

AP ALZAPRIMA

Revista de Investigación y Creación
Departamento de Artes Plásticas
Facultad de Humanidades y Arte
Universidad de Concepción
N°14, Publicación Anual
Chile, 2021, ISSN 0718-8595
ISSN en línea 2452-6150



ALZAPRIMA | Revista de Investigación y Creación | Año 10 | Nº 14 | Publicación Anual | octubre 2021 | Departamento de Artes Plásticas, Facultad de Humanidades y Arte | Universidad de Concepción | Casilla 160-C | Correo 3 | Concepción | Chile | <https://revistas.udec.cl> | ISSN 0718-8595 | ISSN en línea 2452-6150 |

Rector | Carlos Saavedra Rubilar.

Decano Facultad Humanidades y Arte | Sr. Alejandro Bancalari Molina.

Directora | Departamento de Artes Plásticas | Sra. Marianela López Rivera.

Editora General | Mg. Natascha De Cortillas Diego.

Editora Asociada | Mg. Bárbara Lama Andrade.

Asistente Editorial | Mg. Claudia Ortiz Jiménez.

Comité editorial

Mg. Leslie Fernández Barrera, Departamento Artes Plásticas, Universidad de Concepción, Chile.

Dr. Edgardo Neira Morales, Departamento Artes Plásticas, Universidad de Concepción, Chile.

Dr. Alejandro Canseco-Jerez, Universidad Lorraine, Francia.

Dr. Alberto Madrid Letelier, Facultad de Arte, Universidad de Playa Ancha, Chile.

Dr. Sergio Rojas Contreras, Departamento de Teoría de las Artes, Universidad de Chile.

Dr. Álvaro Villalobos Herrera, Escuela de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma del Estado de México, México.

Consejo asesor

Mg. Rainer Krause, Departamento Artes Visuales, Universidad de Chile.

Arq. Ramón Gutiérrez, Cedodal - Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina.

Lic. Francisco Sanfuentes Von Stowasser, Departamento Artes Visuales, Universidad de Chile.

Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Departamento de Historia del Arte y Música, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada, España.

Dr. Pedro Emilio Zamorano, Instituto de Estudios Humanísticos Abate Molina Universidad de Talca, Chile.

Diseño y diagramación | Gustavo Vergara Salas.

Distribución | Departamento de Artes Plásticas.

Corrección de Estilo | Victoria López Rosete

Traducción al inglés | Sebastián Jatz.

Contacto | alzaprima@udec.cl, alzaprima.udec@gmail.com

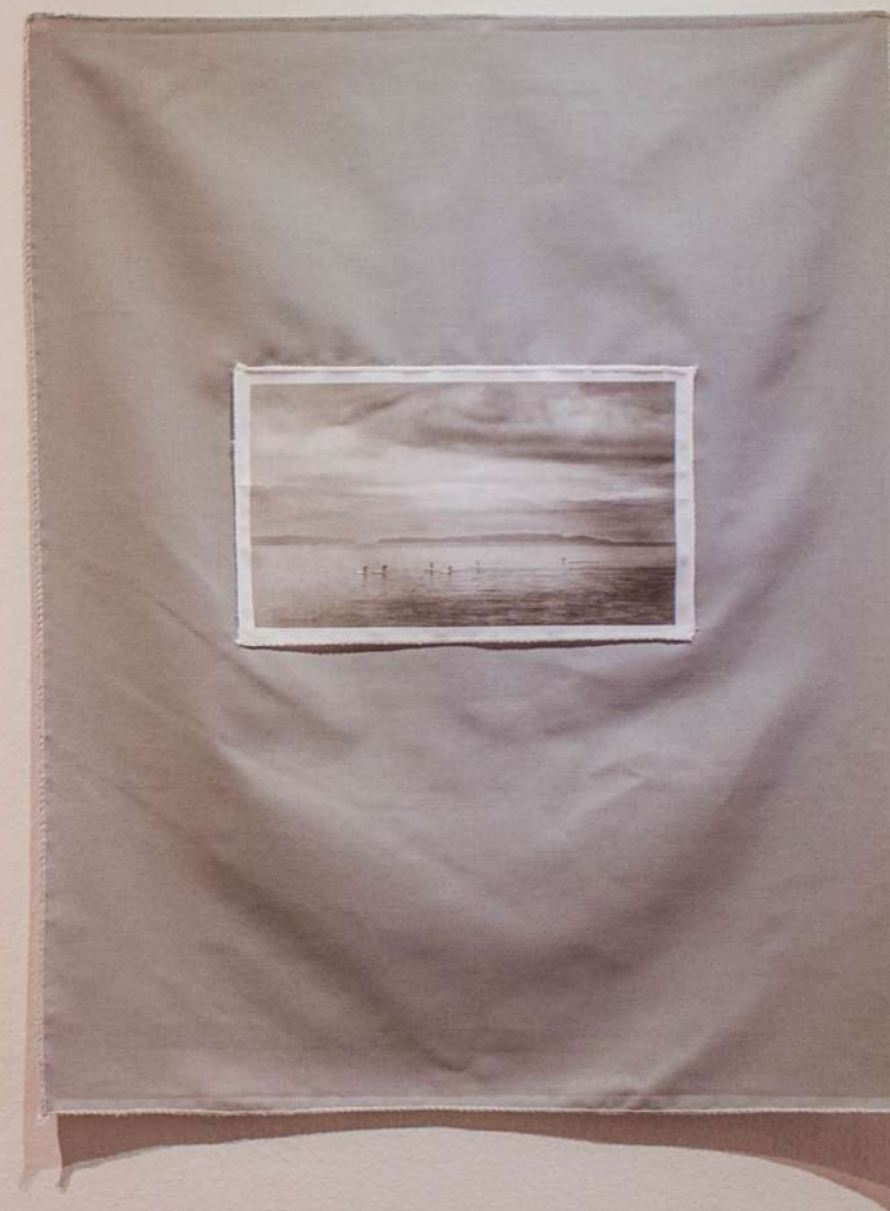
Impresión | Trama Impresores, Talcahuano, Chile.

Tipografías | Las tipografías utilizadas en el diseño de esta revista corresponden a Anro Pro, Helvética, Myriad Pro y Regia Sans en portada - Luciano Vergara.

Portada | Rodrigo Bruna, *Pulvis et Umbra VI*, 2016.

Portadillas | Exposición *Ahora si que sí*, Título Producción Visual, 2020.

Publicidad Artes Plásticas | Exposición *Ahora si que sí*, Título Producción Visual, 2020.



ÍNDICE

- 5 **Editorial**
Natascha De Cortillas Diego

ARTÍCULOS

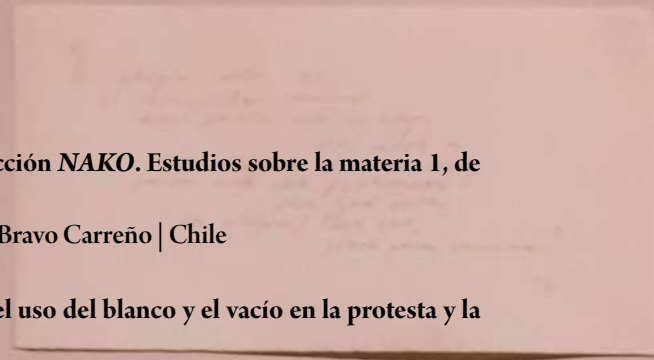
- 10 **Cuerpo, objeto y agencia en la videoacción NAKO. Estudios sobre la materia 1, de Samuel Ibarra (2020)**
Carolina Benavente Morales, Mauricio Bravo Carreño | Chile
- 24 **Poéticas negativas. Análisis estético del uso del blanco y el vacío en la protesta y la contraprotesta social en Chile**
Constanza Hermosilla Hurra | Chile
- 40 **Reformulaciones estéticas a partir de la experiencia cotidiana. Confinamiento y sensibilidad**
Roberto González Encina | Chile
- 54 **Emergencia, ruptura y espacio común. Museos y artes visuales ante la crisis política y sanitaria en la Región Metropolitana**
Carla Ayala Valdés | Chile

CREACIÓN

- 70 ***Objets removed for study***
Rafael Guendelman Hales | Reino Unido
- 78 ***Estrategias para no morir***
Juan Simonovich Aybar, Martin Sensi Bozo, Eliana Quilla Mayorga Juchani | Argentina
- 86 ***Pulvis et umbra: Las exequias de una instalación***
Rodrigo Bruna Chávez | Chile
- 94 ***Afectos y efectos corporales***
Valentina Inostroza Bravo | Chile



continuación de objetos
estampados que representan
el recuerdo de los
(colaboradores)





**CUERPO, OBJETO Y AGENCIA EN LA VIDEOACCIÓN NAKO.
ESTUDIOS SOBRE LA MATERIA 1, DE SAMUEL IBARRA (2020)
BODY, OBJECT AND AGENCY IN THE VIDEO ACTION NAKO
STUDIES ON THE MATTER 1, BY SAMUEL IBARRA (2020)**

Carolina Benavente Morales (Chile)

Investigadora independiente, integrante del Consejo editorial de Journal for Artistic Research, Society for Artistic Research.

extvinculacionesarte@gmail.com

Mauricio Bravo Carreño (Chile)

Artista visual y teórico, académico del Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile.

extvinculacionesarte@gmail.com

<https://doi.org/10.29393/AP14-1COCM20001>

Resumen

La videoacción *NAKO. Estudios sobre la materia 1*, de Samuel Ibarra gira en torno al arrastre de una caja de zapatilla Nike al costado de una autopista chilena. Esta propuesta se sitúa en un campo artístico-antropológico de indagación sobre la cultura material que enfatiza la capacidad de agencia de los objetos. En este caso, la indagación conlleva una crítica al capitalismo y el colonialismo que remarca la agencia Nike sobre la configuración corporal y subjetiva de sectores racializados ('nacos', 'flaites'). Dado que extiende el arte de acción hacia el audiovisual, la videoacción apunta asimismo a desarrollar su propia agencia, analizada en tres dimensiones: la comunidad liminal que la genera; una narrativa audiovisual intersticial; y la captura y la conjura del objeto por una corporalidad residual. En *NAKO*, el sonido permite situar la acción en un paisaje geográfico y cultural expandido y descentrado respecto del registro visual. A este nivel sobresalen las acciones locales del transitar y el arrastrar, mientras a nivel sonoro destaca una invocación musical y poética que se juega a nivel global y en un horizonte afrofuturista. Se diseña así un contraflujo de poder que, al no resolverse, instala una tensión liminal.

Palabras clave: Videoacción, arte de acción, cultura material, poesía sonora, agencia.

Abstract

The video action *NAKO. Studies on matter 1* by Samuel Ibarra revolves around the dragging of a Nike shoe box on the side of a Chilean highway. This proposal is established in an artistic-anthropological field of inquiry on material culture that emphasizes the agency capacity of objects. In this case, the inquiry entails a critique of capitalism and colonialism highlighted by the Nike agency on the bodily and subjective configuration of racialized sectors ('nacós', 'flaites' and other slang for uneducated people). Given that this piece extends action art towards audiovisuals, video action also aims to develop its own agency, analyzed in three dimensions: the liminal community that generates it; an interstitial audiovisual narrative; the capture and conjuration of the object by a residual corporeality. In *NAKO*, sound makes it possible to situate the action in a geographical and cultural landscape that is expanded and decentered in relation to the visual images. While at this level the local actions of walking and dragging stand out, at the sound level a musical and poetic invocation stands out, with a global and Afro-futurist horizon. Thus, a power counterflow is designed, which by not being resolved, establishes a liminal tension.

Key words: video action, action art, material culture, sound poetry, agency.

Objeto, agencia y videoacción

En este artículo se presenta la videoacción *NAKO*¹: Estudios sobre la materia nº1 (2020), de Samuel Ibarra, desde el punto de vista de su capacidad de agencia sobre un objeto de consumo. La propuesta de este artista, teórico y curador chileno se caracteriza por indagar en torno a lo residual, lo cual puede entenderse como aquello que excreta una cultura en su carácter de exceso, sobrante y vestigio. A través de su performance, Ibarra pone en cuestión los lugares de inscripción de un conjunto de fuerzas dictatoriales, neoliberales, coloniales, patriarcales, etcétera. Es, pues, el propio cuerpo articulado a diferentes elementos objetuales el que se perfila bajo tal condición. Esta performance se ha ido ampliando en el último tiempo hacia un terreno de experimentación vocal y musical, en el cual –de modo chamánico, oscuro– Ibarra parece invocar y, a la vez, conjurar aquellas violencias. En esta línea de creación, la videoacción *NAKO* combina la acción artística, la poesía sonora y la música en una obra audiovisual que gira en torno al arrastre de una caja de zapatillas Nike.

NAKO puede situarse en un ámbito de cuestionamiento de la cultura material, si esta es comprendida como el conjunto de prácticas con las cuales nos relacionamos con los objetos. Los estudios en la materia indagan en la capacidad de agencia –o de ejercer poder– de los objetos, al configurar subjetividades y modos de vida. Esto es fundamental, considerando las dinámicas de consumo que imperan en Chile y a nivel global. En efecto, el logotipo de Nike tiene hoy un valor “tan arraigado, que viajeros a regiones remotas, rurales y empobrecidas del Tercer Mundo informan que encuentran campesinos cosiendo burdas imitaciones del swoosh en camisas y gorras, no para el mercado internacional, sino para el consumo local” (Goldman & Papson, 2007, p. 14). El auge de los estudios de la cultura material responde a un interés renovado “por la materialidad en asociación con la cuestión de las técnicas, la corporalidad y la noción de persona” (Wide & Araos, 2016, p. 22), así como a la voluntad de la crítica poscolonial de generar un “acercamiento simétrico” entre culturas. De ahí que la videoacción de Ibarra manifieste una crítica al capitalismo, como lo deja ver su descripción:

[‘NAKO’ consiste] en el traslado de un objeto que opera como amuleto del consumo y el estatus. La tracción humana de dicho objeto refiere simbólicamente al trabajo de producción y acumulación del capital. El acto es un acarreo de signos acumulados y bienes inmateriales que actúan sobre las imaginaciones y psiquismos sociales colectivos. El signo mercancía como forma elemental de un abigarrado entramado sistema económico-ideológico. *NAKO* es una lectura semio capitalista del “éxito de la derrota” (Ibarra, 2020).

Dado que Nike es una marca de ropa deportiva, en *NAKO* el cuestionamiento de la corporalidad está bien presente. De hecho, el neologismo es una contracción de la marca Nike y del vocablo ‘naco’, usado en México como sinónimo racializado de ‘vulgar’. Designa a sectores campesinos o indígenas que han migrado a la gran ciudad o, por extensión, a cualquiera que parezca tener rasgos físicos o culturales indígenas. Es entre estos sectores –quienes también son la *materia de NAKO*– que los objetos Nike funcionan como un “amuleto del consumo y el estatus” (CUBOSOMA21, 2020), reforzando, así, la sujeción racial y de clase por medio del “éxito de la derrota” expresados en el consumo y la ostentación. Al consistir en una de las mutuas apropiaciones experimentales que, siguiendo a Wide y Araos (2016, p. 23), han tenido lugar entre arte y antropología, *NAKO* aporta elementos para comprender esas complejas relaciones, desde el título mismo de su propuesta.



Fig. nº1: *La zapatilla huacha*, 2020. Fotograma *NAKO*, Samuel Ibarra. Santiago, Chile.

No obstante, esta se sitúa también en el terreno del arte de acción, por lo cual incorpora su voluntad transformadora. Es por esto por lo que nos preguntamos lo siguiente: ¿Cómo una videoacción como *NAKO* contribuye a modificar las relaciones de sujeción de la cultura material Nike? Antes de responder, es necesario reparar en la videoperformance para entender la videoacción, ya que la noción de performance ha llegado a englobar la de arte de acción. La distinción mantiene su vigencia: mientras que en el arte de acción se enfatiza en una acción transformadora, efímera y situada, el arte de performance, por su parte, subraya la participación del artista en el acto. Sin embargo, en ambos se plantean algunos problemas comunes en relación con el video. En la performance, el video se usa desde su masificación en los años setenta², sobre todo para registrar lo realizado en escena o incluir la tecnología audiovisual, a fin de potenciar la interacción con el espectador. En cambio, en la videoperformance “las acciones son concebidas única o fundamentalmente para la cámara y no tienen sentido sin ella” (Sedeño, 2013, p. 134). Al concebirse el video como un dispositivo de relación intersubjetiva en un contexto social y espacial ampliado (Sarzi-Ribeiro, 2018), la misma performance emerge como un conjunto de “apariciones mediadas por la interfaz del equipamiento transmisor que pone a los sujetos en relación por medio de temporalidades no siempre simultáneas y que, por ello, no proporciona interacciones inmediatas, salvo en los casos de telepresencia” (Tedesco, 2015, p. 1305) (traducción de los autores).

Otra dimensión de la videoperformance concierne a la emergencia del artista como “operador” (Sasiambarrena, 2014, p. 8) que lleva a cabo específicas manipulaciones visuales, sonoras, de actuación, etcétera. Así, por un lado, el video conlleva una expansión tanto de la performance como de su documentación mediante el registro audiovisual. En efecto, se distinguen variantes que van desde el registro que otorga mayor autonomía al video hasta la conformación de ambientes digitales inmersivos, pasando por la acción inducida por la cámara y la ficción videográfica (Vinhosa, 2020, pp. 295-297, la traducción es nuestra). Por otro lado, el cuerpo se objetualiza debido a que su acción se materializa en la imagen-movimiento, y este proceso se evidencia “en el momento que el cuerpo es confrontado por el espacio y los objetos utilizados en la acción” (Sasiambarrena, 2015, p. 20). Se perfila entonces con mayor énfasis “un cuerpo social atravesado por cierto repertorio de gestos que son retomados en el acto, con o sin conciencia, y mimetizados y desdoblados en otras imágenes diferenciales” (Vinhosa, 2020, p. 298). De esta manera, tanto el cuerpo del performer como el cuerpo performado en el video pueden entenderse como “estados de representación”, resultando “residual e inestable” la imagen que se sitúa en esta zona de mutua contaminación.

1. Ibarra, S. (6 de mayo de 2020). *NAKO* de Samuel Ibarra Covarrubias [Videoperformance]. Grabación y edición de Leonsky; música de Carlos Marte. CUBOSOMA21. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=6ev3nuF-7Qo>

2. Antes (y también en paralelo) se ocuparon formatos de cine de 16 mm y Super-8, pero las cámaras de video son más económicas y su tecnología es más sencilla de usar en la grabación y el montaje.

A partir de lo anterior, destacaremos tres aspectos de *NAKO*: el papel del video en tanto dispositivo que mediatiza³ la acción del artista sobre la cultura material; las operaciones mediante las cuales esta acción se elabora en la narrativa audiovisual; y la relación del cuerpo con los objetos que emerge en el entrelugar de la acción y el video. Es importante mencionar que esto tiene lugar en una cultura chilena y ‘sudaka’ que es híbrida, liminal y residual; una cultura en la que coexiste la exclusión generalizada con diferentes simulacros de inclusión. Estas dinámicas propias del capitalismo neoliberal atraviesan los objetos de distintas y complejas maneras, que redundan en una hegemonía. En efecto:

Si bien a menudo se entiende como algo que pertenece a las ideas, los valores y otros aspectos inmateriales, la hegemonía también tiene un sentido material. Las infraestructuras físicas de nuestro mundo ejercen una fuerza hegemónica significativa sobre nuestras sociedades, imponiendo una forma de vida sin coerción abierta (Srnicsek & Williams, 2017, p. 196).

Una propuesta como *NAKO*, debido a que efectúa una crítica de la cultura material, permite objetivizar y desactivar este esquema hegemónico: estéticamente, lo vuelve visible y audible, lo materializa en el sentido de volverlo perceptible y cognoscible, real; poéticamente, lo sitúa en un plano de afectación que motiva y genera otras agencias, es decir, un conjunto de acciones que tal vez no cambian directamente los modos de existencia, pero crean condiciones para poder hacerlo.

Desde nuestro punto de vista, para entender la obra de Ibarra es necesario tener en cuenta que su estudio crítico no sólo se lleva a cabo sobre los objetos de esta cultura material, sino también sobre el mismo enfoque en/de la cultura material. Los objetos no son simplemente parte del “telón de fondo” de las interacciones humanas, pero tampoco son una mera “infraestructura material” determinante de las relaciones sociales, ni un mero ‘espejo’ de las mismas (Latour, 2008, p. 124). La noción de cultura material permite enfocar, analizar, interpretar los objetos, a diferencia de estudios que los han abstraído de lo social. El peligro de esta noción de cultura material, no obstante, es que corre el riesgo de volver a ensamblarlos entre sí para “formar algún otro reino”, soslayando que “su acción es sin duda mucho más variada, su influencia más ubicua, su efecto mucho más ambicioso, su presencia mucho más distribuida que lo que indican estos territorios restringidos” (p. 125).



Fig. n°2: Primer plano de la caja Nike, 2020. Fotograma *NAKO*, Samuel Ibarra. Santiago, Chile.

Los objetos de la cultura material –entre ellos, una zapatilla Nike– actúan, influyen, tienen presencia y efectos. Pero a la fuerza que ejercen se contraponen la que podamos ejercer sobre ellos, pues también somos materia, nuestros cuerpos son materia. Mediante la acción de arte, el performer se muestra directa, situada y éticamente implicado en la desactivación de un esquema de poder hegemónico. Por medio de la videoacción, Ibarra efectúa esto a través de un elemento inmaterial; sin embargo, en ella se involucra un estudio encarnado de la *materialidad* de la *producción* con el que se altera la sujeción hacia el objeto de consumo y el elemento articulador de identidad en la dimensión social, estética y poética del quehacer artístico.

Una producción liminal: el accionar

Cuando se aborda una producción artística, lo usual es referirse a su contenido estético y poético, y eventualmente a sus conexiones referenciales con el afuera. Sin embargo, la idea de un dispositivo de relacionamiento social conduce a considerar que “el trabajo inmaterial está estrechamente relacionado con la materialidad de la producción” (Corsani, Lazzarato y Negri, 2015, p. 4), puesto que cualquier producción se lleva a cabo por cuerpos que operan tecnologías en territorios y tiempos muy concretos.

La videoacción *NAKO. Estudios sobre la materia 1* fue estrenada el 10 de mayo de 2020 en *Microcine de Performance*, la plataforma curatorial creada por Patricia Cepera en Instagram (Microcine de Performance, 2020) en medio del distanciamiento social impuesto por la amenaza del Coronavirus SARS-CoV-2. Algunos días antes, el 6 de mayo de 2020 fue publicada en el canal de CUBOSOMA21 en YouTube. En esta propuesta, Samuel Ibarra fue asistido por dos personas: en la dirección y la edición, por Leonsky (Leonardo Salazar), artista visual y performer; en el audio, por Carlos Marte, el proyecto musical de un “Cosmonauta Marxista Marciano pero que nació en Sudamérica y busca crear una Interplanetaria Socialista” (Torrealba, 2021).

Estas colaboraciones no son inéditas. Junto con Samuel Ibarra, Leonsky es parte de la productora CUBOSOMA21, a través de la cual han organizado y curado los encuentros de performance *Arte y Trabajo: Biopolíticas de la productividad* y, más recientemente, *Máquina Mistral*, así como la muestra de videoperformance *Uneatable*. A través del usuario Mario Z artista visual y sonoro (Mario Zeballos), Carlos Marte comentó en YouTube que, en el año 2018, por medio del sello de Mario Z Bodrio Records, Samuel Ibarra publicó el disco de poesía sonora *DirectV* (referencia a la empresa proveedora de televisión satelital homónima) (Mario Z artista visual y sonoro, 2021). A partir de este disco, Bodrio Registros produce otro, *antifasho DIRECK TIVI FACHIÓN CLAB INTERNACIONAL* (Varios artistas, 2019), compuesto de reversiones de las lecturas de Ibarra realizadas por Jaime Zeballos, Georgina Canifru, Cinturón Negro, TANATRON/TNTRN, Carlos Marte, Pintor Z, Qasio y Polwor. Por otro lado, el año 2019 los textos son recogidos en el poemario *Directiví Abakuá*, publicado por Marciano Ediciones (Ibarra, 2018).

3. Ocupamos el neologismo ‘medializa’ en lugar del vocablo ‘mediatiza’ para señalar que se ocupan medios de comunicación, no tanto en una esfera masiva, sino más bien con un énfasis tecnológico.

Lo anterior permite situar *NAKO* en una comunidad que practica la performance, el video, la música electrónica y la poesía en todas sus formas, es decir, disciplinas y formatos que no gozan del reconocimiento ni la inscripción de la pintura, la escultura, el grabado, el teatro o el cine. Esta diferenciación no responde a las disciplinas o los formatos en sí, puesto que los circuitos de consagración requieren de emergencias para renovar la oferta de arte contemporáneo. Sin embargo, las prácticas artístico-culturales presentan una orientación crítica, política y residual que las mantiene en un borde sociocultural. No nos referimos a discursos o estéticas que transmitirían posturas críticas o contestatarias, sino a cristalizaciones de tales posturas:

Nosotros somos lo que otros no son, decimos lo que otros no dicen, y ocupamos espacios culturales que, por lo general, son ignorados o despreciados. Debido a esto, nuestras múltiples comunidades están constituidas por refugiados estéticos, políticos, étnicos y de género (Gómez-Peña, 2006, p. 167).

La performance aglutina refugiados de todo orden en una trama comunitaria liminal, la cual, así como puede encarnar las “formas opresivas del capitalismo”, de manera simultánea, puede apropiarse “creativa y críticamente” de sus posibilidades técnicas “para producir tanto una nueva lógica social no alienada como una nueva forma de producción en sentido material” (Martín, 2021, p. 407). De este modo, las tecnologías audiovisuales y digitales utilizadas –inmateriales respecto a los contenidos, pero muy materiales en tanto contenedores– no se pliegan al objetivo de producir mercancías culturales de carácter medial, sino que lo rebaten en su hacer artístico, político y económico. El hecho de que *NAKO* sea un primer “estudio sobre la materia” responde a una ética del saber crítico aplicado a, en y para las labores creativas, aunque desajustado respecto del giro investigativo del arte contemporáneo, su institucionalización y su afán de sistematicidad.

En *NAKO*, la autoría es del performer, quien, en este caso, convoca a otros artistas para enfrentar la complejidad tecnológica y semiótica desde saberes diversos. Su autoría es conceptual e individual, no colectiva, y es la mínima convención que permite volver legible el hacer artístico. Esta autoría individual tiene un carácter protésico, ensamblador, movedizo y pivotante: así como un día puede recibir una colaboración visual, al siguiente puede editar un poemario colectivo u organizar un festival de performance. En esta comunidad artística no se diluye o anula la singularidad, sino que se la potencia y articula en cada expansión experimental. La dimensión transindividual se manifiesta en una intertextualidad cómplice y complementaria. Los implicados en este trabajo material-inmaterial, a pesar de articularse en instancias llamadas ‘sello’ o ‘productora’, se mueven según una postura ‘independiente’. Estos cuerpos no se sostienen por los protocolos contractuales del mercado laboral ni mantienen entre sí relaciones jerárquicas, sino que se mueven por relaciones de amistad que proporcionan un mutuo acompañamiento, dentro de la precariedad económica que conlleva la impugnación poética de lo dado.

La acción de arte, en este esquema, nunca es únicamente un evento o un acontecimiento estético; es, también, un proceso accionista que desencadena la transformación integral de la sociedad desde su tejido artístico-cultural y por distintos medios. Sin embargo, salvo excepciones, el público del arte de performance no es extendido y tampoco existe la urgencia de conformarlo o crear un impacto masivo. En YouTube, la videoacción tiene hoy, 8 de julio de 2021, 242 visualizaciones y 15 “me gusta”. En Instagram, el video tiene 96 reproducciones y 16 “me gusta”, con un comentario que alaba la música y la expresión del performer al arrastrar la caja. La posición de borde conlleva una fricción política permanente, pero no supeditada a una causa específica ni a una identidad particular que sería fija. Más bien, participa de una ética del devenir, es decir, de un sistema de normas tendientes a la transformación de las relaciones sociales y subjetivas que va de la mano con un afán de experimentación, por lo cual es él mismo inestable. Pese a poder enlazarse al activismo, el accionismo no se confunde con él. Las propuestas accionistas y de performance son seguidas más bien por sus mismos cultores y también pueden funcionar como botellas arrojadas al océano que, eventualmente, al materializarse estéticamente en una multiplicidad de espacios o artefactos, serán recogidas y acogidas por más espectadores. Pero son, principalmente, el reservorio residual de una poética crepuscular, opaca y liminal que pervive en los lindes de un determinado sistema neoliberal de producción del arte.

Un recorrido intersticial: el transitar

Respecto de una acción de arte presencial, *NAKO* se enriquece de posibilidades narrativas que permiten situar la acción realizada en un entorno cultural concreto, reconocible mediante los elementos visuales y sonoros. Este entorno es chileno y sudaca: por un lado, la acción transcurre en la geografía rural del Valle Central, donde el conservadurismo localiza la génesis de una nacionalidad chilena “alentada por la belleza del paisaje, la sanidad del medio y la fertilidad del suelo; pero a la vez hostigada por la arremetida araucana y el periódico golpe destructor de los terremotos” (Eyzaguirre, 1982, p. 17); por otro lado, esta zona típica es cruzada por diversos flujos materiales y simbólicos globales y continentales que la transfiguran. Dentro de ellos se incluye la acción del performer arrastrando una caja de zapatillas Nike a la vera de una autopista, peligrosamente, en el linde de lo rural y lo urbano y en un tránsito del día a la noche. Esta acción se realiza en un *sprawl*scape o paisaje de la dispersión, caracterizado “por la movilidad, la fluidez, la falta de estabilidad y el imperio de lo efímero, muy en sintonía, por otra parte, con los nuevos sistemas de producción y las formas de consumo que remiten a lo efímero, lo temporal, lo no duradero” (Nogué, 2012, p. 132).



Fig. n°3: Una road movie sudaka, 2020. Fotograma NAKO, Samuel Ibarra. Santiago, Chile.

En términos técnicos, *NAKO* dura 5'19" y se compone de 18 escenas, incluyendo una final en negro con voz en off. Entre ellas existen elipsis, retrocesos y adelantos, las transiciones se realizan mediante fundidos y los planos predominantes son de tipo general y americano, dorsal o de frente. Los movimientos de cámara van preferentemente desde el performer hacia la caja de Nike, pero, además, capturan el paisaje. Debido a que el rodaje del videoperformance ocurre en un campo chileno con álamos, lejano fondo montañoso y durante una puesta de sol, aparecen en la imagen tonos ocre y rosados –similar al del paisajismo de los “grandes maestros de la pintura chilena”⁴ (Romera, 1951)–, tendiente a oscuro. El audio no es ambiental, a diferencia de lo que ocurre en un registro de performance, sino que es una banda musical en la cual el performer participa vocalizando una poesía oral-sonora –lo que no está explicitado en el video–. El audiovisual se asemeja a un videoclip, ya que es la estructura sonora la que parece sustentar la producción visual y, probablemente, la misma acción realizada. Pese a que muestra cierta unidad espaciotemporal, es posible dividir la narrativa de *NAKO* en tres grandes secuencias:

En el inicio (escenas 1 a 5; 0'20" a 01'06") la caja de zapatillas Nike yace sobre un suelo polvoriento, basuriento y con huellas vehiculares. El performer, que aparece desde la derecha vistiendo de negro, deposita en ella una única zapatilla de la marca, la cierra y tensa una correa naranja (Figura 1). Esta acción se desarrolla al atardecer, delante de un paradero de bus con techo de tejuelas y al costado de una autopista transitada. A la derecha vemos un muro blanco, un auto blanco y algunos árboles. El performer arrastra la caja y se da vuelta para mirarla. El audio acompaña la acción mediante una vocalización en tonos graves: “La basura trae la luz / la basura huele a tierra / la basura corre la sombra / La luz, la tierra, la sombra / tututututú / (...).” Se escucha una música electrónica en ritmo lento que se dinamiza por la introducción de pequeños tamborileos.

En el desarrollo de la acción (escenas 6 a 12; 01'07" a 03'06"), el performer arrastra la caja sobre la berma de la autopista. La acción es siempre la misma, desde diferentes ángulos y encuadres que se acercan a la caja o bien siguen al performer (Figura 2). Esta acción se dinamiza por el movimiento raudó de los autos, por dos escenas grabadas delante del muro blanco que está a cierta distancia de la berma –por lo cual constituyen una irrupción dramático-ficcional (Figura 6)– y por la banda musical.

4. Pedro Lira, Alfredo Valenzuela Puelma, Juan Francisco González y Alberto Valenzuela Llanos.

Esta incorpora cada vez más sonidos similares a trompetas, chasquidos, platillos y también en arpegio⁵. El performer camina cerca de los autos (Figura 3) y pasa un ciclista con mascarilla, lo que permite situar la acción en el contexto pandémico. La vocalización involucra mayormente un léxico popular con algunos elementos vernaculares: “La transaca ... payasa ... chi chi caramba ... sigue la trampa caramba”.

En el desenlace de la acción (escenas 13 a 17 y adicional en negro; 03'07" a 05'04"), el performer sigue arrastrando la caja, pero ahora en proximidad a una zona urbana –vista a la distancia previamente– por la presencia de semáforos ante los cuales los autos se detienen. Se ven señaléticas y una de ellas indica “Santiago”, por lo cual estaríamos en la provincia metropolitana. La cámara se acerca al performer y enfoca su rostro concentrado en desplazar la caja (Figura 4). Luego, deja que se aleje hacia la ciudad. La noche ha caído. La música, silenciada antes de esta secuencia, se reactiva con un acorde prolongado al cual se vuelven a sumar los sonidos previos, con un ritmo que se acelera. La voz en off del performer también se acelera y comienza a enunciar vocablos como “OTAN”, “la bomba gira” y “Absolut violence” (Figura 5). En la última escena la música se silencia, la imagen se va a negro y queda la voz diciendo “Absolut violence”, tras lo cual se inician los créditos.

Las acciones de encajar y jalar la caja complementan la acción central de arrastrar, pero mientras jalar puede hacerse en el mismo lugar, arrastrar se realiza cubriendo una distancia. En este caso, el transitar involucra una caminata y, al igual que otras prácticas estéticas del andar (Careri, 2009), una experiencia subjetiva, una intervención y un deambular: la experiencia subjetiva se explicita a través de las poses, los gestos y las muecas del performer en su acción, pero se completa en otro plano de elaboración, mediante la sonorización del video; la intervención, el performer la lleva a cabo sobre sí mismo y sobre el paisaje en el cual desarrolla su acción, ante la mirada de los conductores y nosotros, los espectadores; el deambular puede asociarse en especial a la irrupción dramático-ficcional señalada más arriba, cuando el performer se aleja de la berma para pasar delante de un muro blanco con cerco eléctrico. Este muro funciona como una suerte de lienzo que permite enmarcar y destacar su acción anómala, residual y limítrofe, así como el carácter clausurado, carcelario del contexto.

Pese a este desvío, la direccionalidad del andar es clara –casi lineal– y se basa en una cartografía de los flujos mercantiles que conectan un centro con una periferia. El tránsito se inicia en la tierra de un terreno baldío, idea reforzada mediante la vocalización “La tierra en su luz / La tierra en su sombra”; posteriormente, la acción constituye un diagrama de territorialización y desterritorialización (Deleuze & Guattari, 2010)⁶, el cual apunta al lugar y, a la vez, a la pérdida de lugar. En *NAKO* hay un recorrido que plantea una relación espaciotemporal negativa: el espacio remite a la tierra seca, a una especie de desierto sin oasis situado en la periferia de la metrópolis santiaguina y que, simbólicamente, se construye como un lugar situado en el borde, la frontera o el fin de las cosas; respecto al tiempo, la acción evoluciona del día a la noche y finaliza resaltando la pura luminosidad artificial de los postes eléctricos, los señalizadores de automóviles y los semáforos. En la cultura occidental, el arrastre evoca una suerte de redención como la de Cristo caminando hasta su crucifixión, pero en este caso no hay una acción cúlmine. En *NAKO* se señala más bien algo que ocurre entre dos momentos que quedan fuera de escena: uno, cómo llegaron al terreno baldío el performer y los objetos, y, dos, qué ocurre con ellos una vez que han ingresado a la zona urbana.

5. Un agradecimiento al ingeniero Víctor Hugo Bravo Adriazola por ayudarnos a nombrar y caracterizar estos sonidos.

6. En el volumen referido, *Mil mesetas*, estos conceptos son utilizados para marcar un giro respecto de una perspectiva temporal hacia otra, espacial, que justamente impregna una propuesta como *NAKO*.

La centralidad de este tránsito es recalcada por la intensificación de la musicalidad en el intersticio campo-ciudad, mediante una superposición creciente de sonidos electrónicos instrumentales. El texto vocalizado es una especie de mantra compuesto de un léxico poco claro por su carácter mixturado, impuro, caótico; este, de alguna manera, opera en la lógica del capital, al descodificar, recodificar, rearmar, pervertir y subvertir el discurso o la significación dominante del logos y las marcas en su reapropiación local. El uso de la cámara refuerza la indefinición a-teleológica del tránsito y la peligrosidad de ingresar a la zona urbana, creando expectativa al dejar que el performer se aleje sin seguirlo. La música electrónica contribuye a situar la acción en un horizonte futurista convulso –el cual, además, se asemeja a la banda sonora del filme de ciencia ficción *Blade Runner* (Vangelis, 1982)– que se refuerza al silenciarse, dejando como última vocalización un “Absolut violence” que juega con el vocablo y la marca de vodka. La caja Nike parece ser el remedo de un animal domesticado o un auto de juguete pobre que no transporta, sino que es transportado, configurándose, de esta manera, una suerte de road movie sudaca, distópica e intersticial que va a contracorriente de los flujos mercantiles que diseminan la zapatilla Nike.

Una corporalidad residual: arrastrar

La performance enfatiza su carácter efímero para resistir a la mercantilización, pero se constituye mediante objetos y documentos que pueden ser preexistentes (*ready-mades*) o creados en la acción. Ante ellos, los performers tienen diferentes posturas de conservación, como Joseph Beuys, o de desecho, como Marina Abramovic (Ayerbe, 2017). Samuel Ibarra se sitúa en la vertiente de Beuys, en cuya objetualidad las piezas se levantan como objetos impregnados de valor de uso. La perspectiva es de/sacralizante y teñida de ritualidad, incorporando los modos ambiguos de relacionamiento aurático que mantenemos con las mercancías. La zapatilla y la caja Nike son elegidas porque detentan un papel crucial en la actual cultura material chilena, aunque la trascienden. El lema motivacional “*Just do it*” (sólo hazlo) y el logotipo de Nike, el *swoosh*, señalan un estatus atlético y urbano victorioso, puesto que Niké es la diosa griega de la victoria (Llorente-Barroso y García-García, 2015). Mediante el neologismo ‘Nako’, Ibarra conecta por asonancia poética un simulacro de éxito material a la derrota de amplios sectores del continente bajo el capitalismo. En la gran ciudad, los ‘nacos’ se dedican a oficios precarios y mal remunerados. Ellos no son ‘indios’ ni ‘blancos’, están entre medio, debiendo cargar con el peso de la denigración por su impureza cultural y racial.



Fig. n°4: La labor del performer, 2020. Fotograma NAKO, Samuel Ibarra. Santiago, Chile (2020).

De esta forma, el artista anuda el embrujo consumista con la problemática colonial primaria que es el racismo, añadiendo, además, el valor agregado de introducirla en un lugar donde no es suficientemente reconocida. En Chile, la cuestión indígena estalla con un retraso considerable respecto de otros países latinoamericanos y lo hace de manera compleja. Imbricadas a reivindicaciones concretas de o en favor de las comunidades afectadas por la colonialidad del poder –como la llamó Aníbal Quijano (2014)–, se levantan demandas ambientales y espirituales que se contraponen al orden occidental y capitalista en crisis. Pero ‘lo indígena’ también es la faz oculta subalternizada del mestizaje chileno, lo que NAKO evidencia al subrayar el carácter liminal y residual que adquiere la agencia popular en el actual régimen neoliberal.

El apelativo chileno más cercano a ‘naco’ es ‘flaite’, que ha ido sustituyendo a ‘roto’ desde los años noventa. Mientras ‘roto’ connotaba pobreza, el flaite se suele asociar a la delincuencia juvenil como forma de supervivencia y de obtención de un éxito en la sociedad neoliberal:

En cuanto al origen del término, hay dos teorías conocidas: hay quienes dicen que proviene de “fly” (“volar” en inglés), como sinónimo de estar “volado” por el efecto de alguna droga, mientras otros opinan que salió a partir de las zapatillas Nike Flight, un modelo de calzado deportivo diseñado para jugar básquetbol, cuyo uso se asociaba a la contracultura del rap (González y Fang, 2014, p. 12)⁷.

El éxito que connota la zapatilla Nike es menos real que simbólico, pero está ligado a la posesión de un objeto concreto de alto valor comercial como signo de distinción cultural en un contexto urbanizado o modernizado. Más que recalcar esta potencia simbólica del fetiche, no obstante, el hecho de que la acción gire en torno a una única zapatilla Nike remite a la incompletitud de un objeto probablemente encontrado y reciclado por el artista, un desperdicio que botó el incesante oleaje de la moda. Esta idea es reforzada por una vocalización poética que, de forma caótica, congrega logos comerciales y acrónimos de empresas e instituciones globales, así como expresiones vernáculas, topónimos urbanos y provincianos y vocablos de inmigrantes murmurados con una voz chamánica o

7. En nuestro recuerdo, más bien, hacia mediados de los años noventa los raperos se distinguían a sí mismos de los flaites. Se perfilaba, de esta manera, una cultura de protesta y otra delincencial. Ambas contribuyen al actualmente llamado género musical urbano, donde confluyen el rap y los ritmos latinos que escuchaban entonces –y todavía– los flaites. Sin embargo, en el *mainstream* no se hacía esta distinción.

brujeil. En *NAKO*, el vocablo ‘Nike’ no es pronunciado, sino únicamente visto, pero mediante la adición sonora se le sitúa en un contexto cultural y lingüístico residual, lleno de detritos. Por otra parte, es difícil no ver que la zapatilla única o huacha remite a la orfandad del pueblo chileno y latinoamericano, funcionando de manera metonímica respecto del cuerpo popular agenciado por el objeto Nike y contragenciado por el cuerpo performado. La acción de depositar la zapatilla en la caja evoca el ritual de disponer un cuerpo dentro de un ataúd; así, el recorrido adquiere un sentido de contraflujo fúnebre que devuelve el objeto a la cultura de la muerte que lo ha producido.

Para arrastrar la caja, el performer utiliza una correa anaranjada, aparentemente de poliéster, la cual remite al trabajo no sólo intelectual, sino que compromete al artista en su fisicidad, en su cuerpo. Esto indica la conexión del cuerpo objetual con el cuerpo del performer; se trata de un sujeto que asume la responsabilidad de llevar consigo una carga que nadie más recoge, dentro del campo de fuerzas que existe entre él y la cosa que sostiene la economía ficcional del capitalismo, que es la limpia imagen comercial de Nike. Existen numerosas obras por arrastre; por ejemplo, las de Francis Alÿs con el hielo, el carrito, el zapato de imanes, etcétera. Más que una cita de sus trabajos, *NAKO* sería una suerte de réplica. En el caso de Alÿs, el discurso políticamente correcto instala en el espacio global del arte —de manera siempre precisa, estratégica— una estética contemporánea que elabora una especie de falsa precariedad. En el caso de Ibarra, la acción se sitúa en el afuera de tal espacio, al fraguarse en un borde social cruzado por una precariedad efectiva, concreta, que se desea exorcizar.

Ataviado de negro, el cuerpo performado reviste su ‘morenura’ de ‘darkura’ —es decir, de un estilo oscuro en el vestir—, llevándola a un umbral de opacidad estética y crítica que rompe el cristal luminoso de la propaganda publicitaria. Dado que “la caminata (es) una metáfora de la agencia humana” (Lee, 2015, p. 13), la videoacción escenifica la contragencia de quien podría ser embrujado por la maquinaria capitalista. Sin embargo, la sola caminata no basta. El complemento lo provee el audio. Por un lado, se trata de los textos vocalizados, que, al ser incluidos en el poemario de Samuel Ibarra titulado *Directiví Abakuá* (Ibarra, 2019), indican una conexión cultural con la sociedad secreta africana Abakuá o Ñañigo de Cuba; una conexión que pasa por un uso mágico de la palabra tal como pueden tenerlo este y otros grupos afroamericanos. De esta forma, Samuel Ibarra introduce un devenir afroamericano desajustado respecto de las narrativas hegemónicas en Chile en materia de identidad, abrevando de la cultura antillana para conjurar la seducción consumista con un hechizo poético sagrado. Por otro lado, el sonido electrónico experimental de la música permite situar la videoacción en un horizonte no tan solo contemporáneo, crítico y artístico, sino también —a través de los arpegios (los sonidos marcianos)— futurista y extraño, foráneo, alienígena. De esta manera se reafirma la capacidad del cuerpo residual de activar agencias otras por medio del arte.



Fig. nº5: Los signos que se multiplican, 2020. Fotografía *NAKO*, Samuel Ibarra. Santiago, Chile.



Fig. nº6: Un desvío ficcional, 2020. Fotografía *NAKO*, Samuel Ibarra. Santiago, Chile.

A modo de cierre

Una videoacción como *NAKO* implica diferentes modos de agencia sobre la cultura material. En primer lugar, en su propia materialidad —como producción audiovisual y dispositivo medial— activa una comunidad artística liminal nucleada en torno a la performance. La autoría del performer no se diluye, pero se beneficia de la reciprocidad que subtiende a un proyecto accionista común. En segundo lugar, el video explota la posibilidad audiovisual de una contextualización paisajística y sonora. El transitar —como acción consustancial al arrastrar— se dirige al corazón caótico de la ciudad, pero permanece en una zona intersticial desde un impulso de borde. En tercer lugar, el cuerpo performado se visualiza capturando la zapatilla Nike y desactivando su embrujo en la acción y el audio, por medio de otro tipo de magia. Tanto la banda musical como la performance sonora descentran a Chile con la intensidad de un salto espaciotemporal hacia Las Antillas y el futuro.

NAKO, en cierto modo, actualiza localmente las estéticas fronterizas de Gloria Anzaldúa (1987) o Guillermo Gómez-Peña, haciendo notar que aquellos “cuerpos en movimiento (que) nunca se cierran ni se definen” (Catelli, 2017, p. 187) son parte constitutiva y disruptiva de una nación, o sea, de una “comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana” (Anderson, 2010, p. 23). Como consecuencia, la nación se puede percibir como un ente permanentemente reimaginado por cuerpos indóciles que fisuran su (imaginaria) configuración unitaria. En la videoacción *NAKO*, esta disrupción se metaforiza no sólo mediante las “imágenes diferenciales”, residuales e inestables que el cuerpo performado produce respecto del cuerpo del performer, al incorporar “cierto repertorio de gestos” (Vinhosa, 2020, p. 298), sino también mediante los sonidos diferenciales que produce la incorporación de cierto repertorio lexical y musical.

NAKO puede concebirse como una videoacción sonora-poético-musical, o sea, como la hibridación de una hibridación que surge en el cruce de múltiples fronteras sociales, estéticas y políticas internas a una nación conflictuada con su propio carácter plural, por lo cual confina las prácticas que la expresan y la agencian a un borde crepuscular. En el linde socioestético, urbano-rural y audiovisual habitado por el cuerpo del performer y el cuerpo performado, este opera una relación crítica y agonal con las cosas en su materialidad física, lingüística y sonora, alejándose del bucolismo y el lirismo para percolar un tipo de poética caótica próxima del concretismo. Comparando esta obra con la emoción experimentada durante el estallido social de octubre de 2019 en Chile, *NAKO* comporta una no euforia. El caminante solitario no irrumpe en ningún espacio público central, sino que aparece discretamente por medio de una pantalla conectada a una red social audiovisual, ocupando un lugar intersticial, y permanece en un límite social. No obstante, esta liminal y residual agencia de “Border Brujo”⁸ criollo conlleva una crítica, una poética y una mágica labor de arte, así como una antropología abocada a conjurar los efectos del colonialismo y el capitalismo en la formación de una subjetividad neoliberal. Ante la fragmentación, esta subjetividad halla modos de cohesionarse en torno a sueños aspiracionales y fantasías de unidad nacional que *NAKO* ‘contribuye a resquebrajar, para que en sus fisuras puedan habitar aquellos cuerpos en movimiento (que) nunca se cierran ni se definen’.

8. Una de las encarnaciones del performer Guillermo Gómez-Peña.

Referencias bibliográficas

- Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Ayerbe Elola, N. (2017). Las materializaciones circulantes de la performance: una tipología. En *AusArt*, 5(2), pp. 79-96.
- Careri, F. (2009). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Gustavo Gili.
- Catelli, L. (2017). Mestizaje, hibridez y transmedialidad: categorías en tensión en performances y prácticas fronterizas de Guillermo Gómez Peña y La Pocha Nostra. En *El Taco en la Brea*, (6), pp. 174-190. <https://doi.org/10.14409/tb.v0i6.6970>
- Corsani, A.; Lazzarato, M.; Negri, A. (09/2015). El concepto de cuenca de trabajo inmaterial (material de lectura). En: Cassián Yde, N.; Sánchez Criado, T. *Culturas de la innovación y el emprendizaje (recursos de aprendizaje)*. Universidad de Barcelona. [http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/80285/4/Lectura. La cuenca de trabajo inmaterial \(CTI\) en la metrópolis parisina.pdf](http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/80285/4/Lectura.La%20cuenca%20de%20trabajo%20inmaterial%20(CTI)%20en%20la%20metr%C3%B3polis%20parisina.pdf)
- Deleuze, G.; Guattari, F. (2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Eyzaguirre, J. (1982). *Historia de las instituciones políticas y sociales de Chile*. 5ª ed. Universitaria.
- Gómez-Peña, G. (2006). *Bitácora del cruce*. Fondo de Cultura Económica.
- González, M. P. (2014). *El flaute: entre la exclusión y la pertenencia*. Tesis para optar al título de periodista. Escuela de Periodismo, Universidad de Chile. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/145905>
- Goldman, R.; Papson, S. (2007). *Cultura Nike: el signo del swoosh*. Deusto.
- Ibarra, Samuel (2019). *Directivi Abakuá*. Ediciones Marciano.
- Ibarra, Samuel (06/05/2020). *NAKO. Estudios sobre la materia 1* (video). CUBOSOMA21. <https://www.youtube.com/watch?v=6ev3nuF-7Qo>. También en Cepeda, P. (10/05/2020). *NAKO de Samuel Ibarra Covarrubias. Microcine de Performance*. <https://www.instagram.com/p/CAB6tRoJpmT>
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial.
- Llorente, C.; García, F. (2015). La construcción retórica del swoosh de Nike. *Prisma Social: revista de investigación social*, (14), pp. 470-513.
- Lee, L. (2015). *Walking sculpture 1967-2015*. deCordova / Yale.
- Martín, F. N. (2021). Políticas de la materia. La producción material en el pensamiento de Postone. *Andamios, Revista de Investigación Social*, 18(45), pp. 393-413. <http://dx.doi.org/10.29092/uacm.v18i45.823>
- Nogué, J. (2012). Intervención en imaginarios paisajísticos y creación de identidades territoriales. En Lindón, A.; Hiernaux, D. (dir.). *Geografías de lo imaginario*. (pp. 129-139). Anthropos / UAM.
- Romera, A. (1951). *Historia de la pintura chilena*. Del Pacífico.
- Sarzi-Ribeiro, R. (2018). O dispositivo videográfico e as narrativas de si mesmo e do outro: Videocorpo. *Palíndromo*, 10(21), pp. 101-115. Disponible en <http://www.periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/12632>
- Sasiambarrena, G. (2014). Lo perdurable en una acción frente a la cámara. Estado del videoperformance. *Territorio teatral. Revista digital*, (11), mayo. ISSN 1851-0361. http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n11_2_01.html
- Sedeño Valdellós, A. (2013). Videoperformance: límites, modalidades y prácticas del cuerpo en la imagen en movimiento. *Contratexto* (21), ISSN 1025-9945, pp. 129-137. Disponible en <http://www3.ulima.edu.pe/Revistas/contratexto/v21/07%20-%2021.pdf>
- Srnicek, N.; Williams, A. (2017). *Inventar el futuro: Postcapitalismo y un mundo sin trabajo*. Océano.
- Tedesco, E. (2015). Anotações sobre o estúdio 88: pesquisa de videoperformance. *Santa Maria: 24º Encontro da ANPAP*, pp. 1295-1307. Disponible en http://anpap.org.br/anais/2015/comites/cpa/elaine_tedesco.pdf
- Torrealba, P. (15/02/2021). Carlos Marte: el cosmonauta marxista marciano. Very Noise (sitio web). <https://www.verynoise.com/la-musica-marxista-de-carlos-marte>
- Vinhosa, L. (2020). Videoperformance. *Revista Estado Da Arte*, 1(2), pp. 293-303. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n2-2020-57782>
- Wide, G.; Araos, G. (2016). Presentación. Arte y agencia: más allá de Alfred Gell. En Gell, A. *Arte y agencia. Una teoría antropológica* (pp. 21-30). Paradigma indicial.