

# RESEÑAS

**"...OCULTO EN UNA INFINIDAD  
DE PEQUEÑAS COSAS..." AIDEEN  
BARRY EN GALERÍA CONCRETA  
DE MATUCANA 100**  
POR CAROL ILLANES

**GUIDORES DEL DILUVIO**  
**CRISTOBAL CEA**  
POR NATALIA STIPO

**UN LIBRO DE LOS FOTOLIBROS**  
POR ROSARIO MONTERO

**RESEÑA DE LA EXPOSICIÓN  
+ [ARTE Y CUERPO SEROPOSITIVO  
EN EL CHILE CONTEMPORÁNEO]**  
POR ALEX FLORECHAES DÍAZ

**JUVENTUD**  
POR FLAVIA CONTRERAS

**ES PINTURA EN CÁMARA**  
POR SANTIAGO MIRANDA NAM



*Possession*, video performativo con sonido, (2011)

## “...OCULTO EN UNA INFINIDAD DE PEQUEÑAS COSAS...” AIDEEN BARRY EN GALERÍA CONCRETA DE MATUCANA 100

por Carol Illanes

Desde las entradas laterales de la Galería Concreta\* se ve el parpadeo de la luz fluorescente de las letras de neón que Aideen Barry diseñó para el espacio. El rosa titilante, que baña de color el lugar, le da el aspecto de un local urbano clandestino; por esta iluminación intermitente, nuestra visión es siempre parcial y nos obliga a caminar despacio por el subterráneo. Alineados en las paredes que anteceden el espacio de proyección de video, hay varias videoinstalaciones de dibujo: tuberías y montañas flotantes con pequeñas proyecciones de manos, ojos, cráneos, edificios en llamas; “son presencias fantasmales”, dice Barry. La última de estas videoinstalaciones—ubicada al otro extremo de la galería—es la mayor de todas y la más compleja: una gran estructura de tuberías serpenteantes que son activadas por varios mecanismos más pequeños. Vapor que entra, burbujas que salen, ruedas que corren, barcos que giran. Se trata de

una obra comisionada en honor a *The way things go* (1987) de los artistas suizos Fischli & Weiss. En la versión que realiza Barry de estos mecanismos autónomos, se cuele el universo de lo doméstico—y su caos—, que vemos presente en toda su obra.

Estas ficciones visuales nos preparan para el plato de fondo: tres piezas de video stop-motion que la artista irlandesa ha escogido inspirándose en la escritora chilena María Luisa Bombal (1910-1980), y cuya cita, *Oculto en una infinidad de pequeñas cosas*, ha dado el título para la muestra. Barry desplaza su trabajo artístico por diversos medios: (performance, instalación, escultura, cine, video, entre otros.). Sin embargo, en la imagen en movimiento, en tanto mezcla lenguajes, intuimos se condensan muchas de sus inquietudes. Protagonizados siempre por ella misma, cargados de humor y absurdo, sus stop-motion tematizan una crítica feminista con y desde las imágenes, produciendo ficciones llamativas no sólo por el rigor que sabemos demandan, sino también por el trabajo estético y de montaje, que otorgan un estilo particular reconocible. Su obra audiovisual se ha permeado de varios referentes cinematográficos. Entre

ellos los hilarantes cortos del surrealista checo Jan Švankmajer y las antiguas películas de horror gótico producidas por Hammer Horror, de los que Aideen Barry rescata estrategias como la exageración del color para invocar lo abyecto.

Las historias de los videos son directas. En *Enshrined* (2016), una de las tres animaciones realizadas en *stop-motion* que se exhiben en la exposición de M100, se visualiza a Barry como una ejecutiva de peluca rubia que avanza en los trabajos pendientes frente al escritorio, tarea que es interrumpida por un huevo tras otro: estos emergen de su boca y son lanzados hacia el lado, hasta que inminentemente nace un bebé. Mientras que en *Possession* (2011) y *Not to be Known* (2015), aparece sumida en diversas labores o actividades domésticas, siempre desviadas hacia una versión de fantasía desbordada. Ambos ocurren en el espacio de la casa, su casa. Cortar el pasto y el cabello al mismo tiempo, cocinar y devorar una tonelada de pasteles, rebanar el pan con la puerta del garaje o aspirar siendo ella misma la aspiradora, son acciones exhibidas a ritmo frenético en *Possession*. En *Not to be Known* (2015), su cabello está construido

por mangueras de aspiradora que ejecutan diversas tareas y a la vez simulan ser serpientes de una cabeza de medusa. Entendemos a qué va la indicación del statement de la exposición que cita a la Constitución irlandesa: “el lugar de una mujer está en el hogar”. El delirio citado refiere al de ese hogar-prisión que es también taller-prisión de creación de la artista. Todo al mismo tiempo. Todas las acciones en los videos son representadas de manera dinámica y dramática, privilegiando los primeros planos y cerrados, con un alto cuidado, tanto plástico como compositivo. El sonido, sólo relacionado a las acciones desarrolladas y la total ausencia de voces narrativas, colaboran con la dramatización: es siempre agudo y veloz. Esto proviene en gran parte de las referencias del cine mudo, en el que Barry ha encontrado inspiración técnica. Aquello forma parte integral de la estrategia de exageración mencionada anteriormente. La disociación psicológica—dice Barry—es el catalizador para crear este universo, y la ansiedad es su matriz.

En los videos los objetos viven y el cuerpo se vuelve objeto. Esta idea, también estaba muy presente en el trabajo del artista checo Švankmajer y, de hecho, lo decía abiertamente: entre humanos y cosas no veo diferencia. Sin embargo, en el de Barry, esto se traduce en un delirio diferente, pues la objetualización tiene como motivo la condición de la mujer, diciendo siempre una misma cosa: la objetualización del yo, mujer, no soy un objeto desautonomizado, no soy una máquina.

Así, la frase *oculto en una infinidad de pequeñas cosas* se desdobra en varios sentidos, tematiza la relación entre lo visto y lo no visto, desde la tematización de la herencia gótica irlandesa—lo oculto especulado en las cosas, pero que nunca están realmente ahí—como una condición omnipresente del patriarcado, que tiende a depositarse en todo aspecto de la vida, en la infinidad de pequeñas cosas ●

\* Exposición realizada entre el 21 de noviembre de 2018 hasta el 27 de enero de 2019.



Cristóbal Cea, *Niño Perno en Limbo* (autorretrato), animación 3D, soporte c-stand de acero, parlante bluetooth portátil, alcancía de Epcot Center y Súper Nintendo pirata, (2018)

## SEGUIDORES DEL DILUVIO CRISTOBAL CEA

por Natalia Stipo

La exposición *Seguidores del diluvio*\* se compone de varias obras que, obviando algunas diferencias en su desarrollo formal, coinciden en su explotación de recursos digitales y audiovisuales. Las obras combinan un trabajo de recopilación y reflexión en torno a las inundaciones ocurridas a lo largo del tiempo en distintas zonas del mundo (frecuentes y devastadoras).

“Hoy, gracias a Internet y los medios globales de comunicación resulta más fácil que nunca darse cuenta de que existen inundaciones prácticamente todos los días del año: lo que nos fuerza a preguntarnos por la globalidad de este tipo de eventos y, —en un sentido más amplio— qué es exactamente una catástrofe en

una cultura globalizada, y cómo habría de narrarse”<sup>1</sup>.

En esta reflexión, el autor anticipa una interesante tensión desarrollada en su exposición: la relación conflictiva entre tecnología y catástrofe.

La obra audiovisual montada al centro de la sala presenta una mezcla de imágenes de videos de Youtube y noticieros con imágenes de animación 3D cuya interacción nos sobrecarga de estímulos audiovisuales. Las imágenes se funden—y confunden— en una veladura paulatina; este proceso revela la presencia implícita de “otras miradas”, otros puntos de vista que representan una realidad empleando

\* Exposición realizada en MAVI, entre el 27 de septiembre hasta el 16 de diciembre de 2018.

1. Extracto de la publicación *Seguidores del diluvio* realizada por el Museo de artes visuales, puede ser leída en: [www.mavi.cl/2018/06/28/diluvio](http://www.mavi.cl/2018/06/28/diluvio)

medios a la fantasía; por ejemplo: la computación y la edición digital. Los recursos tecnológicos desplegados aluden a la promesa de perdurabilidad temporal de la imagen en la era digital (un sucedáneo de la “inmortalidad de lo bello”). Los nuevos medios prometen “superar el tiempo”, como dice Gadamer, mediante un optimismo tecnológico (quizás infundado): la imagen ya no se inmortaliza mediante una superación estética de la finitud,<sup>2</sup> sino mediante una tecnología subyacente (por ejemplo: la “nube”) que en principio la hace, literalmente, imperecedera e inalterable.

Pero esta “inmortalidad tecnológica” de la imagen, implícitamente sugerida en los formatos seleccionados por Cea, es problematizada a través del contenido propio de las obras: la fuerza avasalladora de la naturaleza que somete a todas las cosas, mundanas y humanas, al cambio perpetuo. Por lo tanto, la obra de Cea presenta una dualidad desesperanzadora en la que la imagen, presentada formalmente como perenne, nos confronta con la inexorabilidad del tiempo como una fuerza natural imposible de contener.

El conjunto de las obras exhibe una unidad estéticamente fundada en una ubicua sensación de nostalgia. Hay un contraste entre una mirada “infantil” que juega con la fantasía y la exposición de la naturaleza, como fuerza implacable, presentada en el formato crudo e impersonal del noticiario. La exposición goza de variedad y elocuencia. Sus elementos, en su diversidad, son reunidos en el desarrollo de una profunda experiencia estética y reflexiva ●



Fundación Sud Fotográfica, Una Revisión al Fotolibro Chileno, registro fotográfico del libro, (2017)

## UN LIBRO DE LOS FOTOLIBROS

por Rosario Montero

El libro *Una Revisión al fotolibro chileno*<sup>1</sup> surge desde una condición temporal donde el formato fotolibro ha adquirido gran relevancia. En este sentido, no hay duda que existe una fascinación por los libros de fotografía o fotolibros como han comenzado a llamarles. Pareciera ser un fenómeno nuevo, un ejemplo más de la crisis que ha suscitado la presencia de los

nuevos medios y sus consecuentes experimentaciones. El libro como soporte fétiche de apreciación, como impreso que se cuele en lo cotidiano y que, con un aire de nostalgia, contamina con su materialidad y contenidos a una esfera distinta a la que se nos muestra a través de una pantalla.

Lo cierto es que, si bien los fotolibros actualmente ocupan un rol preponderante en la práctica fotográfica, éste posee su propia tradición e historia. Es, entonces, en la urgencia por el reconocimiento de esa trayectoria material-visual en Chile que aparece este proyecto de investigación, que se manifiesta a su vez en formato impreso, como un libro: *el libro de los fotolibros*. En otras palabras, un meta-libro, vale decir, una publicación visual que desde la acumulación de imágenes hace referencia a la historia del fotolibro en Chile.

1. *Una Revisión al fotolibro chileno*. Primera edición 1.000 ejemplares; Diciembre 2018; 312 páginas a color de tamaño; 18 x 26 cm cerrado. Impreso en papel couche opaco 130 grs interior. Tapas en cartulina estucada reverso blanco de 300 grs termolaminada; Financiado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y fundación Sud Fotográfica.

2. Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991. Impreso.

*Una Revisión al fotolibro chileno* se gesta a partir de un proyecto investigativo convocado por sus editores, Andrea Jösch y Luis Weinstein. El estudio comenzó a estructurarse en el año 2017, con la convocatoria de un grupo de expertos en fotografía para comentar y reflexionar sobre las distintas expresiones que el formato fotolibro ha tenido en Chile durante el siglo xx. Una forma de trabajo que, desde mi perspectiva, podría ser considerada colaborativa, ya que el conocimiento se construye sumando las visiones particulares de cada uno de los expertos, y no sólo de sus editores.

El interés de dichos editores fue hacer un libro sin pretensiones académicas, con un lenguaje que pudiera interesar a distintas clases de audiencias. La publicación fue concebida teniendo en cuenta la hibridez del soporte fotográfico y sus distintas manifestaciones —periodística, de autor, hitórica, etc—. De esta manera, se crearon cuatro grupos de trabajo: un primer grupo, formado por Carla Möller y Luis Weinstein, para el estudio de los fotolibros que ellos describen como “propia-mente dichos”, y que refieren a secuencias de imágenes en las cuales se distingue un único autor/fotógrafo. El segundo equipo, conformado por Jorge Gronemeyer y Emiliano Valenzuela, se centró en el estudio de los libros realizados durante los años setenta; aquellos producidos durante la Unidad Popular y bajo la dictadura. El tercer grupo, conformado por Horacio Fernández y Carlos Montes de Oca, revisó fotolibros y su relación con la literatura. Y el último grupo, compuesto por Andrea Jösch y Sebastián Valenzuela-Valdivia, se enfocó en el fotolibro de artista.

El resultado es una publicación que describe de manera bastante abundante las distintas expresiones del fotolibro durante el siglo pasado en Chile. De lectura amigable, producto de la sencillez del lenguaje, —lo que se condice con los objetivos que plantea—, *Una Revisión al fotolibro chileno* más que una gran enciclopedia es un punto de partida, un inicio para otras investigaciones y divagaciones sobre los procesos, usos y costumbres usuales en este lado de la cordillera.

El diseño gráfico, realizado por Carolina Zañartu, permite visualizar las reproducciones de los libros encontrados, lo que genera una gran curiosidad. Por un lado, da un atisbo de los tesoros que aquellos revisores tuvieron en sus manos, pudiéndose observar un destello de las páginas seleccionadas para su reproducción. Por otro lado, genera un poco de ansiedad, ya que muchas de las revisiones no cuentan con una descripción material de esos objetos. Así mismo, el libro, organizado y descrito a partir de sus títulos, tiene un par de énfasis en trabajos autorales o editoriales, que, en la discontinuidad de la lectura, generan un acento en estas propuestas por sobre otras, haciendo transparente las agencias e intencionalidades del equipo editorial y los investigadores.

*Una Revisión al fotolibro chileno*, es un “libro sobre libros”, que se plantea a propósito del fenómeno actual de crisis en torno a los impresos y la fascinación que estos libros fetiches suscitan. Aparece como un mapa de ruta que reconoce la trayectoria local de un formato, pone énfasis en la producción histórica que trasciende la contingencia contemporánea. Así, esta publicación facilita la comprensión de la escena del fotolibro local no como un evento aislado, sino como parte de una cronología y un contexto histórico donde mucho ya se ha dicho ●

## RESEÑA DE LA EXPOSICIÓN + [ARTE Y CUERPO SEROPositIVO EN EL CHILE CONTEMPORÁNEO]\*

por Alex Florechaes Díaz

Al recorrer la exposición, se presenta la posibilidad de reflexionar sobre el VIH/Sida en nuestra sociedad, ir más allá de los slogans publicitarios de cuidado sanitario y conectarse con el sentir subjetivo de las personas seropositivas. Es al mismo tiempo, conocer distintos fragmentos de la historia del VIH en Latinoamérica y nuestro país que dialogan con el arte contemporáneo. Visitar esta exposición es sustraerse del tabú y de los estigmas, es abrir el corazón al sentir de un cuerpo transformado que te interpela.

+ [Arte y cuerpo seropositivo en el Chile contemporáneo], exposición colectiva curada por el equipo conformado por: Federico Galende, Gastón Muñoz y Antonia Sepúlveda, reúne ocho obras de destacados artistas que son congregadas en torno a la problematización del VIH/Sida en nuestro país. La exposición tuvo lugar en el Museo de Química y Farmacia Profesor César Leyton de la Universidad de Chile, institución que no suele recibir exposiciones artísticas; sin embargo, en esta instancia se desmarca de lo convencional e imprime en sus salas un valor simbólico y vanguardista.

La exposición se articula desde una propuesta curatorial que se posiciona como una contraposición a la postura 90-90-90 planteada por Michel Sidibé, Director Ejecutivo de ONUSIDA, quién en el año 2013, en *Superficies de Placer*, se “propone la erradicación del retrovirus hacia 2020 a través de que: a) 90% de la población afectada por el retrovirus esté al tanto de su diagnóstico a través de la examinación clínica, b) 90% de las personas diagnosticadas estén bajo tratamiento retroviral y, c) 90% de los pacientes tratados estabilicen sus sistemas inmunes, al punto de volverse «indetectables»”.<sup>1</sup> De esta manera, la

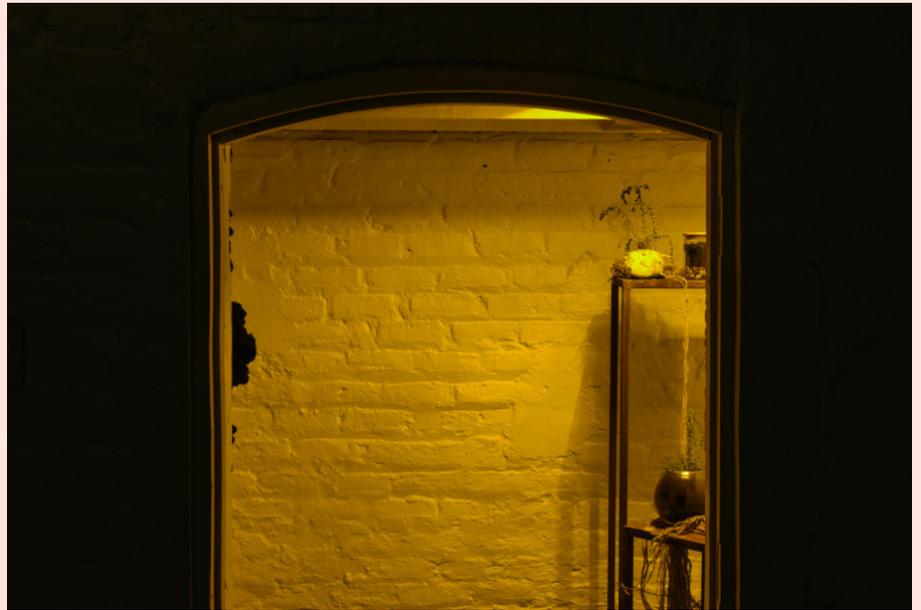
\* Exposición realizada entre 19 de octubre hasta el 16 de noviembre de 2018.

1. Texto curatorial, *Superficies de Placer*. 2018.

muestra se presenta como una crítica a la mirada reduccionista del plan 90-90-90, el cual descansa en un foco de nivel fisiológico, pretendiendo que se vuelva a un “cuerpo sano” y omitiendo con ello que estos cuerpos ya no pueden volver a lo que alguna vez fueron, son de hecho cuerpos transformados por la enfermedad; pero no desde un ámbito biológico solamente, sino que también desde una aproximación subjetiva. Cambia su afectividad, emotividad e identidad, la manera en que estos cuerpos se relacionan con su entorno, en que son parte de la sociedad.

Así, + [Arte y cuerpo seropositivo en el Chile contemporáneo] nos cuestiona sobre: ¿Cuál es el lugar de la afectividad y de las emociones en un cuerpo con VIH/Sida? ¿Cómo se posiciona el arte latinoamericano frente a este tema? Las respuestas convergen en que debemos entender al “cuerpo seropositivo” como un cuerpo social, cuya importancia radica en que es la sociedad la que moldea la visión que se tiene del VIH y cómo es abordado por los miembros e instituciones de una sociedad. En la historia del VIH y su manejo, se ha visibilizado el importante rol que cumple el ámbito sociocultural, y cómo este ha sido una barrera que obstaculiza el buen funcionamiento de las políticas públicas en materia de VIH/Sida, expresado en planes de acción que carecen de una mirada humanizadora. El principal error: pretender curar la enfermedad en el cuerpo y omitir la enfermedad social que perpetúa la estigmatización. Frente a este conflicto, el arte canaliza una reflexión crítica que nos interpela como parte de esta enfermedad y, por lo tanto, actores que deben enfrentarla desde un enfoque que incluya las múltiples aristas de este fenómeno. A pesar de que las obras presentan una gran diversidad en cuanto a medios de expresión artística, éstas dialogan entre sí en torno a un conflicto central. Medios audiovisuales, fotografía, técnicas mixtas, instalaciones y performance son reunidos desde tres ejes curatoriales: *purgar, sanar y transformar*, en contraposición al plan 90-90-90.

El recorrido comienza por purgar, una invitación a abandonar las nociones



Lucas Núñez, *Por encima de todo lo imaginable*, imagen de la instalación, (2018)

sobre el *diagnóstico clínico* y comprender el malestar y descontento por la vida vivida, cargada de narrativas impuestas sobre sus cuerpos, de frustración y rabia por las vidas que se han perdido. En este segmento nos encontramos con obras de Víctor Hugo Robles y del Grupo Proceso, este último con *Hot Line* (1991), el primer documental en Chile sobre el VIH/Sida.

En una segunda instancia, nos acercamos a sanar, un momento para realzar y destacar los rituales y procesos personales como una estrategia de afrontamiento, de resistencia y sanación. Aquí nos encontramos con las obras de Héctor González, Ricardo Rojas Toro y Lucas Núñez, quien con su obra *Por encima de todo lo imaginable* (2018), nos transporta a un imaginario ritualístico de principios de los años 80, periodo en el que fueron utilizadas plantas medicinales como alternativa a la medicación propiciada por la industria farmacéutica con sus inevitables efectos colaterales. Rituales que no se agotan con la remisión sintomática y que dan espacio a la dimensión afectiva de las personas.

Finalmente, el recorrido concluye en transformar, en donde se da paso a

visibilizar un cuerpo que se escapa de la norma biomédica, un cuerpo que no vuelve a ser el de antes. Vemos las obras de Felipe Rivas San Martín; Guillermo Moscoso, con el registro fotográfico y video de su performance *Bajo la sombra de los espacios sacrosantos* (2016); y Lotty Rosenfeld, con su intervención *Una milla de cruces sobre pavimento* (1979-2018) la cual toma lugar en la inauguración de la exposición, donde los asistentes salen en masa a la calle aledaña al museo y presencian el gesto en acción.

Abandono un museo que visito por primera vez. Salgo con preguntas, con dudas y cuestionamientos profundos, con sentimientos de encuentro y de urgencia. A mi parecer el mensaje es claro, somos cuerpo seropositivo, somos parte, causa y respuesta ●

## JUVENTUD

por Flavia Contreras

Estoy viendo una versión descargada ilegalmente del Abecedario de Gilles Deleuze,<sup>1</sup> es de madrugada y mi concentración no pasa de la última letra en la que me detengo: E de *Enfance*.

Luego de pasar la mayor parte del tiempo describiendo la construcción de su infancia a partir de la guerra, repara en una frase que no deja de hacerme sentido cuando pienso en la exposición de la que voy a hablar más abajo. La frase—parafraseada—dice algo así como que no existe el relato biográfico o autobiográfico como un valor propio de la infancia, tanto en su caso como aquel caso del ser que la narra. Al contrario, la infancia se transforma en relato, cuando como noción es capaz de construir por medio de un devenir un relato de la humanidad, es decir, que el acto de hablar de infancia sólo se construye

cuando aquel hablar es capaz de cimentar una historia de todos, o en la cual todos podamos habitar.

De ese relato que sirve para habitar otro relato colectivo y universal pienso en la exposición *Juventud*<sup>2</sup> donde un grupo de amigos reflexiona sobre la juventud en relación a sus propias biografías y obras, sobre como aprehendieron ellos mismos ese concepto y tal vez como lo hicieron su propio relato.

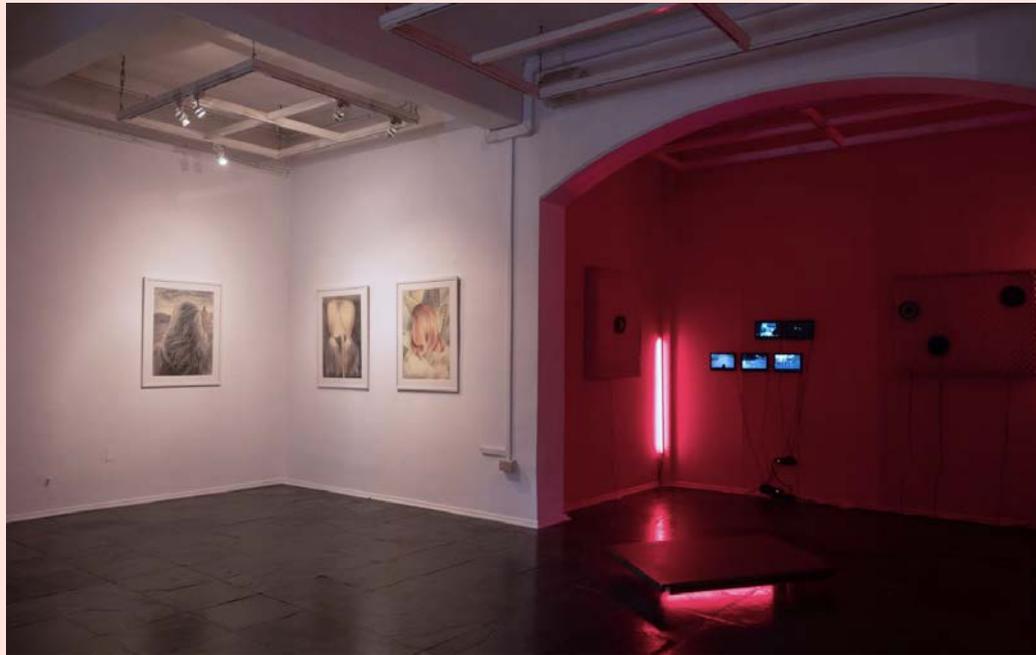
Por una obvia relación pienso quizás en *Alfabeto* de Paz Ortúzar, palabras transparentes de las que deriva una sucesiva de sinónimos de la palabra Juventud, y simultáneamente fuera de la sala construye artificios para flotar, los cuales van cambiando con el pasar de los días. Puede ser, quizás, esta noción a partir de un recuerdo propio o de lo que pudo haber sido, el lugar donde se nos impone la idea de pensar la juventud como una

experiencia temporal basada en una obligación vivencial, que, si la pensamos como lo señala la artista, sólo constituye un fantasma de un tiempo que no es finito, y que aquella temporalidad finita se adscribe a un artificio para flotar en la cual debemos reposar y dejar el tiempo pasar.

Ésta obra junto con la de Felipe Muhr, *El fin del mundo*—esculturas imaginadas sobre la ficción y humanización de las ciencias a partir de los dinosaurios—, me hacen pensar al igual que *Enfance* de Deleuze, en que si somos capaces de adscribir nuestras propias biografías a un relato colectivo quizás podemos volver a reescribir la historia "la Juventud de la humanidad" diría Deleuze en este caso.

Volvamos al abecedario, la R de *Resistance/Resistencia* corresponde a la construcción de un nuevo territorio o más bien a desterritorialización y posterior reterritorialización de un devenir.

Para Deleuze la resistencia deviene y ocurre como el arte, y el arte en sí es una resistencia pues construye nuevos conceptos y nuevas formas de comprensión; se libera una una potencia de esto "una vida



1. Entre 1988 y 1989 Claire Parnet entrevista a Gilles Deleuze. En esta Deleuze le atribuye a cada letra del abecedario una palabra que desarrolla desde su punto de vista durante el transcurso.

2. Exposición colectiva de los Artistas Constanza Alarcón, Claudia Bitran, Cristóbal Cea, José Pedro Godoy, Felipe Muhr y Paz Ortúzar, realizada en la Galería Nemesio Antúñez de la UMCE. Entre el 12 de octubre y el 17 de noviembre del 2018.



Derecha. Vista general de la muestra, (2018)

Felipe Muhr, *El fin del mundo*, greda cruda y dibujo sobre pedestal, (2018)

que es más personal, que no es la vida propia” (O’Sullivan, 2004, pág. 23).

La obra de Constanza Alarcón *A veces lloro sin querer* se construye a partir de un relato coral donde de manera rizomática imágenes y sonidos se van entremezclando entre ellos sin distinguir el origen de cada imagen; desde una marcha estudiantil, sonidos de protestas, imágenes recuerdos, paisajes, hasta colecciones de imágenes del volcanes robadas de YouTube, entre otros, son capaces de establecer, a mi parecer, un nuevo relato que propone y resiste la idea de una hegemonía de las imágenes como una linealidad temporal que deba responder a una narrativa clásica.

Las imágenes pasean y se intercambian entre ellas como un relato errante donde de la confusión emerge un nuevo lenguaje afectivo de éstas, y donde de éstas mismas podemos repensar en un arte construido a partir de una visión afectiva del territorio, de la Juventud en sí, más aún, de una juventud pensada como un relato colectivo que sobrevive gracias a la interrelación amistosa entre ellas.

Cuando Deleuze habla de Resistencia no deja de hablar de la Amistad (F de *Fidélité* o J de *Joie*, la alegría del ‘encuentro feliz’ de Spinoza) la resistencia solo puede ocurrir a partir de este *encuentro feliz*, donde a partir de la relación de los unos con los otros podemos crear estos nuevos conceptos resistentes—valga la redundancia—donde la amistad es uno de estos, que más allá aún nos auto constituyen como seres, “una tecnología de uno mismo, una tecnología de la autoconstitución”

Creo que en ésta exposición en particular es posible percibir un relato que se construye a partir del lenguaje afectivo que pudo ser creado por un grupo de amigos que vivieron amistosamente, generacionalmente, un periodo de tiempo que luego fue llamado juventud, y que, la exposición en sí misma consiste en derribar los mitos sobre las formas bajo las cuales uno debe comportarse o experimentar esta temporalidad impuesta por un relato global, social, o por el significado de una palabras.

Es así que podemos citar las reconstrucciones de Cristóbal Cea en *Fuente de la Juventud*, los pasos de baile en *Reggaetón*

*lento* de José Pedro Godoy, los disfraces bajo los cuales vivenciar un tiempo en *Pelos y pelucas* de Claudia Bitrán, todos estos son capaces de dialogar a partir de su diferencia, de la potencia de lo falso del propio concepto impuesto, pero a partir de esta misma diferencia es que logran excavar una nueva forma de pensar en la historia, en que quizás la historia algún día sea aquel relato emocional construido por nosotros, una red de historias nuevas de nuestras propias experiencias de la amistad como resistencia al tiempo, a la Juventud como un tiempo caduco.

Podemos ser siempre jóvenes si logramos resistir mediante la puesta en escena de nuestras emociones “como una máquina de guerra contra un pensamiento dominante, o contra lugares comunes” (O’Sullivan, 2004, pág. 22) ●

#### Trabajos citados:

1. Boutang, P. & Parmat, M. (Directores). (1996). *Labécédaire de Gilles Deleuze* [DVD]. Francia: Arte France.
2. O’Sullivan, S. (2004). *Friendship as Community: From Ethics to Politics*. *Takkekortet: The Written Acknowledgement*, 20-26. Dinamarca: Arhus.