

Captar fuerzas.

Una conversación de Paz Errázuriz y Paulina E. Varas en mayo del 2020¹

Cuando mi hijo era pequeño, decidí poner algunos cuadritos e imágenes muy variadas en su habitación y que estuvieran a su altura para que pudiera verlas. Una de ellas es una reproducción de una fotografía de Paz Errázuriz de la serie “Los nómades del mar” que puse en un pequeño marco de fotos. Es una imagen donde hay una mujer Kawésqar² frente a un paisaje, se ve parte de su rostro en el extremo izquierdo y las nubes del cielo, las montañas y un trozo de mar están diagonales al encuadre de la fotografía³. Cuando conocí a Paz pude conversar con ella sobre la manera en que realiza su trabajo, y a la vez, comprendí aquella tentativa que me movió a escoger esa imagen en ese espacio de cuidado cotidiano, una relación íntima ligada a una búsqueda de restitución de las imágenes en nuestras vidas. Me gustaba sobre todo pensar en la presencia de Paz en esa imagen, esa posibilidad que ella tiene de sustraerse de ser “una fotógrafa” frente a quien toma la imagen y devenir pura presencia, trascender un poco ese orden que los sistemas de representación hacen de nosotras un solo tipo de sujeto frente a los acontecimientos, y posibilitar que la vivencia se abra camino y produzca un sentido. Poder *estar siendo* un cuerpo donde la riqueza de lo divergente confluya. Una apertura al mundo, que queda grabada como un instante en sus fotografías. Me siento parte de aquella posibilidad de romper la unicidad que el sistema de representaciones nos impone, intentar sustraerse de ese yoísmo imperante de representaciones, y en ciertos momentos, entrar en relación, resquebrajar el acontecimiento y que la existencia respire otros aires, unos aires del porvenir, una indeterminación que posibilita que aquello que no sabemos, aparezca. Pasar de las lógicas del sentido a las lógicas de la sensación, y ¿qué puede ser esto?⁴ Al principio trataba de “entender” cómo trabaja Paz Errázuriz en sus fotografías, y lo más importante que he podido sacar de esa intención, es que para crear esa

1 Este texto fue escrito en ocasión de la exposición y publicación *Tools for Utopia. Selected Works from Daros Latinamerica Collection* ed. by Marta Dziewanska, Kunstmuseum Bern and Hatje Cantz, 2020

2 Los Kawésqar grupo indígena nómada de la zona austral de Chile

3 el título de la fotografía es “Atáp, Ester Edén Wellington, Puerto Edén” de la serie *Los nómadas del mar*, 1995

4 Me apoyo en algunas ideas de Gilles Deleuze en su libro sobre la lógica de la sensación donde escribe “*El cuerpo esta perfectamente vivo, y con todo no es orgánico. También la sensación, cuando alcanza el cuerpo a través del organismo, adopta un paso excesivo y espasmódico, rompe los límites de la actividad orgánica. En plena carne, es directamente llevada sobre la onda nerviosa o la emoción vital*” Y también señala más adelante “*La fuerza está en estrecha relación con la sensación: es preciso que una fuerza se ejerza sobre un cuerpo, es decir, sobre un punto de onda, para que haya sensación. Pero si la fuerza es la condición de la sensación, ella sin embargo no es sentida, puesto que la sensación ‘da’ cualquier otra cosa a partir de las fuerzas que la condicionan*” Deleuze, Gilles Francis Bacon. *la lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2002. Tomando estas dos ideas podemos proponer que aquí no hay una mediación racional predominante, si no que se transmite directamente sin mediación. La sensación es cuerpo a cuerpo, es epidermis con epidermis, es afecto con afecto. Hay una coalescencia pendular.

adyacencia que puedo percibir en su trabajo, donde es posible dar cabida al deseo es necesario resistir desde los afectos en todas sus magnitudes e intensidades, apoyándose en las sensaciones como si no hubiera otra posibilidad. Hacer aparecer un vínculo, una presencia en constante movimiento alrededor de la imagen, algo más allá de la pura y única representación, algo que puede hacer que se muevan dentro nuestro los mundos que habitamos.

Ese espacio de cuidado que vivimos cuando criamos o cuidamos a otro/a posibilita infinidad de posibilidades de enfrentarnos a las representaciones dominantes, y entrar en relación desde un lugar del deseo, que por momentos emerge y entra como un fresco aire por la ventana.

Hoy, conversamos con Paz sobre este momento que vivimos, que en tanto presente, es a la vez una manera de convocar los pasados que nos relacionan, y a la vez imaginar futuros.

Paz Errázuriz (PE): ¿querida Paulina, como estas llevando estos días?

Paulina Varas (PV): Estos días de confinamiento trabajo en casa y cuido a mi hijo de 7 años. Tratamos de componer momentos lo más agradables posible y también él sigue con sus actividades de su escuela Montessori de Valparaíso.

PE: A los 4 o 5 años fui a una escuela Montessori. Después me cambiaron a un colegio convencional.

PV: ¿Y existe aún esa escuela?

PE: Esa misma no, se perdió en el camino, esta escuela era de una señoras educadoras italianas y que después unas murieron y otras iniciaron otros caminos.

PV: Que linda conexión entre nosotras... ¿Y tu Paz como llevas esta cotidianeidad de la pandemia y crisis sanitaria global?

PE: Al comienzo estaba muy desconcertada con esto que vivimos. Yo pensé al inicio que iba a tener más tiempo para hacer muchas cosas, pero también he sentido una paralización. Creo que se trata de otros miedos muy diferentes. El otro miedo de la dictadura era más heroico, era una lucha, hoy día estas sometida a otra cosa. Yo todavía no me atrevo a hablar mucho de lo pasa ahora porque también hay un tema de la edad, yo pertenezco al grupo de riesgo.

PV: Además son muchas emociones distintas, ¿no? Venimos de una revuelta social desde octubre de 2019, que fue tan esperanzadora, y en estos precisos momentos con

la pandemia, hay una especie de pausa a niveles mayoritarios (aunque sigue viva de otras formas). Recuerdo que alguna vez comentamos por ejemplo el miedo de salir a veces por los altos niveles de represión policial en la calle y violencia de parte de organismos represivos. Por ejemplo muchos jóvenes están hoy en día en cárceles esperando un juicio en medio de esta pandemia, y sabemos que de muchos de ellos y ellas no tienen pruebas para ser inculpados, son los y las llamados/as “presos/as políticos de la revuelta”. En este confinamiento igualmente deben reinventarse las formas de visibilización de esta revuelta y sus consecuencias para quienes estaban en la “primera línea”

PE: Si, además ha habido una falta de respeto muy grande de parte de algunas autoridades que han aprovechado este tiempo de confinamiento para “limpiar” las consignas en la ciudad, sobre todo en los lugares donde se reunía mucha gente como la Plaza de la dignidad. Es muy abusivo, lo hacen cuando nadie puede salir a decir nada. Es mucha ficción también todo esto.

En todo caso yo no puedo hoy en día registrar el ritmo con el que iban las marchas de la revuelta social porque además no puedo ir a esa rapidez, pero si fui registrando algo del movimiento de la calle en los meses anteriores.

Para mi es importante también que en este contexto han aparecido voces muy importantes, como por ejemplo la de Rita Segato que yo no conocía y que me parece muy importante. Y luego también estos grupos tan jóvenes como el colectivo Las Tesis. Me gusta este feminismo contemporáneo que lo veo muy en la lucha actual. Recuerdo que en octubre hice una presentación de mi libro “Ojos que no ven” realizado junto a Jorge Díaz, y estaban estas jóvenes artistas Las Tesis que se acercaron a mi para saludarme y preguntarme por mi trabajo. Me gusta esas conexiones con las actuales artistas. Como que te reinsertan en el presente.

PV: Claro, eso vincula, le da continuidad a las mujeres artistas con ustedes artistas que realizaron su trabajo más enfocadas desde los años ochenta como tu y Lotty Rosenfeld, Diamela, Eltit, Luz Donoso, entre muchas otras. Reconocer en este presente unas practicas de artistas que vienen con una nutrición muy fuerte para la actualidad. Además tu te sigues vinculando con la gente joven en proyectos nuevos. Pero de todas formas hay una diferencia por ejemplo entre el rol que tuvieron ustedes como fotógrafos/as en los años de la dictadura, donde si ustedes no registraban, no hubiéramos tenido imágenes hoy. Pero la revuelta del 2019 cuenta con otro tipo de registro muy potente de parte de todos/as quienes tengan un teléfono con cámara. Eso también te da la posibilidad de aportar desde otro lugar que no sea únicamente el registro fotográfico.

PE: Claro, imagínate que algunas de las imágenes mas importantes que registran las manifestaciones fueron hechas con la cámara de un celular, y además por una persona que no es fotógrafa. Esta todo registrado, todo cubierto.

PV: También hay un tipo de sensibilidad acá. Una cosa es registrar un acontecimiento, y otra cosa, como diría Suely Rolnik, sería vibrar con el mundo y registrar esas fuerzas a la vez. Es una conexión sensible entre quien fotografía y que puede de cierta manera atestiguar sobre los cuerpos que sienten. Pienso en tu trabajo y creo que no te has propuesto “voy a hacer esto” como si fuera un programa planificado. Se trata de una construcción de imaginarios y mundos cuyo foco ha estado centrado en lo que algunos llaman “minorías”, personas al margen de las legitimaciones sociales. Lo invisible, lo menor, es una cuestión muy atractiva de tu trabajo que puede reconocerse no sólo en nuestro contexto si no que por personas interesadas en diferentes contextos.

PE. Si desde luego, no se trata solo de cubrir un hecho, se trata de otra mirada e intencionalidad especial.

PV. ¿cómo fue tu relación con la colección de Daros? Es una colección de arte latinoamericano que se conforma en Suiza, que ha sido pensada también hoy en día desde una mirada colonial, de cómo se conforman estas colecciones fuera de sus lugares. Hoy en día nos preguntamos cómo se consigue establecer el vínculo con esas obras y sus lugares que las originaron por ejemplo, ¿cómo fue tu experiencia con ellos?

PE: Para mi siempre ha sido importante haber conocido a Daros, porque fue la primera experiencia que tuve con curadores y coleccionistas. Estaban interesados por mi trabajo y fueron los primeros que me compraron mi obra en los años ochenta. Ellos siempre colaboraron para difundir mi trabajo, colaboraron por ejemplo en 1994 en un catálogo que hice en la Fundación telefónica en Santiago de Chile. A mi todo esto me sorprendía porque estaba acostumbrada a que mi trabajo no fuera mirado o valorado, nosotras ya hemos hablado de eso en otras oportunidades. Esto para mi contrasta hoy por ejemplo con personas más jóvenes que han rescatado mi libro “la Manzana de Adán” como yo nunca imaginé y esto que empieza a dialogar con generaciones mucho más jóvenes que me ha sorprendido y me ha enseñado mucho, he podido mirar mi trabajo de otra manera.

Otro ejemplo es que me acaba de escribir un curador italiano que esta preparando una exposición de foto libros para niños y niñas. Y me pregunto sobre el libro “Amalia” que es la historia de un día de una gallina en mi casa, ese libro lo hice en 1973, y ese libro prácticamente se olvida de mencionar en mi trabajo, ahora estoy muy feliz de que vuelva a aparecer de nuevo.

PV: Hay un conservadurismo en la escena artística chilena y sobre todo esto aplica a las mujeres. Porque hace invisibles las historias de otras prácticas de hacer arte contemporáneo, que se salen del canon establecido del momento. Muchas veces se desprecian otras formas de hacer arte que no son las convencionales solamente porque cuestionan el status quo y abren otras maneras de preguntarnos sobre nuestra práctica artística. Eso deja al margen el reconocimiento de esas prácticas y no les da espacio de visibilidad en el momento que surgen. Me imagino que sentiste también esas formas de omisión de tu propuesta fotográfica al inicio.

PE: Siento que mi trabajo en un inicio era secreto. El no tener referentes, ser muy experimental, pensar mucho como se muestra lo que hago, si estará bien o estará mal, incluso pensar en que me van a destrozar si alguien sabe mis pocas referencias mientras trabajaba.

En mis inicios estaba la "gran fotografía del pueblo" de los fotógrafos comunistas de este país como Antonio Quintana, pero tampoco había donde ver sus fotografías en la época que yo comencé con mi trabajo, estaba todo escondido en algún lugar durante la dictadura. Y otro ejemplo que es Sergio Larraín, de él no había publicaciones a nuestro alcance, la posibilidad era ver en la casa de algún pariente que tenía una fotografía de él, o la revista "Life" donde habían utilizado sus fotografías, o alguna revista francesa donde había algo de su trabajo.

En 1992 hice el gran trabajo que se llama "mujeres" que es un recorrido por Chile de mujeres desde el altiplano hasta Magallanes, todos los oficios y tradiciones.

Yo tengo dos trabajos míos dedicados a las mujeres "la manzana de Adán" que es dedicado a la madre y la de Kawesqar que era dedicado a una de las señoras más antiguas que ya murió. Después todo el trabajo que tengo desde la AFI que es mi trabajo más de la calle, no lo he mostrado porque hay tantas imágenes de ese momento de la dictadura que han mostrado otros, me he preguntado ¿para qué mostrarlo una vez más? Pero me están dando ganas de hacer algo con ese material. Y ahí el acento son grupos de mujeres como el MEMCH o el grupo Mujeres por la vida, en todo ese contexto el foco de mi trabajo eran las mujeres. Hoy en día también destaco mi amistad tan importante con el grupo CUDS.

PE: Cuando hablas de los referentes es muy interesante porque en las décadas anteriores al desarrollo de tu primer trabajo, en los años sesenta hubo un desarrollo muy potente de las escuelas de arte experimental en Chile, y que si no hablabas con los y las protagonistas puntuales de esas experiencias, en los años posteriores no tenías como acceder a esas historias. El registro quedó como una experiencia guardada que después con la dictadura quedó como congelada y con pocas posibilidades de acceder a ella, tanto porque muchos registros desaparecieron con sus

protagonistas como por la intervención militar en universidades e instituciones culturales.

PEW: Claro, piensa que la película “La batalla de Chile” de Patricio Guzmán, yo la vi por primera vez en los años ochenta en San Francisco en Estados Unidos, con unos grupos medio clandestinos. En Chile en esa época no había ni un libro de fotografía, no se podía acceder a ninguna biblioteca donde encontrar información.

PV: No tener referentes me interesa mucho. También es complejo porque da inseguridad en términos del territorio donde situarse, pero a la vez permite indagar en un territorio muy libre. Una libertad difícil de manejar desde el temor, pero que permite moverte.

PE: Es no saber nada, creer que una lo debe hacer todo de cero. Por ejemplo cuando hice el libro “Amalia” tuve que hacer las fotografías y escribir la historia, en ese momento ¡casi me muero! Además ese tiempo que vivíamos cuando escribí el libro, eran tiempos en que la dictadura imponía los “toques de queda” donde debíamos estar encerrados en nuestras casas. Ese encierro me ha hecho pensar mucho en al diferencia de los encierros de ahora, ya que en esa época los toques de queda podían comenzar a las 4 de la tarde, pasamos casi 17 años de esas prácticas, la vida estaba pensada de otra manera.

PV: Pero luego de no tener referentes, viene un momento en que se pasa a construir algo, a establecer algunos parámetros. Tu siempre has comentado sobre otras personas que te han acompañado, con quienes has colaborado, has recalado estas formas de producir con otros/as que vienen de otras disciplinas. En tu caso ese no tener referentes probablemente te posibilita hablar con otras disciplinas, construir lazos de cooperación y vínculos con otros y otras creadores artistas, escritores, filósofos.

PE: Claro, armar un mundo desde la ignorancia más absoluta y enriquecerse tanto. Nicanor Parra, Nelly Richard, Diamela Eltit, entre otros, fueron todo un lujo de amistades y relaciones con mi trabajo que fueron enriqueciéndome. Aprendí mucho sobre todo de la vida, porque yo me sentía no sabiendo muy bien como estaba armándome.

PV: También pienso en cómo has ido trabajando, esta forma de establecer vínculos colaborativos y a la vez formas de mirar la realidad, con intervalos de tiempos y realidades muy diferentes. Los tiempos de tus proyectos son largos, requieren de muchas visitas, estar ahí un tiempo. Permanecer y luego ver que sucede de ese tiempo de encuentros y desencuentros con lo que te ha interesado investigar.

PE: Es muy difícil para mí explicarlo porque yo parto de la base del “no sé” entonces yo parto investigando, y a veces parto de un lugar que a la gente le parece muy extraño. Por ejemplo investigar sobre las mujeres en un asilo de ancianas casi en etapa terminal de su vida, o el amor en un manicomio. Es como una intuición que justo está ahí, y me responde mi pregunta.

Me demoro poco en hacer las fotografías, el tiempo que utilizo en realidad es en la investigación, y el resultado de todo es esta ecuación. También está el tiempo del cuarto oscuro, muchos de estos trabajos los hice con fotografía análoga, entonces en el cuarto oscuro resolvía muchas cosas, allí pensaba los trabajos. Esas condiciones también son interesantes, pensando en cómo una mujer se tiene que esconder para pensar su trabajo, estar con ella misma y poder crear allí, era una situación muy mágica. El nudo, el enredo se iba aflojando en ese espacio de trabajo, en el pequeño cuarto oscuro que tenía en mi casa, al inicio era un lugar muy pequeño, pasaron años después de poder agrandar mi espacio de trabajo en mi casa.

Terminamos la conversación por video-conferencia con Paz. Hicimos dos sesiones en diferentes días. Fue muy gratificante escucharnos, reírnos, recordar juntas. No era la primera de nuestras conversaciones ni será la última. Sigo pensando en los lugares donde vivimos, donde creamos y cómo cuidamos a otros/as y cómo nos cuidamos hoy. Retengo esa imagen de Paz en su cuarto oscuro en plena dictadura, pienso en un espacio de resistencia y en el lugar que hemos tenido las mujeres en esta cultura para crear, para estar consigo misma, para cuidar a pesar de estas condiciones. Cierro el computador y tomé un libro que tenía en mi mesa, se trata de un gran catálogo con el trabajo de Paz realizado en Madrid donde colaboré hace unos años⁵. Me detengo en la serie de “El infarto del alma”, una serie de fotografías realizadas en un hospital psiquiátrico en Putaendo, un pueblo muy cerca de mi ciudad en Viña del Mar ubicado en dirección a la cordillera de los Andes. Miro esas imágenes, pero sobre todo me fijo en el lugar y la expresión del rostro de las personas retratadas. La posible relación entre la arquitectura y los gestos. Recuerdo un libro⁶ que estoy re-leyendo con otras fotografías, esta vez de Joséphine Guattari acompañando a Félix Guattari a la isla de Leros en Grecia en 1989 donde se encontraba un gran hospital psiquiátrico. Nuevamente pienso en la relación de arquitectura y gestos, los lugares y las expresiones que dicen tanto sobre todo en estos lugares de exclusión. La relación entre esos lugares de exclusión y los cuidados de la vida hoy en día. Siento el entrecruce entre estas dos series de fotografías cómo una búsqueda de nuevas relaciones con la alteridad. Los mundos que se mezclan más allá de temporalidades o

5 Catálogo de la exposición realizada por Fundación Mapfre en 2015

6 Guattari, Félix *De Leros a La borde. Practicas analíticas y practicas sociales*, ediciones Casus Belli, 2012.

geografías específicas, un tipo de vínculo que relaciona extra temáticamente, los lugares del cuidado en esta necesidad y urgencia que tenemos de vincularnos con las/os otras/os.

La transversalidad implícita en las series de fotografías que nos presenta Paz, permiten acceder a una apertura, un flujo heterogéneo, un sin frontera de los flujos que desalambrando el cerco de lo puramente individual hace que las entidades puedan circular, las dicotomías tradicionales que son excluyentes se desvanecen para permitir que entidades de un lado pasen al otro. Las diferencias acá son de intensidades, como cuando un color se desvanece cuando empieza otro, es una frontera que indica que se pasa de una intensidad a otra, es un umbral necesario para experimentar otra realidad. El pensamiento de la transversalidad es el pensamiento de lo minoritario, de lo infinitamente pequeño. Generar esta posibilidad de diálogo con la obra visual de Paz estableciendo un “vínculo con diferentes niveles de proximidad”, que permite no ver las fotografías únicamente como objetos de estudio visual asépticos de la realidad que les hace aparecer, ya que es justamente esta objetividad cartesiana la que Paz evade en su propuesta artística. Entonces, el procedimiento implica afectarse por estas fotografías, y además verlas como potencia para este presente, entrelazarse con quienes miran o son miradas/os, atravesarse por aquello que está ahí más invisible que visible. Intentar por momentos captar esas fuerzas para la vida.