comenzará a funcionar más como una red de pesca y no como el muro de una presa?” (Thackara 2019).

El compromiso de Caycedo teje vínculos en y con los diferentes territorios y se determina en la lucha por visibilizar los ríos como entidades vivas a partir de la recuperación de testimonios, cosmovisiones y tradiciones orales indígenas que mantienen un entendimiento más profundo acerca del agua, sus ciclos de vida y su relación con el ser humano. Así Caycedo considera que su trabajo como artista y activista es una forma de ejercer ciudadanía, desde la construcción de nuevas imágenes:

“(...) El arte en este momento es ese espacio donde podemos dar un paso atrás y generar una consciencia colectiva de imágenes, más despacio con más calma, para que aporten a las agendas de las personas que están en líneas de frente con las luchas ambientales y también las luchas de trabajos, y de cualquier sistema capitalista patriarcal. (...) Como artistas precisamente tenemos las herramientas de construir otras imágenes y deconstruir las imágenes opresivas (Caycedo, 2021).

### 2.3.2 Some:When (2015) por Seila Fernández Arconada

Seila Fernández Arconada nació en el País Vasco, sin embargo, gran parte de su carrera como artista se ha desarrollado en Inglaterra donde terminó sus estudios de posgrado los cuales propiciaron su decisión de insertarse en procesos que requieren su presencia en un campo compartido, en el diálogo con el otro. Es a partir de este momento que se dedica a hacer proyectos que abordan preocupaciones socio-ambientales mediante metodologías colaborativas, las cuales ella ubica dentro de la categoría anglosajona de Socially Engaged Art.



Figura 22: Disonancia Sugerida, Bogotá. (Fernández 2019)

Como profesora de la Universidad de Bristol empieza a desarrollar proyectos con científicos e ingenieros en comunidades locales. Es una invitación a los investigadores para que salgan de la universidad y tiendan puentes con los artistas. Ambos campos de conocimiento han de encontrarse y deben de hacer un esfuerzo por escucharse, acercarse de una manera distinta y más bien utilizar la creatividad para construir nuevos lenguajes compartidos que nos acerquen a tomar conciencia de la crisis medioambiental.

Si bien Inglaterra fue el punto de partida, Fernández Arconada ha viajado por muchos lugares del mundo realizando residencias y talleres abordando cuestiones de esta índole en lugares como China, Jordania, Holanda, Perú, Colombia y México. En el 2014 co-fundó un colectivo activista “F.C.F” ligado a temas medioambientales y escribió un manifiesto llamado “F.C.F MANIFIESTO” que hasta el día de hoy sostiene su práctica.

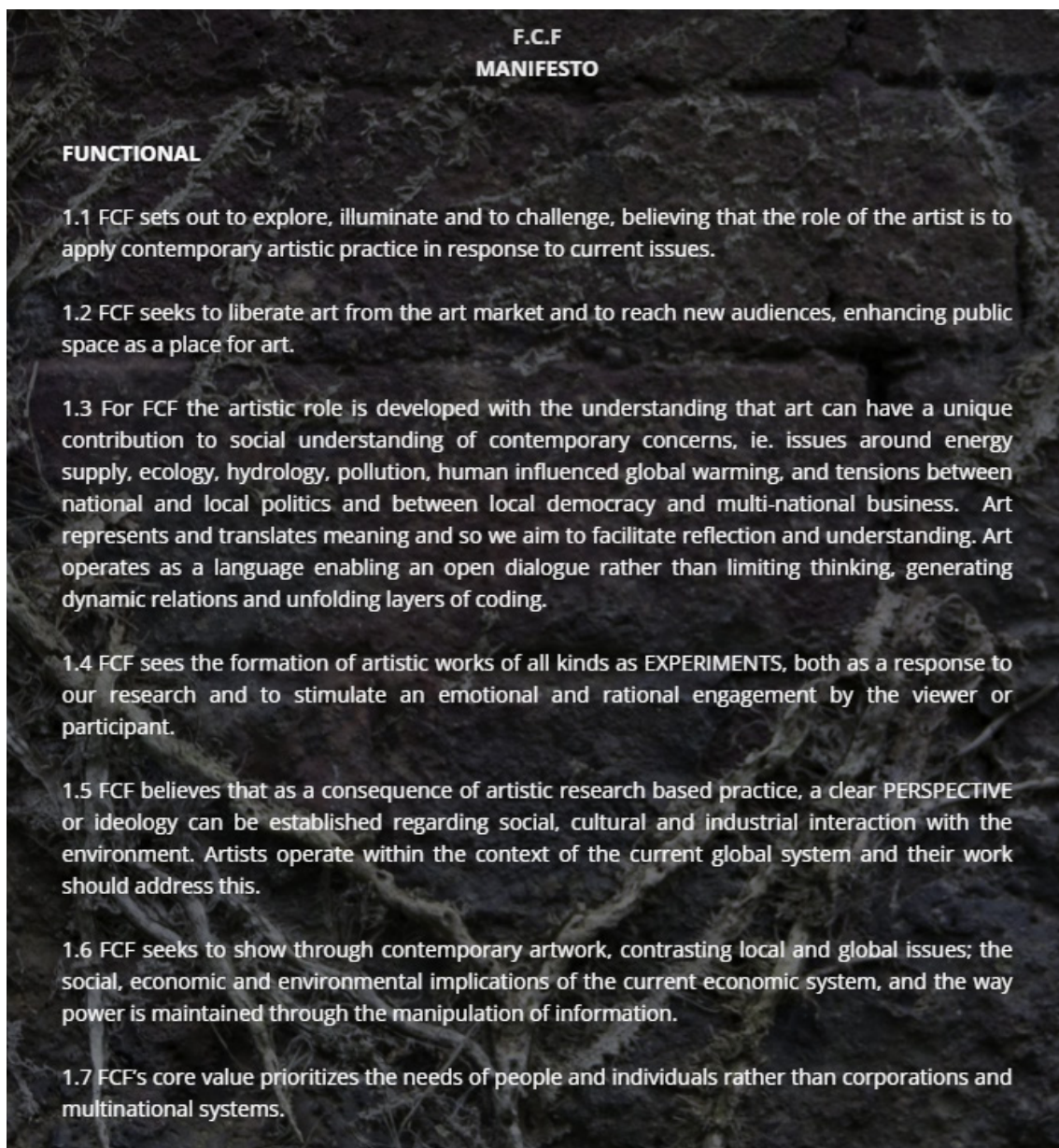


Figura 23: Fragmento del F.C.F MANIFIESTO escrito por Seila Fernández Arconada y Jethro Brice. (F.C.F 2013)



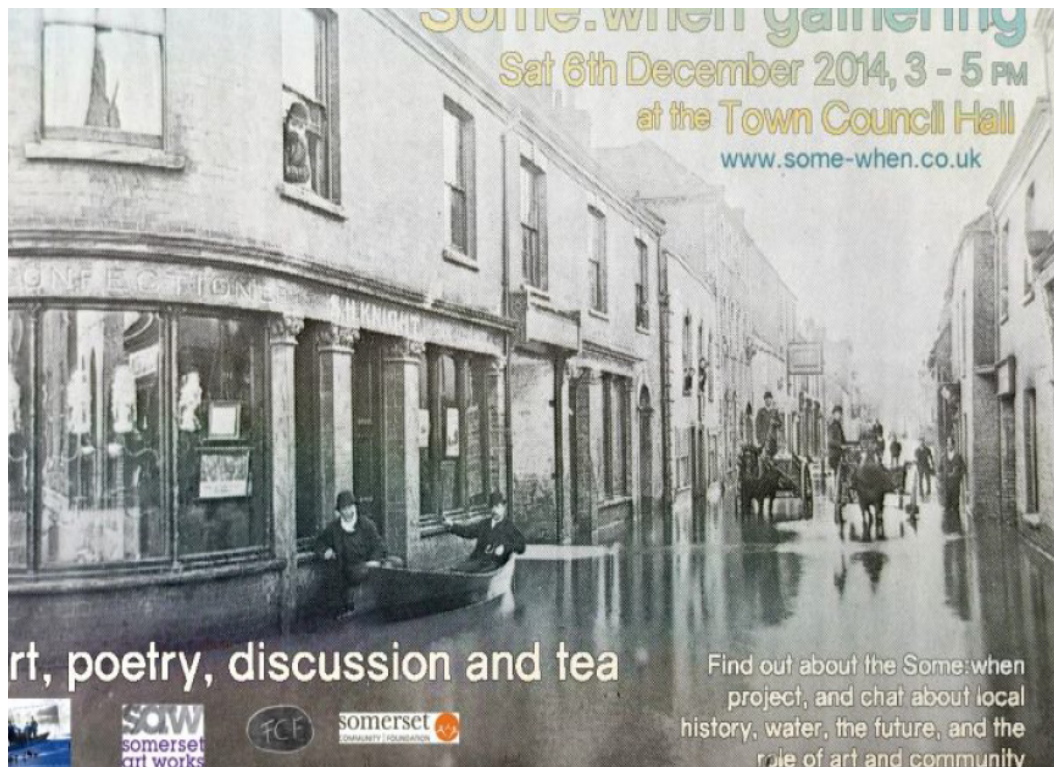


Figura 24: Some:when, Somerset. (Fernández 2015)

En el 2015, junto al artista Jethro Brice Sage, realizaron el proyecto Some:When en la región de Somerset, Inglaterra. Ambos artistas eran visitantes frecuentes de la zona. La región de Somerset tiene una geografía compleja y todos los inviernos el río crece a tal punto que se aniega la ciudad. En el 2014 el incremento e intensificación de las inundaciones causó preocupación y generó polémica entre los campesinos y las aseguradoras que incrementaron los seguros de las personas que vivían en lugares vulnerables al agua.

Es en este momento que la Somerset Community Foundation convocó a los artistas para desarrollar un proyecto relativo a toda esta problemática. Ellos aceptaron y propusieron volver a construir la embarcación histórica local que antiguamente había servido para que los residentes se movilizaran en casos de inundación, el Flatner. Era una apuesta para trabajar con el legado y la tradición local de la carpintería y para habilitar un espacio de diálogo entre memoria e identidad. Además de su utilidad, la embarcación es un dispositivo que nos permite hablar del tiempo, es una referencia al pasado y la historia, pero también al futuro, ¿hacia dónde están navegando los pobladores de Somerset? ¿Cómo tejen comunidad en estos tiempos de angustia e incertidumbre? (Ortiz 2018).



Figura 25: Some:when, Somerset. (Fernández 2015)

El proyecto duró seis meses y durante ese tiempo además de la construcción de la embarcación se realizaron talleres de poesía, actividades con niños y se investigó el archivo histórico local. Durante todo el proceso los artistas desarrollaron un blog a través del cual difundían la información sobre cómo se iba desarrollando el proceso y también a través de esta plataforma hacían las convocatorias para los eventos, los residentes también hacían preguntas y compartían información útil para aportar a la investigación.

Para Fernández Arconada existen dos principios claves en su modo de hacer; el primero, es reconocer las relaciones humanas como el medio artístico principal en el que acontecen los procesos de creación, y el segundo, dar cuenta de que el diálogo entre los artistas y los participantes es lo que conduce a la evolución del trabajo y no al revés:



“ (...) En temas de metodología, creo que cada método tiene que ser diferente en cada proyecto y cada comunidad. No creo en los formatos, creo que el artista o los artistas o las personas involucradas en el proyecto tienen que trabajar esa base conjuntamente con las comunidades e involucrarse, e incluso vivir en ella creo que ahí se marcan los parámetros claros de trabajo.” (Fernández 2018).



Figura 26: Procesión con el Flatner en la calle principal, donde suele inundarse. (Fernández 2019 )

Los residentes de Somerset propusieron hacer una procesión con el Flatner por las calles principales que solían verse más afectadas por las inundaciones. Es exactamente a esa flexibilidad a la cual la artista se refiere. La mayoría de las decisiones se toman durante la marcha, se trabaja con y desde la realidad mutante de cada instante y es un reto para el artista escuchar y recoger no solo los símbolos y las metáforas de la realidad que le acabarán dando la forma al trabajo, si no también se trata de ser sensible y receptivo a los comportamientos sociales. Es precisamente por este tipo de demandas, que la figura del artista se despliega y fusiona con otros roles, en donde debe de transitar entre ser gestor, productor, artista, oyente, canalizador y aprendiz. (Brice & Fernández, 2017).



La incertidumbre de un territorio como Somerset se pone en juego a través de la creación colectiva, los espacios para la transformación y además la oportunidad para explorar y afianzar los vínculos comunitarios del pueblo con el territorio y las nuevas generaciones. Tanto Fernández Arconada como Sage ejercen una actitud de atención constante, es la escucha de las voces de los residentes abriendo un espacio para sus preguntas y propuestas, pero también es una escucha política que trabaja desde el conflicto y la tensión, y frente a ello propone la mirada hacia adentro, las prácticas y la memoria local.

La relación con entidades, activistas, gestores comunitarios es crucial para este tipo de trabajo. Es importante que los aprendizajes y experiencias que se tejen durante el proceso se apropien, transformen y evolucionen. Estos procesos exceden el tiempo y trascienden el sistema artístico, porque ya no estamos hablando de una obra de arte como siempre la hemos concebido, estamos hablando de relaciones sociales, culturales y humanas que se entretajan a partir de una intención, en este caso el encuentro con el agua y la memoria. Así se cruza lo artístico, con lo comunitario, lo político y lo ecológico.

“(…) Los límites son complicados porque actúas en un mundo donde lo que hace es extraer de la realidad algo y ponerlo en un cubo vacío blanco, pones algo allí y se des-contextualiza. Cuando entras a un mundo social, es un mundo más expuesto porque ahí entra en juego toda la política. Entonces yo, mi evolución desde la parte de la obra de arte desde el cubo blanco, he pasado a intervenir en espacios que tengan cierto interés, espacios de la realidad, donde se expone directamente al espacio, dialogar con la realidad y de ahí ya a trabajar con otras personas” (Fernández 2018).

### 2.3.3 Auscultar un territorio de alumbramientos (2019) y Río Móvil por Leonel Vázquez (2017)

Leonel Vázquez es un artista sonoro colombiano que en los últimos años se ha dedicado a explorar nuestra relación con los cuerpos de agua a partir de la escucha de ríos contaminados sobre todo en el territorio colombiano. A través de sus investigaciones y producciones artísticas, insiste en que nuestra incapacidad

de escuchar el agua está profundamente relacionada con la violencia que hemos ejercido sobre ella. Las represas, la contaminación minera, las hidroeléctricas, el vertido incontrolado de desechos y la urbanización acelerada. Violencias sistemáticas que han ocasionado, en parte, que dejemos de tener una conexión natural y más orgánica con los cuerpos de agua. Para Vásquez la posibilidad de recuperar el vínculo reside en la escucha, que también es un llamado a recordar.



Figura 27: Registro fotográfico del proyecto Auscultar un territorio de alumbramiento. (Vásquez 2019)

Auscultar un territorio de alumbramientos fue un proyecto realizado en el 2019, en dónde Vásquez colaboró con el municipio de Ñuqui ubicado en el Pacífico Norte Colombiano. Propuso poner en funcionamiento un laboratorio sonoro subacuático con los residentes para escuchar atentamente el concierto de los cantos mágicos de las ballenas jorobadas que justamente en esas fechas, finales de junio, llegan a ese punto de la costa después de viajar más de nueve mil kilómetros para aparearse y tener sus crías, labor que las mantienen ocupadas entre tres y cuatro meses en el lugar.

El artista invitó a las parteras de Ñuqui, que eran reconocidas por su conocimiento ancestral y botánico medicinal, a componer una pieza sonora y la re-

produjeron bajo el agua desde una embarcación. Al sumergirse en ella se podía experimentar una suerte de baño de cantos humanos y de ballenas, arrullos y voces del paisaje. (Vásquez 2019).



Figura 28: Registro fotográfico del proyecto Auscultar un territorio de alumbramiento. (Vásquez 2019)

“¿Qué pasa si ese mismo modelo de amor hacia la vida de los humanos se proyecta hacia el territorio, si nos volvemos parteras y parteros de las ballenas y si interpretamos los sonidos como señales vitales para tomar decisiones? ... Somos lo peor y lo mejor que le ha pasado al planeta, los humanos hemos puesto el paisaje acuático en crisis, pero también podemos aportar desde el entendimiento, la sensibilidad y la revaloración, escuchar de otro modo ayudará a restablecer los vínculos y eso se refleja en su aprecio y cuidado” (Vásquez 2019).

Río Móvil es una acción dentro del proyecto Memorias del río Tunjuelo, que se realizó en el 2018 en la ciudad de Bogotá. Se trata de un recorrido colectivo sonoro por las calles de la ciudad reproduciendo el sonido del río Tunjuelo a través de unos altavoces móviles contruidos en madera. El río Tunjuelo es uno de los más importantes de la capital. Recorre cinco de sus localidades y desemboca en el río Bogotá, que a su vez va a dar al río Magdalena, el más largo del país. Lamentablemente hoy se encuentra altamente contaminado en parte por descuido de los habitantes y los administradores locales, la ausencia de un buen sistema de alcantarillado, la falta de planeamiento urbano y los vertimientos ilegales de industrias principalmente de detergente<sup>8</sup>.



---

Figura 29: Registro fotográfico del proyecto Río Movil. (Vásquez 2018)

Dentro del mismo proyecto, Vásquez realizó una serie de talleres con estudiantes y residentes de la zona cercana al río, que tenían como interés principal recuperar la memoria del río. Se realizaron cartografías sensoriales, talleres de paisaje sonoro y postales de agua, que eran grabaciones donde los vecinos compartían historias de sus vivencias y reflexiones del río.

---

<sup>8</sup> [Http://www.tunjuelito.gov.co/milocalidad/resena-río-tunjuelo](http://www.tunjuelito.gov.co/milocalidad/resena-río-tunjuelo)





---

Figura 30: Registro fotográfico del proyecto Auscultar un territorio de alumbramiento. (Vásquez 2019)

La escucha de Leonel va más allá, es un modo de vivir, es un acto activo de conciencia, de humildad y de compromiso. Es una decisión por estar de lado de la acción, de la recuperación y de la posibilidad de generar otros modos de re-existencia, resonar con esos lugares de intersección entre lo humano y no humano que menciona Escobar y que pasa indiscutiblemente por la experiencia y consciencia del cuerpo en su reconexión con la naturaleza.

Encuentro mucha afinidad con las propuestas metodológicas que desarrolla Vásquez es sus proyectos porque me parece que hay un gran mérito en la sencillez con la que aborda el acto de escuchar, y lo amarra con el compromiso ecológico y activista inherente a la acción colectiva, a la consciencia grupal y al aprendizaje finalmente transdisciplinario e intergeneracional. En la obra de Vásquez puedo reconocer aquel punto al cual hace referencia Bishop en donde lo político, social y estético confluyen en una única intención.



\*\*\*

Arconada, Vásquez y Caycedo, escuchan, resuenan y tejen a través de diferentes aproximaciones estéticas. A partir de metodologías colaborativas reconstruyen la memoria del territorio, visibilizan la identidad cultural, los conocimientos artesanales y los imaginarios colectivos vinculados a los cuerpos de agua damnificados y contaminados. Alzan la voz colectiva en la búsqueda por resistir y también por sanar la brecha que nos separa de la naturaleza pasando, en todos los casos y cada uno a su manera, por un proceso corporal y sensorial de acercamiento y re-significación.

Un camino difícil y que requiere un trabajo continuo de mirarse, observar las estructuras de poder y de cuestionar el sentido de sus propias prácticas y el rol que ponen en juego ellos como artistas. Tanto cuando llegan como extraños a territorios específicos en donde la generación de confianza cumple un rol fundamental e imprescindible; pero también cuando su obra se inserta en el sistema del arte donde hay que funcionar con unos criterios éticos muy claros. En el caso de Caycedo y Vásquez, no siempre, pero muchos de sus trabajos se desarrollan dentro del contexto de su país lo cual podría interpretarse como un vínculo más directo a diferencia de Fernández Arconada, por ejemplo. Pero en realidad, más allá de lo lejos que provenga cada artista, nunca dejará de ser una presencia visitante para la gente local, aunque compartan un mismo contexto cultural más o menos similar. Por eso ante esa tensión que aparece frente a lo “desconocido” es necesario la transparencia, esa la herramienta primordial, la claridad de las agendas y cómo se sostienen estas relaciones entre artista y comunidad en el tiempo.

Boris Groys, teórico del arte, desde una perspectiva similar a la que sostiene Bishop, señala que el fenómeno del activismo artístico es crucial para la época que estamos atravesando. Y sin duda los tres ejemplos que hemos revisado son una prueba de ello. Lo que señala Groys es que en la actualidad para el artista ya no es suficiente con criticar, visibilizar, denunciar, sino que es necesario entrar en escena e intentar cambiar la realidad de manera concreta, ser útiles y hacer frente al colapso global a nivel ecológico y social (2014).

Desde mi punto de vista ese ímpetu es ante todo humano, creo que es una reacción natural al tomar conciencia de la crisis que enfrentamos, y pienso que en general cada vez los límites entre disciplinas se van borrando más. Pareciera que estamos viviendo un despertar crítico postpandémico en el que la humanidad se ha dado cuenta de que la única manera de hacerle frente al cambio climático es integrando conocimientos y trabajando conjuntamente entre campos de estudio, es por ello que el arte busca, necesita dialogar y gestar procesos junto a otras disciplinas.

Groys dice que el arte y activismo en sí mismos son distintos y que al cruzarse pueden fracasar por el simple hecho de que en el fondo buscan objetivos distintos. El arte siempre se ha concebido como aquello que puede, desde su potencial estético, relativizar la funcionalidad o trascendencia de una acción. Por otro lado, la moralidad en el activismo podría ser prioritario ante la calidad artística, por decirlo de una manera. Coincido con Groys en que lo importante cuando el arte cobra esa agencia activista, o cuando el activismo se construye desde una manifestación artística, es la continua evaluación de ese balance; preguntarnos desde dónde hablamos y qué estamos buscando activar, enunciar y transformar. En lo personal, yo busco cultivar una ética de cuidado hacia la vida misma; hacia el cuerpo, la naturaleza y el otro, y cualquier forma de creación artística que haga surge desde esa intención por mantener, guiar y propiciar de ese cuidado.

En ese sentido el trabajo, la investigación y los procesos de los tres artistas seleccionados me parecen pertinentes porque considero que en su propia obra se puede ver como enfrentan dudas y contradicciones. Además, también en los tres ejemplos se puede ver que hay un trabajo consecuente en la decisión de delimitar y decidir el rol que tiene el arte en ese espacio y qué lenguajes o propuestas estéticas ellos aportan como artistas en juego. La elección de un medio, como los altavoces, grabadoras de sonido, micrófonos, redes de pesca, plantas, la escritura o incluso el propio cuerpo serán las herramientas de trabajo para contar historias y crear nuevas narrativas. Esa apuesta por elegir un medio como soporte y a la vez generador de situaciones es muy importante y dependerá de la confianza que tenga el artista en si mismo y en su práctica.

## 2.4 Conocimiento corporeizado: escuchar el cuerpo.



Figura 31: Registro fotográfico de experimento sonoro: escuchar una pista mp3 de sonidos subacuáticos a través de una manguera y modificar el sonido frotando una herramienta de metal sobre un pedazo de tela que cubre la manguera.

Embodied Knowledge o conocimiento corporeizado es un concepto derivado de la fenomenología<sup>9</sup>, enunciado por el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty. Para él, el conocimiento ocurre a partir de lo que percibe e incorpora el cuerpo en la experiencia sensible que tiene con el mundo y no únicamente a partir de una reflexión cognitiva. Merleau-Ponty propuso dos nociones del cuerpo: el cuerpo objeto, que tiene un peso y tamaño específico, y el cuerpo sujeto que es a través del cual experimentamos los sentidos, concebimos el mundo y nos relacionamos con los otros (Merleau-Ponty 1993). El siguiente poema de Jean Luc Nancy, explora esta noción del cuerpo sujeto que vive y experimenta.

<sup>9</sup> Escuela filosófica que por el análisis de los fenómenos observables da una explicación del ser y de la consciencia.

Cuerpo cósmico - Jean Luc Nancy 2007 (pp.9)

Cuerpo cósmico:  
Palmo a palmo, mi cuerpo toca todo.  
Mis nalgas a mi silla, mis dedos al teclado,  
La silla y el teclado a la mesa,  
La mesa al piso, el piso a los cimientos,  
Los cimientos al magma central de la tierra  
Y a los desplazamientos de las placas tectónicas.  
Si parto en el otro sentido,  
Por la atmósfera llegó a las galaxias  
Y finalmente a los límites sin fronteras del universo.  
Cuerpo místico,  
Sustancia universal  
Y marioneta tironeada por mis hilos.

“Marioneta tironeada por mis hilos” ¿Es el cuerpo una marioneta? Quizás si el cuerpo podría entenderse como una marioneta en sentido de que es una materia física compuesta por un sistema, pero ¿quien o qué mueve los hilos? El cuerpo tiene una inteligencia propia con la completa capacidad para responder y sintonizarse con el entorno; propiciando así una comunicación entre interior y exterior, un diálogo de regulación. Sin embargo, la mayoría de las veces esa potencialidad no es aprovechada, antes de permitirnos escuchar la respuesta natural del cuerpo direccionamos una estrategia mental y así normalmente es la mente la que moviliza los hilos. La mente subconsciente opera a partir de memorias y creencias que hemos incorporado a lo largo de nuestras vidas, lo que nos dijeron, lo que vimos o lo que aprendimos. El camino más automático es ese; responder o reaccionar ante un escenario utilizando de manera subconsciente una memoria previa. El conocimiento corporizado requiere un trabajo distinto.

Hay aproximadamente 37.200 millones de células en el cuerpo y en promedio cada 7 a 10 años son remplazadas por células nuevas, a distintos ritmos pues hay células que viven un sólo día, por ejemplo. Eso quiere decir que todo el tiempo nuestro cuerpo se esta transformando y renovando. Hemos adormecido los sentidos, nuestra vida urbana, moderna ya no depende de los peligros que podamos oler o escuchar, o al menos no como antes. Ello ha traído como consecuencia una desconexión del cuerpo y falta de propiocepción e interocepción.

El conocimiento corporizado, es un llamado a escuchar con mucha afinidad cada movimiento de nuestra membrana y a experimentar impredecibilidad el mundo desde la curiosidad y el ensayo de los límites. Cuando realmente nos disponemos a escuchar el cuerpo podemos colocarnos mentalmente en el umbral, hacer de bisagra entre el interior y exterior. Es prescindir de la memoria para sumergirnos en el pulso del presente.

Cuerpo Mutilado de Noche oscura del Cuerpo -

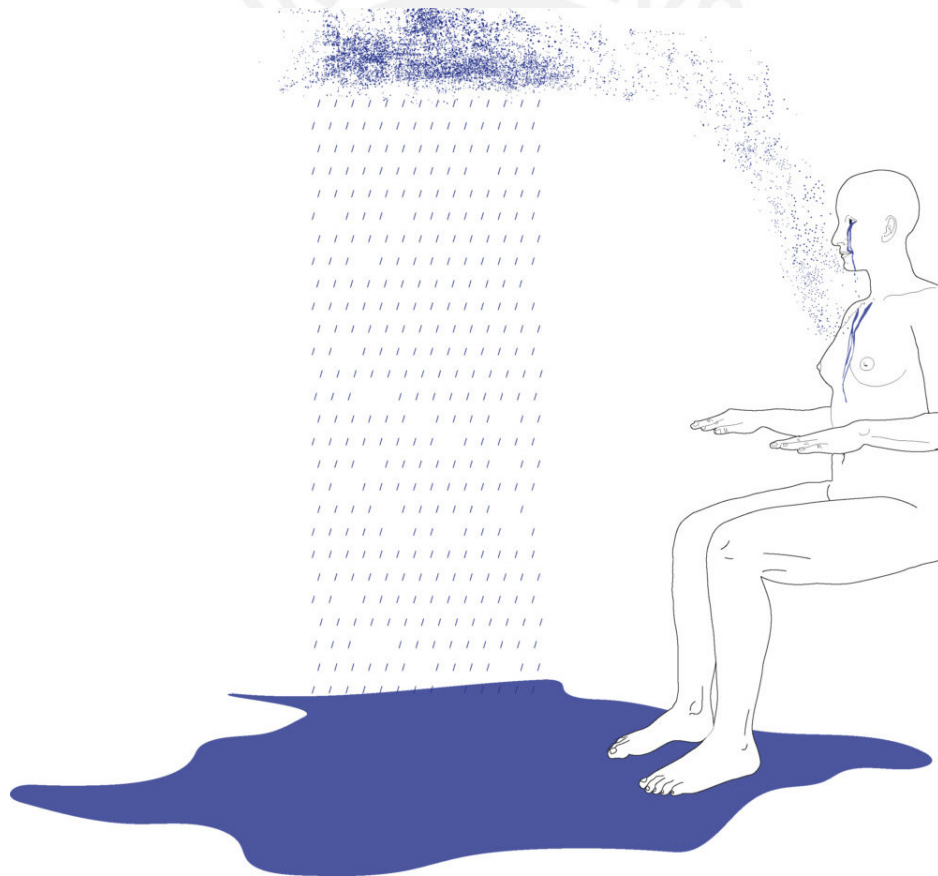
Jorge Eduardo Eielson 1955

No tengo límites  
Mi piel es una puerta abierta  
Y mi cerebro una casa vacía  
La punta de mis dedos toca fácilmente  
El firmamento y el piso de madera  
No tengo pies ni cabeza  
Mis brazos y mis piernas  
Son los brazos y las piernas  
De un animal que estornuda  
Y que no tiene límites  
Si gozo somos todos que gozamos  
Aunque no todos gocen  
Si lloro somos todos que lloramos  
Aunque no todos lloren  
Si me siento en una silla  
Son millares que se sientan  
En su silla  
Y si fumo un cigarrillo  
El humo llega a las estrellas  
La misma película en colores  
En la misma sala oscura  
Me reúne y me separa de todos  
Soy uno solo como todos y como todos  
Soy uno sólo



Gianietta Varsi, escultora peruana, trabaja explorando los límites y procesos internos y externos del cuerpo, desarrolla su obra a través de diferentes medios como la escultura, el videoarte, el performance, la escritura, el dibujo y publicaciones artesanales. Mediante ellas aborda procesos de construcción y destrucción del cuerpo, modificando la materia, el comportamiento y el entorno.

En la serie de dibujos Sistema de flujos del cuerpo humano realizado en el 2020 para la plataforma digital Entre\_ríos, vemos como la artista aborda la idea del flujo/ lo líquido a partir de aquellas acciones donde el adentro y el afuera están en un constante tránsito, haciendo evidente la porosidad y la vulnerabilidad de nuestros cuerpos. (Varsi 2020)



---

Figura 32: Llorar - Sistema de Flujos del Cuerpo Humano (Varsi 2020).

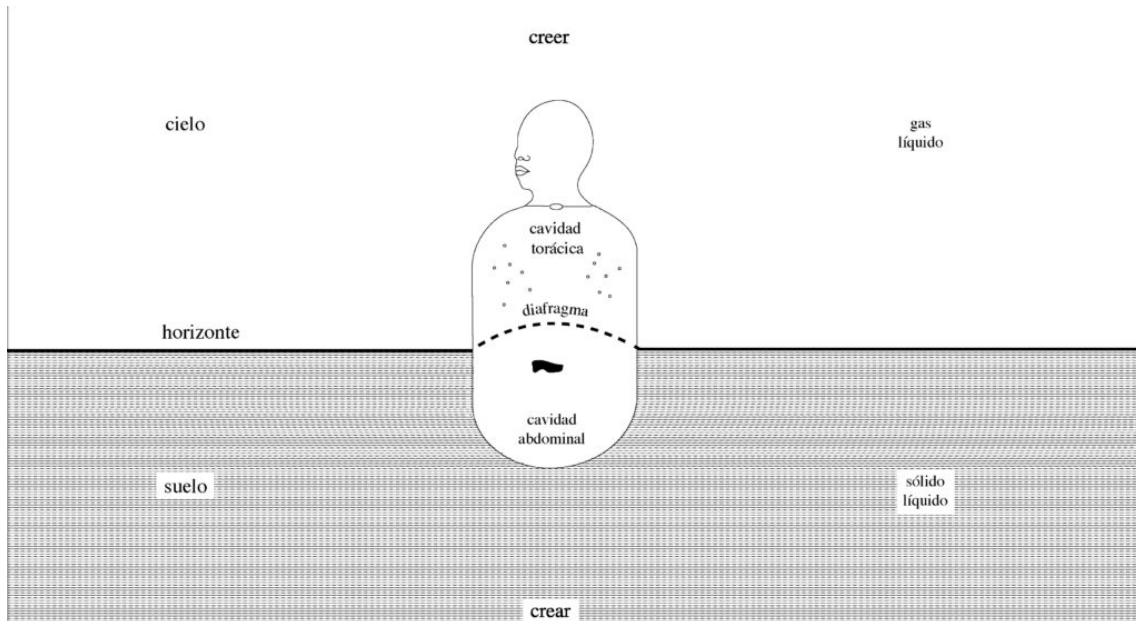


Figura 33: Respirar - Sistema de Flujos del Cuerpo Humano (Varsi 2020).

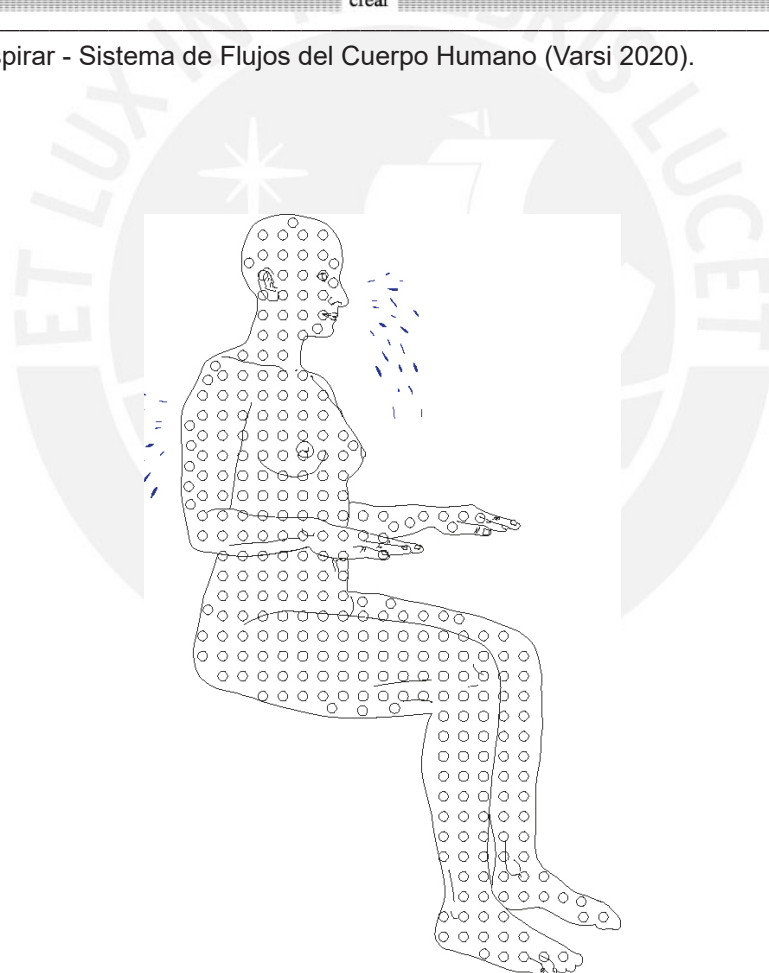


Figura 34: Llorar - Sistema de Flujos del Cuerpo Humano (Varsi 2020).

Los dibujos de Varsi contienen una estética digital - esquemática que a mi parecer tiene un carácter como de “instrucciones para entender el flujo de los cuerpos” de hecho como parte de esta producción la artista desarrolló algunas actividades virtuales, ya que el primer año de la pandemia, en las cuales invitaba a los participantes a poner en práctica estos diagramas.

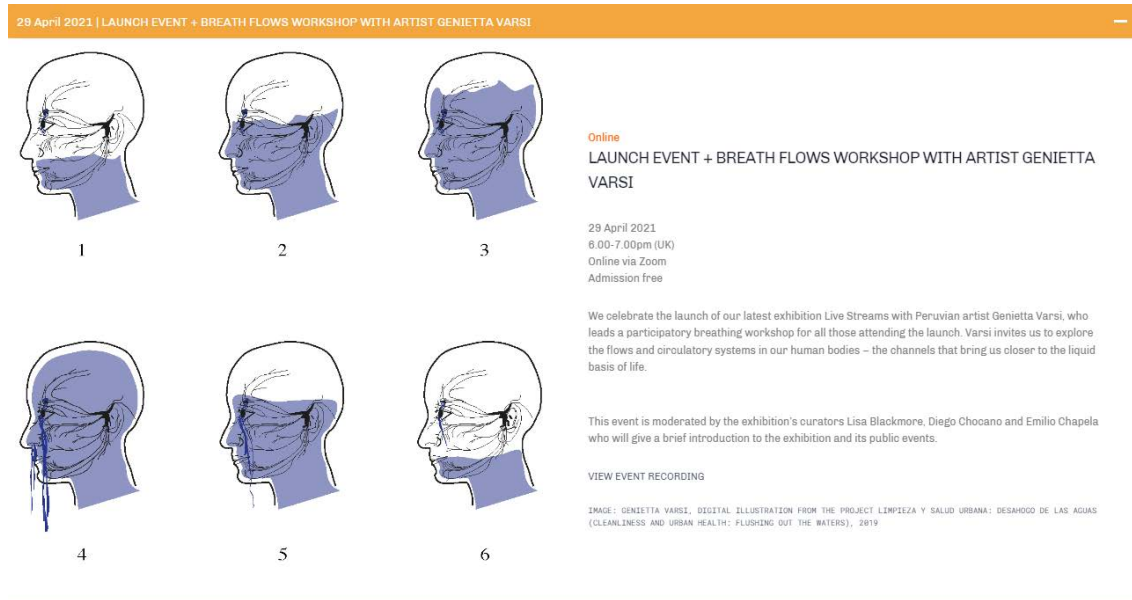


Figura 35: Publicación Live Streams en [www.entre-rios.net/livestreams/](http://www.entre-rios.net/livestreams/) (Varsi 2020)

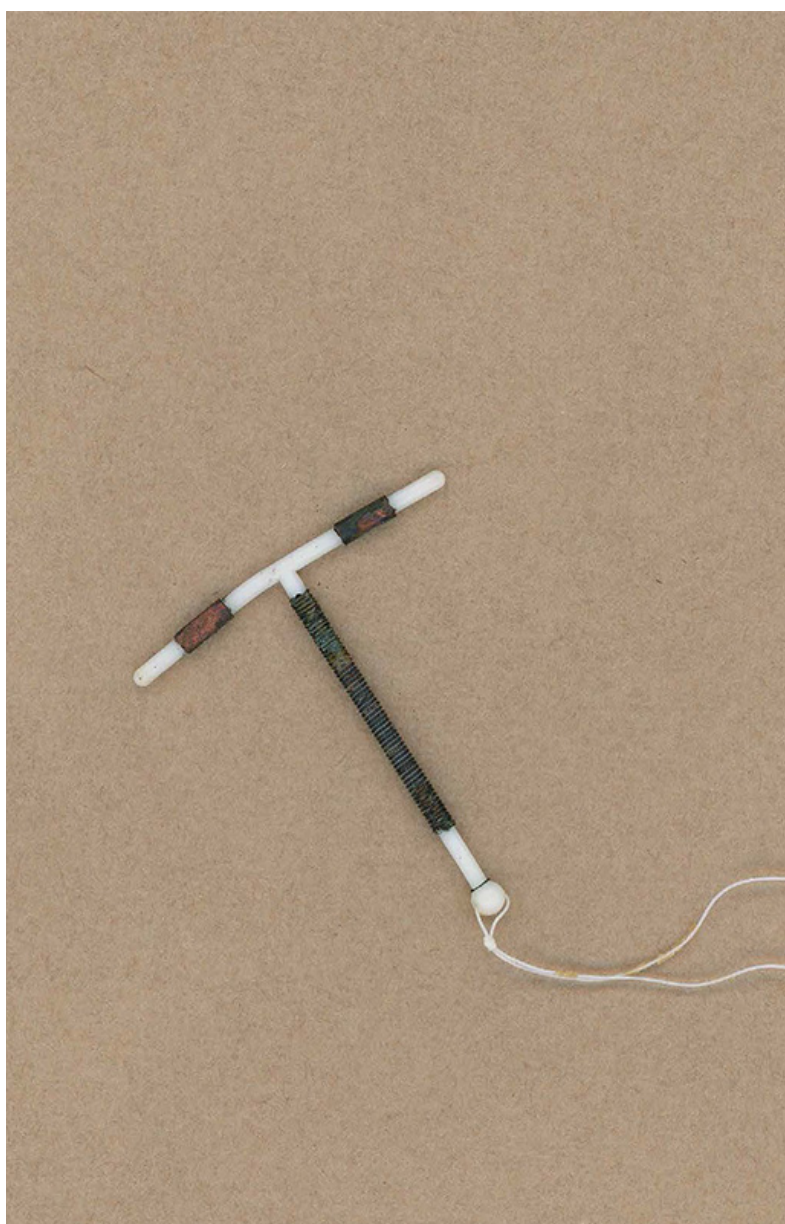
\*\*\*

En este punto voy a volver a los artistas cuyo trabajo analicé anteriormente, con el fin de reconocer en sus prácticas distintos momentos donde, a mi parecer, hacen una pausa en medio de su proceso de investigación “en el campo” - a modo de bosquejo, apunté o nota -, para escuchar su cuerpo y tomar consciencia de cómo aquello que está pasando afuera resuena de manera particular dentro de uno y esto es lo que permite finalmente incorporar, digerir el conocimiento

Es el detenerse para observar la somatización y la manifestación de ese aprendizaje, lo que permitirá tejer otro tipo de vínculos posteriormente. En los tres casos sus prácticas tienen un carácter colectivo en donde se apuesta por la

transdisciplinaria y creación en conjunto, pero el artista no es solo un orquestador o facilitador de la situación, es también partícipe y sobre todo aprendiz.

Y es esta constatación de reconocerse en una situación de aprendizaje la que de alguna manera propicia esa necesidad de alejarse momentáneamente de los procesos colectivos para entender que todo aquello que tiene lugar “afuera”: naturaleza, luchas medioambientales, política hasta el mismo arte, resuena dentro del propio cuerpo.



---

Figura 36: Dispositivo anticonceptivo (Caycedo 2020)



Caycedo, por un lado, en una publicación disponible dentro de su página web titulada: El Hambre como Maestra, luego de un texto en donde presenta la pieza *The Serpent River Book*, que es un libro que recoge su trabajo de investigación de los últimos cinco años, cuenta que en el 2013 le retiraron un dispositivo anticonceptivo que había cargado en su útero por ocho años y que al sostenerlo en las manos pudo sentir las presas de agua y las torres de transmisión de electricidad. Compartir esta fotografía como parte del proceso es un acto bastante generoso porque simboliza con mucha proximidad ese preciso momento en donde a través de la experiencia física, corporal y no sólo cognitiva, aprendemos:

“(…) Pensé en mi cuerpo como un campo de aprendizaje. Mi cuerpo, mi territorio. Mi derecho a la vida, mi derecho al territorio. Y pensé, cuando se devuelve una voz a las tierras y aguas que se han utilizado como recursos, cuando tomamos una postura colectiva por la tierra, por el agua misma, dejamos de ser una amenaza y nos convertimos en una promesa (...)” (Caycedo, 2017).

En el artículo *Dar y Recibir Silencios* (2019) Vásquez propone unos ejercicios que son una invitación a introducirse en el silencio para poder escuchar la vibración de los flujos internos que resuenan en nuestra memoria emotiva. El siguiente dibujo es una lámina que utiliza para explicar este proceso que según cuenta el artista fue inspirado por un gesto que observó en su hija.

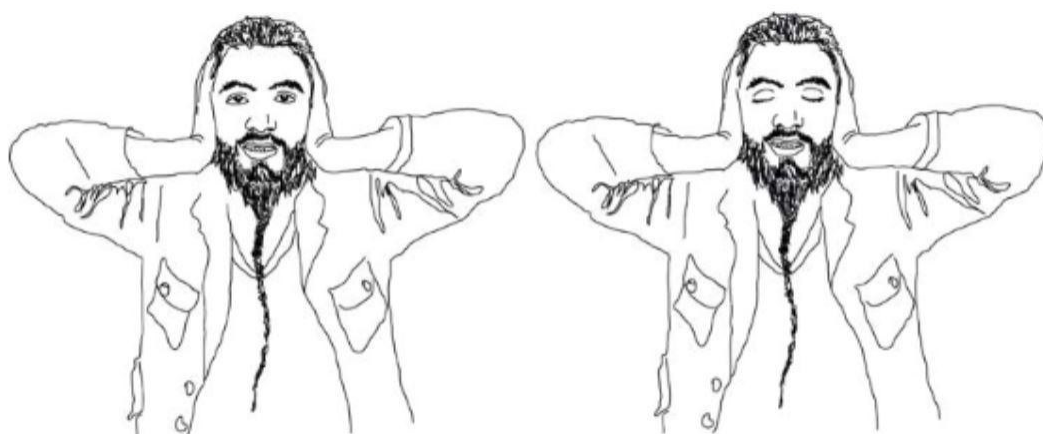


Figure 1. Internal listening exercise.  
Source: Own source.

Figura 37: Dar y recibir silencios. (Vásquez 2019)

“Tape sus oídos con fuerza y escuche el silencio por un minuto. Es difícil de encontrar, ¿verdad? Lo que podemos inferir de esta experiencia es que esta forma de silencio, la eliminación del sonido bloqueando los sonidos externos, es imposible. La perspectiva fisiológica nos dice que estamos atados a un cuerpo que está vivo, siendo la vida sinónimo de la vibración de la materia.” (Vásquez 2019:132).

Fernández Arconada, por último, publica en su blog Estudio Flotante, una imagen de una radiografía de sus pulmones hecha en su travesía por el Amazonas en 2020. Durante el viaje contrajo la bacteria *Klebsiella Pneumoniae* lo cual le provocó una neumonía crónica que derivó en varios problemas respiratorios casi simultáneamente a la llegada de la pandemia. Esta situación que fue muy desgastante y le causó mucho malestar físico, también la llevó a reflexionar acerca del pasado colonial del territorio amazónico y al hecho de que ahora su cuerpo, español, visitante, había contraído una enfermedad a la cual el resto de pobladores eran inmunes. (Fernández 2020).

“Los ríos y las comunidades en la Amazonía tienen un ecosistema específico, no sólo especies de flora y fauna conviven con ellos, sino bacterias y virus, microorganismos que adoptan formas diversas y que en mi caso atacó mi organismo por los pulmones. Lo invisible pero presente. Encontré un límite de mi resiliencia, algo que quizá la selva tenía que decirme, un mensaje, ese sentir más allá del sentido de la vista y el tacto, el olor y el sabor”. (Fernández, 2020).

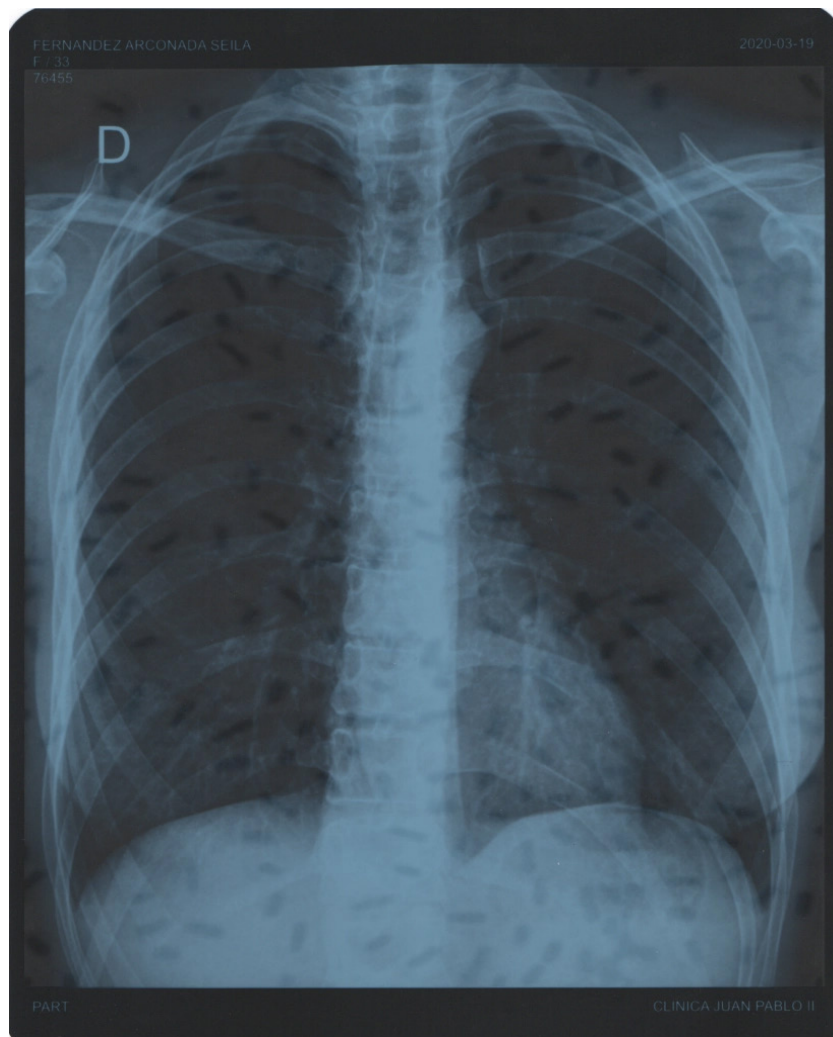


Figura 38: Klebsiella pneumoniae. (Fernández 2020)

Estos tres extractos fueron tomados de las notas de trabajo de los artistas y considero importante mencionarlos porque reafirman la importancia de este tipo de constataciones y la necesidad de estar alerta, como artistas, para reconocer y manejar de la mejor manera los ecos entre lo colectivo y lo personal. Desde mi punto de vista son este tipo de asociaciones y aproximaciones las que configuran un arte honesto con lo real, como diría Marina Garcés. El cuerpo es el principal lugar de aprendizaje y es el medio donde se gestan nuevos conocimientos, desde la propia experiencia. No hay que perder de vista que la desconexión con el propio cuerpo, y la de este con su entorno natural, es en parte, lo que nos ha conducido a un distanciamiento y enajenamiento del cuidado del medio ambiente.

Fue importante para mi hacer esta revisión y encontrar su necesidad por volver al cuerpo, porque también me encontré a mi misma en la situación en la que tuve que encontrar el espacio y el tiempo para poder profundizar y comprender qué connotaciones se estaban despertando en mi cuerpo durante este largo periodo de visitar, recoger, grabar y escuchar el río Surco.

Cuando hacía el ejercicio de cerrar los ojos para escuchar los profundos sonidos del agua, pasaba algo extraño porque por una lado se experimenta una sensación de familiaridad, sosiego, confort que esta intrínsecamente relacionada con la memoria que tenemos de nuestra experiencia en el útero, pero al mismo tiempo ese confort tiene una naturaleza de descubrimiento, es familiar pero no es exactamente igual a lo que hemos escuchado antes, entonces inevitablemente se activa una curiosidad, una disposición a estar atento y despierto para viajar con el sonido. Parado frente al canal uno podría objetivamente decir lo que esta viendo; agua, peces, plantas, basura, piedras, basura, etc. Pero al escuchar el sonido de esa misma imagen, la idea se expande y se liberan miles de posibilidades.

Conocer el canal de Surco ha sido descubrir una nueva forma de entender mi cuerpo, al otro y lo nutritivo de la vida. Me he dado la oportunidad de acercarme y profundizar en él, capturar su sonido, escucharlo una y otra vez, y observar las emociones que despertaba en mí. La bueno de escribir esta tesis después de tres años de haber realizado Surcosonante, es que me permite tener el suficiente espacio para identificar con mayor claridad los hilos conductores de mis motivaciones

Mi mama murió cuando yo tenía 4 años, ahora tengo 26. Desde pequeña he ido buscando lugares, espacios y conversaciones que me permitan navegar en una profundidad sin límites para en ese mar infinito poder encontrar su recuerdo expandido. Ello me ha permitido experimentar la maternidad de una manera más amplia, sin forma, colectiva Pienso que inconscientemente sigo buscando esa fuente y en parte, probablemente fue así como llegué al río Surco, reconociendo sus aguas como el nutriente de un extenso territorio y la madre que permitió poder engendrar la vida y las futuras sociedades en este lugar.



Escuchar agua en mis odios, y recordar como se transformaba el rostro de las personas cuando lo escuchaban también, me ha permitido comprender que ingresamos a un mismo lugar. Cerramos los ojos y desaparecen los pronombres de “mi” mama, “tu” agua, “su” río, todo se disfruta y percibe como un flujo continuo universal. Es allí donde que hay que respirar y es ahí en donde tenemos que concentrarnos si queremos gestar un diálogo. Las realidades son múltiples, distintas, los cuerpos también, pero si por un momento sólo escuchamos la fuente nos reconocemos en ella, en ese pulso vital podemos comprender intuitivamente que compartimos la misma naturaleza.



Figura 39: Instante Líquido. 2019. Dibujo y collage sobre cartulina. Experiencia uterina.

# Capítulo III: Antecedentes

## 3.1 Encuentros Tejidos

Antes de dar a conocer este proceso creo que es importante volver la vista atrás para identificar algunos de mis trabajos previos que trazan un recorrido en el marco de las prácticas artísticas participativas y que tiene un vínculo con el territorio y el medio ambiente. Encuentros Tejido es un proyecto de arte, pedagogía y medio ambiente, realizado en el 2018 en colaboración con la escuela Puckllay: Arte y Comunidad en Lomas de Carabayllo. Una apuesta por repensar los residuos como una oportunidad para crear y generar espacios de encuentro en el espacio público a través del arte.



Figura 40: Proceso de investigación entorno al concepto de la Basura en la escuela Puckllay de Lomas de Carabayllo.

Lomas de Carabayllo está ubicado en Carabayllo, distrito que se caracteriza por no tener urbanizada la mayor parte de su territorio. Gran parte de su extensión está ocupada por áreas agrícolas que forman parte del valle del río Chillón. Es, también, una de las zonas con más problemas medioambientales de Lima. (CIDAP). Las principales actividades contaminantes son la quema de bate-

rías usadas que afectan el aire al igual que el acopio de basura del que emanan gases tóxicos pues un gran porcentaje de la basura de los distritos de la capital termina en los rellenos sanitarios de Lomas de Carabayllo. Muchas veces en las calles del distrito se aglomera la basura por la incapacidad de gestión por parte de las empresas recogedoras, quienes se preocupan antes por dejar libres de residuos Miraflores, San Isidro y Surco, por ejemplo, y poco les importa las condiciones sanitarias de los distritos periféricos.

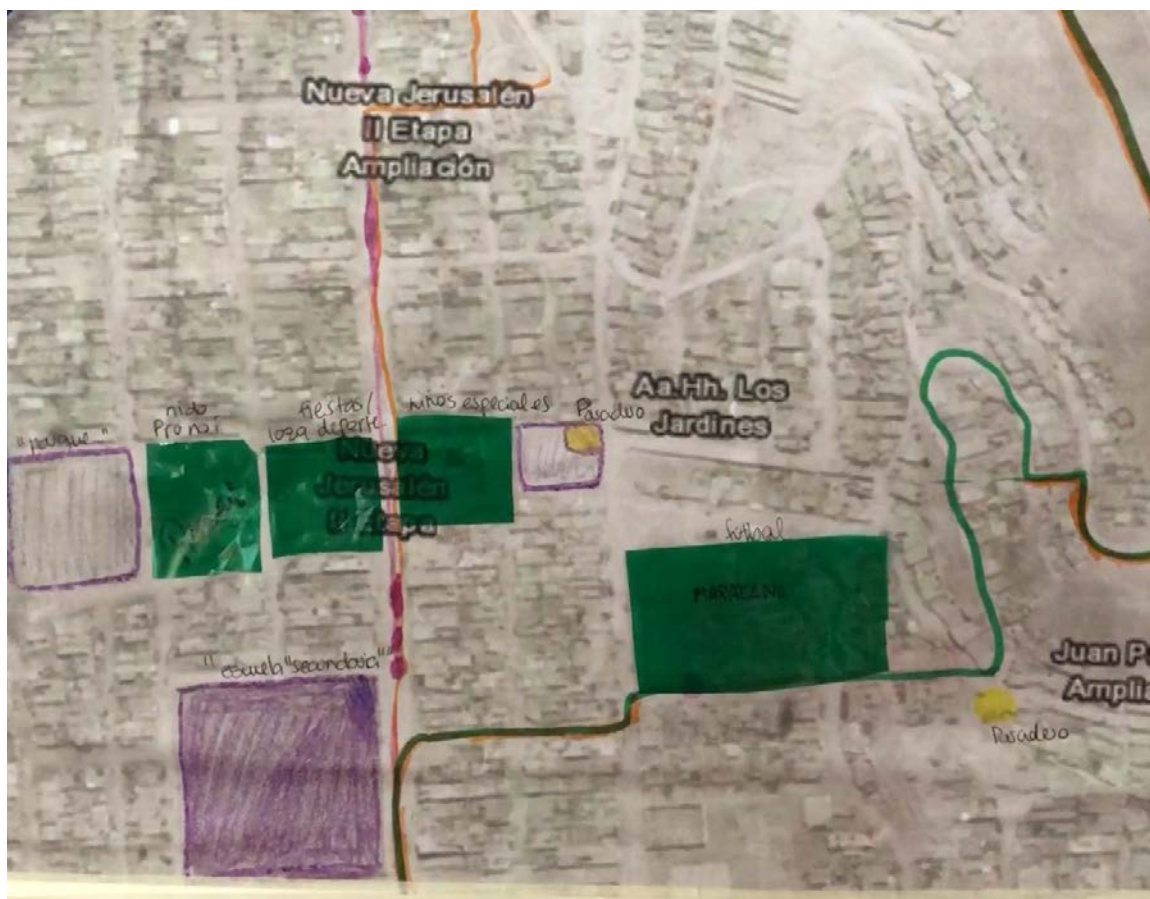


Figura 41: Mapa del Asentamiento Humano de Nueva Jerusalén en Lomas de Carabayllo, intervenido por los alumnos de la escuela Puckllay para señalar los sectores más contaminados y abandonados.

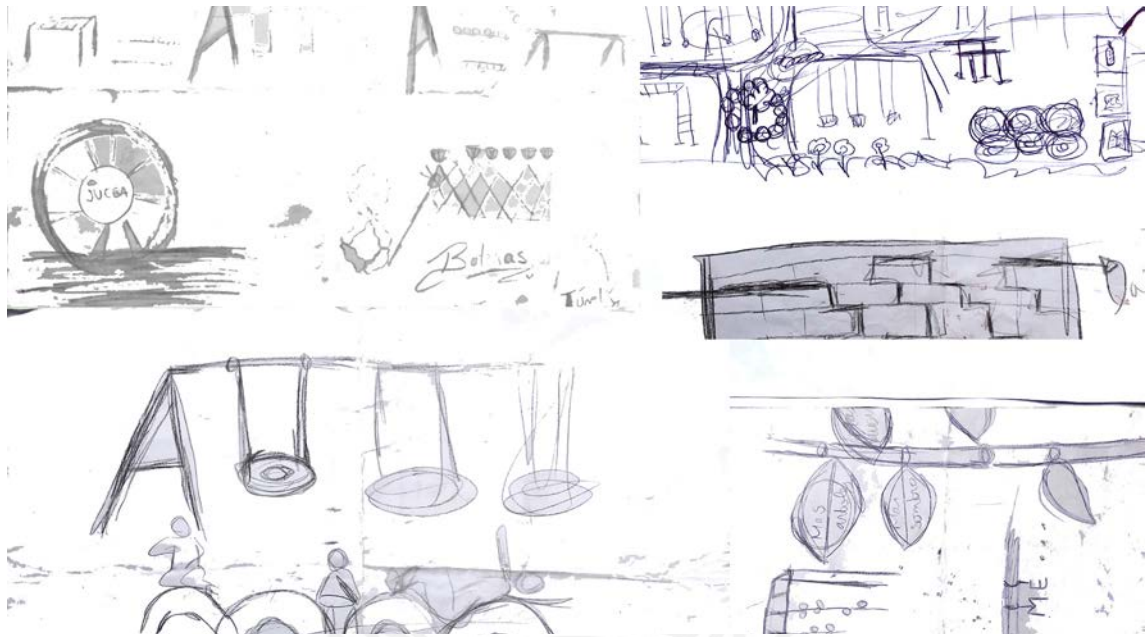


Figura 42: Dibujos de propuestas de intervención en el parque de Nueva Jersualén realizados por los estudiantes de la escuela Puckllay en Lomas de Carabayllo.

Como artista invitada y practicante en Puckllay, propuse al grupo de estudiantes adolescentes de la escuela realizar un proyecto de arte a partir de una problemática local. Juntos elegimos intervenir el Parque Infantil de Nueva Jerusalén, que se encuentra en medio de dos centros educativos, ya que, si bien el flujo de tránsito de niños y adolescentes es muy continuado, la zona carece de equipamiento adecuado para atender las necesidades de esparcimiento de esta población. La ausencia de sombra era uno de los principales problemas. Durante el verano Lomas de Carabayllo es muy caluroso y los vecinos de la zona dejaban de ir al parque durante el día por la intensidad del sol.

Decidimos construir una pérgola dentro del parque utilizando como principal material las bolsas recicladas recolectadas en el barrio y haciendo con ellas una malla trenzada. Las madres de familia nos ayudaron a urdir 300 metros de plástico para poder construir el techo en el plazo de cuatro meses. La pérgola trenzada, se propone como un punto de encuentro para las familias de Nueva Jerusalén. Es muy importante rescatar el esfuerzo y la auto-gestión por parte del grupo de jóvenes, estudiantes de Puckllay. Un grupo activo que confió y se aventuró en este proyecto que suponía investigar, proponer, crear, articular y construir con los vecinos del barrio.





Figura 43: Proceso de construcción: Sujetar la malla Rashel en la caña de Bambú.

Figura 44: Proceso de construcción: Torcer la hebra de bolsas de plástico recicladas.

Figura 45: Proceso de construcción: Trenzar la hebra de plástico en el domo de Bambú





Figura 46: Inauguración en el Parque de Nueva Jerusalén.

Figura 47: Presentación del Domo en el Parque de Nueva Jerusalén.

Figura 48: Taller de tejido en plástico en el Domo.

A continuación comparto una serie de piezas que formaron parte de este proceso de exploración material con el plástico reciclado en relación a las rutas más contaminantes de Lima Metropolitana. Como parte de la investigación en una noche seguí el camión de basura que partía de Miraflores para finalmente terminar en el Relleno Sanitario de Portillo Grande, salimos a las 9pm y regresamos a las 4am. Fue impresionante ser testigo del flujo gigantesco de basura que se moviliza todas las noches por la ciudad y del trabajo agotador y muchas veces en condiciones precarias tanto de los trabajadores de limpieza como de los recicladores informales.



---

Figura 49: Mapa Lima 2018. Mapa textil elaborado con bolsas de plástico recicladas de la ciudad de Lima.





Figura 50, 51 y 52: Ruta: A través 2018. Textil elaborado con bolsas de plástico recicladas que fue fotografiado en distintos puntos de acopio de basura de la carretera norte en dirección al Relleno Sanitario de Zapallal.



# Capítulo IV: Surcosonante

## 4.1 Resumen

Surcosonante es un proceso de creación e investigación en torno al canal de Surco que se divide en dos etapas. La primera; una producción documental de carácter participativo realizada en colaboración con mi compañero y artista audiovisual Josué Arispe y los vecinos del canal de Surco. Mediante ella busco recuperar y visibilizar la memoria afectiva de los residentes con este cuerpo de agua oculto e ignorado. La segunda etapa es una producción artística de índole personal que tiene un formato de vídeo instalación protagonizada por los sonidos extraídos del canal de Surco y que invita al espectador a adentrarse en una experiencia somática e inmersiva.

A continuación comparto una lista de los diferentes materiales que he generado a lo largo de este proyecto, recomiendo revisar los enlaces antes de continuar con la lectura para alcanzar una mejor comprensión del proyecto.

- [Diagrama Metodológico Surcosonante \(esquema\)](#)
- [Surcosonante: documental \(vídeo\)](#)
- [El viaje de Esperanza \(vídeo\)](#)
- [29km \(vídeo\)](#)
- [29km \(montaje 3d de la videoinstalación\)](#)
- [Surcosonante \(montaje en sala y piezas 3d\)](#)
- [Sonidos\\_surco \(repositorio\)](#)

## 4.2 Río Surco: contexto

Perú es uno de los países más ricos en agua y paradójicamente uno de los que sufre de mayor estrés hídrico. Tenemos grandes fuentes de agua pero un sistema realmente deficiente, no tenemos la infraestructura suficiente para potabilizarla, transportarla y asegurar la calidad. Por ejemplo, no tenemos la tecnología para poder tratar el agua del desagüe y destinarla al riego, perdemos muchísima agua allí que termina en el mar. El problema es la distribución; la costa peruana concentra el 70% de la población, pero solo cuenta con el 1.8% de agua. Según Oxfam<sup>10</sup> entre 7 y 8 millones de peruanos no tienen acceso a agua (RPP 2020).

Lima registra solamente 9 mm anuales de lluvia, lo que la convierte en una de las ciudades más áridas del mundo. Para abastecer a sus más de 9 millones de habitantes, la capital depende de las lluvias que caen entre diciembre y marzo en la sierra, y del agua producto del derretimiento de los glaciares. (...) Según un informe del GIZ, el agua que se derrite de los glaciares cuenta por casi la totalidad del recurso hídrico que consume la ciudad. Sin embargo, se estima que los glaciares en los Andes peruanos podrían desaparecer antes del 2045, también como resultado del cambio climático (Laurie 2017).

El canal de Surco capta el agua del río Rímac que se origina a 5000 metros de altura en la región de Junín. El agua viaja desde Junín atravesando 40 kilómetros de canales y conductos subterráneos hasta llegar al río Mantaro, allí se inicia el desvío hacia la capital atravesando la Cordillera de los Andes hasta la cuenca de Santa Eulalia, para continuar luego hasta la represa de Purucmayo y finalmente llegar a Lima.

Los canales de Surco y Huatica son infraestructuras hidráulicas prehispánicas construidas por nuestros antepasados hace más de 2000 años. De hecho, la ubicación de los ejes de las huacas, que aún existen en la ciudad, sigue la orientación de dichos canales como la Huaca Pucllana, Santa Felicia, Tupac Amaru, Limatambo, Huallamarca y Pucllana. Antiguamente había muchos

<sup>10</sup> Confederación internacional formada por 19 organizaciones no gubernamentales, que realizan labores humanitarias en 90 países. Su lema es "trabajar con otros para combatir la pobreza y el sufrimiento".

otros canales que derivaban del río Rímac, pero que hoy ya no existen. Según estudios arqueológicos, el canal de Surco es posiblemente el más antiguo ya que alimentaba el Templo en U de Las Salinas, en el distrito del Agustino, y que pertenece al período del Horizonte Temprano (2000 a. C - 370 a. C) (Lizarzaburu 2018).

La interacción de un ciudadano/poblador en cualquier tramo del canal tiene un impacto en otro ciudadano/poblador. Las intervenciones en el flujo del agua están condicionadas entre sí. El agua es un vehículo y por más que la mayoría no sepa de la existencia de este río subterráneo estamos conectados a través de él. Cuando observamos los vestigios de estas interacciones, se revela el metabolismo urbano la ciudad.

Durante el intermedio Tardío y el Horizonte Temprano (Ychsma), los canales del valle Bajo del Rímac, incluido el Canal de Surco, eran administrados por las autoridades de los diferentes curacazgos, quienes se llamaban kurakas, el equivalente a nuestros alcaldes municipales (Cogorno y Chacaltana 2019: pp.31) La centralización del sistema hidráulico sucede en los llamados puntos de bifurcación o puntos críticos, allí se decide la direccionalidad o retención del cauce. Éstos y las bocatomas están administradas por el Comisión de Regantes Surco y Huatica que a su vez depende de el Gobierno de Lima.

Actualmente solo funcionan los canales de Surco y Huatica. Ambos suministran el agua para 711 parques de Lima Metropolitana que representan el 85% de áreas verdes. El canal de Surco es el más extenso, pero actualmente el 75% del recorrido transcurre de manera soterrada. La mayoría de tramos han sido canalizados bajo el pavimento, dejando algunas secciones descubiertas y en otros casos el cemento se ha desgastado con el tiempo y el cauce se encuentra en contacto directo con la tierra. Las construcciones de muros informales, los vertimientos de basura y la ausencia de un plan urbano integrado y ecológico, generan constantes aniegos, principalmente en el distrito de Chorrillos, en el tramo final de su curso antes de su desembocadura a la altura de la playa de La Chira (Lizarzaburu, 2018).

“Como un gran cordón umbilical estos canales le dieron vida a Lima (...) el futuro medioambiental de Lima depende de estos canales y debemos evitar que se sigan destruyendo” (Lizarzaburu 2017).



Figura 53: El milenarío río que los limeños olvidaron. El Comercio (Lara 2019).



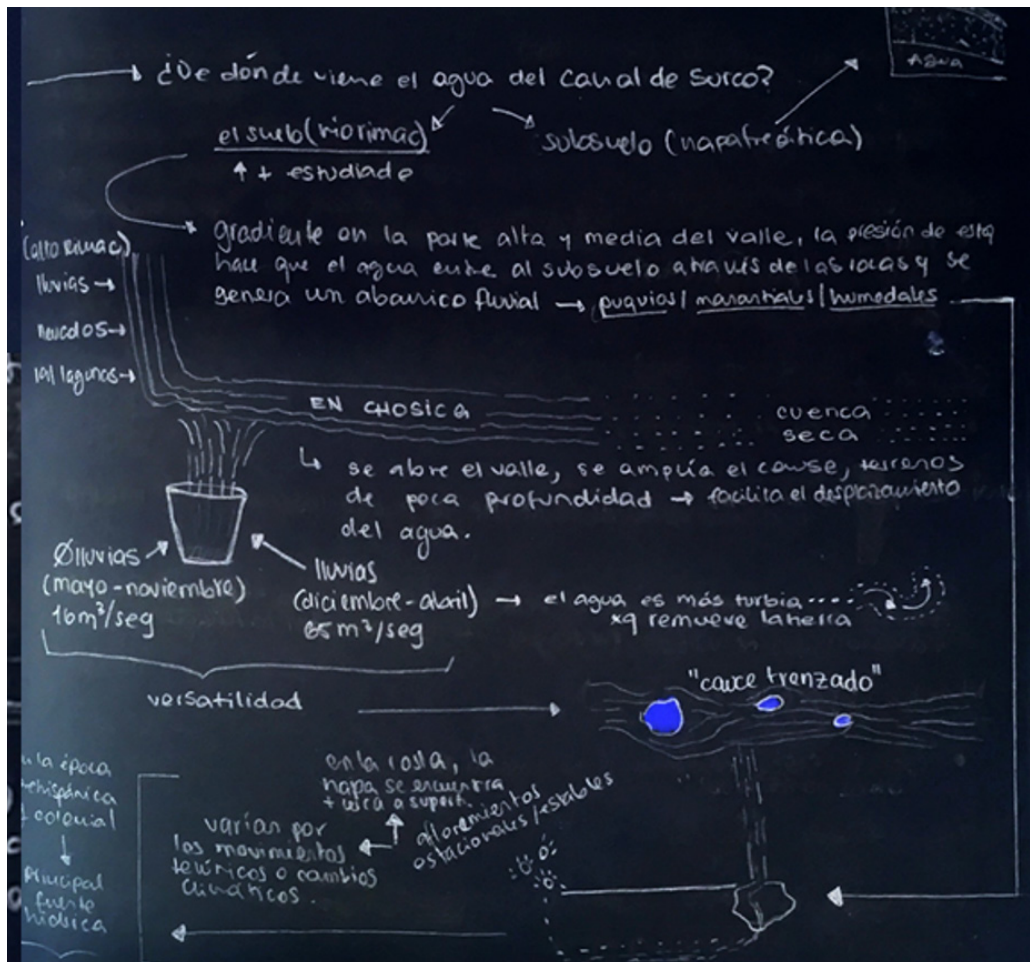


Figura 54: Bosquejo y anotaciones del libro de Gilda Gogorno: *El paisaje hidráulico en el urbanismo prehispánico de Lima: El legado de los antiguos habitantes de Lima.*



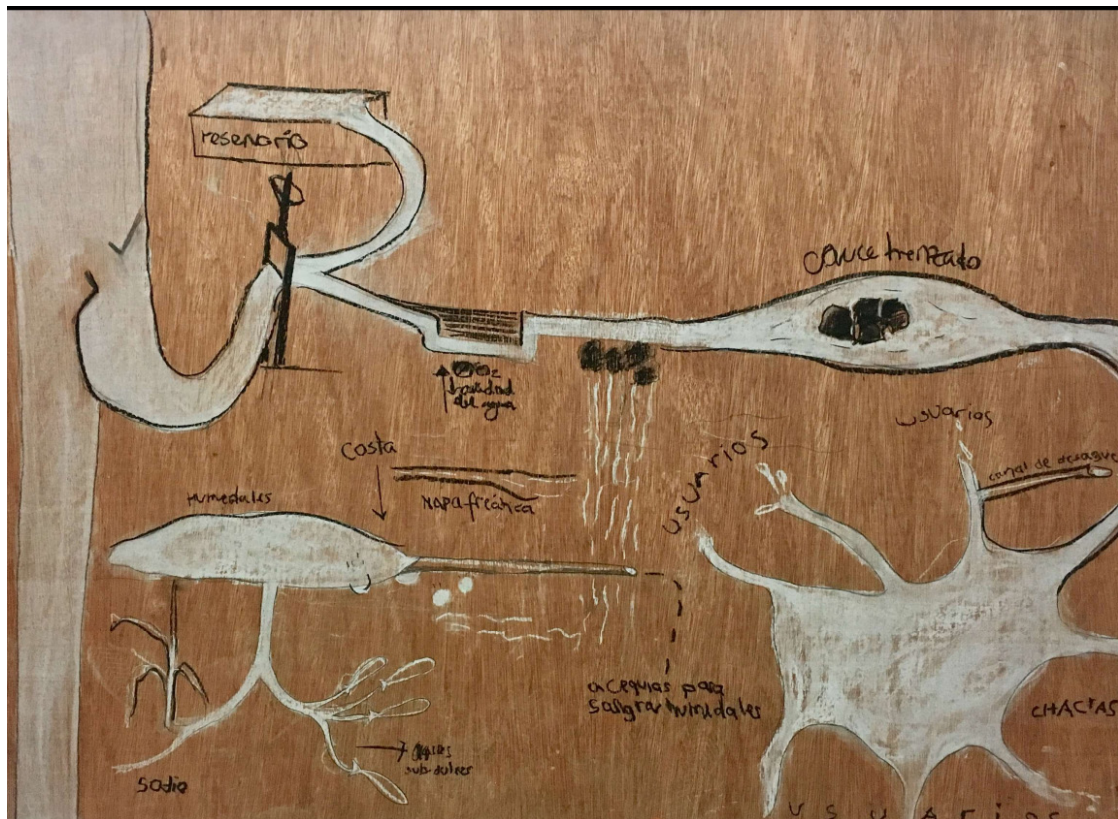


Figura 55: Bosquejo y anotaciones del libro de Gilda Gogorno: *El paisaje hidráulico en el urbanismo prehispánico de Lima: El legado de los antiguos habitantes de Lima.*

#### 4.3 Surcosonante: documental y El viaje de Esperanza

Surcosonante: documental y El viaje de Esperanza son dos producciones audiovisuales que se realizaron entre mayo y septiembre de 2019 tanto en el distrito de Santa Anita como en el distrito de Chorrillos. Se trató de una colaboración entre el artista Josué Arispe Tejada y yo, junto a los vecinos del canal de Surco en ambos barrios y en la que participaron adultos y niños. El primero es un vídeo documental que propone visibilizar el río olvidado a través de las voces, las memorias y las historias de sus vecinos quienes viven en los márgenes del canal. El viaje de Esperanza es una vídeo-animación realizada por el grupo de niños del barrio, en la que interpretan a través de la ficción, las historias del río qué han conocido a través de los abuelos y las abuelas del vecindario.

#### 4.3.1 Arte y educación medioambiental



Figura 56: Registro fotográfico de los niños y niñas de Chorrillos en el marco de los talleres de escucha subacuática.

Josué y yo nos presentamos ante los vecinos como dos artistas con la intención de grabar un vídeo-documental del río de Surco. Les propusimos realizar una serie de talleres con los niños mediante los cuales “explicar” el agua desde el sonido y el dibujo. Estos talleres proponían un enfoque de la educación medio ambiental que nacía del contexto mismo; observar y escuchar lo que está a nuestro alrededor y preguntarnos por qué está allí y desde cuándo, cuál es su recorrido y qué relación tengo “yo” / tiene “cada uno” con ese río. Un esfuerzo por transformar el analfabetismo ambiental en una oportunidad para poder (re) conectar con el entorno, desde el cuerpo y la sensorialidad.

Durante los fines de semana los niños del barrio no tenían clases y estaban libres y disponibles para pintar, dibujar, explorar y conversar. Les dijimos a los padres y madres de familia del barrio que nos interesaba contar la historia de este río olvidado para que así también los niños, las niñas y las nuevas genera-

ciones puedan escuchar y aprender cómo a través del tiempo se ha transformado la geografía, el paisaje, el barrio y, por lo tanto, la forma de vida en ese lugar. Una invitación a los mismos vecinos a contar sus historia, testimonios e impresiones del lugar como un ejercicio de transmisión e intercambio generacional. No a todos los vecinos les agradó la idea. Muchos cerraron sus puertas porque no se sintieron cómodos con la propuesta. Sin embargo, hubo quienes tuvieron curiosidad y sí se acercaron a los talleres.

La elección de ambos lugares fue fruto de los largos recorridos que Josué y yo hicimos desde la bocatoma del río Rímac en Santa Anita hasta la desembocadura en el mar en Chorrillos, un tramo de 29 km de distancia. Caminamos buscando los pequeños tramos abiertos que pudieran confirmar la presencia del río y escogimos aquellos espacios residenciales que no estaban muy transitados, donde era posible acercarse al río para escucharlo entre las grietas del pavimento. La elección exacta de los barrios donde llevar a cabo nuestra investigación: Amaru Yupanqui en Santa Anita y Víctor Raúl en Chorrillos, se debió al interés mostrado por los vecinos ante nuestra presencia.

El Parque Amaru Yupanqui, en Santa Anita y el asentamiento humano Víctor Raúl, en Chorrillos, surgieron como invasiones entre 1980 y 1990. El agua del río Surco en ese entonces era mucho más limpia de lo que es ahora y el caudal bastante más amplio pues no había viviendas alrededor y para muchos ese fue el motivo de su radicación. Para muchos de los residentes, los más antiguos, la memoria y el imaginario de lo que en su momento fue un río, se confronta con la realidad de lo que hoy es un desagüe. El panorama ha cambiado mucho en los últimos 30 años. El tramo que atraviesa el Parque Amaru Yupanqui está soterrado debido a los vertidos de basura, las conexiones de silos clandestinas y los accidentes causados por la falta de cuidados y señalización.

En el caso del asentamiento humano Víctor Raúl, al otro extremo de la ciudad, en Chorrillos y a 1km de la Costa Pacífica, el escenario es distinto. El canal está descubierto y los residentes tienen una relación más activa; de un lado se pueden encontrar viveros de plantas ornamentales y del otro lado viviendas. Muchos residentes tienen acceso directo al canal desde su casa y así pueden tomar agua para el riego, pero también se puede ver conexiones clandestinas de desagüe lo cual contribuye al estado de contaminación. En Chorrillos hay una



fuerte fricción social y económica. De un lado del canal el agua es parte de su negocio y del otro lado es un motivo de enfermedades y conflictos.

“Antes era limpio, yo he vivido acá hace 40 años. Cuando vine era limpiecita el agua yo lavaba mis platos, mis sabanas, cocinaba con esa papa, camote. Si bien lindo era eso. Agua cristal. Ahora está todo contaminado. Era bonito, los niños se bañaban, había una piscina acá a la vuelta, se veraneaba bien bonito y cuando se bañaban los niños salían y se tiraban en el pasto, hasta uno mismo. Ahora ya viene contaminado. Desde Surco viene así. Ese era puro arenal. Yo soy la fundadora de Víctor Raúl, el vecino de acá y mi tío.” (Sra. Rosa, Chorrillos)

La conversación con los vecinos no fue sencilla y de hecho no tendría por qué haberlo sido. El agua y las infraestructuras hidráulicas siempre conllevan relaciones de poder y jerarquía social. En este tramo en particular el canal de Surco ha ocasionado muchos conflictos. Algunas veces entre los vecinos y la municipalidad, otras veces entre los vecinos y la comisión de regantes y otras veces entre los mismos vecinos. En ese contexto nuestra presencia como artistas visitantes era problemática pues nuestras preguntas muchas veces no eran bien recibidas, a veces sí y a veces no.

Nos íbamos dando cuenta que nuestras ganas de conocer más de la historia del río y sus historias se topaban con una muralla, porque el río había ocasionado muchos problemas para los vecinos e incluso entre ellos. Nosotros éramos ajenos al lugar y eso era una limitante. Enfrentábamos un sentido de desconfianza que era normal. Cuando empezamos a hacer el ejercicio de escuchar el agua el tono de la conversación cambió por completo y se empezó a tejer una dinámica mucho más lúdica. Esa respuesta resonante fue necesaria para continuar con el proceso. Se abrió un espacio para el recuerdo y la imaginación.

#### 4.3.2 Escuchar, resonar y tejer en colectivo

Tal y como indico en la introducción, escuchar, resonar y tejer son tres modos de hacer clave para pensar mi práctica. Escuchar la memoria del río Surco, resonar con los cuerpos de agua y los cuerpos otros/colectivos, y tejer comuni-



dad a través del territorio. Tres acciones que se retroalimentan constantemente y posibilitan una continuidad fluida entre las dinámicas propias del acercamiento y el encuentro y el subsiguiente proceso de trabajo.



Figura 57: Surcosonante, Chorrillos. 2019. Alejandro, vecino, escuchando los sonidos subacuáticos del río Surco.

Escuchar no es lo mismo que oír. Oír es simplemente la muestra de la funcionalidad del sistema óseo y muscular. Mientras que escuchar implica activar otras funciones cognitivas; recordar, prestar atención y razonar. Escuchar es un esfuerzo por querer entender lo que se está oyendo. En la experiencia de la escucha del paisaje sonoro<sup>11</sup> nos hacemos conscientes del entorno, nos vinculamos y reconocemos como sociedad. Comprendemos que formamos parte de un engranaje, siendo el sonido la constatación de ese vínculo (UACH 2018).

Experimentamos la sonoridad tanto en el reconocimiento de los sonidos familiares que hacen referencia a nuestra identidad y entorno, como en el descubrimiento de aquellos sonidos lejanos y desconocidos que introducen a otros seres y ambientes. Al escuchar el oyente deambula entre oposiciones de próximo-lejano, propio-ajeno, familiar-extraño, yo-el otro, objetivo-subjetivo, públi-

<sup>11</sup> El paisaje sonoro es la construcción de la sonoridad de un lugar específico. Es la suma de los sonidos naturales procedentes de animales, de sucesos meteorológicos o de elementos, como el agua, fuego o aire, y los sonidos ambientales creados por el hombre, a través de composiciones musicales y otras actividades humanas comunes, como, por ejemplo, sonidos procedentes de la comunicación, el trabajo, y la industria tecnológica. (Acústica UACH 2018)

co-privado, inclusión-exclusión, con el fin de poder ubicarse y sentirse cómodo, seguro. (Domínguez & Antonio 2017).

Al vivir en la ciudad, sin darnos cuenta, vamos anestesiando los sentidos, en parte por la cantidad de estímulos y también porque nos hemos abstraído de la idea de que formamos parte de un entorno vivo. Gerónimo Ascencio es el tomero actual del canal Surco, es decir, el encargado de abrir las compuertas de la bocatoma del río Rímac en el distrito de Ate, para que pase el agua hacia el canal. Él nos recuerda la necesidad de cuidar ese diálogo perceptivo y la escucha sensible.

Gerónimo heredó el oficio de tomero de su padre y conoce la rutina a la perfección. Se levanta en la madrugada cuando todo está completamente oscuro para cerrar la válvula. No necesita luz, confía plenamente en sus oídos para escuchar la fuerza del agua, el sonido de la maquinaria y los animales:

“(…) Se siente, se siente. Es como por ejemplo estás caminando por el río, y en los árboles los pájaros están que chillan y chillan, y de pronto se callan, un silencio sepultado, calladitos todos. El que percibe el sonido dirá algo va a pasar. Un día yo estaba a las cinco de la tarde, pasando por una arboleda de puro eucalipto y de la nada se callaron todos los pajaritos, silencio sepulcral. Yo lo percibí y mis amigos me dijeron “¿qué pasa Gerónimo?”, Y yo les digo “va a pasar un temblor ahora”, y [se] comienza a mover la tierra. Los animales son los primeros en escuchar los sonidos y una forma de manifestarlo es entrando en silencio. Es así, mucha gente así nomas no lo percibe, mi oído es bien fino, bien agudo.” (Ascencio, 2020)

El soundmark, o marca de sonido, como lo denomina Murray Shafer(1977), compositor, educador, ambientalista y escritor canadiense, son aquellos sonidos que describen la particularidad de cada ambiente. Son los sonidos que revelan esa identidad contextual. En este caso en la ribera del Rímac el soundmark es muy distinto dependiendo de cada temporada. Entre noviembre y marzo cuando llueve en la sierra, el caudal crece y el río se escucha mucho más fuerte. Aparecen otro tipo de insectos y aves porque la flora también cambia. Es entonces cuando se escuchan más las pisadas de Gerónimo porque hay que abrir y cerrar

la bocatoma con más frecuencia.

Luego de escuchar los sonidos del canal, algunos vecinos recordaron otros ríos, más grandes y caudalosos, con los que habían convivido en sus regiones de origen, en otras provincias, antes de llegar a vivir a Lima. La escucha del agua abrió un espacio para abrir las compuertas de la memoria, para compartir recuerdos teñidos por la nostalgia y los anhelos y las impresiones subjetivas de cada uno. Estas impresiones fueron transcritas por cada uno en una tela colectiva que cargamos siempre con nosotros para que cualquiera que quisiera pudiera dejar su testimonio.

La metodología de los talleres se fue desarrollando sobre la marcha. Cada encuentro nos daba estímulos e informaciones sobre cómo podríamos continuar el diálogo la próxima vez. El escenario era complejo y a decir verdad no fue fácil iniciar la labor de construir los vínculos. La constancia, fruto de ir todas las semanas, fue lo que permitió crear lazos de confianza y así fueron posibles los intercambios. Iniciamos una correspondencia cartográfica visual donde los niños de Chorrillos crearon mapas representando su barrio, los cuales nosotros llevamos a los niños de Santa Anita. Los grupos nunca se conocieron en persona, pero compartieron un imaginario de la ciudad, pues a través de sus trazos nos contaron historias de sus casas, su familia, su realidad.



Figura 58: Surcosonante, Chorrillos y Santa Anita. 2019. Tela recortada con la forma de la topografía del río y luego intervenida por los vecinos durante el taller de escucha subacuática.





---

Figura 59: Surcosonante, Chorrillos. 2019. Dibujo realizado durante el taller infantil de paisaje sonoro.

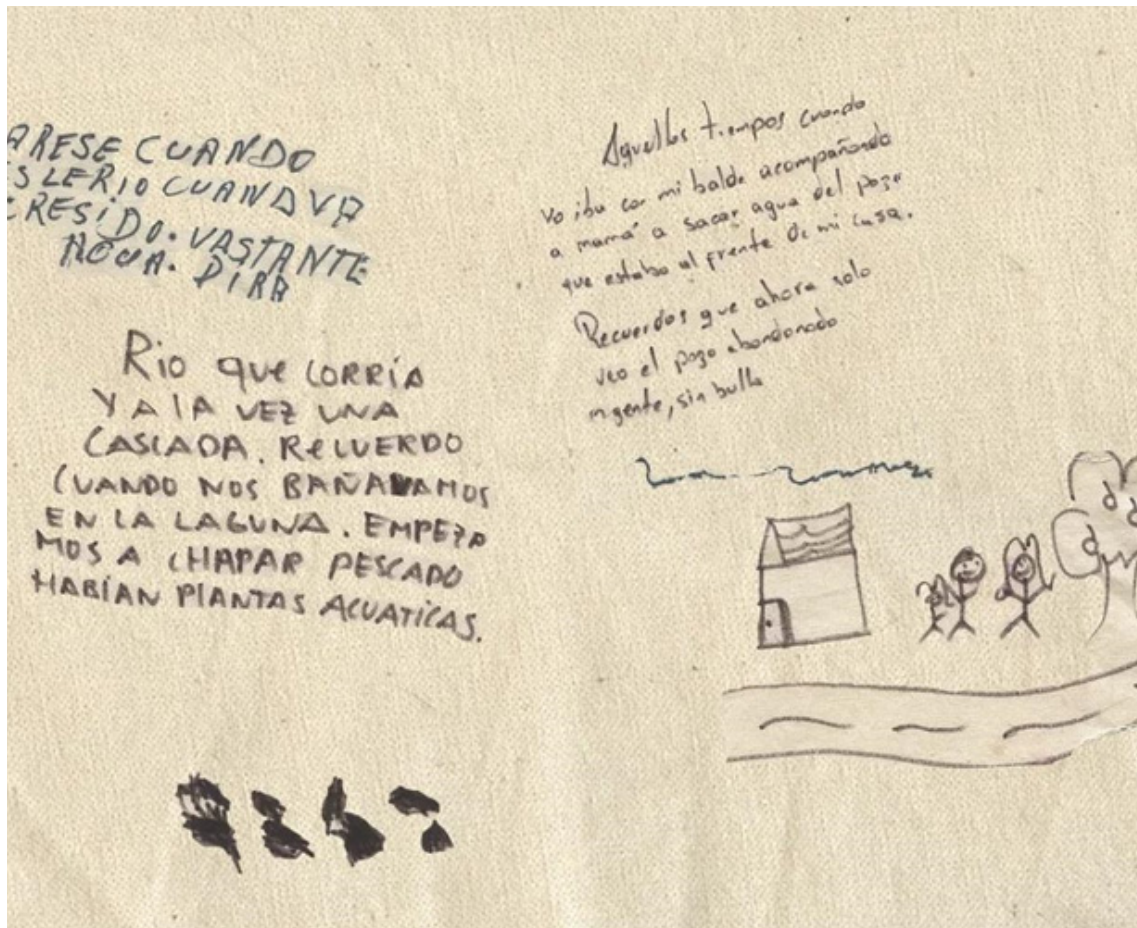


Figura 60: Surcosonante, Chorrillos y Santa Anita. 2019. Imagen creada a partir de las fotografías de la tela intervenida durante el taller de escucha subacuática.

Figura 61: Surcosonante, Santa Anita. 2019. Registro fotográfico del taller de cartografía compartida entre ambos barrios. Los dibujos responden a la preguntas ¿Cómo es tu barrio de este lado del río? ¿Cómo se imaginan que es el barrio de los niños que viven al otro lado del río?





Figura 62: Surcosonante, Santa Anita. 2019. Registro fotográfico del taller de *escucha subacuática* en Santa Anita.

Figura 63: Surcosonante, Chorrillos. 2019. Registro fotográfico del taller de *paisaje sonoro* en Chorrillos.

Figura 64: Surcosonante, Chorrillos. 2019. Registro fotográfico del taller *canales de comunicación* en Chorrillos.

### 4.3.3 Edición y vídeo



Figura 65: Surcosonante, Chorrillos. 2019. Registro fotográfico del proceso de entrevistas de Surcosonante: documental.

Surcosonante: Documental, es un vídeo que originalmente dura 18 minutos y posteriormente hice una versión resumida que tiene una duración de 7 minutos. En ambos casos la propuesta artística y narrativa es la misma, con la diferencia que en la versión larga las entrevistas son más completas.

Si bien la idea de hacer un documental estuvo desde un principio, escribimos el guion en la última etapa de los talleres y para ese entonces la idea visual y sonora de lo que era el río se había transformado por completo. Queríamos mostrar el río, la ruta que habíamos llegado a conocer, entre la basura y el pavimento, pero sobre todo queríamos que ese río apenas visible se entrelazara con las historias, anhelos, frustraciones, y nostalgias de los vecinos. Hicimos que la fuerza con la que viajaba el agua en las tomas subacuática se desplazara hacia esos testimonios volviendo así a tejer una memoria.



Los cortes de las entrevistas viajaban desde Chorrillos hacía Santa Anita y buscando transitar entre las voces de los niños y los abuelos, tomando el río también como una metáfora del tiempo; viene desde algún lugar en el pasado y viaja hacia adelante. Para nosotros era importante hacer esa analogía intergeneracional que nos ubica en un momento híbrido en donde imaginamos lo que vendrá y al mismo tiempo vamos hacia el recuerdo.

El proceso de edición del El Viaje de Esperanza fue una colaboración con los niños de Chorrillos en la casa de la señora Maca. Es un vídeo de 3:53 minutos y el guion lo construimos después de haber escuchado las entrevistas de los abuelos una noche que proyectamos el documental. En la animación aparecen personajes infaltables del barrio como Brody que es el perro que vive en la casa de Maca que constantemente entraba a interrumpir el taller, y el tractor que levanta el barro y los desperdicios. Además, algunas escenas como el cambio del “televisor” por un “terreno para vivir” es algo que esta basado en las historias que los niños escucharon en las entrevistas. En los años 60 cuando empezaron a invadir esa zona de Chorrillos, el tráfico de terrenos funcionaba de esa manera, el intercambio de aparatos electrodomésticos podría servir para hacerse de una parcela.

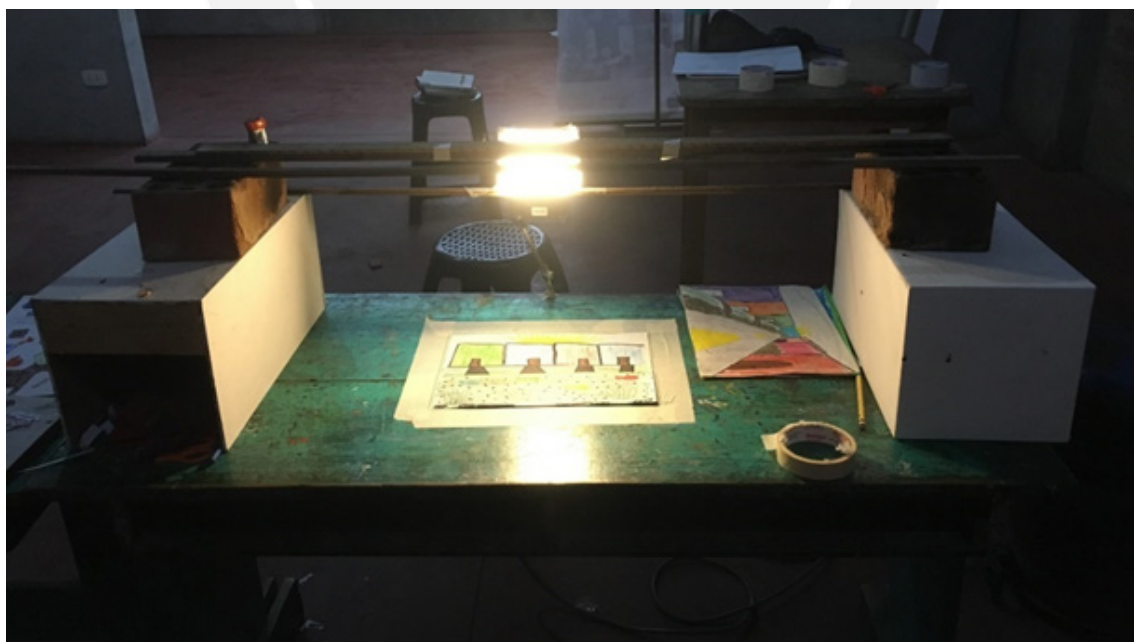


Figura 66: Surcosonante, Chorrillos. 2019. Registro fotográfico del proceso de animación para “El viaje de Esperanza”.

Ambos vídeos fueron proyectados en el barrio en una tarde de cine con la cual concluimos esta primera etapa de trabajo colaborativo. La señora Maca nos prestó su casa para compartir ambas proyecciones. Luego, de común acuerdo, decidimos subirlo a la plataforma de YouTube para que pudiese estar a disposición de todos. Los vecinos fueron creadores y espectadores de su propio proceso y luego validaron su socialización vía web. Al cabo de tres meses su casa se convirtió en un espacio de aprendizaje e intercambio tanto para los niños como para mí y Josué, en donde trabajamos en equipo, hicimos foto, animación, sonido y aprendimos del río.

#### 4.3.4 ¿Qué tiene que ver el arte con el canal?

En una oportunidad, en una de nuestras primeras visitas, el esposo de la señora Maca, quien más adelante nos abriría las puertas de su casa para realizar los talleres con los niños, nos dijo a mí a Josué algo así como: “Me parece muy bien que le quieren enseñar a los niños arte, que vengan acá a entretenerse, pero a ver dígame que tiene que ver el arte con este canal”.

Para ser sincera, en ese momento no supimos qué responder y probablemente ese silencio desconcertante dio lugar a uno de los aprendizajes que más caló en mí e hizo que nos preguntemos verdaderamente qué estábamos haciendo allí. Las preguntas más importantes son aquellas que no son capaces de resolverse dentro del espacio que uno mismo ha definido con sus parámetros, las que nos desbordan.

Hasta ese momento tanto mi colega como yo habíamos visto en el canal una posibilidad de tejer vínculos y crear una narrativa en modo colectivo, pero nada de eso sería posible si no empezábamos por el principio y el principio era reconocer que no necesariamente lo que es atractivo para uno lo es para el resto.

Para crear en colectivo necesitamos acercarnos como paso previo a sentirnos como una unidad y eso quiere decir experimentar cosas juntos, tener espacios para que surjan preguntas desde un lugar auténtico y fundamentado. En ese sentido las agendas, en este caso las nuestras, deben transformarse en puntos de partida y en disparadores de situaciones. En vez de empezar proponiendo una idea de lo que es el arte y lo que es un río, hay que hacer un trabajo de deconstrucción, proponer una página en blanco para que estas nociones se activen y que esas afirmaciones se convierten en preguntas y sea la práctica misma del hacer y la experimentación con otros lo que empieza a responderlas.

Un ejemplo de un momento de cohesión y colectividad fue durante la grabación del paisaje sonoro para la animación *El Viaje de Esperanza*. Queríamos representar la sonoridad del barrio Víctor Raúl y entonces le pedimos a los participantes que reprodujeran mediante su voz los sonidos propios del lugar. En la casa de la señora Maca cada uno de los vecinos lo intentó a su manera; el canto de los pájaros, los insectos, los perros, los gatos, las motos, el reciclador, el emolientero, el tamalero, el frutero y por debajo de toda el agua; ¡glu!, ¡Poc!, ¡Splash! Era impresionante el despliegue del lenguaje de los cuerpos en el esfuerzo por replicar todas esas vibraciones. Se hacía tarde y ya casi sin luz los cuerpos se disolvían y se mezclaban en el sonido performando una unidad. Es esa expresión artística que surge desde el juego, la experimentación y sobre todo del encuentro impredecible con el otro, lo que llena de sentido cultivar y propiciar este tipo de prácticas. En donde el arte se traslada a la experiencia conjunta, se diluyen los límites y se construye en resonancia.

#### 4.4 29km videoinstalación



Figura 67: 29km. 2019. Registro de la sala iluminada de la vídeo instalación.



29km (2019) es una vídeo-instalación, fruto de mi trabajo individual a modo de reflexión más personal y producto indirecto del trabajo colaborativo. La instalación es presentada en dos espacios contiguos, que reproducen las vibraciones subterráneas y subacuáticas recopiladas del río entre los meses de mayo y septiembre del 2019. Es una propuesta sensorial e inmersiva que propicia la escucha y abre un espacio para preguntarnos cómo nos relacionamos con el agua desde un modo de escucha profunda donde se disuelven los límites del cuerpo.

#### 4.4.1 Cuerpo: colectivo / individual

Con 29km, tres meses después de terminar con los talleres de los vecinos, se inicia una segunda etapa en mi trabajo artístico. Llegó un momento en el que me vi en la necesidad de hacer una pausa para propiciar un espacio de experimentación personal, necesitaba digerir todo lo que había vivido con tanta intensidad en esos cuatro meses de trabajo “de campo”. Este tipo de procesos por más de que son un gran aprendizaje y los disfruto y valoro mucho, pueden también ser muy demandantes a nivel emocional y energético. Muchas veces es necesario estar en silencio o manteniendo cierta neutralidad pues es así como se genera el espacio suficiente para la creación colectiva.

Decidí hacer una pausa para tomar distancia y permitirme canalizar el aprendizaje y abriendo un espacio para la experimentación sensorial. Empecé entonces a preguntarme por la práctica somática que había supuesto el descubrimiento y acercamiento al río de Surco en mí y en mi cuerpo, como oyente, caminante, transeúnte y como cuerpo de agua finalmente.

Es así como nace la vídeo instalación que ha sido fundamental para que pueda acercarme y precisar preguntas que cuestionan con mayor profundidad cómo es nuestro vínculo con la naturaleza, cómo se gesta ese dialogo y dónde tiene lugar. Ha sido un proceso en el cual he ejercitado la idea de los no límites tanto con el otro como con el entorno, y más bien he comenzado a cultivar con mayor consciencia el fundamento del cuerpo como un territorio permeable, líquido, mutante, en permanente estado de transformación, y por ende el principal campo de aprendizaje.

\*\*\*

Tanto el sonido como la imagen, en el tratamiento audiovisual en 29km buscan crear una narrativa inmersiva que nace de un deseo por expandir/prolongar el marco sensorial con el cual yo me acerqué a este cuerpo de agua. Pasar de referirme a un cuerpo individual observador que se acerca y registra, para ahora basarme en un cuerpo colectivo que comparte una memoria de agua, de ciudad, de flujo, de útero y de vida. La combinación del sonido con la imagen es una invitación para reconectar con la propia naturaleza del cuerpo y recordar que, entre los lugares olvidados y contaminados de la ciudad, seguimos siendo parte de ese flujo de vida. Al navegar en las aguas desde la escucha ingresamos a una memoria embrionaria, reconectamos con nuestra experiencia uterina, el lugar más protegido al cual nunca podremos regresar. El primer sonido que escuchamos fue un fluido sonoro y esa memoria habita en el cuerpo.

#### 4.4.2 Escuchar, resonar y tejer el cuerpo con el canal

La experiencia de desplazamiento que significaron los cuatro meses que Josué y yo recorrimos el canal de Surco, suscitaron preguntas importantes para mí: ¿Por qué estoy haciendo esto? ¿Qué busco al caminar una y otra vez estos tramos de un río que casi no puedo ver? Cada ida y venida era una búsqueda, un deseo por encontrar historias que permitieran tejer relaciones aparentemente inexistentes y crear un significado común a través del agua que había sido olvidada.

Además de las intenciones interactivas que estaban detrás de nuestros recorridos había una búsqueda por escuchar las señales de vida del río. Luego de terminar el trabajo con los vecinos en Chorrillos me dediqué a volver a ir a los puntos que ya había recorrido para registrar más sonidos con la intención de ensamblar una cartografía sonora más amplia de este cuerpo de agua.

El agacharse, meterse entre la hierba, introducir la cámara en los escombros y rendijas para constatar su presencia, son acciones que en el tiempo van tejiendo un vínculo con el territorio y un espejo de mi propio cuerpo. Cuando escuchaba el sonido de una canaleta fantaseaba con la idea de que estaba escuchando el sonido de mis venas, de que me encontraba ante la sorpresa de

percibir y sentir que está vivo eso que no podemos ver, lo que supuestamente “no conocemos”. La condición de que no podía verlo todo, solo por partes, era algo que me mantenía comprometida en seguir buscando y recuperando el tejido invisible.



---

Figura 68 y 69: 29km. 2019. Grabaciones internas y externas del río Surco.

Empecé a observar la infraestructura hídrica como un órgano, cada tramo descubierto y sonante era una especie de signo vital en ese recorrido topográfico que también se constituía como un cuerpo. El sonido del agua era distinto según el día, la presión de agua en un mismo tramo podía variar muchísimo dependien-

do del suministro de los regantes y de cómo la ciudad y los ciudadanos habían interactuado con ese caudal; si es que habían dejado basura, si lo habían limpiado, si habían cortado la hierba de alrededor, si habían botado algo grande o pesado en el cauce. Todo ello hacía que el sonido fuera diferente. A simple vista tan solo era un riachuelo ignorado, pero cuando se introducía el micrófono se amplificaba todo un espectro de frecuencias tan rico y diverso que inmediatamente transformaba la manera en la cual me acercaba y contemplaba el agua. En el mapa mostrado a continuación pueden verse los puntos donde han sido recolectados los sonidos que acabaron conformando este recorrido sonoro.

A medida que agua y cuerpo se iban entrelazando, a nivel sensorial y también en forma de imágenes, el tejido empezó a tomar más y más importancia en mis experimentaciones textiles y dibujos y en las formas de representar este recorrido.

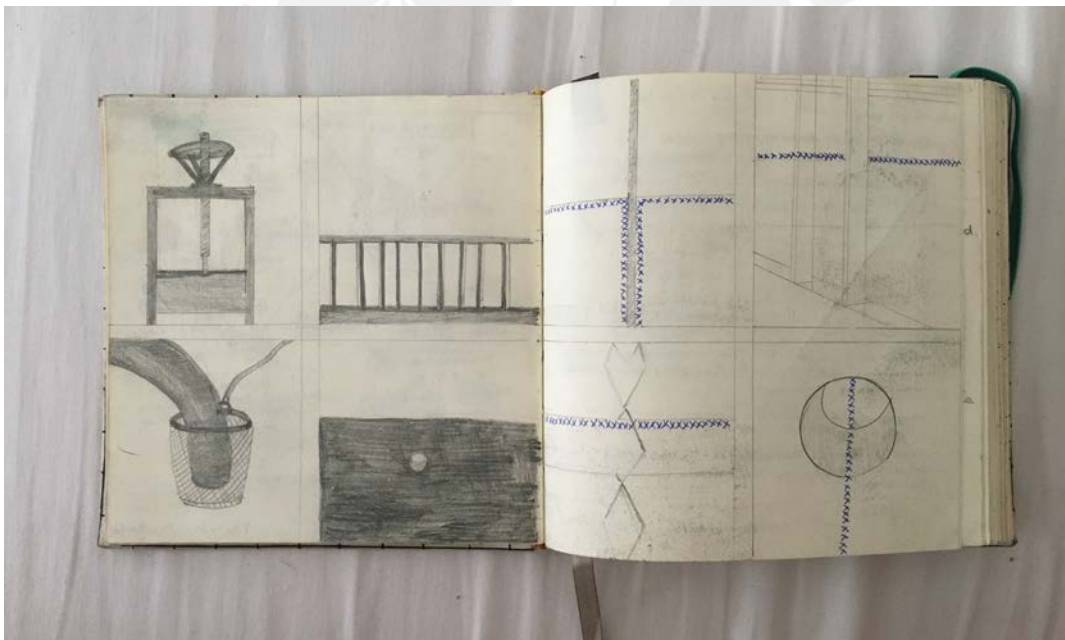
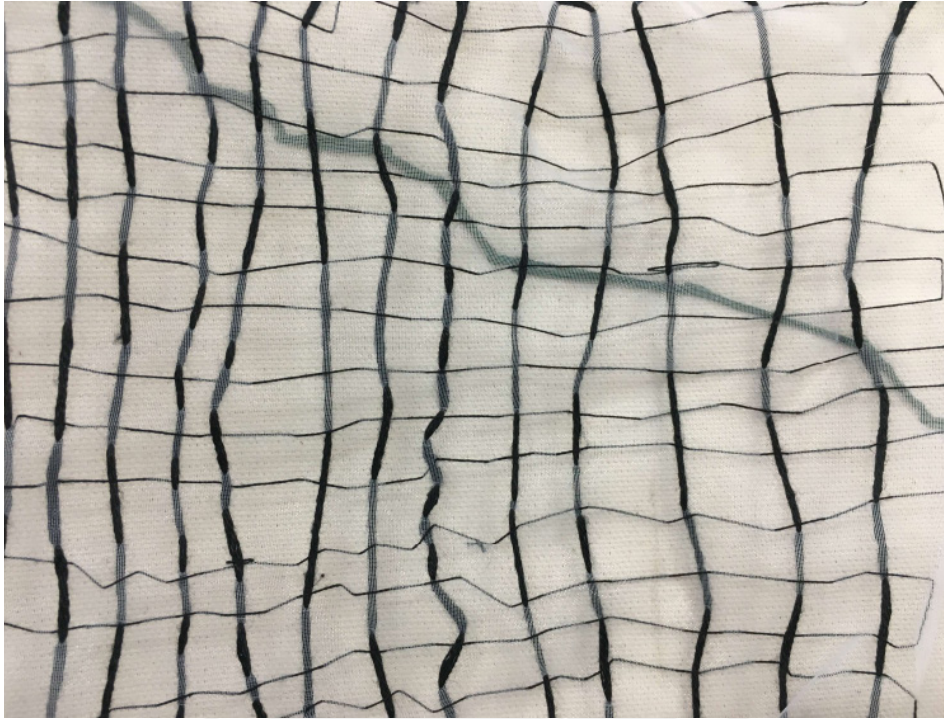


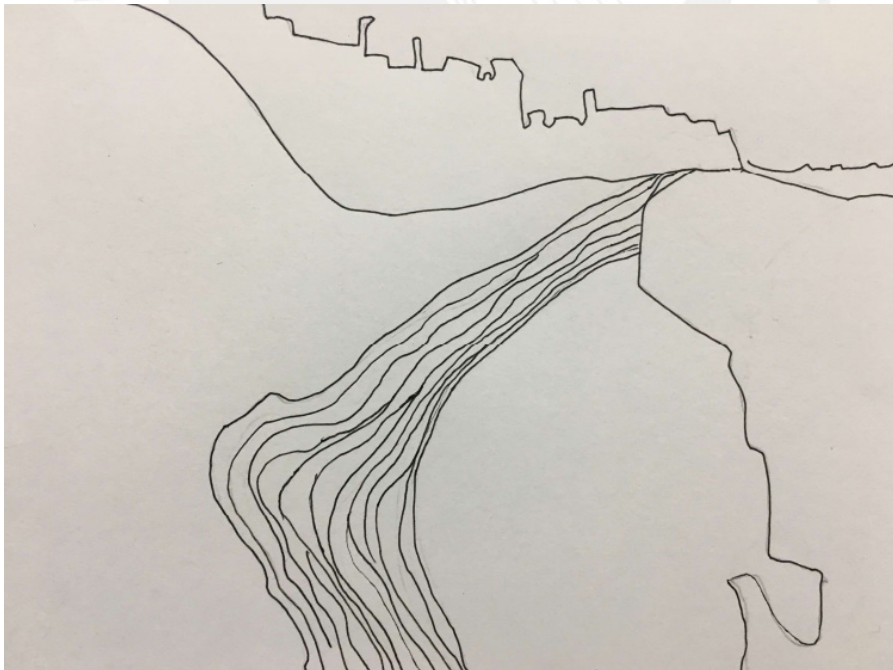
Figura 70: 29km. 2019. Dibujos de la infraestructura del río Surco.





---

Figura 71: 29km. 2019. Bordado sobre yute y gasa.



---

Figura 72: 29km. 2019. Dibujo sobre cartulina.

En un principio la instalación que estaba pensando hacer iba a tomar forma a partir de una pieza textil sonora que de alguna manera representara esas conexiones vivas. Llegué a elaborar el boceto de un tejido entramado a escala humana vertical y que resonase frente al espectador. Me interesaba jugar con la idea de representar con los cables y parlantes la presencia de un río: un flujo, una arteria que se escucha pero que no está físicamente, ni que tampoco precisa de ninguna imagen que aluda a ella.



---

Figura 73: 29km. 2019. Primera prueba de instalación de sonido.

Finalmente me di cuenta de que en realidad eso se alejaba de la experiencia que quería potenciar. El tejido al cual me estaba refiriendo no estaba afuera, ni era visible, estaba dentro del cuerpo. Escuchar el sonido era suficiente para

que resonaran los ríos internos y más bien había que evitar las distracciones que pudieran interferir con este propósito, es por eso que decidí prescindir de todo elemento que pudiera despistar, para basarlo todo en el proceso de escucha, propiciando así un recorrido sonoro en la oscuridad.

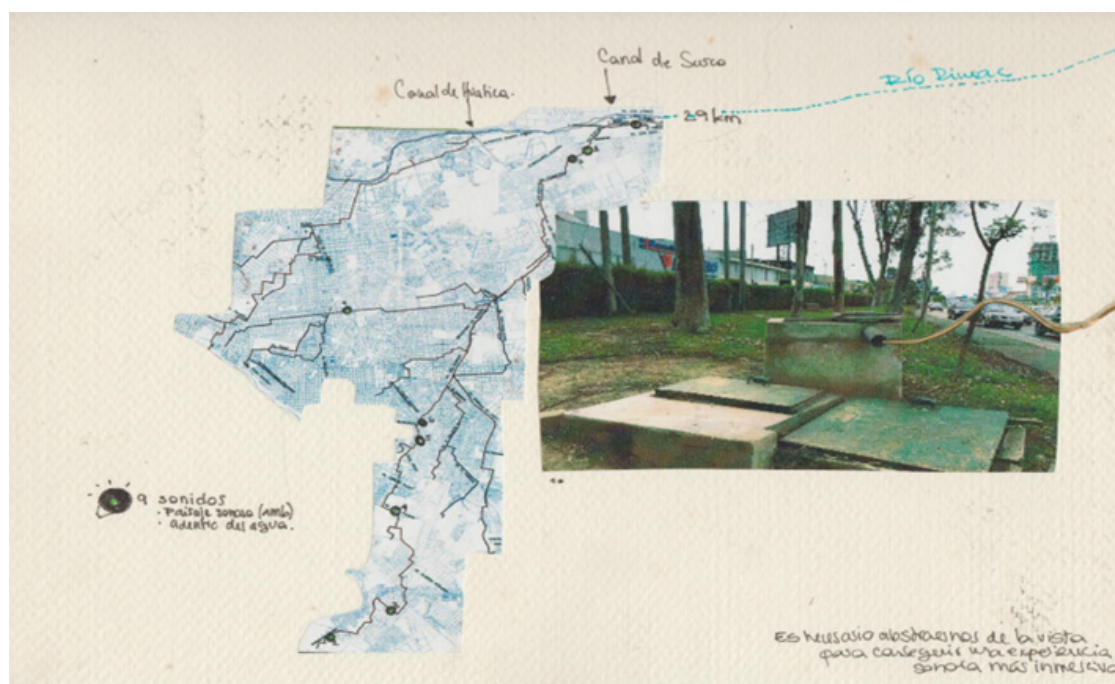


Figura 74: 29km. 2019. Mapa del canal de Surco y 9 puntos desde donde realicé las grabaciones de sonidos.

#### 4.4.3 Montaje e instalación

29 km, como he dicho, es una videoinstalación que propone una experiencia sensorial inmersiva. Se accede a ella por un primer espacio donde está dispuesta la instalación de sonido en total oscuridad. Al final de su recorrido accedemos a un segundo espacio donde se proyectan las imágenes del tránsito subterráneo del río a través de la urbe. La secuencia de sonido que era emitida por el canal correspondía a grabaciones subacuáticas de distintos tramos del canal de Surco. Este doble dispositivo invita a ingresar en la oscuridad y a entregarse a una experiencia sensorial donde los sonidos subacuáticos del flujo caudaloso del río Surco activan también la memoria de agua, el eco uterino de nuestros cuerpos.

Para propiciar la experiencia que tenía en mente diseñe un circuito mediante parlantes independientes. Un sistema de reproducción de 5.1 canales de audio y un subwoofer. A partir de dos módulos de reproductor de MP3 se disponían dos parlantes. Cada parlante mono utilizaba un canal diferente (R o L), con lo cual en total resultaba un circuito de cuatro parlantes. Cuatro fuentes de sonido distintas y adicionalmente el subwoofer. Este último reproducía las frecuencias graves que los otros parlantes, al ser más pequeños, no podían. Se generaba una vibración permanente que llenaba todo el espacio generando una sensación de gravedad.

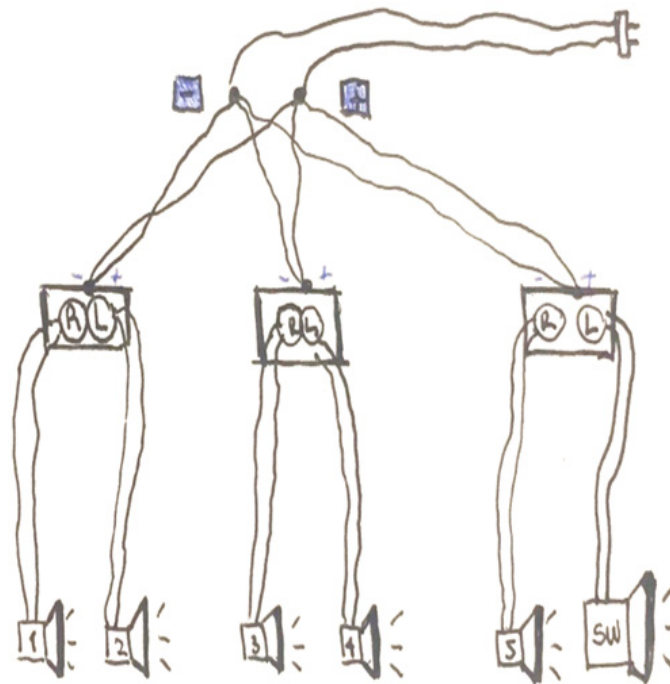


Figura 75 : 29km. 2019. Dibujo de conexiones de los parlantes 5.1 para la instalación sonora.



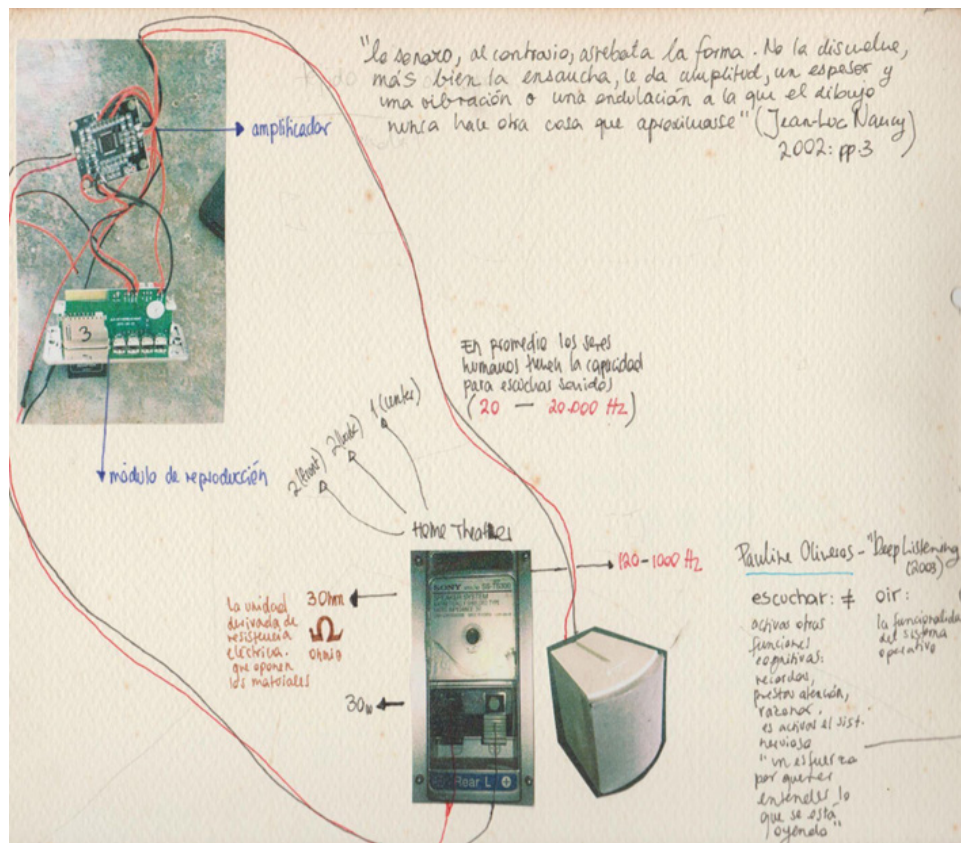


Figura 76: 29km. 2019. Dibujo de conexiones de los parlantes 5.1 para la instalación sonora.

La ubicación de estas fuentes de audio estaba pensada en función del desplazamiento del cuerpo en el espacio. Estaban dispuestas de manera tal que el sonido te envolvía si te parabas en el centro de la sala. En la edición escaloné los tiempos, buscando generar ese efecto. Así un mismo audio pasaba de un canal a otro y de esta manera uno podía sentir un recorrido, como si se estuviera inmerso en un flujo, uno podía percibir como el flujo del agua pasaba de un parlante al otro. Construí una relación rítmica entre el agua y la ciudad, creando una especie de simbiosis entre la propia infraestructura urbana y el río. Modifiqué los sonidos del paso de los carros, para que en su repetición se sintieran como un flujo.



ban colocar el plano subjetivo dentro de la infraestructura. Otorgarles el protagonismo a las aguas permitía generar un sentido de cuerpo colectivo a través de los fragmentos de perspectivas de la ciudad. Estos fragmentos mostraban puntos específicos del recorrido que conceptualicé como pulsos vitales, escenas muy distintas entre sí, que comparten una sutil presencia de “vitalidad”; los huevos arrojados al río que luego fueron alimentos para los peces, las manos de un trabajador que reparan una manguera, los conductos subterráneos urbanos, el flujo del tráfico permanente y una garza que se acerca a la ciudad.

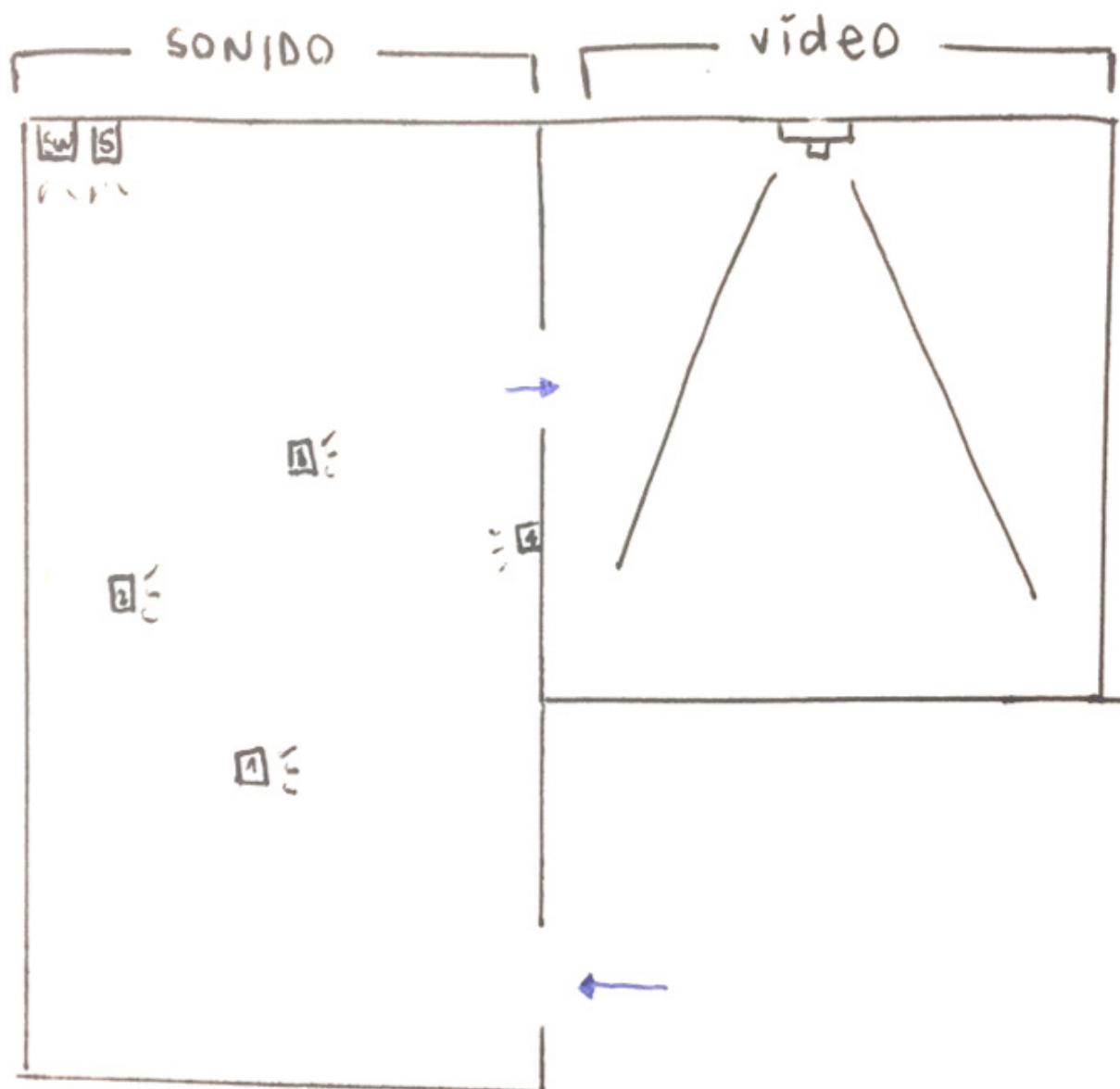


Figura 79: 29km. 2019. Dibujo de conexiones de los parlantes para la instalación sonora en el espacio expositivo.



---

Figura 80: 29km. 2019. Registro de la sala de la vídeo instalación.

Figura 81: 29km. 2019. Registro de la sala de la vídeo instalación.





Figura 82: 29km. 2019. Registro de la sala de la videoinstalación.

Figura 83: 29km. 2019. Registro de la sala de la videoinstalación.



---

Figura 84, 85 y 86: 29km, 2019. Capturas de vídeo 0:12seg, 0:18seg y 0:26seg.



Figuras 87, 88 y 89: 29km, 2019. Capturas de vídeo: 0:56seg,1:03seg y 2:02seg.



Figuras 90, 91 y 92: 29km, 2019. Capturas de vídeo. 2:19seg,3:17seg y 3:34seg.





Figuras 93, 94 y 95: Capturas de vídeo. 4:03seg, 5:38seg y 6:07seg.

# Conclusiones

“El sonido nunca va dejar de parar, porque el mundo sigue girando, girando, girando. Y entonces el sonido sigue, sigue y sigue. El ruido es el aire que está pasando, el ruido es el agua, el ruido es el carro, el río soy yo, el río es cuando chanco esta moto, el río es todo lo que vamos a hablar, lo que está hablando ahorita mi boca. El río es absolutamente todo, el ruido nunca va a dejar de existir hasta el día que ya no estemos aquí, y aun así porque creo que donde estemos y nos encontremos cuando nos vayamos de aquí va haber ruido igual ¿sí o no? Entonces el ruido no para, sigue girando, girando, girando.” – Budín, vecino mototaxista del canal de Surco en Chorrillos.

Budín es rapero y por la manera en cómo lo pronunciaba era difícil saber si decía ruido o río, esa ambivalencia resume mucho de lo que he buscado evidenciar a lo largo de esta tesis; el río está vivo, en movimiento, y la toma de consciencia de ello trae como efecto el reconocimiento de otros ríos internos, memorias e historias colectivas. Así la apertura a la escucha de ese pulso vital nos invita a resonar y a tejernos de otra manera.

Aún me es muy difícil imaginar un futuro sostenible, pero sí que puedo compartir algunas conclusiones que me han servido para detectar prácticas, intenciones y metodologías que empiezan a caminar de la mano de una ética más cuidadosa con la naturaleza y con el otro. Estas conclusiones derivan de un largo proceso de casi tres años de investigación y pienso que se quedarán conmigo en adelante para continuar tejiendo de manera individual y colectiva, social y políticamente.

La primera es escuchar el cuerpo. Interiorizar la idea del cuerpo como lugar de aprendizaje. Empecé este texto con una cita sobre el rito del nacimiento; si la madre teje, el bebé se teje por dentro; lo que es afuera, es adentro y lo que es adentro es afuera, siempre. Como lo reitera Escobar; todos estamos tejidos por el hilo de la vida que es profundamente colectivo y relacional. Al escuchar el cuerpo nos sintonizamos con la naturaleza y así podemos transformar la noción

de recurso y para más bien buscar repararnos en/con ella, con lo no-humano y con el otro que también habita dentro de uno.

El cuerpo tiene memoria y no es lineal. El inconsciente es cíclico y por más de que en la ciudad nos hemos desvinculado de la naturaleza - al punto de esconderla, contaminarla o ignorarla – las señales que ella emana tienen la capacidad de restituir el vínculo si es que estamos dispuestos a escucharlo. Me pregunto en qué consisten estas señales, qué es aquello que permite esa conexión y nos devuelve a un estado primario e irracional, de no-forma en donde los límites se diluyen.

La segunda es resonar. El agua es el origen y el sostén de la vida, la madre de todos. Al vibrar con ella volvemos a conectar con la experiencia embrionaria, gestacional y también creadora. Realidades dispares cercanas y lejanas se entrelazan por ríos, canales y arroyos; el agua nos convoca a hablar de comunidad e interdependencia. Muchas veces nos cuesta pensarnos en colectivo porque las diferencias es lo primero que detectamos y es difícil salir de ese lugar de categorización y juicio si es que solo usamos la razón, por eso invito a sentirnos en colectivo, recuperar la noción de unidad, volver a lo elemental que nos constituye y nos une como seres vivos.

Finalmente, la tercera conclusión es tejer en colectivo. El trabajo de Surcosonante hilvanó un proceso entre lo colectivo y lo individual; del taller al río, del dibujo a la conversación, de la experimentación plástica a la creación de metodologías. El aprendizaje fue mutuo. Las memorias que los vecinos nos confiaron son testimonios que permiten reconstruir la historia, los recuerdos migrantes, la transformación del territorio y la relación nostálgica con su entorno natural ahora casi inexistente o contaminado, son relatos que nos hacen cuestionar nuestro lugar en esta ciudad.

Surcosonante les aportó a ellos un espacio colaborativo vecinal, en donde incorporaron una noción más inclusiva del arte, asociada al empoderamiento del lugar, el barrio y el cuidado del medio ambiente. Tanto de su lado como del nuestro había la intención por continuar con los encuentros, pero lamentablemente no hemos logrado disponer de las condiciones óptimas para hacerlo. De todos

modos, creo que estos intercambios han significado algo especial para cada uno de los participantes; los niños, los papás, los abuelos, nosotros.

A la pregunta del esposo de Maca: “¿qué tiene que ver el arte con el canal?” Volvería a responder: “no lo sé, pero podemos investigarlo y de lo que estoy segura es que habrán aprendizajes en el proceso”.

Sin embargo, es importante observar desde donde viene la pregunta y por qué nos cuestiona. Quizás en un nivel muy elemental Maca y yo tenemos mucho que ver con ese río, con el agua, con el cuerpo y la memoria, por eso pudimos resonar en los ejercicios, pero lo cierto es que venimos de contextos muy distintos. Ella migró de la sierra y vive en esa casa hace más de 30 años, mientras que yo nací en el distrito del costado y me enteré de la existencia del río Surco recientemente.

Lo que quiero decir es que esa pregunta es un llamado dirigido a ser muy conscientes de la realidad que compartimos; a señalar que vivimos en un lugar en donde coexisten maneras muy distintas de vivir la ciudad, de entender lo que es “arte”. Hoy más que nunca debemos de trabajar en comunidad y apostar por los procesos colectivos, creo que es la ruta más real para poder generar cambios. Pero, ¿cómo ponernos de acuerdo? ¿Cómo consensuar agendas dispares? Creo que el arte es un camino que puede sostener esa disparidad y precisamente en el acto de enunciar el conflicto se articula la posibilidad de buscar alianzas y generar acciones.

Caycedo proponía la figura en donde nuestra sociedad comenzara a funcionar más como una red de pesca y dejar de ser un muro de presa y creo que ese es un llamado muy necesario. Como artistas tenemos ese compromiso de trabajar en el campo de la transformación de las ideas y de tejer nuevos imaginarios a través de los vínculos afectivos, corporales y sensoriales que aporten a la reconfiguración ambiental, sociocultural y política. Entender la red, como una membrana permeable, porosa y flexible que se dispone al diálogo y a la transformación.



# Recomendaciones

En este último capítulo expongo las recomendaciones concluidas de la presente investigación Surcosonante: escuchar, resonar y tejer para vivificar los ríos soterrados. Considero que las recomendaciones se podrían direccionar en dos sentidos, por un lado, hacía instituciones gubernamentales o privadas que puedan estar interesadas en la información colectada y el conocimiento generado por el proyecto, y, por otro lado, recomendaciones para artistas que tengan un interés por desarrollar proyectos de compromiso social y ecológico e involucren la participación de otros públicos más allá de la escena artística.

En el primer caso, considero que los Ministerios de Cultura, Educación y Medio Ambiente podrían encontrar en esta tesis un material de referencia para seguir desarrollando talleres y actividades en el espacio público enfocadas en la revalorización de los canales de Lima como patrimonio cultural. Desde una mirada socio-ambiental que incite a preguntarnos por nuestra relación con el agua y fomente el cuidado del medio ambiente. Podría ser una gran oportunidad para desarrollar proyectos transdisciplinarios que fomenten el diálogo entre artistas, científicos, antropólogos, arqueólogos y otras disciplinas, para crear propuestas dirigidas a públicos diversos. Esta tesis podría ser también útil para el desarrollo de líneas de ayuda y formulación de convocatorias.

A los estudiantes de arte que estuviesen interesados en desarrollar proyectos de esta índole les haría varias recomendaciones. La primera está asociada a lo anterior; es importante crear alianzas y trabajar en equipo. Si es posible les aconsejaría desarrollar el proyecto junto a una organización / institución con quien puedan compartir cierta afinidad o incluso encontrar en ella un aporte complementario. Es fundamental considerar la gestión del proyecto y cómo éste podría sostenerse económicamente. Lo cual me lleva a la segunda recomendación; los procesos de este tipo requieren consensos. Es importante tener una intención “madre” que sostenga y guíe a lo largo del recorrido, pero esta debe de ser lo suficiente flexible para adaptarse al contexto y a las distintas voces que emergen en el camino. Es una línea delicada que hay que aprender a manejar y en la cual es indispensable tomar consciencia de la responsabilidad social al trabajar con comunidades y la importancia de los aliados locales.

Finalmente les recomendaría a los artistas encontrar la manera de tangibilizar desde el arte esas enseñanzas, a través de imágenes, texto o cualquier medio que le sea útil para canalizar ese aprendizaje y así volverlo significativo. Lo que quiero decir es que es importante mantenerse en un baile que oscila entre ser facilitador y también participante; investigar, reflexionar, preguntar sin dejar de crear. Finalmente la creación es la forma máxima encarnar un aprendizaje.

# Referencias bibliográficas

Acústica UACH. (S/a). Paisaje sonoro. Consulta: 15 de marzo de 2022. [https://www.acusticauach.cl/?page\\_id=9820](https://www.acusticauach.cl/?page_id=9820)

Álvares, C. (2020). *¿Qué significa que el agua empiece a cotizar en el mercado de futuros de Wall Street?*. Consulta el 15 de marzo de 2022: <https://elpais.com/clima-y-medio-ambiente/2020-12-08/que-significa-que-el-agua-empiece-a-cotizar-en-el-mercado-de-futuros-de-wall-street.html>

Ascencio, G. (2020, agosto 15). El río suena. (A. Ortiz de Zevallos, Entrevistadora)

Bishop, C. (2006). *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*. ART-FORUM, 8.

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso.

Blanco, P. (2001). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca .

Brice, S., & Fernández, S. (2017). *Riding the tide: Socially-engaged art and resilience in an uncertain future*. In *Governing for Resilience in Vulnerable Places* (p. 20). Londres: Routledge.

Buntix, G. (2005) *E.P.S Huayco Documentos*. Lima: Open Edition Books.

Camnitzer, L (2022). "Entrevista a Luis Camnitzer". En *LA ESCUELA*. El 22 de junio del 2022. Consulta el 30 de junio del 2022. <https://laescuela.art/es/campus/auditorium/auditorium-luis-camnitzer>

Carlos Iván Degregori, C. B. (1986). *Conquistadores de un nuevo mundo: De invasores a ciudadanos en San Martín de Porres*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Caycedo, C. (2017). *Hambre como maestra*. Consulta 23 de junio de 2021. <http://carolinacaycedo.com/serpent-river-book>

Caycedo, C., & De Blois, J. (2020). CAROLINA CAYCEDO: COSMOTARRAYAS. Artishock.

Caycedo, C (2021). "Entrevista a Carolina Caycedo". En *Museum of Contemporary Art Chicago*. Consulta: 15 de marzo de 2021. <https://www.facebook.com/page/43871522761/search/?q=Hern%C3%A1ndez%20Palmar>

CETUC. (2013). Micromuseo: al fondo hay sitio. Lima en un árbol. Consulta el 15 de junio de 2020. <https://www.micromuseo.org.pe/piezadelmes/2013septiembre.html>

CIDAP. (N.d.). PLAN DE DESARROLLO CONSERTADO DE LOMAS DE CARABAYLLO 2004 - 2015. Consulta 18 de septiembre de 2020. <https://cidap.org.pe/wp-content/uploads/63148230-Plan-de-Desarrollo-Concertado-de-Lomas-De-Carabayllo-al-2015.Pdf>.

Cogorno, G y Chacaltana S (2019) *El paisaje hidráulico en el urbanismo prehispánico de Lima: El legado de los antiguos habitantes de Lima*. Lima: Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú.

DOCUPERU. (2019, agosto 10). Issu. Recuperado de Caravana Documental Costa Norte 2019 : [https://issuu.com/docuperu/docs/caravana\\_documental\\_costa\\_norte\\_2019](https://issuu.com/docuperu/docs/caravana_documental_costa_norte_2019)

DOCUPERU (Director). (2019). Puerto Pizarro, Tumbes - Making of [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=6ADCQjTzO78>

Domínguez, A. L., & Antonio, Z. (2017). *La dimensión sensorial de la cultura. Diez contribuciones al estudio de los sentidos en México*. Ciudad de México : Ediciones del Lirio, S.A. De C.V.

Eielson, J. E. (1955). *Noche oscura del cuerpo: cuerpo multiplicado*. Roma

Escobar, A. (2014). *Sentipensar con la tierra: nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: Universidad Autónoma Latinoamericana UNAU-LA.

Escobar, A. (2017, noviembre 2). Conferencia: Paz, (post)desarrollo y pluriverso. [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=csrHThcRurU>

Espejo, B. (2021, abril 30). Recuperado de Peripecias del agua: [https://elpais.com/babelia/2021-05-01/peripecias-del-agua.html?event\\_log=oklogin](https://elpais.com/babelia/2021-05-01/peripecias-del-agua.html?event_log=oklogin)

Espejo, D. A. (2013). *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz: Ilca Instituto de Lengua y Cultura Aymara.

Espinoza, A y Fort, R (2020) MAPEO Y TIPOLOGÍA DE LA EXPANSIÓN URBANA EN EL PERÚ. Lima: Grade. [http://www.grade.org.pe/wp-content/uploads/EspinozaFort\\_GRADEADI\\_expansionurbana.pdf](http://www.grade.org.pe/wp-content/uploads/EspinozaFort_GRADEADI_expansionurbana.pdf)

FITECA. (2017, julio 24). Lima En Escena. Consulta: 27 de junio de 2020: [https://limaenescena.pe/fiteca-ofrenda-la-vida/#google\\_vignette](https://limaenescena.pe/fiteca-ofrenda-la-vida/#google_vignette)

Fernández, S. (2018, junio 14). Some:When. (A. Ortiz de Zevallos, Entrevistado-

ra)

Fernández, S. (2020). *#EstudioFlotante: Cuando el río suena a Amazonas. Klebsiella pneumoniae*. Consulta 15 de agosto de 2020. <https://estudioflotante.art.blog/2020/04/10/klebsiella-pneumoniae/>

F.C.F (2013) *F.C.F Manifiesto*. Consulta el 15 de agosto del 2021. <http://www.f-c-f.net/manifiesto.html>

Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra .

Garcés, M. (2015). *La honestidad con lo real*. Consulta el 15 de agosto de 2020. <https://laescenaencurso.wordpress.com/2015/01/29/la-honestidad-con-lo-real-marina-garces/>: <https://laescenaencurso.wordpress.com/2015/01/29/la-honestidad-con-lo-real-marina-garces/>

Groys, B. (2014). *On Art Activism*. E-flux Journal. <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>

Kester, G. (2017). *Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art*. *Efímera Revista*, 10.

La Mula. (2014). *Sarita, (ciento) treinta y cuatro años después*. Consulta el 15 de agosto de 2021. <https://redaccion.lamula.pe/2014/09/28/sarita-ciento-treinta-y-cuatro-anos-despues/andreshare/>

Lacy, S. (1995). *Mapping the Terrain*. Washington: Bay Press.

Lara, J. G. (2019). "El milenarío río que los limeños olvidaron". *El Comercio*.

Laurie, A. (2017) "Lima y el estrés hídrico". *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/2017/lima/lima-estres-hidrico-angus-laurie-156727-noticia/?ref=ecr>

Leetoy, S., & Zavala, D. (2019). *Subjetividad, cotidianidad y memoria: la propuesta de documental colaborativo de José Balado*. *Signo y Pensamiento*, Num 74.

Lima Gris. (2016). FITECA CUMPLE 15 AÑOS HACIENDO TEATRO EN LAS CALLES. Consulta: 27 de junio de 2020. <https://limagris.com/fiteca-cumple-15-anos-haciendo-teatro-en-las-calles/#:~:text=FITECA%20CUMPLE%20%E2%80%8B15%20A%C3%91OS%20HACIENDO%20TEATRO%20EN%20LAS%20CALLES,-Published&text=La%20muralizaci%C3%B3n%20junto%20a%20talleres,a%20la%20inauguraci%C3%B3n%20del%20festival.>

Lizarzaburu, J. (2018). *Canales Surco y Huatica 2000 años regando vida*. Lima: Limaq Publishing.

Luna, C., & Del Valle, A. (2009). *Apropiaciones De Un Chivo Expiratorio: Nuevos Espacios - Salir A La Calle*. Lima.



Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, S.A.

NEA Staff. (2018). *National Endowment for the Arts*. Consulta 28 de mayo 2021. <https://www.arts.gov/stories/blog/2018/new-nea-arts-community-art-look-public-art-america>

Nancy, J. (2007). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.

Laurie, A. (2017). "Lima y el estrés hídrico". *RPP*. Consulta 25 de abril de 2020. <https://elcomercio.pe/lima/lima-estres-hidrico-angus-laurie-156727-noticia/?ref=ecr>

Svampa, M. (2020). "Entrevista a Mariaestella Svampa". En Cátedra Aníbal Quijano. *Sabernos vulnerables: puntos ciegos y transiciones ecosociales posibles*. Museo Reina Sofía Consulta 15 de junio de 2020. <https://vimeo.com/527701253>

Shafer, R. (1977). *The Soundscape: The Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.

Thackara, T. (2019). *Retratos de agua: una manifestación contra las presas hidroeléctricas*. Panamá America. Consulta 15 de junio 2021. <https://www.panamama.com.pa/nytimesinternationalweekly/retratos-de-agua-una-manifestacion-contra-las-presas-hidroelectricas>.

Trece Monos. (2009). *El extraño caso de Signo x Signo (1979 - 1981)*. Consulta 8 de febrero de 2021. <https://trecemonos.blogspot.com/2009/09/el-caso-de-signo-x-signo-1979-1981.html>

Vásquez, L. (2019). *Auscultar un territorio de alumbramientos: Residencia Plataforma Bogotá-Más arte Más Acción*. Consulta 28 de mayo de 2021. <http://www.leonelasquez.com/obra/auscultar-un-territorio-de-alumbramientos/>

Vásquez, L. (2019). *Dar y recibir silencios. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas 15*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana

Vásquez, L. (S/a). *Río Móvil: Un río sin memoria es un río sin identidad, es un río de nadie*. Consulta: 6 de abril de 2021. <http://www.leonelasquez.com/obra/rio-movil/>

Varsi, G. (2020). *Sistemas de flujos desde el cuerpo humano*. Consulta el 23 de junio de 2021. <https://entre-rios.net/user/geniETTavarsi/>

# Apéndice

## 1. *El río suena / 2021*

Entrevista a: Gerónimo Ascencio

Por: Alejandra Ortiz de Zevallos

Fecha: 28/08/2020

AOZR: ¿Por qué le llaman río hablador?

GA: (...) El río Rímac es conocido porque es el río hablador. En esta época es puro silencio porque no hay huaicos, pero en época de huaicos, diciembre, enero, febrero, cuando viene el río suena. Sonaba más antes de que SEDAPAL tome posesión de las riberas, de los márgenes. A partir del año 90 SEDAPAL puso un muro de contención perpendicular al río con la finalidad de darle más infiltración a la napa freática y con eso le bajó la velocidad al río. El río ya no suena como antes. Pero si usted se va a Chaclacayo a Chosica, el agua cuando fluye suena fuerte, porque el río tiene una pendiente bien pronunciada y el arrastre de piedras es terrible, el sonido es producido del contacto de piedra con piedra, por eso se le conoce como río hablador.

AOZR: ¿Tu nota cuando cambia el río suena distinto?

GA: El otro que yo le comentaba de que el río llora, el río llora como un bebe, yo lo escucho llorar al río. Tiene un llanto finito, eso significa que está con hambre y eso quiere decir que alguien se va a ahogar. Entonces cuando mis hijos eran pequeñitos y se bañaban en el río yo les decía hoy no bajen al río, porque el río anoche ha llorado y verdad abajo aparecía un muerto. Eso mucha gente no lo percibe. Pero los que estamos aquí en la rivera en el día a día, si lo sabemos.

Se siente, se siente. Es como por ejemplo estás caminando por el río, y en los árboles los pájaros están que chillan y chillan, y de pronto se callan, un silencio sepulcral, calladitos todos. El que percibe el sonido dirá algo va a pasar. Un día yo estaba a las cinco de la tarde, pasando por una arboleda de puro eucalipto y de la nada se callaron todos los pajaritos, silencio sepulcral. Yo lo percibí y mis amigos me dijeron “¿qué pasa Gerónimo?”, Y yo les digo “va a pasar un temblor ahorita”, y comienza a mover la tierra. Los animales son los primeros en escuchar los sonidos y una forma de manifestarlo es entrando en silencio. Es así, mucha gente así nomás no lo percibe, mi oído es bien fino, bien agudo.

AOZR: ¿Podría vivir lejos del río?

GA: Yo toda mi vida he vivido aquí. Me podría adaptar, pero yo estoy acostumbrado acá al río. Mire te cuento yo acá ando sin zapatos. La compuerta la tengo que abrir y cerrar de noche. Yo ando sin zapatos y sin linterna y a mí me dicen “¿cómo ves?”, No sé, yo veo de noche como si fuera de día. Veo clarito y percibo

el peligro que puede haber. Porque otro peligro es el ser humano que te quiera hacer algo y yo lo noto, lo veo.

El Rímac tiene demasiada pendiente respecto a otros ríos, el agua llega con una fuerza y velocidad. (...) Es caudaloso. El Rímac con poca agua tiene una fuerza terrible, por la pendiente natural que tiene. 3000 metros en Matucana y en el Callao que es pendiente 0, en línea recta son 400 kilómetros. Entonces con qué pendiente estamos trabajando, es como que por cada 100 metros tenemos un desnivel de un 1.50 metros, imagínate. Por eso con poca agua tiene fuerza, terrible, el Rímac es demasiada fuerza, mucha más que el Chillón o el Lurín.

AOZR: ¿Cómo sabes cuándo vendrá el huaico?

GA: Todos los insectos tienen un medio red reproducción, por medio de huevos. Ellos ponen sus huevos en los sitios de arena suave. Cuando el río empieza a crecer, la arena seca se humedece entonces las larvas que han puesto los insectos empiezan a germinar, inicia su proceso de formación y ahí es cuando aparecen los zancudos y las hormigas voladoras. También los zancudos ponen sus larvas en los charcos. Por eso años atrás cuando venía el huaico la gente fumigaba para que no se pongan en la arena los zancudos ni las hormigas voladoras.

AOZR: ¿Qué sientes cuando estas cerca al río?

GA: A mí el río me da muchas cosas, me da paz y tranquilidad. Yo cuando era chico me iba con mi hermano a pescar al río. Nos quedábamos en el remanso del río horas ahí esperando que aparezcan los peces. A veces nos hemos pasado como medio día esperando, entonces poníamos nuestra red y pescábamos lo llevábamos a la casa ahí teníamos un acuario y la emoción era esa. Ahí en el acuario lo teníamos.

Cuando me casé a veces no teníamos qué comer y yo me iba al río. Entonces de ahí yo me traía una paloma, o había animales que se escapaban de los corrales, yo los veía y los casaba. Y me decían “¿cómo los conseguiste?” Y yo les decía, “no es que yo estoy acostumbrado, toda mi vida he vivido en el río y se dónde están y cómo lo puedo agarrar”.

AOZR: ¿Cómo te imaginas que estaremos de aquí a 15 – 20 años?

GA: Ya no va a ser igual por dos motivos fundamentales, la ciudad crece y no mira la conservación del río, todo lo ve: desaparecer el río. Otro factor en contra es que día a día el agua escasea y no sabemos de acá a 15 - 20 años cómo va a ser el nivel de las lluvias o la acumulación del agua de la sierra de Lima. Por ejemplo, el río Lurín y el río Mala son ríos secos, solo en época de lluvia hay agua. El río Chillón tiene un poco de agua por el deshielo de Canta, pero el río Huaral casi seco, lo poco que hay es para la agricultura. No sabemos con el cambio climático cómo va a ser esto. Y eso que todavía dicen que el Perú tiene más agua. Debemos de cambiar nuestra forma de vida con respecto al consumo de agua. El agua es vida, pero la gente no lo ve de esa manera.

## 2. SEA: Socially Engaged Art / 2018

Entrevista a: Seila Fernández Arconada

Por: Alejandra Ortiz de Zevallos

Fecha: 18/06/2018

AOZR: Por lo que he podido leer, tanto Sage Brice como usted, tienen un interés en particular por trabajar con pobladores de territorios que se ven afectados por cambios climáticos relacionados con el agua. ¿En su caso, cómo surge este interés?

SFA: Te cuento un poco sobre el proyecto *Some:when - celebrating cohesion through the watery heritage of the Somerset Levels and Moors is still alive*. Esta zona es una zona que históricamente estaba debajo del agua, pero fue dragada en la era medieval para vivir en ella para sacar provecho de ella porque era una tierra fértil, pues llueve bastante y se utilizó después para una industrialización del campo y la gente que vive ahí siempre ha vivido con el agua, las tradiciones populares están relacionadas con ese tipo de entorno.

Se construyeron una serie de casas Somerset, es una región completa y la llaman *The land of the Summer People* -la tierra de la gente en verano-, porque significa que históricamente la zona se ha inundado en invierno y se ha habitado en verano, entonces la gente llegó a construir casas de doble piso. En invierno vivían en la planta alta y en verano en ambas plantas. Entonces es interesante que hay ciertas propuestas positivas para vivir con el agua, al igual es el barco, es otra de estas respuestas positivas a vivir con el agua, el barco es un diseño de la zona. Este barco es una manera fácil de tener una embarcación un vehículo para poder moverse en el agua con muy poquito agua durante las inundaciones, para moverse en épocas de lluvia. Me pareció interesante porque este barco estaba perdido en la historia. Decidimos buscar los planos para realizar una réplica actual que pudiera ser utilizada, y fue la idea de trabajar con ese legado o tradición local y el presente que actualmente existe un miedo absoluto. Es una especie de emociones un poco extrañas porque la gente que vive en la zona local ya no está trabajando tanto con el campo y por lo tanto ya no están trabajando tanto con la naturaleza, trabajan más en la ciudad y solo duermen allá y bueno Inglaterra, en general está perdiendo mucho el tema de la realidad y la agricultura.

En el 2013 surgió la idea entre Sage y yo y en el 2014 en el invierno vivieron unas inundaciones enormes, entonces ese año ha sido clave, en varios cambios, porque a nivel político ha habido una serie de problemas. Las personas entre ellas no se hablan, esa es un poco la iniciativa de todo esto que hay mucho conflicto entre los granjeros que todavía están allí. La gente que vive en diferentes lugares, al Environment-Agency que es la organización que lidia con todo este tema de las compuertas de los ríos, todo el tema de ingeniería, que está como protegiendo la zona y está muy ligada a la política del momento, está muy politizada. Luego también hay activistas locales, hay una serie de cosas ahí pasando. Mientras pasaba todo esto, las compañías de seguros incrementaron los seguros de esas personas viviendo en zonas vulnerables al agua y entonces todo esto se



politiza mucho más en el 2014. Decidimos trabajar en distintas actividades que tuvieran que ver con este ámbito y para ello la excusa clarísima y la estrategia que tomamos era construir el barco. Una idea de trabajar ese aspecto positivo que lidiaba con la naturaleza y era ya una idea muy local y un proceso muy específico y que a su vez lidia también con esta idea de lo local a lo global en temas relacionados con cambio climático.

Yo trabajé con la University of Bristol, con otro proyecto un poco paralelo con ingenieros que están trabajando con aspectos de cambio climático que tiene otras metodologías de trabajo, ahí la meta era trabajar con los ingenieros que indagan en el espacio de la universidad, sacarlos de la universidad y que fueran a trabajar con comunidades tanto locales, pero también con artistas.

AOZR: En su trayectoria artística tiene obras y proyectos de distintas disciplinas y metodologías, algunos procesos más individuales y otros más participativos. ¿En qué momento considera que aparece este segundo interés?

SFA: Mi trayectoria como artista parte de un ámbito más ligado a producir obra artística muy ligada al espacio expositivo, galería. Trabajé mucho en fotografía en vídeo sonido, intervenciones, mucho más ligadas a este espacio más expositivo, pero a partir de que estuve en Inglaterra me empezó a interesar el trabajo en el espacio público y de hecho desde que estuve allí estuve trabajando y voluntariado mucho en proyectos de activismo de hecho co-fundé un grupo activista ligado a temas medio ambientales. Entonces me interesaba mucho trabajar desde ese aspecto. Cofundé también un colectivo que se llama FCF y el manifiesto que está ahí escrito es un manifiesto que sigo a rajatabla. Creo que los artistas tienen que responder al aquí y al ahora en el lugar en el que estamos. Los artistas pueden servir al mundo comercial y al sistema del arte, por lo tanto, al sistema más grande y amplio: el sistema capitalista en sí mismo. Pero a mí me interesa mucho más trabajar en espacios intermedios y esa es una respuesta muy política porque es muy activista decir: yo siempre he sido artista y lo soy y cuando estoy en el ámbito activista es porque he querido informarme, o sea he estado en ámbitos muy diferentes, pero para mí es como entrar a otros mundos porque el mundo del activismo es muy diferente al mundo del arte y el mundo del arte dentro del mundo del arte es muy diferente en muchas vertientes ¿no? Entonces, a mí me interesa plantear esta idea muy política de base de trabajar con otras disciplinas y lo que te he contado, ver otro tipo de posibilidades de trabajo dentro de la sociedad y que el rol del arte puede cambiar si nosotros queremos que cambie y el darle la importancia al arte, porque el arte puede generar conocimiento al igual que otra disciplina y los métodos artísticos pueden trabajar en otras vías que son igual de válidas que la ciencia. Entonces es una manera de trabajo concreta. Soy muy apasionada a ello porque mi vida está muy relacionada con esa manera de trabajar. Yo desde el 2015 no tengo una residencia fija, viajo mucho por puro interés de trabajar en proyectos diferentes, de aprender y aplicar conocimiento de otros proyectos. Creo que el arte tiene el poder, la poética y la sutileza, para crear nuevos lugares de conversación y es ahí donde pienso que es algo importante.

AOZR: El trabajar en territorios nuevos con personas nuevas puede ser com-

plicado, sobre todo en la etapa de inserción. Después de estas experiencias, ¿Cuáles consideras que son las herramientas que facilitan este acercamiento y confianza entre los artistas y residentes?

SFA: En temas de metodología, creo que cada método tiene que ser diferente en cada proyecto y cada comunidad. No creo en los formatos, creo que el artista o los artistas o las personas involucradas en el proyecto tiene que trabajar esa base conjuntamente con las comunidades e involucrarse, e incluso vivir en ella creo que ahí se marcan los parámetros claros de trabajo, vivir en ella me refiero a incluso crear esos vínculos desde la próxima interacción con el lugar y son muy diferentes siempre. La manera en la que yo trabajo es muy basada en el proceso que es un poco aprender del proceso. Trabajo así porque yo viajo hacia el lugar, cuando estuve trabajando en Som:When iba mucho a Somerset desde el puro interés y de hecho el barco todavía no está acabado como proyecto, pero el barco está ahí y la comunidad local de Langport quiere utilizar el barco para navegar el río, era un excusa muy directa a trabajarlo. Durante los últimos años hemos estado trabajando también con una persona que es muy querida dentro del proyecto que se llama Ian Macnap y él ha desarrollado su propio proyecto en el marco de Some:when que es restaurar un barco grande, medio ferry para llevar hacer rutas turísticas dentro del río Parret en Langport, pues él ha seguido con el proyecto de esa manera, tener un empuje que estábamos haciendo a nivel artístico.

AOZR: En el caso de Some:When, ¿Cómo fue el primer acercamiento? ¿Hubo una alguien o alguna entidad, con quien contactaron previamente, para que los presentaran?

SFA: Porque en este proyecto aparte de construir un barco hubo una serie de eventos desde la parte más poética de trabajar la relación entre las personas y el agua, desde textos y de poemas hasta talleres para crear una vela reciclando plástico, tanto en colegios como adultos. Trabajamos con visiones del pasado, presente y futuro y el resultado iba a ser la vela que aún no hemos colocado. En este proyecto tuvimos financiación al principio del Somerset Community Foundation y es una financiación que desde el principio fue muy de la comunidad, ellos querían trabajar este aspecto de las inundaciones y adicionalmente hicimos un crowdfunding y después hicimos otro para continuarlo y ahora ya no tiene financiación. Ha pasado por épocas, queríamos que fuera un proyecto de largo plazo y estos plazos no se adaptaban a agendas ligadas a estos ámbitos artísticos de ese aspecto y también, no vivimos en la comunidad entonces para nosotros ha sido más complicado en los últimos años estar ahí porque bueno yo viajo muchísimo más, pero el proyecto está salvaguardado por la misma comunidad en sí, porque cuando nos encontramos en enero fue muy interesante ver que las energías estaban vivas, porque es un proyecto que está latente. La comunidad también ha propuesto ideas por ejemplo el caso de la procesión del barco en la avenida principal que es la que se inunda más. En esta actividad vinieron músicos, o sea las personas involucradas tocaron música y se creó una dinámica muy interesante y hubo algunos talleres después para restaurar y pintar el barco, una serie de cosas. Ahí se ve un poco la base de la confianza que se ha gene-

rado, los residentes mismos saben que en este caso la financiación es limitada y en realidad nosotros lo hacemos de pura pasión y ahí es como bueno, nos entendemos. Algo que ha pasado después de este proyecto y es que gracias a trabajar con actividades en las que invitamos tanto a activistas como a dirigentes del ámbito más políticos propios integrantes de la comunidad, se ha generado una respuesta directa a objetar unas leyes que no permiten construir en la zona sobre varas (las casa en alturas), porque ahora eso es ilegal. Los pobladores empezaron a objetar contra eso. Son consecuencias directas del proyecto y creo que son interesantes de pensar. Nunca sabes cómo una comunidad va a reaccionar, pero también es el trabajarlo desde la confianza y entra en juego tanto tu experiencia artística, o sea tu interés artístico, pero también una serie de facetas de comunicación, de sentir la comunidad. Entonces ahí fue como gracias a involucrarnos poco a poco, indagar, preguntar, hablar, etc. Se basa mucho en eso y es ahí donde entramos en juego y también había una organización que su base estaba ahí y con ellos hablaban.

AOZR: Considero que poder transmitir todo lo vivido en este tipo de experiencias en otros espacios es un gran reto. ¿Qué alcance consideras que tuvo el blog como herramienta, tanto para contar la historia a externos, como para generar vínculo con los locales?

SFA: El blog documenta el proceso y es muy importante para transmitir e informar. Nos llevó mucho tiempo escribir todo esto. Es importante que se haga mientras el proceso estaba pasando, creo que informamos a la gente y ellos también estaban presentes en algunas ideas que tuvieron y ellos publicaron es importante en ambos niveles.

AOZR: Sin duda al trabajar en espacios específicos y con un grupo de personas, las variables aumentan ¿Consideras que surgieron algunos imprevistos que influyeron en el desenlace del proyecto? O ¿Algunas limitaciones?

SFA: Limitaciones financieras, mucho hemos invertido, mucho dinero del bolsillo de cada uno. No es fácil, desde luego que tienen dificultades. Los imprevistos son, bueno no sabíamos que iba a pasar, se construyó algo que iba dentro del proyecto y es un eje del proyecto, pero no es lo único que pasaba alrededor. Imprevistos sí, pero no los vi como problemáticas, es vivir con ellas. El proyecto aún no ha terminado, el barco se ha creado pero la serie de consecuencias después han dirigido al proyecto para que se expanda el barco ahora va a ser utilizado. De hecho, nuestra idea era navegar el río Parret, y esto aún no ha pasado, con ese barco hasta la mar. A su vez también ese barco iba a ser regalado con un contrato fijo a la comunidad de Langport y hacer una serie de infraestructura, un tráiler para que se pueda mover, no es solo te lo regalo y ya está, porque si no sería más algo negativo que positivo. Entonces queríamos que eso sucediera y por eso decimos que no está finalizado. Mientras tanto yo estoy en contacto con lan para que el barco se utilice durante el verano por la comunidad, y en el desenlace pueden pasar muchas cosas y lo más interesante de todo es que estos proyectos pueden expandirse en el tiempo y ahí es donde genera cierto impacto dependiendo de cómo es el legado de un proceso puede que tenga más o menos

impacto y yo creo en el legado.

Los proyectos que estoy trabajando ahora son a más corto plazo, pero trabajando en el legado ya de base y eso es importante para mí, entonces trabajo con agentes locales que pueden continuar con el proyecto después, si es que les interesa.

AOZR: Entre todo el cuestionamiento que se forma alrededor del arte participativo, comunitario o Socially Engaged Art, he identificado que existen dos maneras de leer este tipo de proyectos. Por un lado, la lectura que interpreta el arte como una herramienta social (conuerdo plenamente con la relación que usted hace entre la práctica artística y el trabajar en la incertidumbre. Por otro lado, está la lectura desde el “mundo del arte” que interpreta el proyecto, como una búsqueda o inquietud del artista por generar estas experiencias dentro de una temática. ¿Usted considera que existe esa división? ¿Durante el proceso la puede identificar? ¿Qué opina al respecto?

SFA: El arte participativo, bueno participativo es un método que está un poco relacionado con la colaboración, pero son muy diferentes, la colaboración es algo más cercano en la que hay un intercambio directo. Yo creo que es el formar el proyecto conjuntamente el dialogar, el formar estas dinámicas entre diferentes agentes, si yo trabajo en una comunidad la comunidad va a formar este proyecto en colaboración muy cercanamente y va a ser un intercambio. En Some:when ha habido las dos por un lado la colaboración y por otro, la participación. Esta segunda es cuando tu presentas una propuesta y en esa propuesta, que está cerrada ya de base, tú invitas a otros a que participen entonces ahí, es diferente. La actividad de cada uno, una cosa es participar de ello y la otra es formarlo conjuntamente. Y Yo creo que esta serie de cajas, son términos muy cerrados. Socially Engaged Art es más allá, hay mucha hibridez en todo esto y el arte participativo es una metodología y además se utilizan métodos de otras disciplinas. Ahí es un poco más complejo todo eso. En este caso el arte sí puede ser una herramienta social porque tiene una cierta funcionalidad dentro de la sociedad y que se está explotando mucho sobre todo desde Inglaterra, porque el gobierno está como acrecentando este tipo de oportunidades que hacen que este tipo de prácticas entren dentro del sistema. Se instrumentaliza la figura del artista para que sea parte del sistema y aporte lo que el gobierno no puede aportar, hacen trabajo social de una manera diferente, hablando simplísimamente. El mundo anglosajón tiene este tipo de vertientes sociales mucho más desarrolladas que en España, por ejemplo. De hecho, he trabajado aquí (España) este año por primera vez, en Cataluña, pero no está tan expandido ahí. Es sobre todo en la zona anglosajona y bueno también en Alemania. Y en cuanto al mundo del sistema del arte, sí que cada vez está aceptando más este tipo de prácticas. Ahora este tipo de prácticas ya pueden ser productos. Se puede ver este producto como parte de la sociedad que lo toma e instrumentaliza en ese caso y la parte más de sistema del arte en la cual eres todavía artista en una serie de parámetros mucho más estético. Los límites son complicados porque actúas en un mundo donde lo que hace es extraer de la realidad algo y ponerlo en un cubo vacío blanco, pones algo allí y se des-contextualiza. Cuando entras a un mundo social, es un mundo más expues-



to porque ahí entra en juego toda la política. Entonces yo, mi evolución desde la parte de la obra de arte desde White Cube, he pasado a intervenir en espacios que tengan cierto interés, espacios de la realidad, donde se expone directamente al espacio, dialogar con la realidad y de ahí ya a trabajar con otras personas. Es trabajar de una manera más vulnerable en un mundo donde hay muchas disciplinas mucha interacción, entonces ahí es donde identifico esas maneras de ver qué me dices. Son diferentes barreras que cada vez se entremezclan más, el mundo del arte tiene esta parte, bueno y las reglas son diferentes porque interactúas con un mundo u otro.

### 3. Pensar la educación artística: Encuentros y nuevas perspectivas desde el arte y la educación / 2019

“Pensar la educación artística: Encuentros y nuevas perspectivas desde el arte y la educación es un programa de actividades organizadas por la Especialidad de Educación Artística de la FAD, las cuales tienen por elemento axial una exhibición colectiva de proyectos de estudiantes y egresadas de distintas especialidades de nuestra Facultad que han involucrado como parte de sus procesos de investigación y dinámicas de activación estrategias de participativas y pedagógicas” (La Cruz, 2019).



Imagen 1: Gráfica del evento: Pensar la educación artística



Imagen 2: Proyección de Surcosonante: documental con conversatorio.



Imagen 3: Los vasos de cartón conducen el sonido de una grabación subacuática, la cual se reproduce desde un parlante en el techo ubicado dentro de otro vaso de cartón. El espectador era invitado a colocarse el vaso en la oreja y escuchar.



Imagen 4: Mesa de trabajo: exposición de los diferentes materiales que utilizamos en los talleres con los niños.







Imagen 7: Actividad sonora: Los participantes escucharon el sonido del agua, lo dibujaron y luego fueron invitados a interpretar (leer la el dibujo como si fuese una partitura) y comunicarlo a modo de murmullo en la oreja del compañero y así sucesivamente cada uno reproducía su sonido del agua.



Imagen 8: Actividad sonora: Los participantes escucharon el sonido del agua, lo dibujaron y luego fueron invitados a interpretar (leer la el dibujo como si fuese una partitura) y comunicarlo a modo de murmullo en la oreja del compañero y así sucesivamente cada uno reproducía su sonido del agua.

#### 4. Entre\_Ríos: Tejer(nos) / 2020

“Tejer(nos) es una colaboración web con el colectivo Entre\_Ríos en donde comparto mi investigación acerca de la exploración textil con la fibra del carrizo que crece en los márgenes del río Surco”

Link: <https://entre-ríos.net/tejernos/>



Imagen 9: Captura de vídeo en donde construyo una keshwa (soga) con fibra de carrizo mientras se escucha mi voz. Río 2020.

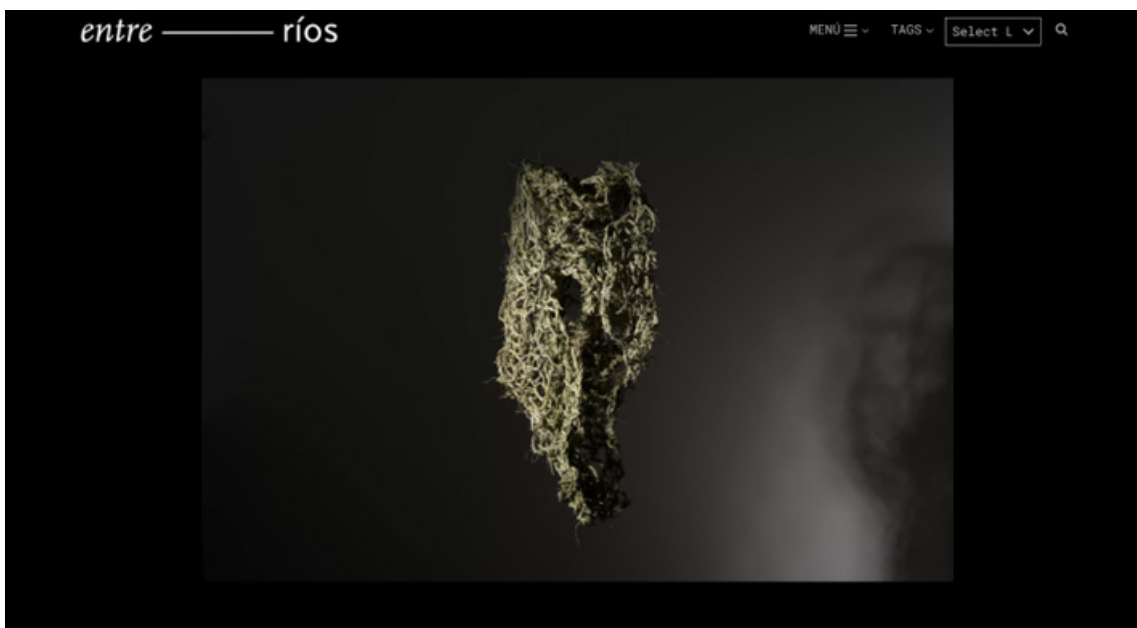


Imagen 10: Captura de video animación a partir de una escultura tejida con fibra de carrizo. Río 2020.



Imagen 11: Fotografía del canal de Surco. Fragmento de la entrada web en la plataforma Entre\_Ríos.