



Revista N.º 10
Guayaquil, Ecuador
II Semestre 2024
ISSN: 2697-3596

Entrevista

Entrevista a Narda Alvarado

Narda Alvarado es una artista visual boliviana que, sin embargo, se resiste a esa definición tan tajante, la de artista visual, puesto que también ha transitado por otros campos como la arquitectura y la filosofía y su trabajo, como artista y como educadora, también se ha expandido por fuera de los circuitos artísticos tradicionales. Hay una dimensión de su actividad artística que ha resultado profundamente sugerente para nosotros: su faceta de investigadora. Narda se identifica, pues, como una artista-investigadora, cuyos trabajos, independientemente de si se localizan o no en los circuitos del arte contemporáneo, han requerido el establecimiento de unas metodologías de investigación forzosamente transdisciplinarias, pero, así mismo, de una sensibilidad pocas veces relacionadas con la idea de investigación. Es así como el trabajo de Narda aparece con una potencia y energía inusual, del cual no resulta sorprendente detectar mecanismos de poca exploración como la maqueta en 3D, el mapa, la portada de libro. El trabajo de Narda habita esas liminalidades, pero sin dejar de discutir problemáticas del mundo contemporáneo. De esta manera, el arte, para la boliviana, es una forma de conocimiento y un mecanismo para entenderlo, aunque siempre a partir de una vocación experimental y transformadora.

Para el presente número de *F-ILIA* hemos tenido el gusto de conversar un largo rato con Narda que se conectó, vía telemática, desde la ciudad de La Paz. Se trata de una conversación generosa y por momentos entrañable. Varias de las reflexiones que ha aportado la artista han sido de mucha utilidad para continuar con la siempre compleja discusión sobre la investigación en artes, un problema que es central para nuestra publicación y sobre el que este número ha intentado seguir desarrollando otras derivas. La entrevista que se publica a continuación es una versión editada de la conversación original que será publicada en formato pódcast y se podrá encontrar en la página de la revista. Esta

edición se ha permitido realizar algunos ajustes menores para su mejor legibilidad, manteniendo, sin embargo, la esencia de la conversación, y algunos de sus felices desv(ar)íos sintácticos.

Fernando Montenegro (FM): Quisiera, para empezar, que nos cuentes, Narda, la trayectoria de ese viaje por estas diversas disciplinas, diversos medios artísticos y luego las razones por las que tu trabajo se define en esos términos. Quizá también por allí pueda aparecer una idea o una palabra que es la del inconformismo que probablemente pueda ser útil para comprender tu trabajo, ¿cómo llegas, a partir de allí, a ocupar estos diferentes espacios y haces uso de estas diferentes estrategias de producción?

Narda Alvarado (NA): Bueno, yo no he empezado como artista, sino que, al salir del colegio, empecé estudiando arquitectura, pensando que la arquitectura se parecía al arte y pronto me di cuenta de que la arquitectura estaba demasiado ligada a la realidad en todos sus aspectos. Esto me decepcionó, porque tal vez yo quería usar la creatividad, pero tampoco sabía muy bien en qué consistía la arquitectura. Es así que, en 1996, viví un año en París y París es, pues, como entrar a un gran museo de arte. En París, conocí una forma de arte, que es el arte contemporáneo, que no entendía, pero tenía una visión de público general de querer entenderlo. Yo me decía, pucha, ¿esto qué es? Es interesante, pero, ¿qué será, por qué será así? ¿Esto será arte? Entonces, cuando volví a La Paz en el 97, me inscribí en la carrera de Artes que, al igual que las academias de bellas artes acá en Bolivia, están ancladas en el paradigma del academicismo francés del siglo XIX y la verdad es que siguen bastante en eso. Entonces, sí me gustó la relación con las técnicas tradicionales: pintura, escultura, grabado, dibujo, pero me di cuenta de que en mí no pegaban esas técnicas ni ese tipo de ejercicio riguroso de la representación y de la copia. Entonces, salí de la carrera y también dejé arquitectura en 1999. Así, un día haciendo los trabajos de arquitectura, me di cuenta de que la arquitectura tampoco era lo mío y le dije a mi mamá: a partir de hoy voy a ser artista. Y así fue que, desde ese día en 1999, me dedico al arte.

Eso del inconformismo es algo que es constante en mi trabajo y también en mi forma de ser, porque siempre estoy cuestionando las cosas. Me di cuenta de que, en Bolivia, lo que me quedaba era aprender a hacer arte de forma autodidacta, así fue que con dos o tres amigos artistas que tenía acá nos la pasábamos viendo revistas de arte. De ese modo, hemos asimilado lo que es, sin saber muy bien, en ese momento, lo que estábamos viendo a través de las imágenes. No tenía mucho conocimiento de los discursos y de las problemáticas que se trataban en el arte, era más un aprendizaje visual. Entonces, fui produciendo obra hasta que me di cuenta de que aquí estaba limitada. Por esto, postulé a la Real Academia de Artes Visuales de los Países Bajos (Rijksakademie van Beeldende Kunsten), que es, en realidad, una residencia de investigación. Ahí fue donde por primera vez, en los años 2004 y 2005, aprendí o entendí o me acerqué, o el mundo del arte me acercó a lo que era la investigación artística. Nosotros no pasábamos clases, no teníamos que estudiar, pero sí teníamos que investigar para producir obra. Solo teníamos tres grandes tareas al año: abrir el estudio —que cada uno tenía— dos veces al año para los consejeros (*advisors*) y para nuestros colegas, y una vez al año para el público general. Estas eran las únicas obligaciones. El resto del año era «¡viva la vida!», hacer lo que cada uno quisiera, que incluía tener conversaciones con diferentes *advisors*: teóricos, críticos, historiadores, artistas, curadores del mundo. Había consejeros de Latinoamérica, pero sobre todo de Europa, algunos consejeros venían de otras partes del mundo como Estados Unidos y Asia. Era una confrontación con la propia práctica. Me parece que he crecido diez años en esa residencia de dos años, convirtiéndome en una artista altamente cuestionadora e introspectiva.

Luego, pasaron los años y gracias a la academia y al mundo del arte, entré a ciertos circuitos de exposición importantes, sobre todo, me tocaron bienales internacionales. No he entrado al mercado del arte. O sea, no tengo galería, aunque sí tuve una en España por un corto tiempo. Las exposiciones y bienales confrontaron mi trabajo y mi práctica artística con la realidad del mundo del arte. Entonces, caí en cuenta de algo que también sucedió en la academia: yo no tenía formación, no podía expresarme como lo hacían mis colegas que se habían formado en

instituciones de alto calibre en Europa o en Estados Unidos. Además, me pasó algo que tiene connotaciones ontológicas y epistemológicas: yo no podía explicar mi *ser boliviano* y mi bolivianidad, o de dónde venía mi práctica artística, porque boliviana, o sea, artista boliviana soy. No soy otra cosa, y acá no tenemos un mundo académico, una colectividad pensante sobre el arte, no hay en toda Bolivia una sola carrera, facultad, instituto de historia, teoría, crítica y/o filosofía del arte.

En Bolivia no se estudia o se investiga muy poco en el arte. En el año 2009, en una crisis artística de las muchas que he tenido —doy la bienvenida a todas las crisis y conflictos porque es lo que estudio— decidí estudiar filosofía para tener precisamente una visión de mayor profundidad sobre mi práctica. Luego, a través de la filosofía, comprendí que el mundo del arte y su sistema no me gustaban. El asunto era muy autorreferencial y capitalista. Así fue como decidí buscar formación en ciencia, tecnología, cultura, etc. Y, continúe estudiando filosofía.

Miguel Aillón (MA): Muchas gracias, Narda, qué interesante y qué potencia la que desarrollas en esta suerte de contextualización. Primero, sobre las motivaciones, tus motivaciones personales, pero también sobre el desarrollo o ese progreso experiencial en términos no solamente de tu práctica artística, sino también, digamos, de la incorporación de estos múltiples campos de trabajo, pero también del estudio de lo que te conduce o que te han conducido hacia estas lógicas de reflexión no solamente de la práctica artística, sino también sobre tus propias razones de ser en relación con tus propuestas.

A partir de estos saltos que has venido dando en términos, sobre todo, territoriales de dónde proviene tu práctica artística o hacia dónde se dirigen tus propuestas artísticas, hablas de lo boliviano, del ser boliviana. Eso me resuena mucho porque, de hecho, en el portafolio que compartiste con nosotros, en tu declaración artística, hablas de la cultura, no de la cultura boliviana como el eje transversal, hablas de cómo la cultura boliviana está atravesada por lo occidental, por lo no occidental, por la premodernidad, una modernidad y una posmodernidad, todo al mismo tiempo. Tú lo comentas desde la lógica simultánea y me resuena lo que dijiste en términos de esta suerte de preguntas sobre tu procedencia y so-

bre la direccionalidad, finalmente, de tu pensamiento y de tus propuestas artísticas. Entonces, aquí tal vez para mí una pregunta que me asalta es la siguiente: por una parte, piensas en una suerte de problema del territorio, el contexto de tu práctica, desde Bolivia o en Bolivia, como parte o ruptura de una tradición del pensar este problema concreto.

NA: En ese primer párrafo de la declaratoria de artista digo que, sin querer queriendo, entran todas estas temporalidades. No es algo que yo haga a propósito, sino que cuando estoy haciendo alguna obra o desarrollando alguna investigación siempre sale la referencia de la cultura boliviana. Además, pese a que he viajado y he vivido en otros lugares, siempre vuelvo a Bolivia y siempre voy a volver porque esta es mi base y es a partir de aquí que produzco en el sentido más amplio. Aunque me encuentre en Estados Unidos o en cualquier otro contexto, me parece que siempre produzco desde acá y desde esa combinación de temporalidades y cosmovisiones porque en el quehacer y en la interacción con otros contextos y con otras personas es que me doy cuenta de que se generan choques de pensamiento. «Entiendo» cómo piensan o desde dónde hablan (en otros contextos), pero por lo menos en mi manera de entender el mundo o de interpretar la realidad, veo que también existen estas otras nociones o formas de ser. En este momento, por ejemplo, estoy investigando la realidad; ese concepto tan complicado, difícil, metafísico... Entonces, me animo porque me estoy dando la libertad de artista de investigar un tema tan amplio —de la filosofía— desde una perspectiva... espiritual. Entonces, entran factores donde el conocimiento general o por lo menos la física clásica o la ciencia objetiva no tienen razón de ser y eso trae muchos problemas. Esto tiene que ver con el *ser boliviano*, porque acá tenemos una forma de ver la vida que no es tan materialista o no está tan centrada o asentada en la realidad concreta. Una parte sí, sobre todo la realidad política, pero hay otras realidades, hay creencias, hay conexiones con otras dimensiones de la realidad que son naturales y cotidianas para nosotros.

FM: En tu proyecto sobre el videoarte en Bolivia hablas de un proyecto que requería la participación de sociólogos, de historiadores, de filósofos. Otra cosa que me llamó poderosamente la atención es que, en la

descripción de ese proyecto, o en la poética de ese proyecto, hablas de producir teoría, que el objetivo es producir teoría. Cuéntanos un poco sobre cómo trabajas de este problema, si es que estás entendiendo, de qué manera estás entendiendo la teoría, porque da la impresión de que lo que estás planteando es que la teoría no emerge necesariamente de un ejercicio metafísico analítico, sino que emerge del propio estudio de las obras. Por ejemplo, en este caso, de las obras de arte que estás estudiando, cuéntanos quizás un poquito sobre este proyecto y sobre por qué requerías también esta aproximación forzosamente multidisciplinaria y del estatuto teórico de las artes, o sea, si las artes hacen eso efectivamente, si las artes hacen teoría.

NA: La palabra «teoría», en sí, no la uso mucho, pero sí es algo que me interesa producir, porque como les comentaba, aquí en Bolivia no hay muchas instancias académicas o de formación o institucionales para la generación de pensamiento sobre el arte. El proyecto de investigación y sistematización del videoarte en Bolivia surge en el año 2008. Me contactan la Dirección de Patrimonio Intangible del Gobierno Municipal y me dicen: «Queremos hacer un festival de videoarte y artes digitales». Muchas veces las instituciones entran en términos que yo llamo «megalomaniacos»: quieren hacer cosas grandes, con cientos de artistas, de pantallas plasmas, porque hay mucha producción, muchos artistas, pero lo que no hay es sistematización. O sea, no salen artículos, no hay prensa especializada en arte, de modo que todo lo que se hace queda olvidado en los portafolios. Necesitamos generar *piense*; necesitamos pensar lo que pensamos sobre lo que producimos. Les pareció bien mi opinión de que un porcentaje del presupuesto fuera para hacer investigación, para pagar a los investigadores para escribir, para pensar. Se necesitan fondos porque nadie tendría que hacer esto gratuitamente y ahí es cuando me dicen: «¡Mira, buenísimo!». Lo máximo que yo sabía cómo hacer era una tesis de grado. Así, me pusieron en contacto con el sociólogo Jesús Flores. Él tenía las metodologías y los instrumentos para hacer esto, entonces le digo: «¿Cómo empezamos desde cero? Porque no hay investigaciones, sobre cine sí hay, pero no sobre videoarte». Fue entonces que nos preguntamos ¿cómo se empieza a generar teoría y

pensamiento sobre ninguna base? Y eso fue bien interesante. Jesús sugirió empezar buscando referencias. Entonces, encontramos referencias en Latinoamérica donde ya había investigaciones sobre videoarte, también había mucha información sobre el campo de la cultura visual.

Iniciamos los trabajos de compilación de la producción videográfica y como ya teníamos algunas referencias, nosotros mismos debíamos aproximarnos a una teoría, entonces dijimos: «Esto es aproximarnos, este es el punto de partida». Ahora pienso que no hay otra manera de hacer las cosas que comenzar por algo al empezar de cero. Precisamente, para tener una base, como no había especialistas en arte, pensé en lo transdisciplinar porque es transversal y consiste en discutir entre todos sobre las diferentes perspectivas que cada uno tiene para poder así construir una totalidad que pueda operar como una aproximación teóricamente artística. Pensábamos en la osadía de querer hacer teoría sin saber cómo empezar y definiendo, en el camino, la misma pregunta de investigación. Preguntarnos cuál es el problema realmente era la parte artística, el resto provino, digamos, de las ciencias humanas.

MA: Allí, Narda, quiero articular lo último que mencionas, también a propósito de la pregunta sobre la teoría que te hizo Fernando hace un momento y sobre estas aproximaciones que van construyendo en ese proyecto en específico. Sin embargo, creo que en tus otros proyectos artísticos esta noción de apertura hacia la investigación, no solamente sobre las artes, sino la investigación en o desde las artes —y esto en relación, sobre todo, con algo que a mí siempre me interesa escuchar de los artistas, de los productores de arte, que son estas metodologías— está relacionada con las metodologías que asumes para no solamente generar la producción artística, sino también esa suerte de transversalidad de la investigación, en la práctica o a partir de la práctica artística. Me llamó mucho la atención el proyecto exploración a la *Isla Clara of Understanding* (2013) y sobre todo los tomos que vas generando que a mi entender parecen construir una especie de sistema, un sistema exploratorio, no un sistema de exploración sobre cuestionamientos ante la contemporaneidad en general, sino también sobre cuestionamientos que tienen que ver con esta propia exploración artística y la proyección de tu producción artís-

tica. Ahí existe un apartado en el cual tú detallas las herramientas para la expedición y ahí existen no solamente unos métodos filosóficos, sino también los métodos visuales artísticos y científicos. Me gustaría mucho escucharte comentar un poco profundizar sobre este problema. El problema del método para la creación, para la investigación y para la creación artística desde tu perspectiva de producción.

NA: Una cosa bien importante sobre mis estudios es que mi maestría de Arte, Cultura y Tecnología es científica. Creo que esa fue la primera vez que realmente he pensado y me han hecho pensar en la naturaleza indefinida de la investigación artística. Cuando estaba en la *akademia* el concepto de investigación era más concreto porque era investigación en artes, sobre artes y la finalidad era hacer arte. Cuando estaba en el Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT, por sus siglas en inglés), a mis compañeros —éramos seis— y a mí nos preocupaba esto. Mi maestría fue la primera de ciencia en arte cultura y tecnología, quizás en el mundo, porque el año anterior la maestría del MIT todavía era en artes visuales. En el buen sentido y en el malo era disfuncional porque los mismos catedráticos que venían de las artes visuales y de la producción artística nos pedían (mucho) ver arte. Nosotros decíamos: «Estamos aquí porque estamos un poco cansados de la autorreferencialidad del arte y de su sistema, y no queremos hacer arte, pero tampoco queremos hacer otra cosa». Deseábamos acercarnos a la ciencia y a la tecnología, por esto nos habíamos inscrito en un instituto tecnológico donde al final de cuentas nosotros éramos el 0.01 % de la población estudiantil; el resto eran ingenieros y científicos. Entendíamos que la investigación era la base y que, además, era el término que se empleaba por el cuerpo docente y por nosotros en el programa (ACT). En realidad, nadie sabía lo que era. O sea, los catedráticos no definieron en ningún momento ni siquiera una especie de concepto. Había mucha preocupación e incomodidad en entender qué era investigación, y no nos decían.

Así hemos aprendido. ¡Claro! Los catedráticos sabían qué era investigación, pero qué bien que nunca lo dijeron porque la investigación en arte significa investigar también qué es investigación, y eso es lo más artístico que puede haber. Ésta es la naturaleza del arte, del arte visual

o del arte conceptual: trabajar en la indefinición como base, como libertad metodológica porque nadie te va a decir nunca en el mundo del arte dónde empezar, dónde terminar, cómo hacer las cosas, ni cómo preguntártelas y ésta es la gran riqueza. Lo bueno del MIT es que también veíamos y estábamos en constante diálogo con los trabajos y las cosas que generaban los científicos. Mi oficina estaba en el Media Lab donde estaban los que investigaban y creaban nuevos medios. Ahí estaba la diferencia: ellos tenían que partir de una pregunta o un problema. Seguían el método científico: problema, pregunta, experimentación, observación, sistematización, comprobación/demostración de tesis, conclusión, etc. Estos eran los métodos que ellos empleaban. A mí me encantan porque sirven también como plan B para la investigación artística. Esa es la libertad y por eso en *Isla Clara of Understanding* (2013-presente) he empezado donde debía terminar. Primero, hice el diseño de la tapa del libro sin tener todavía la investigación, diseñando así el «territorio» donde quería instalarme: es decir, la «isla» y su geografía, que he definido y construido como «contexto» conceptual. Esto porque no sabía dónde irme o dónde escapar, siempre sentí, como artista boliviana, que estaba en medio del Atlántico: entre un lado y el otro. Esa es la isla de investigación: un punto donde atracar entre dos cosmovisiones: la occidental y la no occidental.

FM: Bueno, ya que tocaste el tema de este trabajo, yo iba justo a tratar de ver cómo juntar un par de preguntas en relación con *Isla Clara of Understanding*, que es al que te referiste ahorita y a mí me pareció fascinante, porque nos plantea, por un lado, algo que está vibrando en toda tu obra, en la que me parece que es la idea de la investigación artística o la investigación en artes. En primer lugar, como un viaje, y, en segundo lugar, también, pensada o construida en función de la arquitectura y del diseño. Por un lado, está la arquitectura en cuanto a la concepción del espacio a una especie de arquitectura especulativa, porque la isla funciona como un hábitat donde uno empieza a hacer relaciones entre distintos campos de la experiencia, pero también ámbitos de la investigación. Hay como un diálogo bien interesante, que luego efectivamente se materializa en estos libros, que me parece inquietante, em-

pieza un poco con la portada, casi como quien empieza con una imagen. Entonces, cuéntenos cómo es esto de la arquitectura como herramienta epistemológica. Antes quisiera ponerte un poco en contexto, pues en nuestra universidad, la arquitectura es precisamente uno de los campos en donde menos hemos incurrido. Cuéntenos un poco de la necesidad de ver a la arquitectura en el contexto amplio de las artes, pero también en la arquitectura como esta herramienta epistemológica y este medio de organización no solamente del espacio, sino también de las imágenes, de los afectos y de la política. En definitiva, esto está en *Isla Clara of Understanding* pero también en la idea del refugio que algo que también has trabajado y es quizás lo que a mí más me afectó.

NA: A ver, esto de tratar a la arquitectura como una herramienta epistemológica viene de mi primer proyecto de grado —que era una tesis que no aprobaron, motivo por el que tuve que hacer un segundo proyecto— cuando estaba interesada en teorizar la arquitectura o generar teoría sobre ella. Pasó que estudiando en la universidad me di cuenta de que, por lo menos aquí en Bolivia, la arquitectura se entendía convencionalmente como la construcción de edificios y el diseño de espacios, y no así como una materialidad que deviene de su concreción y de la relación plástica que tiene con la realidad. En internet, encontré teorías o filosofía de la arquitectura que cambiaron mi esquema. Leí, por ejemplo, al arquitecto neerlandés Rem Koolhaas, que hablaba de la arquitectura como una forma de organización. Me interesó mucho esta idea siendo que también desde la filosofía hay un interés de construir sistemas para organizar el pensamiento.

Debido a esta forma que tengo de trabajar entro generalmente en caos o en contradicción temporal, y puesto que como investigadora y ser humano tecnologizado, estoy constantemente bombardeada de información, me pregunto: ¿cómo hacer con tanta información? Luego vienen las inquietudes que uno tiene, las preocupaciones. Por esto, dejo que en mi práctica artística y en mi investigación entre la vida, entre el cotidiano. Así, me alejo un poco como artista de las formas de producción *mainstream* o convencionales. Veo que mucho artista separa la obra de su vida personal, emocional, etc., porque está haciendo productos para

un mercado, para un sistema y que además materializan para el formato expositivo: producen para hacer exposiciones. Yo no hago exposiciones individuales, me da flojera porque es mucho trabajo. En Bolivia, cuesta mucho y como al final no va a haber *feedback* o retroalimentación, entonces digo: «¿Para quién estoy haciendo? ¿Para los cuatro gatos que hacemos arte?». Al público tampoco le interesa mucho el arte en este país, le interesan otras formas estéticas u otras manifestaciones culturales. Por esto, utilizo a la arquitectura como una herramienta del conocimiento, como una manera de sistematizar material, morfológica y visualmente pensamiento (que incluye preocupaciones e inquietudes), conceptos e información. Esto es lo que más me gusta de la arquitectura con la que he estado peleada tantos años. Era una relación de amor-odio que ahora deviene en amor mismo, porque le saco mucho jugo.

Ahora, lo más lindo de la arquitectura es diseñar, aunque el proceso desde esbozar hasta definir la arquitectura implica muchísimo trabajo, y luego dibujar planos es un sufrimiento; para esto hay que tener pasta de arquitecta. Puesto que yo pagué el derecho de piso dos veces puedo generar verdaderas arquitecturas. El «Refugio para perderse en el paisaje telúrico» (2009) es el último proyecto que tuve que hacer por segunda vez para presentar mi proyecto de grado. Ese trabajo final consistió en el retorno a algunas preguntas de naturaleza filosófica que venían con él y que dieron origen a esa arquitectura: ¿cómo sabe un arquitecto qué estilo arquitectónico adoptar de la multiplicidad de estilos que hay? ¿Por qué no desarrollar un estilo y un lenguaje arquitectónico específicos para cada proyecto, en vez de mantener una sola línea estilística?

MA: Además, yo creo que lo que nos vas comentando dispara muchas inquietudes, y creo que en eso radica la potencia de tu propuesta y de la propia exploración. Las preguntas que tú te haces para poder proyectar el trabajo y este tema de la arquitectura me afectaron particularmente en relación con la arquitectura. Tu obra *Maestras de la construcción*, allí se narra una tensión que yo presentí cuando revisé en el portafolio, especialmente el descriptivo de la muestra en relación con el tema de la materialidad. Por una parte, me afectó la materialidad sonora a partir de las entrevistas que se realizan a mujeres trabajadoras en el área, la

construcción en relación con estos procesos materiales de la construcción, pero también las muestras que se tornan más allá de esos paisajes, por poner el caso de los paisajes sonoros. Estas muestras de la construcción que devenían también en objeto artístico. Evidentemente, ahí existe una visibilización de los cuestionamientos sobre estructuras que el sistema, en el contexto boliviano, afecta a sujetos, en este caso a las mujeres trabajadoras, pero también a los albañiles y a los obreros.

El trabajo de alguna manera visibiliza también una situación que es parte del sistema y esa materialidad, esa dureza del trabajo en las entrevistas de los materiales expuestos. Sin embargo, este trabajo también nos hace pensar cómo el arte o el trabajo artístico también cumple un rol o una función, en términos de estas visualizaciones, que llevan a pensar en situaciones o cuestiones estructurales y que de alguna forma desplazan el rol del arte ya no solamente un espacio del ocio. Hay como un devenir en exposiciones que no tienen una finalidad como tal, sino que hay un sustrato que se está exponiendo en términos de esa materialidad. Una pregunta que aparece en tu dossier es aquella del arte por el arte, pero también pareciera que estas exploraciones más bien nos conducen a otras formas de visibilización del rol del arte en un contexto contemporáneo, como es el nuestro, pero también en un contexto como el boliviano. Entonces yo no sé si ahí es que tú lograste también visualizar desde esa perspectiva el trabajo o si es una de las líneas que atraviesan tus proyectos.

NA: El trabajo *Maestras de la construcción* es una investigación realizada durante la residencia Cartografías Sonoras —organizada y gestionada por la artista y curadora boliviana especializada en arte sonoro Guely Morató; directora también del Sonandes, que es un festival de arte sonoro y artes mediales en Bolivia— que tuvo lugar en el Centro Cultural de España en La Paz. En más o menos dos semanas nos capacitaron para aprender a usar algunas herramientas de sonido y dispositivos sonoros para poder hacer micrófonos, parlantes chiquitos, etc. Escogí a las maestras de la construcción porque soy arquitecta y porque las mujeres están un poco invisibilizadas en la construcción. Se suele escuchar acá que las mujeres albañiles son muy buenas porque hacen trabajo muy

fino y detallado. Su mano es más requerida para acabados que la de los albañiles hombres. Tengo obra que visibiliza el trabajo de los albañiles porque cuestiono la figura del arquitecto (sobre todo hombre) que tiene una visión muy enmarcada en el paradigma patriarcal hegemónico, como algunos de mis catedráticos. Nos enseñaban que teníamos que «venderle el chaque» al cliente para hacer nuestro estilo con su presupuesto. En otras palabras, teníamos que convencerle de hacer lo que nosotros consideramos que tenía que ser nuestra arquitectura y no solo estéticamente, materialmente o funcionalmente hablando. También decían que mientras más grande, mejor, y que si duraba 500 años mejor todavía. La cosa era un poco muy egocéntrica, como la figura del arquitecto mismo.

Ahí es donde entra el pensamiento inconformista del arte; la osadía del arte de cuestionar todo lo que se pueda cuestionar y que necesita ser cuestionado. Esto es emocionante porque no se trata del arte como productor de objetos, sino del pensamiento que permite la anarquía o la disrupción con la que puedo entrar a cualquier territorio. No para decir cómo tienen que ser las cosas, sino cómo pueden ser. Así, estoy construyendo un paraíso imperfecto en el que todo es posible o donde nada es imposible. Esto viene de 2007 cuando me doy cuenta de que el arte me permite construir una realidad alternativa que no es ficción —este es otro tema en el que prefiero no entrar ahora—, y que es posible porque lo estoy haciendo.

Aunque los libros de *Isla Clara of Understanding* sean solo tapas por ahora, ya son reales. Tienen un lugar en la realidad concreta, igual que las exploraciones en la «isla». Por este motivo, el artista y su rol en la sociedad resulta fundamental o estructural. En *Maestras de la construcción*, por ejemplo, planteo problemáticas desde la perspectiva del arte con alguna idea de la sociología... que es una ciencia de la realidad. Y, por ser artista, me «atrevo» a darle la vuelta a ese sistema jerárquico donde el Estado boliviano queda abajo, cuando en realidad está arriba. Así, el peón, la peona, la ayudante resulta coronando la cima misma de la jerarquía. Esta es la deconstrucción de paradigmas o la construcción de nuevas formas de ver la realidad. Tal vez eso sea el arte para mí.

FM: La arquitectura a mí me da la sensación de que cuestiona la forma en la que organizamos los espacios en las ciudades, pero también la manera en que jerarquizamos los roles y los oficios. La propia relación entre arquitecto y albañil que está atravesada por una jerarquía colonial propia del capitalismo. Me parece muy importante repensar cómo la arquitectura nos puede servir para más que para hacer edificios falocéntricos, que es una de las cosas que se manifiestan en tu portafolio también. Dicho eso, yo quería tirar un poco la conversación hacia los talleres, también en estos términos de la albañilería, o sea, del trabajo con las manos, porque me parece interesante mencionar el espíritu pedagógico que parece estar en el centro de estas intervenciones tuyas.

Cuéntanos un poco de tu rol en la enseñanza de la investigación artística. Evidentemente en la Universidad de las Artes procuramos darles a nuestros estudiantes herramientas y metodologías de investigación artística, lo cual constituye una pregunta irresoluble que por momentos se mantiene casi en el misterio, si bien parte de lo interesante de la investigación artística es que no sabemos exactamente bien qué es, como las portadas de tu libro. Cuéntanos un poco sobre este rol de formación de investigadores, ya sea en espacios formales o no formales de la educación.

NA: Te agradezco por el término «albañilería» porque había sido eso lo que hacía, solo que no lo había pensado nunca de esa forma. Sí, me interesa mucho la formación y las dimensiones elevadas del mundo académico. En el exterior surgieron oportunidades que me hicieron preguntarme cómo podría hacer eso. En 2008, el Centro Cultural de España en Miami me invitó a dar un taller sobre YouTube (escogí esta plataforma porque me gustaba mucho como medio de comunicación masivo), en universidades del estado de Florida. Este fue el primer taller de mi trayectoria. Y... así nomás lo impartí: sin saber mucho, sin tener metodologías, investigando y animándome a problematizar YouTube, complementando con ejercicios artísticos, visuales y conceptuales.

El hecho de que la investigación artística no esté definida no es problema para mí y tampoco creo que tenga que resolverse. Cada oportunidad, cada posibilidad de formación (alternativa) es lo que es y es

lo que tiene que ser: la teoría se construye empíricamente. En Bolivia no hay dónde los artistas y los trabajadores del arte puedan formarse en investigación. No queda otra manera que ir haciendo mientras se hace: de la definición de una propuesta a la conclusión de cada trabajo. Aquí justamente quería mostrarles un ejemplo de informe pedagógico. Me encanta hacer informes porque es la parte científica de mi trabajo. Este es sobre el taller de investigación artística Artium Investigatio que duró una semana y tuvo lugar en Santa Cruz de la Sierra. Me encanta que tenga un índice porque esto es algo que aprendí en mi maestría de ciencia. Muy al principio, en el primer o segundo bimestre, nos pidieron que escribiéramos un índice de contenidos. Claro, ese punto de partida resultó ser muy científico, pero a mí me permitió entender *a priori* de qué pueden ir las cosas cuando tengo que dar un taller.

Así es como hago a veces: parto proponiendo un índice, y al final lo reviso y corrijo. Este informe tiene introducción, metodología, contenido de las sesiones, conclusiones o resultados, bibliografía y el anexo de los materiales didácticos que son las herramientas que termino desarrollando al emplear métodos de la ciencia y de la filosofía. Estos me ayudan a sistematizar diversos aspectos. Una cosa fundamental que siempre hago, como metodología, es no dejar de lado las fricciones ni los conflictos, problemáticas o tensiones que surgen porque dan lugar a mucho material metodológico. Hoy por hoy, me gusta más el formato laboratorio porque es más amplio y permite mayor experimentación, así como tener alguna idea de lo que va a pasar, aunque esté sujeto a contingencias. Esto porque nunca se sabe quiénes van a ser los estudiantes, ni qué van a pensar o qué van a decir de lo que se está haciendo. Esta es la manera en la que veo la investigación artística para la formación de cualquier tema.

He dado talleres de YouTube, pero también sobre las nubes del cielo, y quiero decir algo respecto a lo que estamos hablando y a la formación que he tenido en el exterior. Noté en algún momento —y esto me afectó (como dirían ustedes) como artista boliviana— que tanto mis profesores del MIT como los consejeros de la Rijksakademie daban a entender que para ser «exitosa», o para tener un corpus de obra serio, tenía que enfocarme en una sola línea de pensamiento. Es decir, que te-

nía que desarrollar un solo cuerpo de trabajo y profundizarlo hasta las últimas consecuencias. Pero, eso iba en contra de mi forma de ser y mucho más de mi naturaleza como boliviana. Me decía: «¿Cómo voy a concentrarme en una sola cosa? ¡Qué aburrido! ¿Toda mi vida voy a hacer obra sobre las fuerzas del orden? Eso es muy *mainstream* y yo no quiero entrar en la lógica de tener una fórmula de producción artística para seguir generando obra alrededor de una sola idea». Tal vez yo entendía la consigna de forma muy literal, pero así es como a uno le enseñan: hay que enfocarse en una sola cosa.

Al volver de la maestría del MIT, ya en 2013, creé la *Isla Clara of Understanding* como una especie de respuesta o cuestionamiento a ese sistema de producción artística. Es un decir: yo nado en sentido contrario o divergente. No veo lo disperso como algo negativo, sino que el universo está en expansión. Y como me costaba delimitar mi campo de acción o de trabajo, pero es lo tenía que hacer de algún modo, decido organizar el caos y la dispersión. Como resultado, salen siete volúmenes que tienen un montón de temas y subtemas o capítulos, porque además yo me enamoro de las cosas. Cuando ya las pienso, investigo y asimilo, me aburro y me decepciono porque la realidad y el pensamiento crítico también entran. Así, digo: «ay, no, pensaba que esto era tan lindo y emocionante, pero resulta que no lo es tanto». En fin, siempre van a seguir surgiendo temas y esa es la investigación de artista; tiene relación directa con el devenir de su vida personal y de su subjetividad.

MA: A mí me impresiona esa capacidad abarcativa de tus múltiples proyectos heterogéneos. Introduces otros conceptos como lo expansivo, que también apunta a esa dispersión, no como desde una perspectiva negativa, es decir, negativa para la concentración del enfoque académico riguroso ortodoxo y que de alguna forma el arte, desde esa disrupción —que es otra palabra que ha estado apareciendo en este diálogo— hacia la dispersión, recoge algo que también tú mencionas ahí en el portafolio y que regresa sobre el tema de la espiritualidad. Hablas de esa experiencia desde la vida y hablas de tu práctica desde una perspectiva espiritual. Ahí se ve una «espiritualidad informal internalizada». También

dices que te quedas con esa lógica de lo espiritual en términos abarcativos, de eso que acabas de mencionar y otras cosas relacionadas con la investigación en artes, en términos también de las pedagogías con los estudiantes. Pero, claro, ahí quedan cuestiones como las que dijiste, por ejemplo, que la investigación artística es siempre investigar qué es investigar. O podría ser preguntarse qué es investigar en artes, entonces hay también el tema de la indefinición como principio que también me gustó mucho y otros conceptos como por ejemplo la irrupción, la fricción, el conflicto metodológico, que es el que comentabas también hace un momento, que de alguna forma tampoco tiene que ser negativo. También está la idea del problema no como algo que debe resolverse, sino como algo que se mantiene y que no siempre se cierra, sino que mantiene esas lógicas de indefinición, de fricción, también de su versión en algún momento.

Quiero cerrar simplemente con algo que podrías tú comentar y que tiene que ver con esta relación con los tomos sobre la expedición a *Isla Clara of Understanding* que tiene que ver también con el tema de la productividad, la producción. Tú lo asumes en términos de la tecnología, la velocidad y la productividad. Creo que el tema de la productividad también es un problema que no se tiene que resolver tampoco, ya lo sabemos, pero que es algo que también ha venido atravesando un poco el diálogo que hemos mantenido esta mañana contigo en términos de esa relación de productividad y ocio. En algún momento tú dijiste, por ejemplo, que no habías ingresado en los circuitos de galería, en términos básicamente de esos circuitos de compra y venta de arte, pero sí en circuitos de bienales o de exposiciones internacionales. Me asaltó también esta duda a propósito del tema de la producción y de esa relación de ocio y trabajo, no la relación del arte como trabajo, más ahora en tiempos en los cuales vivimos en un sistema de productividad, de explotación, de precarización que atraviesa toda lógica y experiencia de consumo y de creación, también de producción artística. Entonces, ¿cómo te sientes no entrando en la lógica de estos sistemas de consumo de venta en galería? ¿Cómo has confrontado otros circuitos de bienales de exposiciones internacionales en esta relación del arte con el trabajo y

con la productividad, con estos sistemas capitalistas que en la contemporaneidad se sienten mucho más patentes en términos de la producción y en términos del consumo del arte?

NA: De muchas maneras. Pasa que cuando me tocaron esas exposiciones internacionales de alta visibilidad (bienales, por ejemplo), yo me asusté del sistema, porque al principio no sabía «hablar» ese lenguaje. O sea, conocía el lenguaje del arte, pero no lo tenía totalmente interiorizado, no solo cognitivamente, sino que dentro de mí había un conflicto: «¿Quiero ser una artista así? ¿Quiero tener ansiedades capitalistas? ¿Quiero ser una artista famosa?». Es cierto que, al principio cuando era muy joven, quería ser una artista famosa, pero cuando llegó la demanda de obra, me asusté. No sé si era la necesidad de control o la sensación de sentirme huérfana en un sistema (del arte) muy grande, muy poderoso o perverso. Sentía que lo que decía discursivamente (no cognitivamente) no se entendía como yo quería que se entienda. Entre 2005 y 2007, hubo mucha demanda por mis obras —en las que colaboran la Policía y la Fuerza Naval— pero desde un lugar equivocado, desde mi perspectiva. Me pedían obra que no tenía una relación política con lo que estaba produciendo. Me pregunté cuál era el precio de entrar a ese sistema. No quería ser la artista latinoamericana «tercermundista» que nutre al sistema paternalista/colonialista/hegemónico del arte con obra o con ideas de lo que quiere que yo sea o que mi trabajo sea. Durante varios años me afectó mucho percibir que la lectura que hacían de mi contexto, a través de mi obra, era equivocada o sesgada. Por esto, decidí no participar en las lógicas de alta productividad. Sabía que no iba a poder cumplir ni sostener un discurso en conflicto. Dije que no a muchas oportunidades que eran «buenas». No me sentía lista para enfrentar ese sistema; desde el 2005 hasta el 2018-2019, más o menos.

Recién ahora puedo decir que estoy lista en el mundo del arte, puesto que ya puedo sostener mi producción. Esta tiene un fundamento empírico, teórico, epistemológico, ontológico y lo que sea. Ya tengo mi territorio, entonces también sé en qué límites trabajar, cuánto y cuándo producir y qué es producir para mí. Tal vez no quiera hacer

tantas exposiciones, pero me encantaría, por ejemplo, escribir muchos informes. Me encanta. Ya quiero ver mis diez informes publicados; todos de una para no gastar árboles. Estoy convencida de que si se va a publicar algo e imprimir en papel tiene que ser una cosa realmente necesaria y valiosa. Que no sea producto de la vanidad artística para tener ahí tu nombre. Esa es lógica de la productividad basada en el exceso de la producción: artistas aquí y en «cien» lugares al mismo tiempo. Todo el mundo viendo su obra. O sea, desgaste de la producción artística. Ser artista en el siglo XXI implica estar a la par de las cosas que están sucediendo, no me refiero de forma coyuntural. No podemos producir lo que solo nos interesa a nosotros o a un sistema interesado en nuestros objetos. El rol del artista de este siglo tendría que ser un poquito más científico: tendría que tratar de cubrir las necesidades del siglo XXI o de resolver problemas de la vida cotidiana, no solo problemas del arte. Por lo dicho, la formación es un gran y bonito problema, porque al tratar de resolverlo más personas aprenden a pensar de otro modo. No solamente para hacer obras artísticas para un mercado, sino objetos o métodos útiles y necesarios para la vida práctica y real.