



Anilla MAC / Alessandra Burotto Espacio

Entrevista realizada el 18 de agosto 2016.

Desde 2010 Alessandra Burotto es coordinadora de Anilla Cultural en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (MAC), uno de los nodos fundadores de la red iberoamericana Anilla Cultural Latinoamérica-Europa.

Alessandra Burotto es periodista y científica en comunicación social por la Universidad de Chile, postítulo en crítica cultural.

— *Cómo fue que llegaste a la coordinación de Anilla. ¿Tenías un interés particular por este cruce entre arte y medios tecnológicos?*

Bueno, creo que yo represento de alguna manera un tipo de agente, dentro de las artes visuales, que es bien particular; provengo de las

ciencias sociales, del periodismo, de los estudios de género, provengo desde una práctica o una militancia feminista activa en el movimiento feminista chileno, también de experiencias que tienen que ver más con la vocación a políticas públicas de derechos sexuales y reproductivos; en ese tránsito desde el periodismo, desde las comunicaciones y desde las artes visuales, siempre fueron mi sustrato, digamos desde el ejercicio como periodista inicialmente, en todos los ámbitos de cultura en general, muy rápidamente artes visuales y dentro de artes visuales toda la producción contemporánea. Luego, diría que desde 2008 más o menos, dentro de la producción contemporánea, todos los trabajos o más bien las propuestas que estaban digamos articulándose con lo que en ese entonces se empezaba a llamar nuevos medios, pero que en el fondo estaban buscando nuevas maneras de operar, nuevos lenguajes y estaban separándose osadamente desde las prácticas más de género, más establecidos y buscaban intuitivamente con algunos marcos, con algún marco teórico, aunque todavía muy intuitivo, tratando de entrar en una reflexión que ya se estaba dando y que en el medio nacional de alguna manera estaba empezando a ser candente. Eso tiene antecedentes, evidentemente, pero yo me ubico en ése, en una bisagra entre el 2007, 2008, 2009 en adelante.

Y la oportunidad de tomar esta invitación que se le hizo al MAC de incorporarse a esta red de equipamientos culturales que usaban para la acción cultural contemporánea de intensiva para las nuevas tecnologías, era un momento no solamente oportuno sino un momento muy estimulante de colaboración y de alianza con otras instituciones. Esto significaba comenzar a levantar un escenario que permitiera seguir pensando y permitiera generar un programa de trabajo al interior del museo. Entonces es una transición que tiene que ver con un escenario, yo diría latinoamericano con unas condiciones internas del museo que

buscaba esto, buscaba concretar esto que venía con algunos antecedentes anteriores. De hecho, el museo ha alojado una serie de, no solamente muestras, sino iniciativas periódicas que tienen que ver con esto, pero faltaba desde el museo marcar un camino propio y, por lo tanto, un aporte propio y eso no estaba nada claro, no se sabía mucho por dónde empezar, no se sabía mucho qué era primero, qué era después, qué rol; si íbamos a tener un rol desde la promoción de la producción o si íbamos a tener un rol desde el debate y la producción; o si íbamos a tener un rol desde la producción del debate y la reflexión, la formación dónde quedaba, la formación y la educación en términos de programas educativos que el museo venía desarrollando, ya pensando en el sistema escolar. Entonces se abría una posibilidad enorme, muy poco ortodoxa, de quehacer y desde una institución como ésta.

Y bueno, esos han sido todos estos años desde el 2010. Lo que partió como un proyecto en alianza con un montón de otros nombres, de la Red iberoamericana, de Europa, se ha ido convirtiendo justamente en un programa propio, en una unidad propia que se ha desarrollado todos estos años en el museo.

— *El cruce entre arte y tecnología es algo que todavía se mira con cierta sospecha desde la institucionalidad más tradicional. Cómo crees tú que ha evolucionado esa... por decirlo así, "categoría", en el contexto nacional.*

Tengo la impresión de que ha cruzado y superado la barrera de lo nuevo en términos de que lo nuevo es mejor per se, de que lo nuevo es entretenido, atractivo; creo que afortunadamente esa necesidad de renovar permanentemente, casi como una compulsión del consumo del mercado del arte, que no solamente es del mercado del arte, es la compulsión de lo nuevo en la sociedad contemporánea, que siempre está mirando dónde está lo novedoso. Creo que este campo estuvo,

por una relación paradójica, dual, marcado por lo novedoso y por el margen; marcado por este campo de trabajo de segunda categoría o de categoría incipiente, al menos donde, a mi juicio, lo que estaba más en cuestión era la robustez que aportaban las disciplinas. Entonces en el transcurso de los años esa robustez ya no está necesariamente, ya es parte del sentido común; que la robustez no está en el encasillamiento o en adscribir a un cierto género, una cierta categoría, un cierto momento histórico, sino en su plasticidad, en su capacidad más auto política de ir vinculándose con otras reflexiones, con otros temas, con otros intereses. Y siento que esto ha pasado en largos años y muchas instancias, muchas experiencias, muchas iniciativas que han ido generando esa densidad que en el primer momento, si es que se puede hablar de un primer momento, fue muy clave que hubiera una suerte de declaración de territorio.

Eso fue súper relevante, porque marca efectivamente un trayecto del cual hay que hacerse cargo y de manera sistemática. De partida aparece la Bienal de Nuevos Medios, que ya se venía realizando hace mucho tiempo como bienal de video; ya eso es un antecedente histórico sumamente relevante en el medio chileno, pero esa misma instancia es pensada, es desafiada por una serie de cambios que se están produciendo en el Cono Sur, en América Latina y hoy día, en una suerte de diálogo incipiente pero regular y constante con otros centros de pensamiento y otros centros de producción. Por lo tanto, esas primeras instancias que fueron un poco marcar el territorio, generar una voz, generar un sistema de producción, ubicarse y emerger, eso, con los años, evidentemente ha ido dando paso a un proceso de mayor flexibilidad y de mayor heterogeneidad.

Supongo que ésa es una de las ventajas de crecer, que tiene que ver con que ya las respuestas ortodoxas se te van quedando chicas y por

lo tanto lo interdisciplinario ya no como declaratoria sino como praxis y como una praxis que se busca desde la investigación, y que se busca desde la investigación para generar procesos, para generar obra, la necesidad de la colaboración en esos procesos ya no es una declaratoria, ya deja de ser una suerte de manifiesto, también se empiezan a producir bases críticas respecto de la misma tensión permanente respecto de este tipo de tecnologías o de operaciones, o sea: la tensión entre apocalípticos e integrados sigue siendo una tensión que está presente y cuando piensas la relación reflexiva, crítica, propositiva entre qué es hacer arte hoy, inmediatamente te planteas qué es hacer arte hoy a partir de con qué medios y en qué contexto, en qué momento histórico, con qué necesidades, con qué estado incluso político, estado, como país y en la necesidad de estar trabajando con otros.

— *Una vez que se marca el territorio, en qué momento estaríamos hoy, a tu juicio*

Hoy día estamos en un punto yo diría que de mayor madurez en el que múltiples iniciativas con múltiples propósitos y nuevos formatos están dando cabida, y hoy yo hablo de que ya tenemos un campo de trabajo mucho más heterogéneo, mucho menos dogmático y mucho más propositivo donde no importa tanto si el nombre o la categoría es correcta; si es hablar de nuevos medios o es hablar de arte y tecnología o es agregar más adjetivos como 'arte y tecnología y sociedad y ciencias'. Siempre se van quedando chicas esas definiciones porque lo son, porque son arbitrarias, porque la producción es mucho más densa, mucho más experimental y mucho más inquietante respecto de los propios medios, que se van alterando.

— *Pero ¿en este panorama del uso de tecnologías en el campo artístico podría considerarse también una moda?*

Claro que hay ciertas modas, o sea, desde la apología de las tecnologías como la herramienta democratizadora hasta la reflexión crítica en torno a la dominación y al ojo panóptico permanente. Entre esos polos están ocurriendo muchas cosas y me parece que hoy en día estamos enfrentándonos a las obras propiamente tales, por lo menos en terreno o campo nacional, y yo me atrevo a decir que, fuertemente en latinoamericanos, a trabajos que están pensándose desde lo político social con mucha mayor libertad y propiedad. Ya el artefacto no es el elemento que estimula todo, o sea, hoy en día el artefacto es una herramienta irruptiva y eso es súper interesante porque tienes el trabajo en una gama de una pulcritud y de un nivel de desarrollo en términos de alta tecnología que no están orientados a la espectacularidad y por otro lado tienes trabajos que tienen mucho más que ver con lo pobre de las tecnologías, pero que están también transitando hacia otros problemas de las relaciones sociales.

— *En ese flujo trabajo, más bien de apropiación, de bajos recursos (tendencia muy evidente en Chile), pasaba y pasa muy a menudo que las piezas no funcionaban o lo hacían más o menos. En términos curatoriales se genera mucha expectativa y luego te encuentras con que las cosas funcionan menos bien ¿Se ha revertido esa constante?*

Primero la factura de las obras evidentemente ha ido mejorando, o sea, desde el prototipo, digamos, que yo creo que tenía mucho ese carácter esos primeros trabajos que se exhibían y que necesitábamos que se exhibieran, necesitábamos ese fallo, era fundamental. No solamente en esta área sino que en un montón de otras áreas. Le pasa a los pintores, a los escultores, a los grabadores; es ahí, en los fallos, donde radica efectivamente el proceso de obra, la obra como proceso y no como un elemento terminado per se. Por lo tanto creo que sí, que ha habido un

avance en términos de que los artistas están pasando del prototipado a obras que tengan un rendimiento capaz de sostenerse enfrentadas a la exposición, enfrentadas a la exhibición, enfrentadas a mantenerse funcionando en pos de que la experiencia sea perdurable o más perdurable en el tiempo que una sola experiencia tipo laboratorio, que es hacia donde te tiran en el fondo los ensayos de los primeros ejercicios. Entonces no es extraño que una bienal o este tipo de trabajos, digamos exposiciones, o instancias, o sea el formato que sea, tiendan a durar poco, porque efectivamente es muy difícil, muy costoso, muy desgastante para los artistas, para los gestores, para todo el equipo que sostiene que todo se mantenga funcionando: la expectativa del público es que el juguete, el bicho, el aparato funcione.

Ahora, lo relevante de eso es que en la medida que está funcionando mejor y más permanente, tiene cierta regularidad, la propuesta tiene sustentabilidad, lo que empieza a operar es lo que para mí, para mi gusto, lo que empieza a operar a partir de esa condición, esa mejor condición es que empieza a aparecer la obra, empieza a retroceder el aparato y empieza a entrar el aparato en función de soporte y en función de lenguaje y eso requiere tiempo y requiere que el espectador vuelva, genere la experiencia, tenga la experiencia, vuelva a generarla de nuevo, porque son obras que no son contemplativas; generalmente son obras que son más enigmáticas, hay un artefacto, hay una máquina más presente, menos presente, más invisible menos invisible, que es lo que hace funcionar esto y la pregunta natural del público, visceral: cómo es que esto funciona.

Entonces es importante que funcione, por lo tanto la tensión para una institución, sobre todo nosotros que estamos con muestras que duran dos meses y medio, es súper exigente que funcione y tenemos que dedicarnos a eso, dedicarnos a eso para que el público efectivamente

tenga esa experiencia reiterada, si tu quieres, que es la que yo creo permite la reflexión y la experiencia estética, la experiencia reflexiva y la experiencia sensorial, yo creo que en este tipo de trabajos esas variables son bastante convergentes.

— *Considerando que trabajas en este espacio de mediación entre el público y los artistas ¿puedes ver algún tipo de cambio en la recepción de estas obras por parte del público? Supongo que aquí el desafío tiene un carácter sobre todo pedagógico...*

Sí, es un trabajo pedagógico, yo diría que ese trabajo pedagógico es de doble flujo, también es para el artista, o sea no es que nosotros hagamos pedagogía del arte ni hagamos pedagogía para el artista, pero en términos de mediación el artista también tiene que hacerse cargo de su obra, del problema que propone y el problema cobra sentido en la medida que, no solamente el trabajo sino toda la puesta en escena, nuestra labor, su labor, logra plantear la pregunta, o sea no es; y no necesariamente por ser artista tu eres obsesivo con tus preguntas, hay muchos artistas que están más fascinados por la operación del trabajo que por el lenguaje con el que están hablando; otras veces más ensimismados y menos digamos buscadores de una relación activa con el espectador o con el público.

Eso también le pasa a los artistas y evidentemente le pasa al público enfrentado a obras que son de buenas a primeras difíciles de entender, pero desde a donde uno puede agarrarse: no entender no significa nada, no entender no es un problema, no entender es el germen de la fascinación por un estímulo, una obra y que yo me quedo frente a ella perplejo, fuera, dentro, es decir hay algo que pasa que yo siento que tiene que ver con un rasgo muy humano de disponerse a lo distinto.

Cuando uno viene a un museo uno sabe que viene a ver algo que es

otra cosa, o sea, uno se puede encontrar con arte callejero, con una serie de manifestaciones que ocurren en el espacio público y eso está muy bien, también te va a sorprender de hecho porque es como fuera de, es paradójal que dentro de una rutina o en una ciudad o en un espacio rural que se hace lo que sea que es roto por algún elemento que distorsiona esa regularidad, esa homogeneidad, esa funcionalidad estandarizada, eso tiene, ese es el ADN de una obra.

Y que un artista o que alguien, una persona, un artista insista en generar ese tipo de gestos requiere del otro lado una búsqueda también incesante de encontrarse con ese gesto, entonces ya sea que te lo encuentras casualmente y te sorprendes, ya sea que lo vienes a buscar y no tienes idea que es lo que vas a encontrar, te lo recomendaron, te dijeron, no tienes idea, entras para buscar experiencias que están fuera de lo normal, de esa parte de la realidad que ocupa todo nuestro tiempo, por lo tanto te obligas cognitiva, sensorialmente, emocionalmente y bueno, por supuesto intelectualmente, pero desde el punto de vista de la cognición, de comprender qué es esto te ves obligado a enfrentarlo y además lo buscas voluntariamente y en ese intento, por qué es esto y cómo funciona, el no comprender es fundamental, porque sino no hay entrada, no hay vértigo, no hay posibilidad de entrar en otro mundo. Tú no entras a otro mundo sino tienes algunas claves más o menos de resguardo, o sea, está bien, este trabajo está en otra forma, está ocurriendo en una explanada, hay un código, hay público, hay una invitación; listo, estoy relativamente protegido, mi ser psíquico está protegido y estoy entendiendo donde estoy. Entro a un museo, la experiencia puede ser un poco extraña pero estoy en el código. Bueno, ese código es el único recurso de protección que tiene el ser humano para entrar a lo que no es real, a lo que no está permitido, a lo que se sale de la norma y a lo que te va a empujar a tener una apreciación cognitiva de tu mundo y de

ti muy distinta y que no vas a tener esa experiencia en otro lado. Por lo tanto la mediación no debe ser en términos pedagógicos sino que tiene que ser una mediación estimulante de reflexión, yo creo que para mí hay ciertas cosas que son importantes de lograr en ese terreno, cuando uno dice bueno, hagamos pedagogía o hagamos mediación o hagamos educación en este campo, creo que un elemento súper importante son los aspectos formales de la obra, o sea, creo que para mí sigue siendo muy relevante transmitir cuales son los parámetros compositivos del trabajo, porque estamos hablando de volumen, de planos, de códigos, porque estamos hablando de luz, porque estamos hablando de sonido, los aspectos formales del trabajo en los que se sostiene; esta sintaxis de la obra es fundamental. Entender por qué un artista está optando por estructurar un trabajo con esta materialidad y no con esta otra o generando coyunturas entre materialidades, es fundamental porque hay elecciones, no son al azar, el azar incide en el proceso de investigación experimentación de ensayo y error, pero finalmente se escoge, se descarta, se toma, entonces hay un ejercicio formal estructurante.

Luego están los sustratos, los sustratos del trabajo, desde dónde se está planteando esto, por qué un curso de agua, por qué una estructura para alojar otra estructura que a su vez, de otro material, que a su vez va a permitir escurrir agua. Por qué ese ejercicio de flujo, por qué ese ejercicio de decantación, por qué ese ejercicio de torreta que permite o por qué otros elementos van, que son absolutamente formales como las estructuras en un domo o semejante a un domo o alterar la estructura ortodoxa de un domo y hacerlo vibrante y hacerlo mutante, por qué, por qué escogemos elástico, por qué escogemos tubos, por qué escogemos un tipo de sonoridad en sonidos bajos, por qué. Entonces esos son aspectos formales que hacen a un tópico, a un tema de interés pero en esa variedad hay un problema y el problema es el

que está planteando el artista que es interesantísimo de develar, de develarle al participante, al espectador, al usuario, al visitante, al público, al que activa de alguna manera.

— *Estás muy cercana a los artistas. ¿El trabajo sistemático, la evolución de los propios artistas, sientes que va acompañado de una mayor comprensión de instituciones que permitan este desarrollo?*

A ver, es complejo. Primero habría que definir qué es lo que voy a entender yo por acompañar, creo que hay un primer nivel de hacerse cargo, o sea, más bien dicho en términos de aceptar que hay una área de trabajo que evolucionó y que está, que está y que no hay involución al respecto y que eso no es una situación “isla” en Chile, es una situación de contexto mayor, de contexto regional y yo me atrevo a decir que tiene todo que ver con la calidad de las democracias en América Latina, creo que tiene que ver con eso. Con la falta de calidad, falta de democracia plena digamos, yo creo que ese es un, que no sé si están muy conscientes los artistas de eso, pero hay por debajo una institucionalidad que no es posible sino en condiciones relativas a democracia.

Por otro lado, las imperfecciones de nuestras democracias son tales que dejan miles de zonas erróneas, caldo de cultivo justamente para sociedades modernas o modernizantes donde las instituciones también han tenido que modernizarse por el discurso oficial de la democracia que recuperamos, la modernización del estado, etc., la modernización, la modernización, la modernización y no hay modernización en el sector cultura, hoy día el debate que tenemos sobre el ministerio de cultura es un debate pobrísimo en términos de no solamente en sus objetivos sino de cuáles; y ni siquiera en términos de la política de estado sino realmente de qué es lo que estamos produciendo y por lo tanto cuáles son las necesidades en términos de puentes con otras escenas.

Salir de la isla y de nuestra discusión sobre ese elemento, por ejemplo, es absolutamente isleña, no deja de ser, si van a hacer una subsecretaria, dos subsecretarias por más relevantes que sea técnicamente, desde el punto de vista técnico burocrático importante, la discusión no ha estado puesta en otros lados y los temas que se tocan son los mismos temas que se han tocado los últimos diez años: que si hay financiamiento para los artistas, si centralización o descentralización, si etc. Nadie cuestiona el tema de las industrias culturales por ejemplo; se acepta como una verdad absoluta y ahí está... ¿entiendes? Entonces hay toda una estructura del aparato que apoya a la producción cultural y artes visuales que fue fraguado en un momento en que la democracia estaba absolutamente subordinada a las corrientes más neoliberales. Y la producción en este campo se ha realizado, se ha desarrollado en esos tiempos, por eso digo que tiene mucho que ver, y tiene que ver porque también los contrastes los ves rápidamente, o sea, como somos un país que invierte cero en cultura, cuando tu simplemente cruzas la cordillera o cruzas un poco el mar te das cuenta que el cero de otro país es sumamente alto y que pueden tener los mismos problemas en el fondo, pero no están tan abandonados.

Entonces claro que hay un acompañamiento, o sea, se creó un área especial dentro del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes que funciona como una especie de agente facilitador, hay instrumentos como el Fondart que por ahí han mejorado algunos; hay líneas que han desaparecido que fue una pena, todo lo que era sociatividad, artes integradas y una serie de cosas que se perdió y se perdió epistemológicamente. Hoy día es como que ya uno ve casi como pretérito no, y se impone la industria cultural como antítesis, entonces hay cosas que se han perdido muchísimo, que son lamentables en términos de visión, de mirada y de criterio, de perspectiva ideológica, pero también hay espacios que

se han sostenido desde la propia institucionalidad. No es menor que no haya desaparecido el área de Nuevos Medios, yo me acuerdo que al principio era como uf, esto es como... va a durar nada, ¿me entiendes? Es una gestión errática, pero también errático es el medio, o sea, quiere decir que nunca ahí van a haber recetas absolutas

— *¿Y crees tú que se sostenga lo de ‘nuevos medios’, como suerte de subcategoría dentro de la arquitectura política?*

Si la pregunta es respecto a la estructura del Estado y de cómo el Estado y sus políticas se hacen cargo de estos matices, yo creo que no, y yo creo que no es conveniente que desaparezca, porque de alguna manera la especificidad pero con apertura, con porosidad, la especificidad con “capacidad de” es importante. Si Nuevos Medios tiene la capacidad de generar vínculos programáticos, curatoriales, división con fotografía, con artes visuales, con otros digamos, con otras como teatro, danza; si desde la especificidad tienen la capacidad de establecer esos poros hacia los lados, lo que podría ocurrir es que digamos se salvaguardan ciertas prioridades, ciertos ejes prioritarios ¿no? O sea, porque cuando no existe nada, cuando todo es todo, lo que impera es la hegemonía de la simpleza, volveríamos a una visión hegemónica de artes visuales.

Además, estamos en un momento en el que el mercado del arte está imponiéndose como una especie de panacea de la industria cultural, o sea, es complejo pensar que volver a una especie de ámbito genérico transversal y genérico sea mejor que mantenerse como una especificidad, yo creo que son las especificidades junto con un criterio con una noción de transversalidad y de interdisciplinaridad, si eso lo logran digamos orgánicamente desde el punto de vista del funcionamiento, de la orgánica que se da al interior de esta institución: consejo, ministerio etc. Yo creo que sería un modelo más bien mixto, no solamente por

tema sino también por operación.

Creo que no hay ninguna receta única, o sea ningún modelo *per se* va a solucionar ni va a poder hacerse cargo nunca de la complejidad que es la producción de arte. El arte está fuera de la estructuras. Las estructuras para lo único que sirven es para poder resguardar ciertas manifestaciones, ciertas tendencias que se están desarrollando y que no desaparezcan por abandono, por el efecto contrario del abandono, entonces ahí está la inteligencia de las instituciones y los operadores que tienen que tener esa visión más a largo plazo. Ojalá que no sea una visión que se quede en lo subsidiario, porque efectivamente el estado subsidiario, que es el modelo que tenemos, es muy empobrecedor de la relación, por eso es interesante que se generen todo tipo de debates en el ámbito. Por otro lado el campo, en la escena nacional, y no solamente la nacional, que cada vez hayan más proyectos, más actores, más iniciativas regulares, a mí me parece fantástico. Hemos pasado en muy poco tiempo yo diría, que el 2007 que había una, dos, iniciativas, a tener hoy día un abanico de iniciativas y además en distintos lugares del país, en distintos momentos de desarrollo, con distintos intereses, donde lo local emerge. Y por eso el Estado lo toma también, o sea, todo esto el Estado lo toma tarde, no sé si tan tarde, pero lo toma luego de que empieza. Y eso es típico, es natural que la institucionalidad responde después, y qué bueno que responda después, porque sino estaríamos en un control feroz ideológico de la producción, viviríamos en dictadura, digamos, pero claro que no puede demorarse tanto, y tampoco puede estar ahí descansando en una lógica de subsidiaridad.

Por eso yo creo que el Fondart como instrumento es tremendamente valioso, absolutamente perfectible, pero valiosísimo; lamentablemente es casi el único. Es como que, o hay Fondart, o de repente también hay un Coloquio, y eso empobrece la cosa. Yo creo que falta mucho en el

terreno de las becas, falta mucho en el terreno de la residencia, y ahí te preguntas si las instituciones somos capaces, yo creo que estamos haciendo lo que podemos, estamos exigiéndole a nuestras instituciones muchísimo, que no están a la par, nosotros estamos ejerciendo una exigencia interna alta que no se para afuera evidentemente pero alta, alta en términos de sostenibilidad, alta en términos de organicidad, de cómo se organiza, como se renueva la orgánica de difusión para obtener esto, alta en términos de mirada y de la relación con los artistas.

Yo creo que mucha gente trabajando con artistas busca establecer relaciones nutricias, relaciones de reflexión, no relaciones de espacio sino ya hace mucho tiempo que dejé de necesitar que vinieran al espacio, vienen. Y no vienen porque hay un espacio disponible, vienen porque están pasando cosas, y porque lo que está pasando es sistemático y sostenido en el tiempo, y esa sostenibilidad son el tipo de iniciativas en el caso mío y en el caso de un montón de otras más que le dan sentido y constituyen escenas y que logran de alguna manera generar una institucionalidad que no es el establishment pero que es una institucionalidad que propone prácticas y esas prácticas con los artistas yo creo que es el corazón y la razón de ser de los espacios, de las instancias y de las actividades; esas son, ahí está, ahí se hace escena, en las practicas con ellos y en el dialogo con ellos y que no es un dialogo logístico, es un dialogo conceptual.

Plataforma Arte & Medios, 2016
arteymedios.org

PAM / Plataforma Arte & Medios está bajo licencia Creative Commons Atribución No Comercial Sin Derivar 4.0 Internacional, por lo cual puede usarse este material sin modificarlo citando su fuente.

