

ECOS RÍTMICOS DE LA DICTADURA.

AUTOR - MATÍAS VIAL



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

DISEÑO|UC
Pontificia Universidad Católica de Chile
Escuela de Diseño

PROFESOR GUÍA - PEDRO ÁLVAREZ

DICIEMBRE 2019

SANTIAGO, CHILE

Agradezco a todos los que aportaron de una u otra manera en el desarrollo de este proyecto:

A mis padres, por siempre confiar en mí y apoyarme de manera incondicional.

A mis hermanas, Ximena y Paula, que participaron activamente del proceso y correcciones.

A mis amigos y colaboradores, quienes se animaron a participar e hicieron que el proyecto fuese más completo y diverso.

A mi profesor guía Pedro Álvarez, por empujarme a llevar mis ideas al máximo.





[Fig. 1] *Rave Parque Almagro*,
Javier Godoy, 1997

I. INTRODUCCIÓN

Abstract	P.10
Motivación Personal	P.11
Introducción	P.12

II. MARCO TEÓRICO

Música electrónica como acto político en Chile	P.16
Posmemoria y exilio	P.17
Democracia y expresión cultural en Chile	P.20
Música electrónica como medio de expresión	P.23
Diseño, archivos y música electrónica en Chile	P.24

III. LEVANTAMIENTO DE INFORMACIÓN

Marco metodológico	P.30
Entrevistas	P.31
Identificación y análisis de interacciones críticas	P.32
Conclusiones	P.39

IV. FORMULACIÓN DEL PROYECTO

Oportunidad de diseño	P.42
Formulación	P.44
Objetivos	P.45
Contexto	P.46
Audiencia	P.47
Estado del arte	P.48

[A] Antecedentes

[B] Referentes

Proyecto general

Diseño Expositivo

Identidad Visual

V. DESARROLLO DEL PROYECTO

Metodología de trabajo	P. 56
[A] Investigación	P. 57
[B] Planificación General:	P. 58
[C] Diseño y desarrollo	P. 60
Espacio Común	
Represión v/s Delirio	
La calle es de todos	
Diseño gráfico como resistencia	
Posmemoria	
[D] Disposición y flujos	P. 75
[E] Gestión: curaduría y espacios de exhibición	P. 78
[F] Identidad Visual	P. 80
[G] Producción y ejecución	P. 82
[H] Plan comunicacional del proyecto	P. 85

VI. FASE DE CLAUSURA

Costos del proyecto	P. 90
Proyecciones a futuro	P. 92
Conclusiones	P. 93

VII. BIBLIOGRAFÍA

P. 94

VIII. ANEXOS

P. 98



[Fig. 2] Fotografía por Javier Codoy

ABSTRACT

El objeto de estudio del presente proyecto son las implicancias políticas y sociales propias de la escena musical electrónica en Chile y la invisibilización de este proceso cultural a nivel de memoria país. El período de Transición a la Democracia y la recuperación de espacios culturales en el país, forman parte importante de la historia nacional, no obstante, el archivo tradicional no ha registrado este fenómeno como parte de la memoria histórica. La música electrónica, junto a otras activaciones culturales actuaron como impulsores de las nuevas tendencias artísticas que nacieron como respuesta y oposición al «apagón cultural» que vivió el país durante la Dictadura. Por otro lado, la llegada de este movimiento—con orígenes desde el sonido y la música—tuvo un significativo impacto en la comunicación visual y el diseño de aquel período (incluso hasta el día de hoy), fomentando nuevas prácticas y espacios para desarrollar una cultura *underground* que rompió con los paradigmas estéticos antes dominantes. En relación a lo antes expuesto, es mediante las herramientas propias que proporciona el diseño y también la capacidad del diseñador de operar como *Match-Maker*, que se busca alinear a diferentes actores, dispositivos y objetos bajo una misma experiencia, creando diálogos intergeneracionales, al activar recuerdos y sumergir al público en una experiencia memorial. La alta politización de la juventud actual y el arraigo de la música electrónica contemporánea, impulsan al diseñador a establecer vínculos de la memoria, conectando a jóvenes con una escena política-musical mediante la recopilación, intervención y exposición de archivos que develan el impacto del movimiento. Así, esta propuesta de diseño expositivo multisensorial pretende visibilizar una escena musical inédita gestada en Chile a partir de la década de 1990. Se trata, en resumen, de un espacio de diálogo entre generaciones para una mejor comprensión de nuestro presente y futuro.

Palabras clave: posmemoria, diálogo intergeneracional, experiencia multisensorial, música electrónica como acto político y social, *match-maker*.

MOTIVACIÓN PERSONAL

Desde muy pequeño estuve relacionado al mundo del arte, las performances y el diseño. Vengo de una familia de bailarines, pintores y escritores por lo que desde mis inicios estuve inserto en el mundo de la cultura y las artes visuales. En mi etapa escolar dediqué gran parte de mi tiempo a la fotografía y al cine, llegando a incursionar en la creación de documentales tales como «India: A Skating Experience» y diversos cortometrajes relacionados con la cultura urbana en general.

En mi época universitaria, conocí en mayor detalle el ecosistema del diseño y el abanico de oportunidades y herramientas que me entregaba, asumiendo una visión más crítica y reflexiva ante temáticas sociales y políticas. Fueron estas influencias y experiencias académicas, combinadas con mi eterno interés por la música, que me llevaron a insertarme en la industria musical chilena. El 2017 empecé a registrar la escena de ritmos urbanos mediante la creación de portadas de álbumes, videoclips, documentales y visuales para nuevas promesas locales tales como Paloma Mami, Gianluca, Princesa Alba, entre otros. Esto me permitió vislumbrar y comprender ciertos códigos de la esfera laboral y desarrollar un amor por la cultura visual relacionada al sonido.

Ecós Rítmicos es el resultado de esta trayectoria y devenir que mezcla el diseño con la música, lo visual con lo auditivo, lo político con lo experiencial. Se presenta el diseño como una plataforma capaz de convocar todos estos intereses para presentarlos de manera integral, entregando herramientas capaces de unificar diversos mundos relacionados a la cultura, la política y la música.

INTRODUCCIÓN

Hoy en día, la música electrónica en Chile ha pasado a formar parte importante de la oferta cultural, situando al país como un centro destacado de productores y Dj's relevantes a nivel internacional, en cuya génesis y desarrollo el Diseño ha tenido un papel no menor en tanto articulador de escenarios posibles.

Ricardo Villalobos, Matías Aguayo, Cristian Vogel y Luciano, entre otros, son algunos de los principales productores musicales y Dj's chilenos que han consolidado sus carreras en el extranjero, llegando a tocar ante públicos de más de 300.000 personas en festivales de relevancia mundial, tales como Berlín Loveparade y en la reconocida escena nocturna de Ibiza (Prado, 2016). A su vez, Lollapalooza, el festival más importante de música a nivel masivo, que en nuestro país convoca anualmente a más de 200.000 asistentes, dispone de plataformas dedicadas exclusivamente a la música electrónica, demostrando la alta aceptación y convocatoria que presenta este género musical, en tanto testimonio del posicionamiento de Chile como polo importante de atracción en la escena mundial de este género. Ahora bien, no se trata del único festival que abre sus puertas a estos ritmos: Ultra festival, Creamfields y Mysteryland son instancias más "customizadas" de música electrónica, con más de 30.000 asistentes, las cuales se han desarrollado durante estos últimos 10 años, conectando a Chile con el circuito internacional en una suerte de círculo virtuoso. En términos de diseño, Mysteryland es un gran ejemplo a nivel mundial de cómo esta disciplina actúa como agente clave de la experiencia multisensorial. Sus reconocibles diseños escenográficos, sus múltiples actividades estimulantes y la reconocible identidad visual del festival, presentan a este como una experiencia única e inolvidable, donde el diseño participa como articulador de esta experiencia inmersiva y memorable.

El panorama musical antes descrito tuvo sus orígenes a fines de la década de 1990, al tiempo del fin de la dictadura de Augusto Pinochet y la consecuente transición a la democracia, funcionando como un motor de activación cultural. Una vez agotado el régimen militar, los movimientos ciudadanos comenzaron a resurgir y retomar conciencia de un quehacer político y social, como un proceso lento, luego de años de despolitización de la ciudadanía. La escena cultural comienza a despertar con proyectos y anhelos políticos-culturales. Entre varios de ellos, se puede mencionar la propuesta de Pedro Lemebel y las «Yeguas del Apocalipsis», que en aquella época irrumpieron en los espacios culturales y académicos, buscando provocar políticamente a través de una performance artística. La acción de Lemebel ejemplifica una serie de sucesos culturales que marcan el inicio de la politización de discursos vinculados al género, la identidad o el territorio, y movimientos artísticos-ciudadanos en construcción.

El surgimiento de la escena electrónica en Chile viene impulsada por la rearticulación política de la comunidad y se conforma como uno de los tantos espacios donde la juventud comienza a expresarse públicamente. La creación de los *beats*, la conexión con un ritmo internacional, el arte y la puesta en escena que se genera a partir de la cultura electrónica son propios de una generación en transición que busca ocupar los espacios públicos que fueron censurados en dictadura. De alguna manera, este tipo de expresiones musicales y artísticas anteceden el flujo de movimientos sociales que Chile experimenta hoy en día. Como menciona Camila Jara en «Democratic Legitimacy Under Strain?» (2014), en los últimos años la juventud chilena se ha activado aún más en términos políticos mediante manifestaciones públicas, que desafían la «exitosa» imagen de la transición a la democracia, poniendo en la palestra del país las deficiencias que ha tenido este proceso en Chile y reflejando las problemáticas propias de una sociedad desigual en término de género, social y económico.



[Fig. 3] *Open Rave*,
Javier Godoy, 1997

El movimiento estudiantil del 2011, las manifestaciones del movimiento mapuche, las marchas feministas del 2018 y el descontento social gatillado por las evasiones escolares este 2019 son solo algunos de los ejemplos que develan el cuestionamiento de las nuevas generaciones y su búsqueda de autonomía respecto de la política institucional (Somma & Bargsted, 2015).

Aunque, el género de la electrónica es una pieza clave en el panorama musical chileno sobre la base de un público y audiencia juvenil que ha vivido un fuerte proceso de politización en los últimos años; aún no existe conciencia de la importancia que tuvo esta tendencia musical en la reactivación cultural que se desarrolló en el país en tiempos del paso de la cultura análoga a la digital. La escena electrónica actuó como una plataforma que incitó al cuestionamiento, creación, reflexión y a la liberación de ataduras que se mantuvieron en la población por varios años después de terminada la dictadura. «Ecos Rítmicos» es un proyecto que busca rescatar y visibilizar el impacto de esta cultura en la historia de nuestro país. Invita a diferentes generaciones a reflexionar, recordar y empatizar en torno a un período histórico crítico desde una nueva perspectiva, mediante nuevas herramientas y a través de diferentes formatos.



[Fig. 4] Fotografía por Miguel Ángel Larrea

MARCO TEÓRICO

MÚSICA ELECTRÓNICA COMO ACTO POLÍTICO EN CHILE

Durante la segunda mitad de la década de 1980, en varias ciudades del mundo se comenzó a gestar una forma de música abstracta basada en los sonidos electrónicos, el uso de secuencias, *samples* y la repetición de ritmos¹. Esta expresión, amplificada por los efectos de las drogas como el éxtasis y el uso del cuerpo como instrumento performativo, devino en una nueva concepción de asimilación de la música a través del cruce entre «fiesta» (infraestructura) y «baile» (acción). Una suerte de danza individualista y rítmica, que fue de la mano con el concepto de *beat*, que transitó del ámbito literario, como oposición a la estandarización de la vida tradicional del sujeto de occidente, hacia una forma de representación del golpe, latido o ritmo en el lenguaje musical (Gonzalo, 2009). Ello derivó en forma de fiesta a la *rave*, un espacio liberal e inclusivo, donde se mezclan razas, orientaciones sexuales y cualquier otra forma de división, fundidas en la devoción hacia la música y los sonidos.

A diferencia de géneros más tradicionales encasillados dentro de la música popular contemporánea, la electrónica carece de lírica, por lo que erróneamente se asume como «no política». Al no contar con un discurso lingüístico y narrativo abiertamente expresado, caso del denominado Canto Nuevo y luego el *Rock Chileno* de los años 80, se tiende a asimilar como un sonido aislado y sin discurso. Sin embargo, si seguimos a Arendt (1997) y entendemos la política como ese espacio público donde se manifiesta la libertad de los hombres, es decir la organización para el ejercicio de la autodeterminación, la música electrónica se puede entender como ente político al tener sus cimientos y motivaciones en la liberación, subversión y cuestionamiento de aquello establecido. Tal como nos menciona el destacado músico Matías Aguayo, siempre ha existido un aspecto político en la electrónica «porque siempre incluyó minorías, venía de un contexto de casas ocupadas, la ilegalidad de las *raves* a través de la policía, [...] en una sociedad hetero normativa, unas fiestas que son bastante *queer*², te posicionan en un contexto donde sientes el ámbito político» (Comunicación personal, 11 de Abril de 2019). Continuando con la idea de Arendt mediante el análisis de Muñoz (1999), la política y la escena de música electrónica comparten la idea de que la praxis juega un rol fundamental como actividad y es solo mediante la acción que el agente revela su identidad y su relato particular. Es así, como la electrónica utiliza acciones para su politización tales como la conformación de un público como comunidad, las experiencias corporales y auditivas, los delitos contra el estado tales como el fomento de radios piratas y el surgimiento de fiestas clandestinas mencionadas anteriormente: las *raves* (Reynolds, 2014).

Las *raves* son una base importante de la cultura electrónica y *dance* en general. La congregación de grandes masas de gente orientadas a alejarse del mundo real, de la represión estatal, la ilegalidad del reunirse y bailar sin límites, conforman un ritual que tornan estas fiestas en espacios de libertad máxima en medio de contextos de opresión. Bajo esa premisa es que Manuel Martínez—productor de las famosas fiestas Open Rave—relata una de las anécdotas que dio inicio a la cultura de fiestas callejeras en Chile, la cual demuestra este afán subversivo, auto gestionado e ilegal que conllevaban estos espacios: «Esa primera Open Rave fue sin ninguna pretensión ya que eran un par de *CD player* y unas torna mesas. El Dj Dave robó energía de un poste de la plaza Juan Sebastián Bach y ahí nos instalamos sin escenario ni nada. Repartimos la información boca a boca no más» (Comunicación personal, 29 de Agosto de 2019).

[1] Entendemos aquí el concepto de «música electrónica» en un sentido contemporáneo—o reciente— como aquel que emplea instrumentos musicales electrónicos que suponen un paso de lo análogo a lo digital y de lo mecánico a lo electrónico.

[2] Término relacionado con una identidad sexual o de género que no corresponde a las ideas establecidas de sexualidad y género heterosexuales.

A pesar de la idea de la *rave* como un momento de escape y delirio, el componente político va más allá de ser solo una manifestación en contra del *status quo*, se generaba reflexión ante temáticas de clase, raza, género y tecnología. Es más, Jeremy Gilbert en su libro sobre cultura y políticas de la música *dance* (Gilbert, 2003) menciona que la esencia de la *rave* se basa en ciertas consignas del movimiento *hippie* tales como el amor, paz, comunidad y respeto, por lo que son eventos en los que se abren espacios para minorías y se genera un ambiente de inclusión que es importante tomar en cuenta dentro del contexto político de Chile en esa época.

Hay varios epicentros importantes donde surge la cultura electrónica. Esta brota bajo ciertos incentivos políticos y sociales. Berlín, Detroit, Chicago y Reino Unido fueron los lugares que dieron inicio y fuerza a este movimiento, cada uno bajo su propio contexto. Berlín del Este post caída del muro, existe como una ciudad en ruinas con un tercio de sus edificios abandonados. Esto permite que las influencias internacionales y el movimiento alternativo de Berlín del Oeste ocupen la ciudad con ánimos de darle un uso creativo a espacios llenos de memoria. Similar a un Chile post dictadura donde la ciudad se encuentra en una apatía cultural, escenario donde irrumpe la electrónica promoviendo una nueva ola estética a través del diseño gráfico, sonoro y de ambiente. Por otro lado, Detroit y Chicago tienen un incentivo racial, en donde minorías como los afroamericanos, latinos y gays empiezan a formar una escena de experimentación musical que lucha en cierta medida por espacios inclusivos e igualdades raciales. El Reino Unido no escapa de una causa política, en este caso es la juventud quien necesita liberarse de las estrictas políticas conservadoras y materialistas del Thatcherismo, por lo que escapan de la ciudad y crean fiestas ilegales en lugares inhabitados (KaratiMag, s.f).

Siguiendo el patrón mundial, en Chile el género musical mencionado tiene una historia política y puede considerarse un eco de la dictadura militar. Durante 1973 y 1990, muchas familias fueron exiliadas del país, refugiándose en países europeos como Alemania, Inglaterra y Francia, donde la música electrónica estaba convirtiéndose en una tendencia. Es ahí donde nacen varios productores chilenos importantes, tales como Dandy Jack o el mismo Ricardo Villalobos, que conocen y experimentan esta nueva cultura en su propia adolescencia. Estas nuevas influencias llegan a Chile con el retorno a la democracia, simbólicamente la música viaja con estos jóvenes chilenos hijos del exilio, y llegan a nuestro país producto de los eventos socio-políticos de la época. La música electrónica llega a Chile bajo influencia internacional, creada por artistas nacionales cargados de la experiencia del exilio, el viaje y las esperanzas de una transición a la democracia. Estas influencias afectan las ideologías, costumbres y tendencias del país en los años 90'. Es por lo anterior que el fin del exilio significa la llegada de la música electrónica a Chile. Su creación nacional y la producción de fiestas clandestinas que la acompañan, pueden ser estimadas como un acto político digno de analizar y rescatar de nuestra memoria histórica.

POSMEMORIA Y EXILIO

Si remitimos a la conexión entre «historia» y «dictadura», no podemos dejar de mencionar el concepto de «memoria». Por consiguiente, si hablamos de memoria, no podemos dejar de mencionar su opuesto, el olvido. Según Marc Augé (2004) lo que queda en nuestra mente no es el recuerdo en sí mismo, sino los signos de ausencia que deja

el olvido. Es decir, nuestra memoria es aquello que logra sobrevivir al olvido. Por lo tanto, sin la amenaza del olvido no seríamos capaces de hacer brotar estos actos de memoria en la conciencia, quedarían indistinguibles unos del otro, sin significado. La memoria, el recordar, es un acto de resistencia. Resistir el olvido. Este trabajo se enmarca dentro de una moción activa por afrontar el olvido y crear memoria.

Dentro de los estudios de memoria, existe la memoria individual y la memoria colectiva. La memoria individual es aquella que pertenece solo a nosotros, a nuestras experiencias y a nuestra batalla personal ante el olvido. La memoria colectiva es aquella que se genera en torno a eventos sociales y que se comparte con una comunidad. La memoria colectiva y el trauma social están estrechamente ligados en la historia de América latina post-dictaduras. Según postula Saldaña (2005), esta conexión tiene varios componentes que incluyen la memoria individual, en el sentido propio y ajeno, como también recuerdos y prácticas que se presentan de manera diferente en cada ser humano. Por otro lado, postula que los imaginarios sociales o memoria colectiva no deben basarse en procesos de blanqueamiento – olvido – sino en la toma de conciencia que permita cuestionar nuestro pasado para replantearse un futuro comprometido con la responsabilidad social. En ese sentido, es importante que como sociedad se generen instancias de reflexión y (re)configuración de nuestras memorias colectivas. El archivo y registro institucional pueden generar contruccionos monocromáticas que relatan una historia desde el estado o desde el poder, dejando de lado eventos o tendencias consideradas menos relevantes. Mediante el proceso de visibilización de los hechos, historias y eventos de un país, la sociedad será capaz de reconocerse y proyectarse desde las nuevas perspectivas democráticas restablecidas. La construcción social de la memoria siempre estará vinculada al poder, el estado es dueño de una memoria oficial que moldea el concepto de futuro. Por lo tanto, rescatar espacios que han sido parte de aquel olvido institucional y volver a posicionarlo dentro de la memoria colectiva puede aportar en una configuración más democrática de nuestro pasado, presente y futuro. El llamado de este trabajo, tiene que ver con abrir espacios a esta memoria de la cultura electrónica en Chile, y protegerla del olvido institucional.

En el caso a tratar, la generación de músicos que impulsa el movimiento de música electrónica hereda la memoria del exilio de sus padres. Sus padres viven y son afectados directamente por la violencia dictatorial en Chile. Esta experiencia traumática es heredada y reconfigurada por sus hijos, generación que gestará la electrónica en Chile. Ellos no viven directamente la dictadura pero sí experimentan sus consecuencias y secuelas, viven el imaginario familiar de la tortura, persecución política y fin de la democracia en Chile. Eso es lo que Marianne Hirsch (2012) define como posmemoria, entendiéndolo como la relación de la “generación de después” con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior. Es la experiencia de recordar mediante relatos, imágenes y comportamientos de otras personas, que al ser transmitida con tal fuerza y afección, lo heredado pasa a constituir los propios recuerdos. Matías Aguayo, quien formó parte de las familias exiliadas en Alemania, relata algunas de sus experiencias relacionadas con la posmemoria y los sentimientos que trae consigo esta:

Toqué el año pasado en el Estadio Nacional y mi papá estuvo en ese mismo recinto, por otras razones, durante el golpe militar. Eso fue una vuelta de tuerca interesante; si bien yo tengo una idiosincrasia alemana, que la he podido combinar con otras cosas, el hecho de que tanta gente haya sido exiliada, forma para mí una realidad chilena. (Comunicación personal, 11 de Abril de 2019)

Matías, en conjunto con otros artistas hijos del exilio, son fieles retratos de esta memoria heredada que se traspasa al gusto y al movimiento de la música electrónica en nuestro país, como un clamor a la libertad y al espacio conquistado con la vuelta a la democracia, pero al mismo tiempo como un aporte a nuevas sonoridades y experiencias. De ahí que el inicio de la música electrónica en Chile está vinculado a la posmemoria que guardan estos hijos del exilio, memoria que se expresa con ímpetu en sus *beats* y en la práctica cultural de la misma.



[Fig. 5] Fotografía por Miguel Ángel Larrea

DEMOCRACIA Y EXPRESIÓN CULTURAL EN CHILE

Antes de la llegada de la dictadura habían ciertos atisbos y manifestaciones embrionarias de música electrónica en el país. En 1957 León Schidlowsky junto a otros compositores nacionales crearon el Taller Experimental del Sonido en la Universidad Católica de Chile. Más adelante, autores principalmente formados en la academia, comenzaron a indagar en la música electroacústica llegando a resultados tales como la creación del primer computador—desarrollado por José Vicente Asuar— concebido inicialmente para composiciones electrónicas. En 1973 Asuar realiza la composición del primer álbum de experimentación electrónica en Chile llamado «El computador Virtuoso» (Prado, 2016).

Sin embargo, con la llegada de la dictadura militar todo este auge musical sufrió un estancamiento, como bien menciona Schumacher (2006):

[...] El quehacer musical chileno durante la dictadura es aislado de sus principales creadores en el exilio, sumido en una visión conservadora de la música contemporánea y abandonado en materia de difusión a las iniciativas que los propios compositores pueden emprender. Sin sustento institucional y sin política de desarrollo cultural.

El exilio de grandes músicos propulsores de la vanguardia, el cierre de carreras de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, incluyendo Composición, y el rápido ascenso de la música antigua, barroca y clásico-romántica en programaciones de radio y conciertos, obligaron a la música de avanzada y a los artistas en general a buscar nuevas maneras de impulsar el arte desde la autogestión. En el contexto de Chile con restricciones de espacios, pensamiento y creación, nacen propuestas como «Matucana 19», «El Trolley» y posteriormente en la década de los 90 las fiestas «Spandex», las cuales actuaron como centros de reunión y sinergia de la juventud chilena en el retorno a la democracia. Poco a poco, se empiezan a vincular mundos como el de las artes, la política, las universidades y las minorías sexuales, los cuales despiertan, desde la escena *underground*, a un Chile culturalmente adormecido por los toques de queda y la represión militar.

En tiempos de dictadura, la cultura no estaba en los medios de comunicación ni tampoco existían los centros culturales, por lo que nace una necesidad de generar nuevas formas de expresión de manera independiente: en la casa, con grupos de amigos, en un circuito pequeño. Fueron diversas las manifestaciones culturales nuevas que llegaron a sacar a Chile del «apagón cultural» inducido mediante la Ley de Seguridad Interior del Estado. En el proceso de retorno a la democracia emergen ciertas influencias del extranjero como la música electrónica, las historietas españolas y japonesas, las fiestas performativas, que traen un nuevo aire de resistencia cultural. Los jóvenes son quienes se encargan de la apropiación de estas influencias y gestarlas desde la cultura chilena y el contexto local. Empieza a gestarse la cultura independiente chilena, nacen las historietas marginales como el «Pato Giro» o «La Abuela Fuente» y también se empiezan a generar eventos como el «Festival de Nuevas Tendencias Teatrales» o las mismas fiestas «Spandex», «Demencia» o «CyberPunk» de Blondie. En este ámbito, tal como menciona Ricardo Vega (comunicación personal, 17 de Mayo de 2019) «las fiestas, como espacios culturales, fueron un fenómeno bien interesante de los años 90. No eran solo lugares para ir a bailar, pasarla bien y consumir sustancias, sino que también eran espacios de convergencia cultural donde se generaban ideas».

Si nos adentramos más en la línea histórica de la música electrónica en Chile, es necesario mencionar a una de las agrupaciones pioneras llamada «Barracuda». En los inicios de la década de 1990, organizaron una escena y programa de fiestas relacionadas a este género en paralelo a otras agrupaciones de la época tales como «Corriente Alterna», «Distrito Distinto», «Background», entre otras. Estos espacios seminales de la escena electrónica se gestaron y gestionaron desde grupos bastante acotados, en donde las fiestas y encuentros eran más bien privados y todavía no convocaban a mayores audiencias. Sin embargo, estos colectivos comienzan a crear frentes que, aunque reducidos, van transformando la idea de la música electrónica en Chile e instalando su ritmo dentro de un circuito en expansión.

El año 1994 significó un hito importante en la historia de la música electrónica con la fiesta del eclipse en Arica, la cuál marcó un antes y un después en la formación de la electro cultura. La fiesta a pesar de no tener una gran convocatoria cuenta con la participación histórica de varios Djs internacionales tales como Jonh Aquaviva, Ritchie Hawtin, Ricardo Villalobos, Derrick May, Pascal, Siddhartha, Adrián, entre otros; lo que permite que Chile se posicione en el mapa internacional de la electrónica, logrando crear un puente cultural entre el país y la escena europea. Esta fiesta en Arica no representa la masividad dentro de la cultura electrónica, si no más bien el evento que instaura los lazos entre la música local que venía gestándose desde hace poco y las creaciones internacionales. Esta fiesta produce un salto histórico y desde 1995 ya empiezan a aparecer las famosas *raves* callejeras organizadas por el colectivo «Euphoria», en donde se democratiza en cierto sentido la electrónica y las fiestas se vuelven más masivas.

Con la llegada de las fiestas callejeras se politiza aún más la electrónica, ya que los mismos organizadores—Dj Zikuta y Capitán Cianuro— nos relatan cómo mediante sus fiestas buscaban que la gente perdiera el miedo a la calle, a su uso y disfrute. Se buscaba resignificar el espacio público, en zonas más abiertas o populares, rompiendo las amarras antes dispuestas por la dictadura donde la calle no le pertenecía a los ciudadanos; en otras palabras, se trataba de deslegitimar la idea de que aquellos que habitan la calle son delincuentes. Martínez hacía énfasis en cómo eran «partidarios de sacar a la gente a la calle, tomarse la calle como el patio de su casa; y si te lo tomas como el patio de tu casa, disfrútalo; y si lo disfrutas, límpialo» (Comunicación personal, 29 de Agosto de 2019). «Euphoria» fue un colectivo que llevó la electrónica al pueblo, que dio la pelea por recuperar los espacios públicos y que también veló por el crecimiento de esta cultura. A continuación se presenta un extracto de cómo se autodenominaba la agrupación en sus flyers y líneas telefónicas:

Somos los nuevos *hippies* contemporáneos, que danzamos dentro de maestranzas abandonadas y disfrutamos ahogados por el smog, comemos comida desechable y esperamos siempre lo inesperado, componemos sonos desde el ruido de una máquina y danzamos con estos ritmos ya desarrollados, somos sin duda los hijos de la tecnología que nos adentramos en el futuro, sacando acordes desde el cemento y tratando de armonizar nuestro medio para hacerlo un poco más amable y llevadero. (Martínez, 2007)

A modo de cierre de este relato y relación de eventos, se destaca que la llegada de influencias extranjeras en torno a fiestas y música electrónica abrió un mundo y una sensibilidad en Chile que no existía anteriormente. Esta música, facturada con máquinas electrónicas, producía una catarsis de tipo tribal en el público. Algo que el



[Fig. 6] Open Rave,
Javier Godoy, 1997

rock, por ejemplo, había dejado de desatar por su performance monolítica y masculina. Se trataba, ni más ni menos, de una música «artificial» que daba pie para que se crearan situaciones «humanas», de fuerte encuentro colectivo. Y eso, en buena medida, fue lo que permitió que esta cultura fuera parte importante de una reactivación social en el período de retorno a la democracia.

MÚSICA ELECTRÓNICA COMO MEDIO DE EXPRESIÓN

A fines del siglo xx, la música electrónica y su cultura cambió totalmente el paradigma de la industria musical. Incluso, según Reynolds (2014), la electrónica se replantea el término «cultura», entendiendo que la cultura se define como algo que te dice de dónde vienes y adónde vas. Esta música te hace reflexionar si una cultura puede basarse en sensaciones en lugar de verdades, en una fascinación, en lugar de un sentido. Sumándose a lo anterior, la electrónica rompe con la estructura tradicional de la industria musical del autor-estrella, los álbumes conceptuales y las carreras a largo plazo. La escena mencionada opera como una máquina colectiva, subcultural y anónima en donde el público no se preocupa por los nombres de artistas o canciones. La música opera desde un nivel macro, desde un potencial atmosférico, en donde los asistentes y sus interacciones pasan a formar parte del espectáculo alcanzando la misma importancia que el Dj. Lo mencionado anteriormente no apunta solo a un cambio a nivel de la industria, sino que también demuestra un acto político en el hecho de descentralizar la música del artista y entregarle cierto poder al público. Ubicándonos en los años 90 y considerando la situación de Chile post dictadura militar, el acto de potenciar la atmósfera por sobre el rostro estrella y darle valor a la comunidad por sobre el individuo, sí toma un valor político relevante que solo puede ser comprendido desde la historia de nuestro país y la transición a la democracia.

Para algunos actores clave de la música electrónica local esta instancia también se mostró como un motor de cambio y la utilizaron como una plataforma para dar a conocer su postura personal. Capitán Cianuro señala que veía en esta escena «una alternativa de bulla y que se podía generar algo cultural a partir de esta música. Para mí siempre fue un desafío mirar desde la música electrónica a nuestra sociedad. [...] Yo peleé en contra de la dictadura, a mí me fue a buscar la CNI a mi casa» (Comunicación personal, 29 de Agosto de 2019). Bajo esa lectura es que se revela nuevamente un vínculo estrecho entre las posibilidades de cambio que entregaba esta cultura y lo vivido unos años antes en la dictadura militar. La escena electrónica es creada y promovida por agentes musicales que se vieron marginados durante el periodo de la dictadura, donde la cultura no fue primordial ni permitida libre de censura. Estas personas luego retoman su quehacer creativo dentro del *beat* electrónico como una manifestación del espacio urbano libre y la creación de una serie de sensaciones que adhieren a la comunidad y la libertad recién alcanzada en la década de los 90.

Tal como exponen varios artistas polacos en la muestra «140 *beats* per minutos» (Paweł Althamer), la *rave* y la música electrónica no solo son una reacción a la atomización neoliberal, la privatización y la jerarquización de la sociedad, sino que también actúan como una plataforma de incentivo para el diseño y el ámbito creativo en general. La cultura *rave*, al igual que los *hippies*, mostró mucho interés en lo visual; los clubs y discotecas pasaron a ser galerías y las fiestas no solo se componían de danza y música, sino que el rol de las imágenes también era clave para generar una experiencia inmersiva y psicodélica. El alto vínculo de la música electrónica con el MDMA, anfetamina psicodélica que actúa como intensificador sensorial, potenciaba la necesidad de imágenes e intervenciones visuales en las fiestas ilegales. El diseño

lumínico también cumplía un rol fundamental en la escena, por lo que las *raves* se convertían en experiencias multisensoriales que llenaban al público de estímulos, motivando a artistas a aumentar esa experiencia fiesta a fiesta. En Chile, por cierto, también se vivió este impacto a nivel de la creación en diseño. Christian Powditch, actual profesor de diseño y arquitectura de la Universidad del Desarrollo, recuerda como «la visualidad era todo en el espacio Barracuda». Según Powditch, «teníamos temas diversos, como *Medicine rave*, que eran puros órganos. De hecho, hice un corazón que se iluminaba y conseguíamos puros videos de operaciones fetales; siempre con un lado mucho más *art*. Era con cariño la cuestión» (Comunicación personal, 30 de Agosto de 2019).

Por otro lado, el aspecto tecnológico de la música electrónica y su combinación con la llegada de las computadoras personales e Internet en los años 90, trajo consigo un nuevo proceso de diseño en base a la inmediatez y la mecanización. La música electrónica creó un nuevo vínculo entre diseño y tecnología, actuando como precursor del arte actual post-internet. Así también, al igual que la música electrónica, el movimiento visual inspirado por esta, buscó formas más inclusivas y no elitistas de generar comunidades mediante el crear.

DISEÑO, ARCHIVOS Y MÚSICA ELECTRÓNICA EN CHILE

Gran parte de esta cultura está expresada, no sólo en la música, sino también en los archivos gráficos y audiovisuales de esa época. Los afiches, las historietas, los fanzines, las carátulas de discos, las piezas audiovisuales, formaban parte importante del imaginario de estos movimientos. Barracuda, uno de los colectivos más influyentes de la electro cultura chilena, devela el interés que se tenía por el diseño al relatar como generaban de manera autodidacta sus piezas gráficas: «Conseguíamos las micas de calor, que aguantaban la separación de colores a la hora de imprimir, y llegábamos con la cuatricromía hecha a la imprenta, que era muy raro en esa época, nos salía más barato el proceso, que lo hacía más artesanal todo» (Comunicación personal, 30 de Agosto de 2019). Es así como la gráfica pasó a ser también un medio de expresión contracultural, donde los artistas contaban historias, generaban corrientes e imponían nuevas formas de entender la visualidad. Por lo mismo, son estos archivos los que colaboran en la construcción de una memoria, vinculando las diferentes expresiones de la época con el fin de generar una imagen del contexto en cuestión.

La dictadura en Chile trae consigo la instalación del sistema neoliberal promoviendo la cultura de consumo, la privatización de empresas estatales y una reducción del presupuesto en obras sociales. Esto afecta directamente el ámbito profesional del diseño, ya que aumentan los encargos en publicidad y la creación de imágenes corporativas. Así es como a nivel editorial y publicitario, el diseño de los años 90 en Chile, se empieza a vincular a una estética racional, pulcra y ordenada. Sin embargo, la cultura *underground* que se venía gestando en conjunto a la música electrónica, entregó espacios donde el diseño pudo desarrollarse sin las limitantes del sector privado, actuando en el ámbito estético como vías de escape a las medidas represivas del régimen militar. Nacen iniciativas culturales que buscan refundar el movimiento artístico chileno que se había visto suprimido por tantos años. Estos nuevos espacios y eventos dan pie a la creación de revistas independientes tales como «Trauco», «Ácido», «Bandido», «La Bicicleta», entre otras; que instauran una nueva visualidad en el escenario del diseño nacional. Desvinculándose del antiguo lenguaje andino, popular y precolombino que se venía gestando por la izquierda los años anteriores, esta nueva ola propone un estilo inspirado en el *punk* y la electrónica, donde las técnicas principales eran el uso

del collage, el fotomontaje, el escaneo, superposición de tramas y juegos tipográficos (Neira, 2014). Surgen paulatinamente nuevos conceptos que son incluidos en las piezas gráficas y en el imaginario electrónico colectivo: *trance*, *cyber*, *space*, *sensor*, *atomic* eran solo algunos de los términos que le dieron forma a esta nueva visualidad. En relación a esto, Martínez sostiene que «había una forma de diseñar que era muy acorde con lo que estaba sucediendo. Esa cosa media espacial, media futurista, era pensar en ese futuro —el cual estamos viviendo— y que en ese momento parecía proyectarnos a un escenario por llegar» (Comunicación personal, 29 de Agosto de 2019).

Al mencionar estas nuevas técnicas, es necesario indagar en un hecho histórico importante para la historia del diseño: la llegada del computador personal. En 1984, llegó el primer computador Apple Macintosh, el cual cambia completamente los procesos de producción artísticos. Lewis Blackwell menciona en su libro «Tipografía del siglo xx», cómo esta tecnología condensó en un solo producto «una serie de funciones que anteriormente eran llevadas a cabo por la escritura manual, la máquina de escribir y la composición tipográfica profesional» (1998, pág. 144). Todo proceso se vuelve más ágil y con posibilidad de corrección inmediata, por lo que la productividad de los diseñadores y artistas en general aumenta en gran cantidad, no así el tiempo de reflexión; se critica que la ejecución veloz quita el tiempo de desarrollo, cuestionamiento y correcciones, volviendo todo un proceso más ejecutivo. A pesar de eso, es el computador, la fotocopidora y el escáner quienes impulsan las nuevas experimentaciones que modelan finalmente la estética noventera *underground* relacionada a la música electrónica. El escáner permitió incorporar todo material producido anteriormente a las nuevas propuestas visuales; era una manera de reinterpretar imágenes externas que luego eran intervenidas mediante procesos digitales con el objetivo de llegar a un nuevo mensaje. Las interfaces y la tecnología, tal como menciona Alejandra Neira en su tesis, «motivaron prácticas antes inimaginables como la alteración radical del interlineado e interletrado, la expansión y condensación de caracteres hasta límites de absoluta ilegibilidad, la hibridación de fuentes modernas y antiguas» (2014) abriendo así un abanico de nuevas posibilidades que son las que una contracultura como la de la música electrónica, sus fiestas y el diseño que lo rodeaba, toma ventaja y crea su propio sello estético.

Las revistas, flyers, fanzines y archivos gráficos antes mencionados, forman parte de una revolución visual y actúan como herramientas de visibilización de las memorias personales y colectivas de una época. Estas imágenes, creadas en el contexto de la cultura electrónica, muestran más allá de un pasado en particular, sino que, al conectarse con un espectador actual, pueden gatillar memorias y experiencias personales. Hirsch en su libro «La generación de la posmemoria» postula que las imágenes de archivo «más que dar información acerca del pasado, funcionan como «puntos de memoria» que hablan de nuestras fantasías y miedos, no de un pasado del que supuestamente son testimonio» (2012, pág. 44). El archivo actúa como un puntapié inicial en el viaje de la memoria, donde cada actor recorre sus recuerdos y vivencias personales, que no necesariamente tienen que ver con un pasado objetivo, sino más bien con una colección de emociones, imágenes y recuerdos que nos hacen empatizar con otros actores mediante el archivo en cuestión. Miguel Ángel Soto —personaje clave del registro audiovisual de la escena *punk* y electrónica de los años 80 y 90— complementa lo antes señalado explicando su relación con los archivos y la importancia que estos tienen en su trabajo:

Muchos de mis registros tienen que ver con eso, con haber estado ahí [...] yo no tenía conciencia de haber estado grabando la parte B de la historia de Chile. De alguna forma eso también me lleva a entender que todos estos procesos de cambio o históricos van de la mano de tener registros, si no tienes registros no tienes como contener [...] hay una especie de objeto de museo y tener la lucidez para entender de que ese pedazo de momento histórico está capturado en tu cámara y está guardado para la posteridad. (Comunicación personal, 5 de Septiembre de 2019)

Soto proyecta sus registros de la época como un archivo que guarda un pedazo de la historia chilena. Esta cultura material propia de un estilo musical y escena en particular, conforma una estética singular de la época que sirve para comprender mejor una generación y la transición cultural que se produce. Al igual que las reflexiones de Soto, Hirsch por medio del término «objeto testimonial» también aborda un aspecto material del recuerdo; no solo heredamos historias o imágenes sino que también la relación personal y afectiva con el mundo de los objetos. Es mediante fotografías, afiches, melodías, objetos de culto e incluso indumentaria, que se logra desempolvar historias sobre una cultura *underground* que participó en la activación post dictadura.

Vinculando las temáticas de diseño, archivos y memoria presentadas en este capítulo, podemos generar una reflexión en base a lo postulado por Ruiz (2000) en el ámbito nacional. Chile contemporáneo—con una historia de transición democrática compleja y múltiple— tiene pendiente una batalla por la comprensión de su presente y su futuro que se expresa en una serie de interrogantes de significado cultural y memorial. Mediante herramientas de diseño se pueden desenterrar microhistorias, culturas y eventos del pasado que aporten en la construcción de memorias colectivas más completas y diversas. La activación de memorias colectivas, eventos recordatorios y el rescate de archivos históricos, son un camino posible a la recuperación de una democracia que represente a las mayorías (Saldaña, 2005). Este esfuerzo por rescatar los archivos propios de la cultura electrónica sirve para conformar un espacio para su memoria, abriendo canales para relatos alternativos a las memorias institucionales y oficialistas.

barrakuda
SABADO, 14 DE AGOSTO



\$2000
CENTRO CULTURAL "EL ARRAYAN"
PLAZA SN. ENRIQUE

environment
ULTRAMEDIA
FIESTA

TECHNO TRANCE

TEA MACHINE OF MUSICA MARSHALL

ULTRAMAN VIENE

JUEVES 25 AGOSTO

ROCKOLA antonia lopez de bello 56
barrio bellabestia

ENCUENTRO X MURKON

- POLYBESIC TRANCE
- UNPLUGED - SUBGUA
- SOLAR
- SICHELICA

- DIAPY
- VIDEO
- INSTALACIONES
- PERFORMANCE
- ALUCINACIONES
- REFUGIOS ANTIRADIATIVO

VIERNES 11 DE AGOSTO

ATOMIC-A-CTION



SPANDEX
¿¿Te acuerdas??

De los amigos para Daniel Palma ...

Gran Gala Fabuloso Show

ANDRÉS PÉREZ ARAYA

- ANIELA CALDERON
- ANDRÉS HERRERA (TAP)
- ANDRÉS PÉREZ
- CARLOS FRANCO
- CARME
- FLEMINGO JOSÉ LUIS SERRANO
- FRANCIS FRANCIS
- GARY CERKANSKI
- GERARDO BONE
- HERNÁNDO DURAN (TNT BLISSMAN)
- JAVIERA PARRA Y LOS IMPROVISABLES
- JORDI CASTELL
- LUCY BELL
- LUDWIG BRAND
- MARIO LORENZO
- MONA MONTECARLO
- NIKELY SANDERS
- NICOLAS ALLENDES
- PABLO MARABENA
- PRASTRAN
- RICARDO VARGAS
- SHINOBU
- SHINGUN

Martes 09 de Julio 1996
22:00 a 4:00 A.M.
Show de Gala: 00:30 Hrs.
Adhesion: \$7.000
Local: "BUNKER"
Bombero N°153
T. 737 1716

LOFT
EVENTOS - DISCOTEQUE

TECHNO - DEEPTHOUSE - RAVE

SOUNDACE

JUEVES 9 - 03
00 - 00 HRS

ESPECTACULAR FIESTA DE MUSICA LUZ Y SONIDO

ADRIAN/DOWN/ANTONIO DO MONTELIBA/SIDDHARTHA

ENCUENTRO DE DJ'S

SABADO 24
Cyberpunk
BLONDIE

(NITRO)

MIERCOLES 14 DE JUNIO

20:30 HRS 20:30 HRS

TECHNO/TRANCE/TRIBAL/AMBIENT/SPACE/VIDEOS

SALA MULTIMEDIA INJ / ALAMEDA 341 / METRO U. CATALICA

ADHESION \$1500 / TARJETA JOVEN \$750



Tarifa
BATUTA
21 11 98
VIAJE
wm PRODUCCIONES 3989

DJ CHICA PAULA

DJ RICARDO VILLALOBOS

NOVIEMBRE SABADO 21

BATUTA JORGE WASHINGTON 52 - ÑUÑA . VALOR: 4.000 - 3.000 C / FLYER

[Fig. 7] Archivos rescatados por Ricardo Vega y Pablo Castro



[Fig. 8] Hojas de contacto fotográfico, Miguel Ángel Lareea

MARCO METODOLÓGICO

El objeto de estudio de esta propuesta apunta a recoger las implicancias políticas y sociales que tuvo la llegada de la música electrónica a Chile y la invisibilización de esta cultura a nivel institucional. El período de transición a la democracia y recuperación del circuito cultural en Chile, forma parte importante de la historia nacional. La música electrónica junto a otras activaciones culturales actúan como gestores de la nueva ola artística que nace como respuesta al «apagón cultural» característico del período de la dictadura militar.

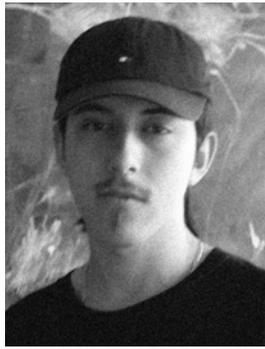
Considerando el punto anterior, es pertinente abordar el caso de estudio desde una perspectiva cualitativa, la cual permite al investigador «sumergirse» en un entorno, generando así una detallada comprensión de la acción social y sus sutilezas en diferentes contextos. Tal como menciona Maite Ruiz (2017), las cifras, por masivas que sean, no explican por qué las personas hacen lo que hacen, sus emociones ni sentimientos. La etnografía y sus herramientas tales como la entrevista no-estructurada³ serán las que nos permitirán obtener una visión rica e integral de las opiniones y acciones de las personas, así como de la naturaleza —es decir, imágenes, sonidos— de la ubicación en la que habitan o habitaban (Reeves, Kuper y Hodges, 2008). Bajo este último punto, es que resultan fundamentales estas herramientas en el proyecto en cuestión. Estamos frente a una escena cultural que no está del todo definida en la historia y que no cuenta con información «oficial» sobre su desarrollo e impacto en nuestra cultura. En ese contexto, los relatos, las emociones y los recuerdos pasan a formar parte crucial de la comprensión social del fenómeno.

En base a algunos principios del diseño de servicios y considerando que el proyecto integra al usuario como un actor que es parte de la puesta en escena, es pertinente ahondar en ciertas visitas de campo, entrevistas y análisis que nacen a partir de estos agentes externos [Fig. 9]. La propuesta considera al usuario como parte de un proceso holístico, no necesariamente secuencial, el cual integra las oportunidades y restricciones de diversos actores y su contexto (Stickdorn, Schneider, 2010). Es así como a partir de entrevistas no-estructuradas y reflexiones que mantuvo el diseñador con personas que forman parte de la escena de electrónica actual, académicos del rubro del diseño y personajes que formaron parte de la escena de música electrónica en los años 90, se presentan las interacciones críticas detectadas que darán sustento a la propuesta de diseño.

[3] Es aquella entrevista que se trabaja con preguntas abiertas, sin un orden preestablecido, adquiriendo características de conversación



■ Aguayo, Matías.
11 de abril de 2019



■ Araya, Patricio.
25 de Septiembre
de 2019



■ Carvalho, Mathias.
25 de Septiembre
de 2019



■ Chilet, Marcos.
14 de Junio de 2019



■ East, Valentina.
24 de Septiembre
de 2019



■ Gálvez, Francisco.
12 de Septiembre
de 2019



■ Godoy, Javier.
31 de Mayo de 2019



■ Krussig, Thomas.
12 de Junio de 2019



■ Latorre, Carlos.
29 de Agosto de 2019



■ Lindhorst, Gisela.
10 de Junio de 2019



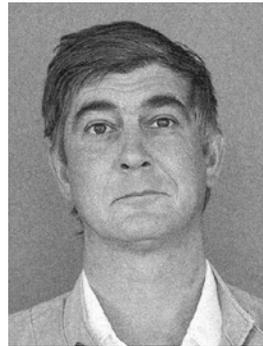
■ Martínez, Manuel.
29 de Agosto de 2019



■ Rendic, Ignacio.
24 de Septiembre
de 2019



■ Soto, Miguel Ángel.
5 de Septiembre
de 2019



■ Powditch, Christian.
30 de Agosto de 2019



■ Vega, Ricardo.
17 de Mayo de 2019

Rol participativo

- Músico/gestor_escena inicial
- Músico_escena actual
- Docente de diseño
- Público_escena actual
- Archivos_escena inicial

[Fig. 9] Datos de entrevistados

IDENTIFICACIÓN Y ANÁLISIS DE INTERACCIONES CRÍTICAS

Habiendo desarrollado 18 entrevistas vinculadas a la cultura de música electrónica y su influencia política, visual y social en la cultura chilena, se desarrolla un proceso de transcripción, análisis y codificación de los relatos en busca de relaciones y temáticas críticas que destacan entre la información obtenida.

1) ARCHIVOS COMO VÍNCULOS NACIONALES EN EL EXILIO:

Las generaciones hijos de exiliados remarcaron que durante su infancia en el extranjero siempre hubo una presencia de Chile en sus vidas. Específicamente en la entrevista con Matías Aguayo, Dj chileno que vivió prácticamente toda su vida en Alemania, devela cómo su madre (diseñadora) contaba con diversos afiches de la Unidad Popular, vinilos de la nueva canción chilena o algunos *cassettes* de nuevas bandas chilenas que le llevaban de regalo. Los entrevistados acentuaban que ser hijo de migrante en el extranjero era un tema complejo de identidad y que los objetos, fotografías y música funcionaban como un elemento de conexión con su nacionalidad e incluso hasta de refugio en casos que no se sentían cómodos en el contexto del país ajeno. Este punto devela cómo un archivo puede activar una memoria protésica⁴ y que la cultura viaja mediante objetos, registros e incluso notas musicales.

«Yo tuve la suerte de poder ir a Chile de vez en cuando con mi mamá, mi papá en ese momento no podía ir, entonces también había conexión, por ejemplo también a nivel música nos mandaban cassettes, tenía cassettes de Los Prisioneros, entonces como que sí hubo una presencia de Chile en todo momento. Como hijo de inmigrante uno puede recurrir muy fácil si te sientes poco aceptado en el contexto en que estás y agarrarte siempre de tu nacionalidad de origen, y decir yo no soy de estos, que es algo medio peligroso, pero muy natural»

(Aguayo, comunicación personal, 11 de Abril de 2019).

[4] Se entiende como memoria protésica al fenómeno derivado de las tecnologías de la cultura de masas que ha hecho posible que las personas, sin importar su identidad, asimilen personalmente eventos históricos que ellos no vivieron.

2) DESCONEXIÓN GENERACIONAL:

Se demuestra una pérdida de conexión generacional que a comienzos de la escena mundial existía pero que en Chile con el pasar del tiempo se ha diluido. Villalobos y Aguayo mencionan que la escena de Berlín desde sus inicios fue intergeneracional, se mezclaban los jóvenes con gente adulta del mundo del arte o los mismos músicos que venían del *punk* o *New wave*. Hoy, bajo testimonios de personajes activos en el rubro de electrónica como Lindhorst, East y Rendic, la escena chilena actual está desconectada de

«La gente sabe poco, y ha cambiado mucho todo, sobre todo ahora que ya es cultura de masas como que se perdió mucha mística de la que había antes en la electrónica»

(Rendic, comunicación personal, 24 de Septiembre de 2019).

la movida noventera y sus inicios políticos. Las fiestas de hoy convocan principalmente solo a un público joven y este en su mayoría no es consciente de las implicancias culturales que tuvo esta música en la historia del país.

3) RRSS Y SU CONSECUENCIA EN LA ESCENA ACTUAL:

Mediante reflexiones con Dj's actuales y sus percepciones del público de hoy en día, se da cuenta de una alta politización en el discurso, pero baja en la acción. Aguayo menciona que antes las tiendas de discos, los fanzines, los bares de reunión, actuaban como bases para la creación de una comunidad más real que hoy se ve en peligro. Las RRSS han aportado en que las construcciones ideológicas de hoy sean superficiales y que la industria de la música quede bajo un contexto capitalista del artista como emprendedor, lo cual se evidencia en el constante trabajo de imagen, marketing y rankings. La escena de los 90 permitía que la recreación y lo político se desarrollaran simultáneamente en un espacio; hoy lo recreativo está en las fiestas y luego se expresa en el ámbito político mediante las redes sociales digitales. Hoy sí existe una nueva conciencia política del espacio personal en los conciertos, de la importancia del consentimiento explícito y de la inclusión; sin embargo, faltan las instancias de recreación de una escena independiente que reflexione ante estas temáticas en un mismo espacio físico que en el que baila.

«Las tiendas de discos, los bares donde se escuchaba música electrónica, los fanzines (...) fueron base para crear una comunidad más real, que yo hoy en día lo veo en peligro, y espero que encontremos algunas posibilidades de recrear una escena independiente, que no sea dependiente de Mark Zuckerberg, Instagram, Twitter y todas esas cosas».

(Aguayo, comunicación personal, 11 de Abril de 2019)

4) EVENTOS DE MASA - MARCHAS Y RAVES:

Se evidencia la relación que existe entre la rave y las movilizaciones políticas como fenómenos sociales de masa. Mediante reflexiones de Vega, Godoy y Latorre se refuerzan las ideas del marco teórico de que las fiestas en los 90 no solo actuaban como un lugar recreativo, sino que tenían fines de encuentro, de creación, de crítica. Los entrevistados mencionan que las fiestas en parques públicos durante los 2000 y las movilizaciones de los 80, no son lejanas en términos de activación cultural; ambas abarcan el uso del espacio

«El uso del espacio público como manifestación ya sea político o cultural, ya eso es un gesto político. Ya por eso me es interesante, tengo un trabajo en el metro Baquedano, hay unas fotos súper grandes, del uso del espacio público, el uso social y político del espacio público que es la Plaza Italia (...) Me gusta fotografiar las masas, la gente disfrutando, ya sea desde una fiesta rave, una marcha o el fútbol, fotografiar la euforia, eso me gusta harto».

(Godoy, comunicación personal, 31 de Mayo de 2019)

público como manifestación política. Tal como menciona Latorre, estas celebraciones callejeras ayudaron en cierta medida a destruir algunas de las murallas mentales que creó la dictadura en gran cantidad de personas durante 17 años. Asimismo, al igual que las marchas, las fiestas llevadas a cabo a finales de los 80 también funcionaron como centro operacional y de activación política para muchos artistas, músicos y actores que asistían a estos eventos por un incentivo recreacional como también cultural y político. Matucana 19 y El Trolley fueron espacios que sembraron semillas importantes para una futura vuelta a la democracia y reactivación de la cultura en Chile. Esta interacción nos vislumbra ciertas temáticas interesantes de abarcar en el guión de la exhibición: movilizaciones y fiestas, represión y delirio, reflexión y diversión.

5) FIESTA COMO LUGAR DE CONSENSO:

Las fiestas se presentan como una plataforma que permite la interacción entre diversos actores sin restricción alguna. Aguayo menciona que «en ese sentido, la música electrónica siempre fue un lugar muy bueno para las personas desarraigadas, para los *freaks* [...] la escena de electrónica siempre ha sido muy diversa a nivel geográfico, como de orientación sexual, y clase social.» Lo mismo sucedía en Chile con las fiestas masivas callejeras, Godoy relata que las *raves* «eran transversales socialmente, sobre todo estas *raves* callejeras. Había todo tipo de gente, de todas las comunas, de todos los sectores y eso era súper potente. La gente quedaba unida bajo la música y el baile, y dentro de ese ambiente nada de lo otro importaba». La totalidad de los entrevistados coincide en que la electrónica logra entregar ese componente de unión mediante sus ritmos, es una música que por naturaleza te hace bailar, te une con los demás y no contiene ningún color político ni discurso incluido en ella. La libertad que te entrega la música electrónica al liberarse de la letra y entregarte solo ritmos, es lo que permite que todo se unifique y se olviden las barreras que establece la misma sociedad



[Fig. 10] Fotografía por Miguel Ángel Larrea

«Se produce otro efecto en las fiestas que es muy loco, al lado tuyo está el chileno promedio: un punketa, un gay, un cuico, un perno, o sea que de verdad dices qué fantástico poder celebrar junto con todos los que viven en esta ciudad y donde no hay ninguna posibilidad de ser prejuicioso. Y estoy seguro de que si hoy hiciéramos una rave, el 90% no sería chileno, sería colombiano, venezolano, haitianos, porque ellos no tienen problemas con pasarlo bien, con la rumba, con la fiesta. Nosotros somos muy trancados».

(Latorre, comunicación personal, 29 de Agosto de 2019)

día a día. Bajo esta observación es que se vislumbran ciertas herramientas para lograr convocar a los usuarios con sus diferencias de edad, gustos y costumbres. El ritmo, la festividad y el ritual musical es lo que permite que el público interactúe sin ataduras, generando diálogos, reflexiones y vínculos que no se podrían dar en otro ambiente.

6) LA CIUDAD COMO ELEMENTO PURAMENTE FUNCIONAL:

Se identifica una relación entre las consecuencias restrictivas de la dictadura en cuanto a nuestro actuar como ciudadanos y las fiestas como entes liberadores del uso del espacio público. En base a entrevistas con el Colectivo Euforia, en especial con Manuel Martínez, se destacó lo militarizado que aún sigue nuestro país después de la dictadura. El espacio público está restringido a lo funcional y no da espacio a lo recreacional y a lo auto gestionado. Las reglas han pasado a transformarse en realidad y los ciudadanos viven en la ciudad con un cierto miedo a utilizarla a su favor, a sacarle provecho. En relación a esto, Carlos Latorre menciona cómo estas fiestas «tienen que ver con luchar con el fantasma de la dictadura; sí era un tema nuestro, sí era un tema de discusión, era tema con las municipalidades, intendentes, Ministro del Interior incluso al punto que tuvimos que parar la Alameda». En complemento a lo anterior, es necesario mencionar lo sucedido en Octubre del 2019 con las manifestaciones desatadas después de la ola de evasiones en el metro de Santiago impulsada por los escolares. La violencia policial y la restricción de la manifestación libre en espacios públicos fueron temáticas a destacar en este período, revelando que 30 años después de la dictadura aún siguen expresándose ciertos comportamientos represivos que suscitan el temor en la población al manifestarse en las calles de nuestra propia ciudad.

7) LA MÚSICA COMO INCENTIVO AL DISEÑO:

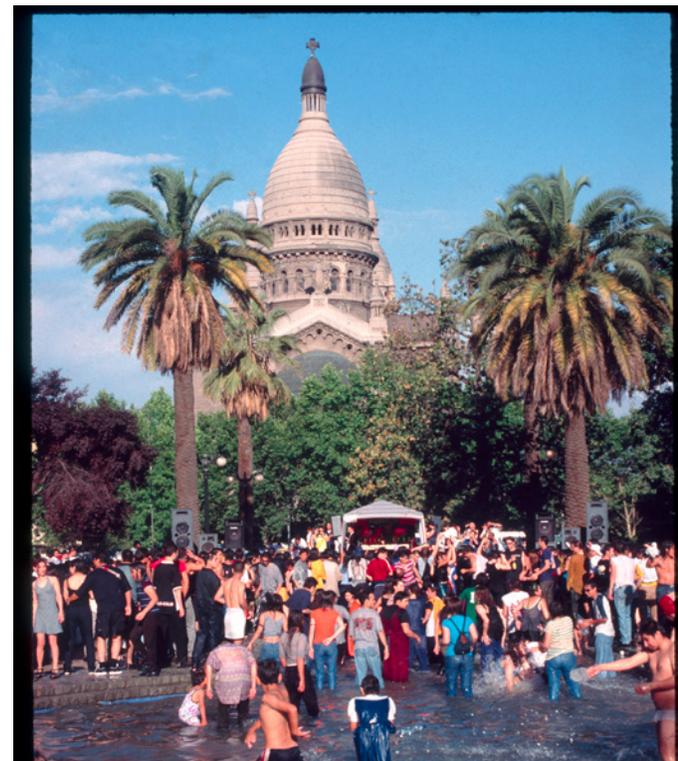
A partir de entrevistas con diseñadores, artistas y arquitectos que estuvieron involucrados

«Hemos transformado en una verdad que no podemos usar la calle, ni los espacios públicos, ni la ciudad. Vemos la ciudad como algo funcional, ¿funcional a qué? ¿a la productividad? ¿a movernos de un lado a otro para ir a trabajar? ¿y por qué la ciudad no puede funcionar para pasarlo bien? ¿soy un delincuente por pasar de largo hasta las 10 de la mañana bailando?»

(Latorre, comunicación personal, 29 de Agosto de 2019)

«Por otro lado, si transformas a la Alameda en una pista de baile, ya no va a ser para ti solamente la calle en que bajabas a estudiar a República. Es tu casa, es el living donde hiciste una fiesta con los amigos. Entonces empiezas a querer ese lugar, sientes que verdaderamente es tuyo, porque lo puedes ocupar con libertad»

(Martínez, 2007)



[Fig. 11] Fotografía por Javier Godoy

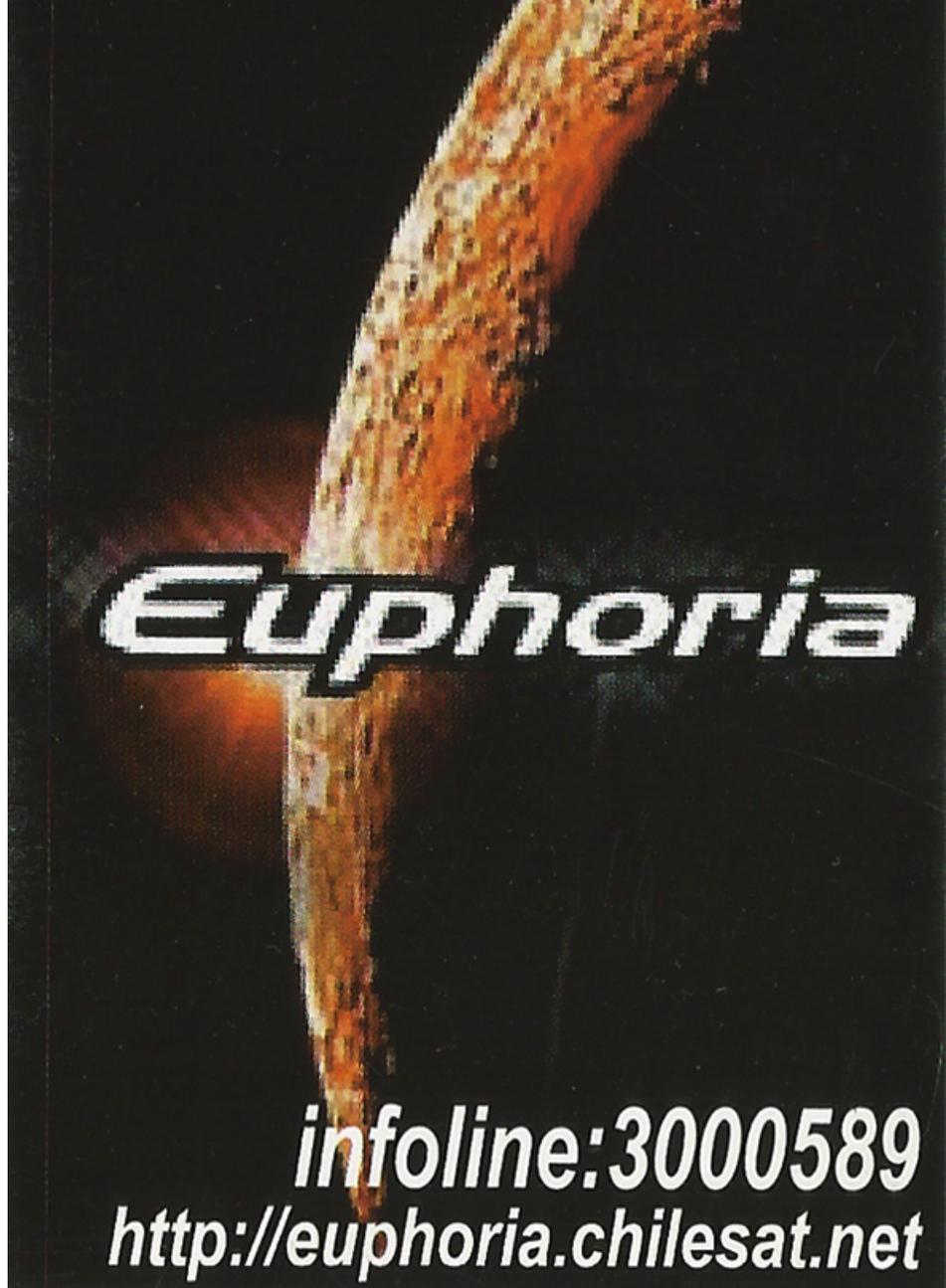
en el mundo de la música en los años 90 se desprende la idea de la electrónica como un elemento que motivó nuevas formas de hacer diseño, nuevos canales de comunicación y nuevas experiencias visuales en la época. La necesidad de difundir las fiestas y lograr una red de eventos en una época sin redes sociales ni medios digitales masivos, obligó a la escena a encontrar alternativas comunicacionales efectivas y de mayor alcance como la línea telefónica de Euforia [Fig. 12] que nos comenta Manuel Martínez:

«Carlos crea la Red Euforia, con el único objetivo de agarrar afiches que estuviesen en la calle y hablaran de música electrónica, para después nosotros difundirlas mediante dos plataformas. La primera es un fanzine y la segunda una línea telefónica, la 3000589. Esa línea era como una grabación que en un minuto incluía toda la información que habíamos logrado rescatar durante la semana sobre eventos de electrónica».

Por otro lado, Christian Powditch nos cuenta cómo con el colectivo Barracuda ingeniarban nuevas formas de llamar la atención mediante los afiches callejeros, adaptando las piezas gráficas al mobiliario urbano y generando intervenciones en la ciudad para diferenciarse de los otros anuncios. La música como experiencia auditiva ya motiva per se a una intervención visual que la complementa; las proyecciones, el diseño lumínico, los flyers y las instalaciones, constituyeron parte importante de la estética electrónica de los años 90.

8) POSGENERACIÓN Y CULTURA ORAL:

Un tema crucial que sale a flote en las narraciones de diversos entrevistados, es la historia y las vivencias que les transmiten sus padres que vivieron la dictadura mediante la cultura oral. Esa generación, la llamamos la posgeneración, ya que son los hijos que no viven directamente la dictadura pero sí reciben ciertos ecos de esta. El hecho de que los padres de familia no hayan podido disfrutar de la libertad, de la recreación y de la cultura en su plenitud, entrega cierta responsabilidad



[Fig. 12] Línea telefónica Euforia, flyer con uso intencional del pixel, archivo de Pablo Castro

«Entonces hay un tema que nosotros empezamos a abarcar mediante estas fiestas. Y es esta posibilidad de que yo me hago cargo de que mi papá vivió en dictadura y que mi papá, aunque fuese de izquierda, de derecha o de centro, sí vivió el toque de queda y sí como joven dejó de bailar y no entendió lo que significa pasarlo bien con los amigos porque estaba prohibido».

(Latorre, comunicación personal, 29 de Agosto de 2019)

a esta siguiente generación de volver a activar la vida nocturna, el arte y la música. Como nos menciona Martínez en su entrevista, lo que estaba sucediendo «era la expresión de la gente que por años no ha podido hacerlo y si llegó a tener la Alameda en una tarde del Love Parade unas 500.000 personas bailando es porque hay una forma diferente del último discurso». Lo interesante de este tema es que muestra cómo la narración entre generaciones y las historias orales pueden pasar a constituir parte de nuestra realidad, llevándonos a actuar y a tomar postura por cosas que no necesariamente vivimos directamente, pero sí experimentamos mediante relatos ajenos.

9) LA NUEVA POLITIZACIÓN EN LA MÚSICA ELECTRÓNICA:

Hoy se evidencia un nuevo tipo de politización en el mundo de la música electrónica. Ya quizás el rol político no pasa por hacer fiestas ilegales a las afueras de la ciudad o de bailar desafortunadamente en plena Alameda, pero sí la electrónica le entrega espacios seguros a la comunidad para bailar de manera individual, sin acoso ni necesidad de depender de alguien más para disfrutar. El *safe space*, el consenso mutuo y la igualdad de género son temas que están muy en boga hoy en día y que forman parte de esta nueva forma política que presenta la electrónica. Bajo la misma idea, nos comenta Matías Aguayo: «Se está hablando más de la participación femenina, se está hablando más de la idea de *safe spaces* entonces sí hay una politización, el único peligro es que a veces no va siendo tan profunda, en el sentido de que uno se puede armar un discurso muy claro con muy pocas herramientas, es complejo». Es interesante esta configuración de un nuevo rol político en la escena actual ya que confirma el punto del marco teórico en donde se menciona la alta politización de la juventud actual. Indica que los jóvenes sí les interesa el ámbito político de lo que configura su recreación, simplemente no cuentan con las posibilidades ni espacios de conocer más sobre la música y la cultura de la cuál participan.

«Me gusta ir a espacios que me hagan sentir segura, (...) por ejemplo soy binaria, así que prefiero los espacios queer, los espacios que me proponen un respeto. Trato de evitar los espacios más machistas y creo que la mayoría de los espacios donde he ido a bailar tech, no se configuran de manera machista y eso me agrada».

(East, comunicación personal, 24 de Septiembre de 2019)



[Fig. 13] Dj Zikuta,
Javier Codoy, 1997

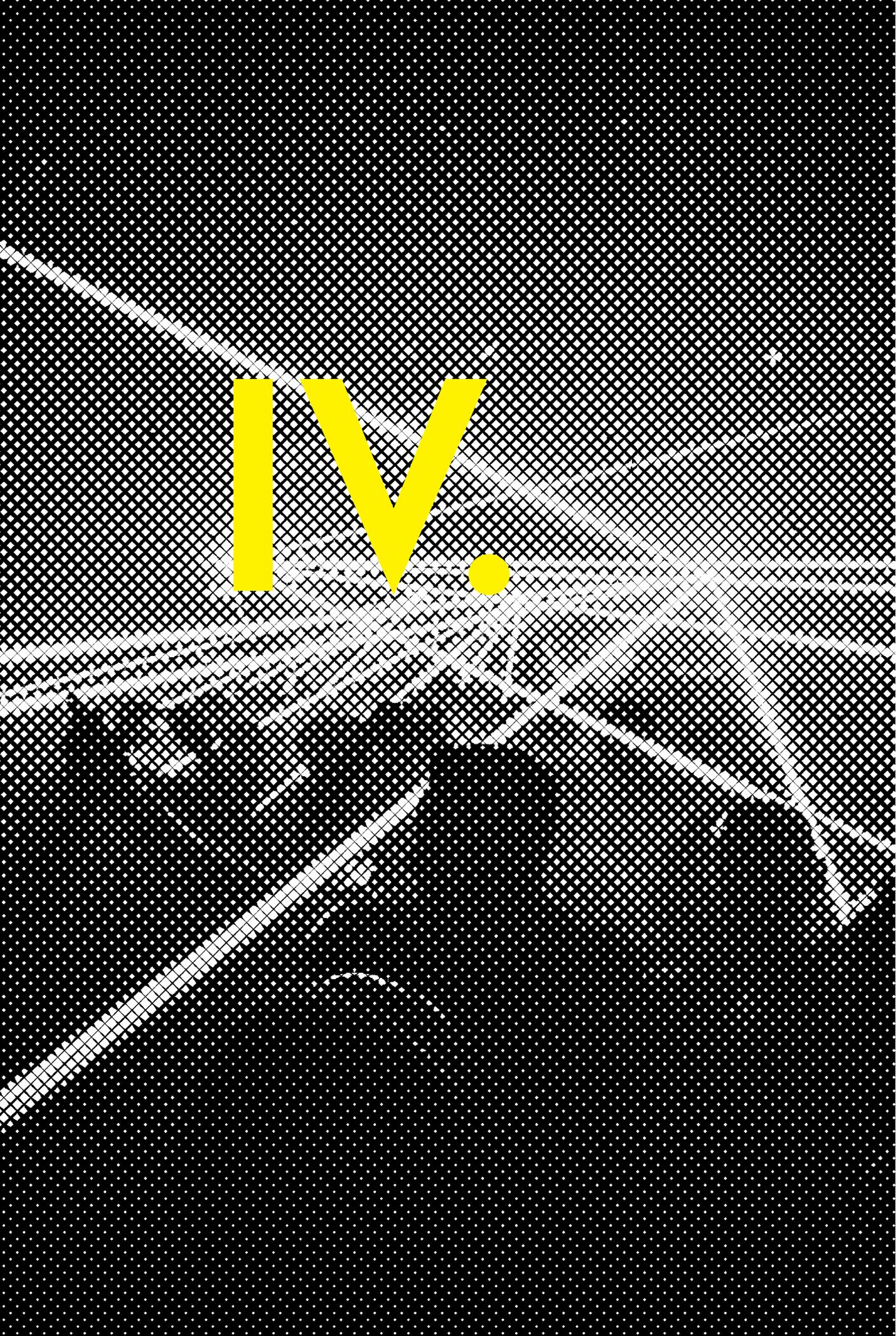
CONCLUSIONES

Para comprender y generar relaciones entre las interacciones críticas mencionadas, las cuales nos permitirán articular la exhibición de manera lógica y efectiva, es necesario categorizar estas en 3 secciones [Fig. 14]. La primera serán las interacciones que tienen relación con las causas y conformación de este movimiento en Chile, en otras palabras, lo relacionado a la escena inicial de la electrónica en Chile. La segunda tendrá que ver con el vínculo entre las causas y las consecuencias, esas observaciones que comprometen a ambas generaciones –la inicial y la actual–. Finalmente, la tercera tendrá que ver con las consecuencias y el desarrollo de la cultura electrónica en la actualidad. Estas tres divisiones nos permitirán conocer el pasado, ver los puntos comunes entre el pasado y presente y por último, comprender cómo se conforma la escena actual. De esa manera, será posible para el diseñador –bajo su rol de *match-maker*– convocar a un diálogo intergeneracional que será la clave para la experiencia memorial propuesta.

El segmento de «Escena inicial» tiene temáticas relacionadas en su mayoría a la posmemoria y su vínculo con lo vivido en la dictadura, porque conforma una agrupación que está bastante politizada. Por otro lado, la sección de «Escena actual», nos presenta diferentes formas de comprender cómo se desarrolla la política y la conciencia musical en estos días. En el punto B, se destacan temáticas como los problemas de desconexión que existen entre generaciones y alternativas de convocación para ambas generaciones. Es interesante analizar a partir de la tabla anterior, que la mayoría de las interacciones tienen un impacto intergeneracional y se han desarrollado tanto en el presente como en el pasado. Eso permite, sacar provecho de esos análisis para identificar de manera consciente las mejores herramientas para generar memoria de manera transversal y lograr el diálogo y reflexión de todos los visitantes.



[Fig. 14] Mapa de vínculo entre interacciones críticas



[Fig. 15] Archivo perteneciente a Redbull

OPORTUNIDAD DE DISEÑO

Actualmente, la música electrónica pasó a formar parte de la vida cotidiana y la esfera masiva del consumo cultural. No solo escuchamos sonidos electrónicos en las fiestas y festivales más importantes del país, sino que también forma parte de nuestra vida diaria, sonando en salas de espera, ascensores y supermercados. ¿Somos conscientes de la historia que tienen estas melodías en nuestros procesos políticos e históricos? De ahí emerge el problema: existe una falta de conciencia y visibilidad contemporánea del trasfondo político, social y cultural de la música electrónica en la historia de Chile. A pesar de que la escena electrónica se encuentra inserta en nuestra cultura actual, se ha obviado su importancia y lugar político en nuestra construcción reciente de memoria país. Esta se presenta como un lazo unificador entre los jóvenes de hoy, que pueden dialogar dentro de los códigos de la electrónica, y aquella generación que la impulsó en la década de los noventa constituyéndose como un tema importante a rescatar para nuestra memoria colectiva e identidad a nivel social. Sin ir más allá, en el último período de estallido social desarrollado en Chile, canciones con fuertes influencias electrónicas como «El baile de los que sobran» pasaron a conformar himnos emblemáticos de la revolución social. La música se tomó el espacio como dispositivo de encuentro y conexión entre generaciones, invitando a reflexionar sobre hitos históricos y políticos de nuestro país, como también a unirnos bajo un ritual cultural que no pone barreras etarias, raciales, ni de género.

El «olvido» es un agente propio del ejercicio memorial, es decir, siempre habrán hechos y procesos borrados por la fuerza del olvido, mientras que otros serán recordados. La memoria colectiva se construye a partir de las imágenes que se emiten desde las instituciones, creaciones literarias, cultura pop y archivos. Muchos de estos medios fallan en registrar y por ende las fuerzas del olvido entran en ejecución. Lo que llamamos «cultura» es, en realidad, un largo proceso de selección y de filtros (Eco & Carrière, 2010). El Estado, en tanto organización burocrática estable, archiva para guardar la memoria nacional y, este tipo de archivística, sigue los parámetros estatales de interés para la construcción de futuras memorias. La ciudadanía, a pesar de no operar a través de instituciones formales, guarda y selecciona siguiendo parámetros de jerarquía impuestos por la cultura, donde no se imponen los intereses del estado, por lo tanto se siguen jerarquías propias. Las comunidades e individuos catalogan y registran por medio de sistemas de valor, eligiendo aquello que históricamente se ha construido como «lo más importante» o «lo más valioso». Dentro de estas prácticas archivísticas, han existido entidades o grupos subalternos⁵ que no han sido considerados como importantes o necesarios de representar. Por ejemplo, la historia obrera en Chile hasta los años 60 no había sido visibilizada; entre varios, el trabajo del historiador Gabriel Salazar se enmarca en la visibilización del mundo obrero en el registro histórico nacional (Salazar, 2000). Asimismo, sucede con las mujeres, minorías sexuales y grupos étnicos/raciales minoritarios, con esfuerzos como los de «Historia de la Mujer en Chile» (2011) de Stiven, y Contardo con «Raro» (2012) su ensayo sobre la actitud social ante los homosexuales en el país. La cultura de la música electrónica, sus formas, estética y como plataforma unificadora, queda al igual que los casos anteriores, insuficientemente representada en archivos tradicionales y memoria oficial.

¿Qué rol cumple el diseño en la reactivación de esta memoria? En base a la perspectiva de Varga (2018) del diseñador como *Match-Maker*⁶, surge la posibilidad de generar un espacio que permita alinear a diferentes personas con el fin de incentivar interacciones que lleven a la reflexión, conciencia y cuestionamiento de alguna pro-

[5] Se refiere a los grupos excluidos de las sociedades a un menor rango debido a su raza, u raza, etnia, clase social, género o religión.

[6] Se entiende el concepto de *Match-Maker* como la capacidad del diseñador participativo para gestar plataformas que alinean a diversos actores bajo un fin.

blemática particular, en consideración de, por ejemplo, los recuerdos y las vivencias. De esta manera, la exhibición gestada por el diseñador actúa como una asamblea más-que-humana. El diseñador convoca y configura relaciones entre objetos, sonidos, personas y sensaciones con el fin de activar cierta memoria y reflexiones en torno a un tema. A modo de complemento, Matozzi (2018) postula que el diseño contribuye a (re)configurar contextos y relaciones sociales, (re)articulando situaciones mediante herramientas que nos entrega. En tal sentido, la exhibición se presenta como una plataforma de activación posible para potenciar este rol participativo que emerge desde el diseñador. Es un medio social único que mediante características tridimensionales y multisensoriales permite que el conocimiento reciba una forma espacial que permite al usuario enfrentarse a nueva información de manera más envolvente, experiencial y memorable (Parry, 2007). Por consiguiente, en este proyecto el diseño de exhibición permitiría exponer una forma de cultura poco visibilizada y su impacto social, abriendo un espacio de diálogo y empatía entre generaciones en torno a un proceso histórico relevante, como es el caso de la transición a la democracia y su aco- ple con la música electrónica.

FORMULACIÓN

QUÉ:

Exhibición multisensorial y memorial sobre la cultura de la música electrónica post-dictadura y sus implicancias sociales, políticas y culturales en Chile.

POR QUÉ:

La cultura, sonoridad y visualidad de la música electrónica en Chile, sus características políticas y sus influencias en el cambio del panorama socio-cultural de la época, están insuficientemente representados en la memoria colectiva nacional. A su vez, la música electrónica tiene un componente intergeneracional que permite el diálogo entre jóvenes y adultos, quienes conviven bajo la experiencia del sonido y su cultura. La vigencia de este estilo musical y la alta politización de los jóvenes chilenos en la actualidad, refuerzan la idea de que nuevas generaciones deben conocer el trasfondo político y social de este movimiento. Sin embargo, no existen miradas desde el Diseño que aborden el fenómeno de la música electrónica en un sentido cultural, social y político. El Diseñador mediante su rol de *Match-Maker* es capaz de alinear a diferentes actores con el fin de generar una experiencia que facilita la visibilidad y comprensión del fenómeno en cuestión.

PARA QUÉ:

Activar mediante herramientas de diseño una memoria que es parte importante de la historia política y cultural de Chile. Así mismo, generar un espacio de diálogo entre generaciones que permita a los jóvenes empatizar con vivencias y recuerdos que forman parte de una transformación política y musical relevante. En ámbitos performativos y musicales, aportar a la escena de música electrónica mediante la construcción de un proyecto que hace consciente y activa parte de la historia política-musical chilena.

OBJETIVOS:

- 1. Diseñar una exhibición multisensorial para la articulación de vínculos intergeneracionales, por medio de la música y contenidos políticos y sociales**

I.O.V: definir el guión de la propuesta, con la colaboración de informantes, y la forma en que este articula la experiencia intergeneracional.

- 2. Establecer las herramientas adecuadas para el desarrollo de la exposición y su consiguiente difusión, con el fin de motivar a las audiencias juveniles a comprender el aporte de la música electrónica al fenómeno de la transición política en Chile.**

I.O.V: de esta manera desarrollar prototipos de las áreas expositivas y los requisitos del montaje, además de generar un plan de difusión pertinente con los usuarios indicados.

- 3. Activar la memoria de los asistentes mediante la recopilación, intervención y exposición de archivos que formaron parte de la cultura visual de la música electrónica en Chile durante la década de 1990 (transición).**

I.O.V: mediante instrumentos de evaluación y medición analizar la recepción, por parte de los participantes, de su experiencia e interacción con los archivos (tanto las imágenes como los sonidos).

- 4. Implementar la experiencia multisensorial dentro de un espacio adecuado en términos de sonido y calidad visual.**

I.O.V: método de medición para el tiempo de reverberación de la sala (detonador y sonómetro con registrador) e instrumento de medición de luz ambiente (luxómetro) bajo los parámetros deseados.

CONTEXTO

Esta propuesta busca reactivar, mediante un diseño expositivo multisensorial, un proceso cultural originado en Chile hace casi más de tres décadas para una reflexión sobre la escena musical actual—vinculada fuertemente al diseño en términos de comunicación visual— donde la música electrónica ha sido una base esencial en la construcción de este tipo de cultura urbana. El proyecto abarcará diferentes formatos de diseño (audiovisual, gráficas, ambiente, espacio sonoro, etc.), por lo que la locación del evento cumplirá un papel importante en integrar al usuario en esta experiencia inmersiva.

Luego de visitar y dialogar con varios espacios expositivos—proceso mencionado con mayor detalle en la etapa de gestión— el lugar escogido para la muestra es Metro 21. Una galería de 130 m² ubicada en el cuarto piso de un antiguo edificio frente a metro Manquehue (Av. Apoquindo 5972). La selección del lugar se articula sobre la base de cuatro motivaciones que fueron parte de la pauta de elección y que potencian el desarrollo de la exhibición. En primer lugar, el espacio expositivo desarrolla constantemente eventos y cuenta con talleres fijos de artistas que trabajan día a día en el lugar, lo que genera un flujo de gente constante que fortalece la visibilización del proyecto. Siendo temáticas trascendentales del proyecto la recuperación de memoria y la visibilización de ella, se vuelve sumamente importante que el espacio cuente con una convocatoria cotidiana de gente. En segundo lugar, Metro 21 cuenta con diferentes salones y divisiones espaciales que colaboran en la organización de las temáticas y en subdivisión de la información de la exposición. Como tercer punto, entendiendo que la música conforma parte esencial de la muestra, la reverberación y la acústica del lugar toman un rol clave en la decisión. Es importante contar con aislantes estructurales—antes mencionadas como divisiones espaciales— que facilitan crear diferentes ambientes sonoros y ser capaces de amplificar de manera correcta para cada uno. Y como último punto, es la estética del lugar. Esta debe dialogar con la temática de la *rave*, el mundo *underground* y espacios culturales no convencionales; por lo que los diversos escombros, grietas y erosiones de la infraestructura colaboraban en conformar una atmósfera acorde a lo relatado.

En primera instancia, se consideró generar vínculos con espacios culturales independientes más accesibles desde el punto de vista de la gestión, con la intención de en un futuro extrapolar el concepto a muestras en espacios institucionales que logren abarcar un público mayor y un impacto a nivel cultural más masivo. Esta experiencia multisensorial podría transformarse en un «modelo replicable» en distintos formatos con el fin de que no sea una experiencia única. Es por lo mismo que la exhibición está diseñada para ser adaptada a diferentes espacios y públicos; las instalaciones no dependen específicamente de la infraestructura y son de armado sencillo y remontable.

AUDIENCIA

En primera instancia, si analizamos a quién va dirigido este evento y cuáles son las generaciones a las que se busca poner en diálogo, observamos ciertas divisiones de grupos etarios como unidades de análisis. Bajo ese razonamiento, serían los Baby Boomers (50-68 años aprox.) y la Generación X (36-49 años aprox.) los responsables de la activación cultural post dictadura y propulsores de una movida *underground* que se potencia con la llegada de exiliados y pivotes de la música electrónica como Ricardo Villalobos y Matías Aguayo, quienes también pertenecen a esta última generación. Por otro lado, tenemos a los Millennials (18- 35 años aprox.) a quienes se busca poner en contacto con las generaciones de los 90 para generar un vínculo a través de la música y su experiencia, invitándolos a reflexionar sobre el trasfondo político, social y cultural que tuvo y tiene la música electrónica en Chile. Sin embargo, considerando la visión de Harmut Rosa (2013) en base a las revoluciones intrageneracionales y las variables a considerar en un diseño de servicios mencionadas por Morelli (2006) como los referentes culturales y costumbres sociales del usuario, los paradigmas culturales dentro del rango millennial resultan muy amplios para constituir un usuario único. Dentro de una misma generación tenemos personas que han vivido situaciones culturales distintas, por lo que es pertinente segmentar a partir de los valores intrínsecos del comportamiento del usuario y sus comunidades de interés. El usuario principal que se desea abarcar es un joven entre 18 – 26 años (aprox.) que participa activamente de festivales, fiestas y eventos de música electrónica tales como Recreo, Microclub, La Matrix, Picnik Electrónico, entre otros. En su mayoría son universitarios que están constantemente enfrentados a ambientes politizados tales como variadas marchas estudiantiles, manifestaciones sociales, debates varios, conferencias y asambleas; por lo que su vínculo con temas políticos existe, pero la falta de información los ha dejado fuera de una conciencia histórica en relación a la música de su interés. Es por esto que es necesario considerar la participación de personajes claves de la escena de electrónica de los 90 tales como Dj´s, fotógrafos, visualistas, músicos, etc; los cuales conforman el otro grupo de usuarios que permitirán que se genere el diálogo intergeneracional y sea posible crear empatía en la generación actual.

[Fig. 16] Lugar expositivo,
Metro 21



ESTADO DEL ARTE

En el siguiente capítulo se desarrolló un levantamiento de información en cuanto a antecedentes y referentes que inspiraron en diferentes aspectos el desarrollo de «Ecos Rítmicos». El estado del arte va ser presentado en 2 categorías diferentes: antecedentes y referentes. En la primera se analizarán maneras ya existentes de abarcar las temáticas de memoria, música electrónica y activación cultural, mientras que en la segunda se presentaran obras y artistas—sin necesidad de una relación directa con el tema— que inspiran de una u otra manera el proceso de creación y desarrollo de la propuesta en cuestión. Cabe mencionar que dentro de los referentes se presentan subcategorías de proyectos que sirvieron como inspiración para el diseño de la exhibición, sus flujos y montaje, como también otra categoría que menciona referentes en cuanto a la identidad del proyecto y el diseño gráfico de la exhibición.

[A] ANTECEDENTES:

1. Echoes of a Collective Memory, Guadalupe Rosales:
Exhibición que busca investigar y visibilizar la cultura latina *underground* de los años 90 en Los Ángeles. A partir de documentación, folletos, revistas, objetos e instalaciones, Rosales activa la memoria de los visitantes. Guadalupe, mediante un diseño de la exhibición y la experiencia, relata historias de comunidades subrepresentadas en archivos oficiales y memoria pública; replanteando la imagen que se tiene de la historia de la juventud latina en EEUU.
2. El Trolley:
Proyecto que busca rescatar y visibilizar toda la escena desvirtuada en «El Trolley», emblemático espacio cultural de creación y difusión de la contracultura santiaguina durante la dictadura militar. Cuenta con la realización de una expo-instalación desarrollada en el CAM y un soporte virtual que permitirán articular fragmentos del archivo recobrado. Se presenta como un buen antecedente de proyecto que busca activar la memoria y revivir un movimiento que forma parte del proceso de activación cultural post dictadura en Chile.
3. El Frío Misterio, Sergio Castro:
Es un largometraje que documenta la historia de la banda de *rock* alternativo/electrónico llamada «Electrodomésticos». La pieza audiovisual narra la historia de la banda y sus influencias en la reactivación cultural que se produce con la vuelta a la democracia en Chile. Mediante entrevistas, recopilación de archivos fotográficos y videos se retratan los inicios de la escena de música electrónica chilena, los lugares de reunión, los artistas emblemáticos y su aporte a la cultura *underground* de los años 90.
4. Night Fever:
Exhibición inspirada en el diseño de interiores y la gráfica utilizada por los clubes nocturnos más famosos del mundo. El Vitra Design Museum abre sus puertas para llenarse de fotografías, folletos, objetos e instalaciones que llevan al asistente a revivir la experiencia sensorial y estética de estar dentro de discotecas icónicas como el Studio 54 en Nueva York. Se rescata la idea de considerar el club nocturno como un punto de inspiración para los diseñadores, considerando aspectos claves en la experiencia nocturna como la iluminación, el diseño sonoro, los flyers y el amoblado de un lugar creado para la fiesta.
5. Los Dominios Perdidos, Cooperativa de Artistas:
Exposición llevada a cabo en el Museo de Artes Visuales, la cual presenta los trabajos de un grupo de artistas pertenecientes a la generación de los 80. La exhibición da a conocer obras de artistas que formaron parte de la escena contracultural, contestataria y *underground* del período de dictadura y transición a democracia en Chile. Se busca generar un vínculo temporal e intergeneracional interesante con esta exposición, ya que representa a un grupo y un período de la historia que ocurrió hace más de 30 años, presentando sus obras y procesos como algo vigente e interesante de analizar en el Chile actual del 2019.
6. Clubbed, Rick Banks:
Libro que recopila toda la historia visual de los clubes nocturnos de Reino Unido. El diseñador mediante una variedad de logotipos, carteles, fotografías, boletos, arte de portadas, carteles, cintas y folletos se propone crear un registro gráfico de la cultura de baile. Este proyecto destaca la relación entre música y diseño; Banks mediante un proceso analítico y curatorial de las obras gráficas recopiladas, logra crear un relato visual e histórico de la escena nocturna de su país.
7. Nonotak Studio:
Es un dúo de artistas/diseñadores que trabajan con instalaciones de luz y sonido, con la finalidad de crear entornos etéreos, envolventes y de ensueño. Sus trabajos son diseñados

[B] REFERENTES:

_PROYECTO GENERAL

dos para envolver, desafiar y asombrar al espectador. Mezclan la capacidad del diseño de sonido de sumergir, con la virtud de las imágenes cinéticas de conmovedor, apoyándose en recursos tecnológicos personalizados para generar efectos únicos.

8. A Concert for the Deaf, Martín Garrix:
El famoso Dj holandés organizó un concierto extrasensorial para gente sorda. Utiliza recursos visuales, proyecciones, plataformas de vibración, líquidos y otros recursos para generar una experiencia envolvente a partir de la música, pero sin necesidad de escuchar. Este proyecto aporta como un referente en términos de experiencia multisensorial, donde a partir de un usuario extremo, el diseñador es forzado a experimentar con nuevos recursos y alternativas que transformen el sonido en nuevos medios que logren generar una experiencia musical sin recurrir al oído.
9. El Campo, Zuloark:
Es un espacio público en la ciudad de Madrid que fue reconfigurado por un colectivo de arquitectos con el fin de transformar un lugar abandonado en un lugar político y cultural para la comunidad. El espacio fue amoblado con mobiliario urbano de código abierto, hecho a mano y móvil, con el fin de abrir posibilidades a los vecinos de utilizar el espacio en diversas formas: eventos deportivos, seminarios, conciertos, workshops, entre otros. Se vincula al proyecto en el sentido de abrir posibilidades a un nuevo rol como diseñadores, en donde mediante herramientas del diseño especulativo y Match-Making, el colectivo fue capaz de abrir posibilidades, preguntas y provocar a la comunidad mediante su creación; demostrando la capacidad del diseño de proponer, convocar y ampliar antes que acotar.
10. Andreas Gursky:
Es uno de los fotógrafos contemporáneos más reconocidos gracias a sus trabajos de multitudes humanas, exceso de información y gran escala. Sus fotografías se enfocan en la fuerza que tienen las masas y las grandes agrupaciones de gente, objetos y patrones.

Dentro de las multitudes, el artista en cierto período de su carrera puso especial foco en la fotografía de *raves*, retratando miles de cuerpos sudorosos al ritmo de la música los cuales motivaban un latir en el estómago, con solo mirar la fotografía. El trabajo de Gursky se presenta como un retrato de la cultura *rave*, representando la fuerza que pueden cobrar las masas y la música como método de escape, delirio y recreación.

11. Gianluca Alla:
El trabajo del diseñador resulta un referente interesante al proponer una mezcla entre tipografía y música, dejando influir el diseño gráfico por ritmos y sonidos creados por otros músicos. Sus trabajos de carteles para conciertos en Neubad Bistró Lucerne, demuestran cómo las letras están diseñadas y seleccionadas de acuerdo al tipo de música que toca cada banda. Por ejemplo para la banda Horizon Liquide, la tipografía refleja el timbre clásico y electrónico de la banda a través de las líneas en zigzag que rompen la elegancia de las serifas. Mientras que en otro póster para la banda de jazz Les Reines Prochaines, las letras bailan al ritmo desordenado de la banda de jazz, pero en forma impresa.
12. Hardbeat Collection, Walter Van Beirendonck:
Hardbeat es una colección de prendas diseñadas a partir de telas industriales que se ve inspirada en la cultura *rave*. Los diseños hacen alusión a características propias de la cultura electrónica como el delirio, las drogas recreativas y la psicodelia. Es interesante analizar cómo desde el diseño de vestuario también es posible reactivar una época en específico, destacando las prendas como objetos de memoria que funcionan como elementos gatilladores de recuerdos en el espectador.
13. 19:30, Aleksandra Domanovic:
La artista recopiló las animaciones introductorias y las canciones emblemáticas de los noticiarios durante las guerras yugoslavas de los años 90. Luego convocó a varios productores de electrónica a mezclar el material y volverloailable. La obra proporciona un recuerdo del sentimiento ambivalente de miedo y euforia

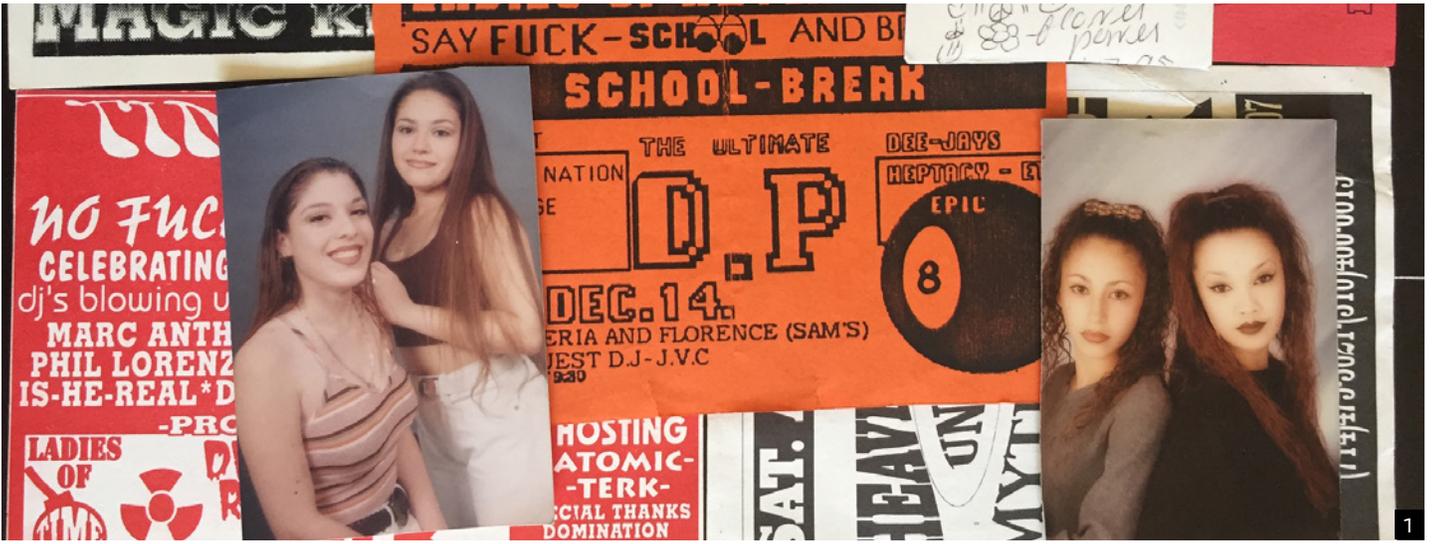
en un país que ya no existe. Es interesante analizarlo como referente ya que la instalación compara ambos mundos—el delirio y la guerra— lo cual es totalmente aplicable al contexto de Chile en el proceso de dictadura y posteriores fiestas *rave*.

_DISEÑO EXPOSITIVO

14. Come Together:
La exhibición desarrollada por el California College of the Arts en 2012, presenta una innovadora forma de orientación y flujos para los visitantes. Mediante líneas de colores creadas a partir de *masking tape*, el usuario es capaz de elegir diferentes formas de recorrer la exhibición en base a una serie de temáticas. Es interesante ya que aparte de facilitar la orientación, innova dentro del *wayfinding* invitando al visitante a participar de manera activa en el recorrido de la muestra.
15. MOME Open Day:
Exhibición universitaria que se destacó por crear una identidad visual consistente, atractiva e innovadora. Lo que se proponían era comunicar la complejidad de la universidad mediante recursos simples como la repetición, los dobleces y el blanco y negro. Funciona como un referente para la muestra en términos de crear un look complejo y unificado que permita reconocer la exhibición como un todo. Entrega herramientas específicas que serán rescatadas por «Ecos Rítmicos» como es la repetición tipográfica y los pliegues en piezas impresas. MOME Open Day nos demuestra lo importante que es generar una identidad visual consistente con la temática, reconocible y recordable por el visitante.
16. Exhibition Art, diseño gráfico y espacial para exposiciones, Wang Shaoqiang:
El libro agrupa los mejores diseños de exposiciones alrededor del mundo, entregando información desde los flujos hasta las gráficas. Destacan los diseños contemporáneos e innovadores, que le entregan a este proyecto un aire actual para articular la organización tanto espacial como visual del evento.

_IDENTIDAD VISUAL

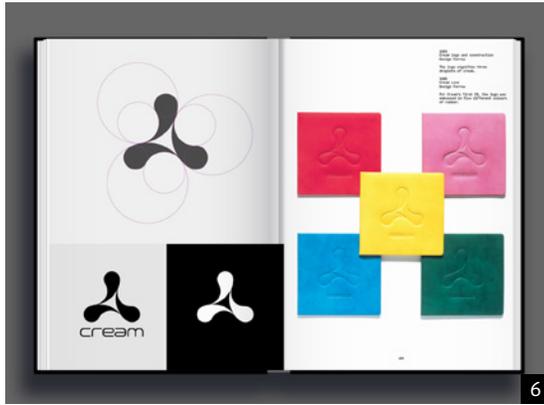
17. The End of the Print, David Carson y Lewis Blackwell:
Libro que forma parte de los clásicos de la historia del diseño gráfico y que actúa como declaración del gran trabajo del diseñador Carson. Es de la obra del mismo David que se rescata la forma en que se explora un diseño tipográfico experimental y distintas perspectivas únicas de la cultura pop de los años 90. Funciona como un referente importante para la experimentación con técnicas análogas tipográficas, el uso del scanner como herramienta de creación y el proceso de digitalización mediante mapas de bits. Varias de estas técnicas forman parte reconocible de la identidad del proyecto, el cual entabla sus raíces en los años noventa.
18. Saturation I, Brockhampton:
Es un álbum del grupo de Hiphop estadounidense Brockhampton. Este álbum— a pesar de ser actual— cuenta con una identidad gráfica bien relacionada a la estética de los 90, utilizando la fotografía análoga, la técnica de blend como una distorsión tipográfica y las reconocibles portadas de sus discos inspirados en videos noventeros de 4:3. La identidad visual del álbum aporta mediante las técnicas mencionadas anteriormente, utilizando específicamente la herramienta de repetición, mezcla y difuminación como inspiración para los juegos tipográficos que se emplean en la identidad visual de «Ecos».
19. No más normas de diseño gráfico posmoderno, Rick Poynor:
El libro analiza las transformaciones que ha sufrido el diseño gráfico en los últimos 25 años. En ese sentido, es un aporte para el proyecto ya que identifica y describe conceptos como la deconstrucción, apropiación y autoría; los cuales— además de tener un impacto en la identidad visual del proyecto— son parte fundamental en la cronología del diseño gráfico posmoderno.



1



4



6



12

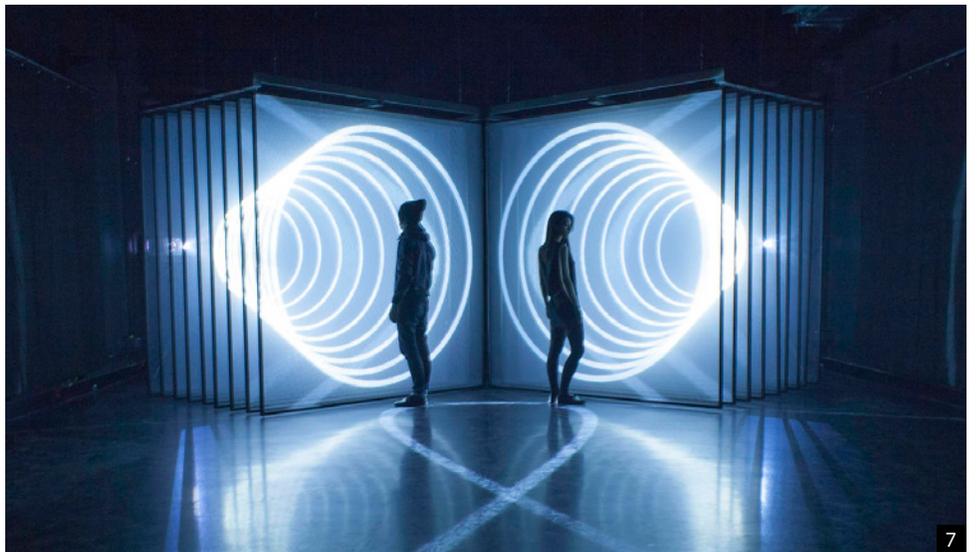


8

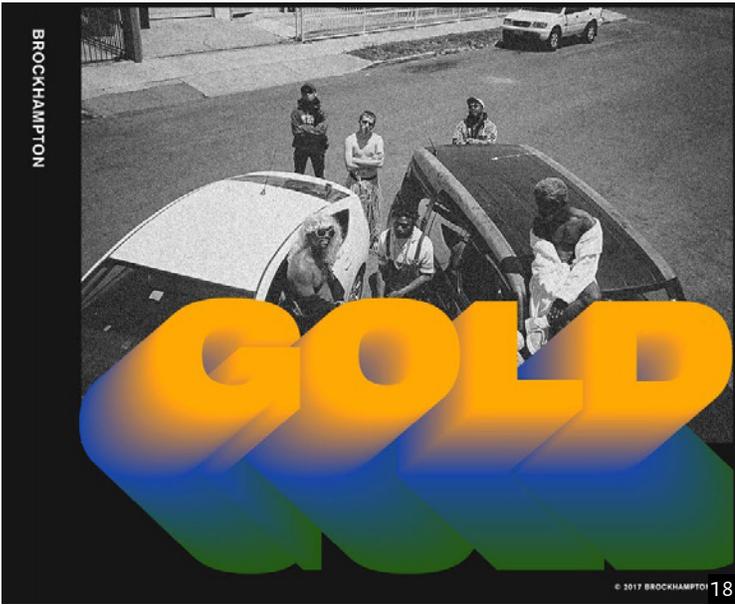
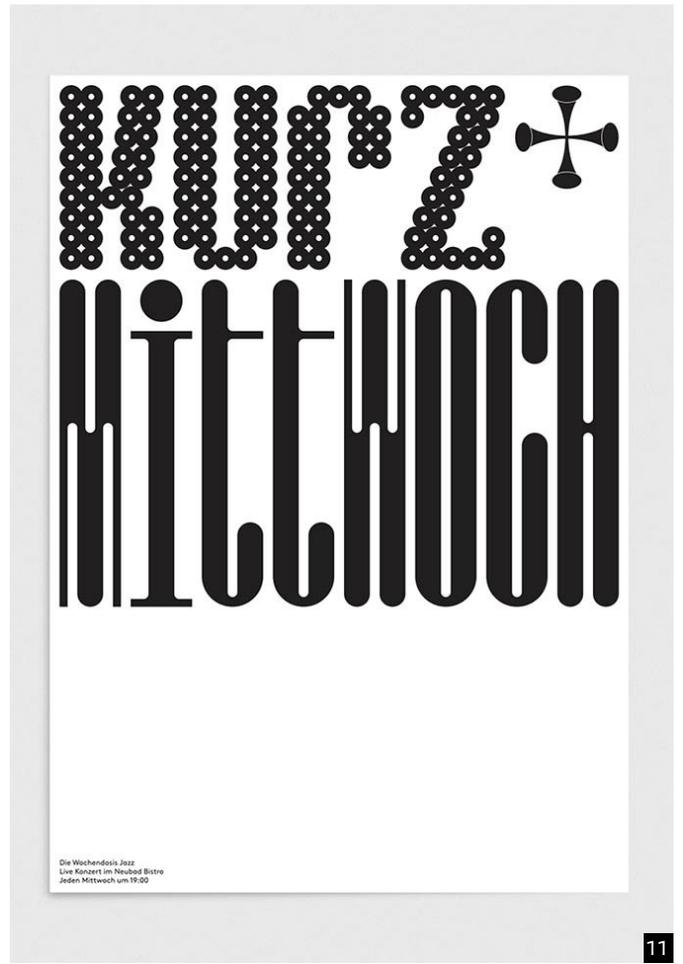


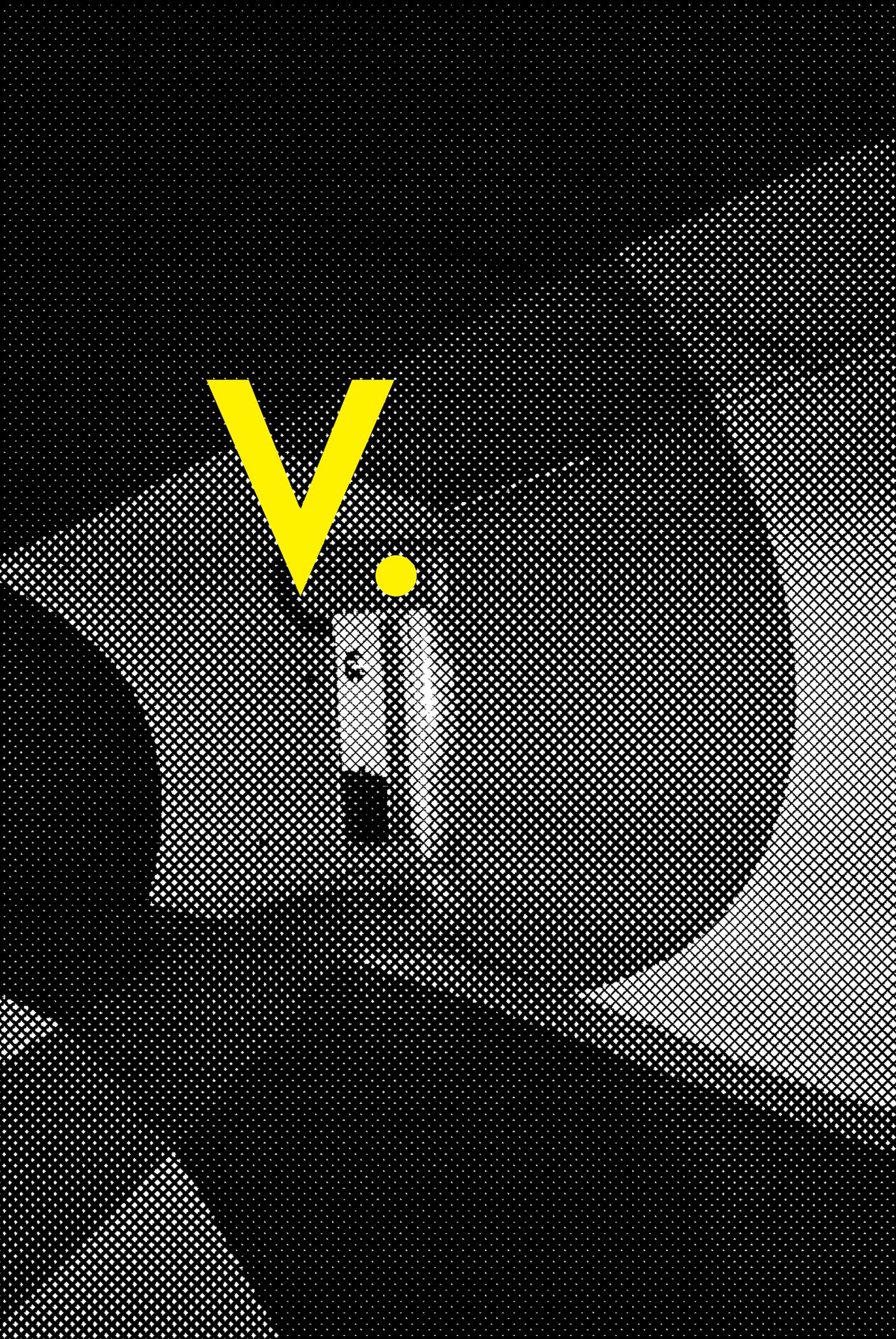
2

[Fig. 17] Antecedentes y referentes, estado del arte



7





[Fig. 18] Lugar de exhibición «Metro 21», Elisita Punto y Matu Noguera

METODOLOGÍA DEL PROYECTO

El proyecto incluye ciertas características del diseño de servicios al cambiar la perspectiva tradicional del diseño enfocado en el objeto al de la experiencia, optando por entregar una interacción valiosa y consistente para el usuario. En este caso, la experiencia multisensorial propuesta sigue definiendo lo que entendemos como «forma» en el diseño, solo que además de incluir las especificaciones tradicionales de la forma de los objetos, espacios y piezas gráficas, esta incluye otras no tan comunes como serían los aspectos del discurso personal –contenido, tono, estructura– o la forma de los procesos –orden, recursos y mecanismos– (Agudelo, 2018). Es en base a ciertos aportes metodológicos del diseño de experiencias y servicios que se desarrolla un proyecto que busca generar interacciones en un contexto cultural.

El proyecto se divide en 7 etapas principales. En primera instancia está la etapa de investigación en donde se levanta la información necesaria para identificar la problemática de diseño y poder entender el contexto histórico en el cual se sitúa, como también a los usuarios que se ven involucrados. Luego, en base a esa etapa informativa, es que se llega a la etapa de planificación general, en donde el punto principal es la creación de las temáticas expositivas y el guión narrativo. La etapa de diseño y desarrollo es donde se le da forma a este guión y se encuentran las herramientas específicas para transmitir el contenido extraído de entrevistas y registro de archivos impresos y audiovisuales. Entrando por consiguiente a una fase de gestión y curaduría, en la cual se entra en contacto con curadores externos y espacios expositivos para encontrar el lugar adecuado en términos narrativos, estructurales y sociales. Luego el diseñador procede a la etapa de identidad visual, para terminar de manera simultánea con la fase de producción e implementación y el plan comunicacional y difusión del proyecto.

[A] INVESTIGACIÓN

Se analiza el fenómeno en cuestión desde una perspectiva antropológica e histórica, donde se rescatan las costumbres de la cultura electrónica y se permite entender cómo los sucesos en cuestión afectan a la sociedad del momento y su evolución en términos artísticos, políticos y culturales. Mediante este diálogo interdisciplinario, el diseñador logra entender ciertos comportamientos humanos y su vínculo con el contexto histórico, permitiéndole formular y convocar—bajo su rol de *Match-Maker*—a diferentes actores a una propuesta sensorial con fundamentos válidos de otras disciplinas. En esta fase, de la mano de la información teórica levantada, análisis de interacciones críticas y entrevistas, se formularán los capítulos temáticos tentativos de la exhibición. El diseñador con la colaboración de Ximena Vial, M.A en Museología antropológica, darán pie al guión de la muestra en base a su trasfondo conceptual planeado.

[B] PLANIFICACIÓN GENERAL:

En la etapa de planificación general se busca desarrollar la narrativa de la exhibición y el guión de la misma. Antes de proceder a las fases de diseño y desarrollo de los contenidos, es vital declarar hacia donde va la muestra y qué es lo que se busca generar en el visitante. La trama nos indicará la cantidad de espacio requerido, la disposición y ubicación de las obras y la secuencia en la que los visitantes se moverán por la exposición. La etapa de investigación teórica y la codificación de las variadas entrevistas son la que nos entregan la información necesaria para generar los contenidos expositivos que responderán a nuestras interacciones críticas detectadas anteriormente.

Bajo ciertos conceptos del «Diagrama de servicios» propuesto por Agudelo (2018), se presenta una metodología donde se busca estructurar ciertos ejes temáticos de la exhibición y relacionarlos con la estructura y los procesos que los harán factibles. Este método [Fig. 19] permite tener una aproximación tentativa de lo que será la experiencia, planificando ciertos puntos de contacto con el usuario y las herramientas de diseño que serán necesarias. Los componentes del método son organizados bajo la metáfora del teatro, organizando la información de la experiencia en la escena (lo visible por el usuario) y la trasescena (soporte del funcionamiento).

Escena (Frontstage):

Etapas que describen el momento de contacto entre el usuario y el proyecto.

■ **Diseño como resistencia**

Procesos y tendencias noventeras, cultura del collage, reinterpretación de afiches, diálogo intergeneracional.

■ **Posmemoria**

Memoria heredada, exilio y escena europea.



■ **Represión v/s delirio**

Se contraponen dos mundos relacionados a las masas: la dictadura y sus manifestaciones con la democracia y las *raves*.

■ **La calle es de todos**

Uso del espacio público, eventos como voz de inclusividad, el baile como arma de protesta y *ravers* como actores políticos.



Trasescena (Backstage):

Etapas que remite a aquello que ocurre detrás de la línea de interacción, en este caso las herramientas de diseño utilizadas para ejecutar la «escena».

■ Diseño sonoro, sistema de amplificación, instalaciones visuales y proyecciones.

■ Diseño gráfico, afiches, flyers y animaciones digitales.

■ Diseño sonoro, sistema de sonido *surround*, diseño de iluminación.

■ Diseño audiovisual, instalaciones visuales y proyecciones.

■ Fotografía análoga, cajas de luz, diseño de iluminación.

[C] DISEÑO Y DESARROLLO

Al tener ya la narrativa y el guión desarrollados, se procede a la etapa de diseño en donde se le da forma a las temáticas propuestas. En este capítulo se describirán las instalaciones que formarán parte de la muestra, narrando el proceso de diseño, las herramientas a utilizar en mayor detalle y las descripciones oficiales de lo que plantean las obras.

En la etapa anterior de planificación, se muestra un gráfico con las diversas temáticas las cuales serán representadas en diversas obras e instalaciones que permitirán que el visitante reconozca, comprenda y empatice con la materia exhibida.

1. Espacio Común

Temática:

Este será el primer espacio de la exhibición donde la audiencia será introducida a la temática y comenzará el viaje de la activación memorial. Lo principal es que mediante instalaciones sensoriales, tanto visuales como sonoras, se genere un vínculo entre los asistentes; invitándolos a entrar en un diálogo intergeneracional que permita una reflexión en torno a la música electrónica y sus impactos culturales en Chile. Este salón abarca la temática de la cultura electrónica como plataforma de incentivo para el diseño, mostrando la cultura de baile como una razón para experimentar en términos de diseño de espacios, lumínico y visual. Es la pista de baile y la música electrónica la que logra hacer convivir a un amplio espectro de gente bajo un mismo ritual y sensaciones. Es por lo mismo que es este el espacio indicado para generar la convivencia de dos generaciones que comparten un mismo gusto pero que vivieron historias diferentes. Por lo tanto es en este primer espacio que la generación que gestó este movimiento en un principio en Chile se encuentra con exponentes más jóvenes que entienden esta tendencia musical desde el presente. Este encuentro se produce en el contexto de una introducción donde explicaré el ¿por qué? y ¿para qué? de esta muestra.

Referentes:

Este espacio en general tiene un amplio catálogo de referentes ya que cuenta con una gran cantidad de colaboradores participando por lo que cada obra tiene ciertas influencias. A pesar de lo anterior, mencionaremos a «Nonotak Studio» —descrito anteriormente en el estado de arte— y a la instalación «Station Lights» de alumnos de la escuela de ECAL. Ambos son referentes de instalaciones lumínicas que inspiran el trabajo musical/visual de Bad Layer y las instalaciones interactivas/lumínicas de Felipe Prado. La programación de la luz, la creación de atmósferas futuristas y la sincronización de la música junto a las visuales proyectadas conforman un referente importante para esta zona de la exhibición.

Proceso de Diseño:

Este primer espacio de recepción y diálogo se divide en dos aspectos generales: por un lado tenemos el ámbito sonoro y por el otro lado la dimensión visual. El proceso de diseño del espacio común cuenta con colaboradores externos que enriquecen la experiencia multisensorial e incentivarán los diálogos intergeneracionales, mientras que el rol del diseñador se basó en convocar a los diferentes artistas y planificar el diseño espacial, flujos y distribución de las instalaciones. En el ámbito sonoro, se generaron vínculos con Dj ZIkuta, el cual se encarga —mediante sus tornamesas y vinilos— de ambientar el salón de manera auditiva y llevarnos en un viaje en el tiempo hacia las históricas fiestas Open Rave en los 2000 las cuales él mismo organizaba. Y por otro lado, participan artistas actuales de la escena de música electrónica, específicamente el dúo «Bad Layer» [Fig. 20]. Ellos proponen un nuevo concepto en Chile llamado «concierto visual», en donde un diseñador junto a un músico performan de manera simultánea mientras se compone y proyectan visuales de manera simultánea. Además, el diseñador Matías Prado —integrante del dúo «Bad Layer»— aporta con diferentes instalaciones lumínicas en el espacio común; obras que aluden a la neo psicodelia relacionada a la electro cultura y aportan en la conformación del ambiente nocturno. De esta manera a través del sonido se contraponen dos exponentes: uno del pasado y otro del presente generando un espacio común mostrándole al espectador que el antes y el después confluyen. En el ámbito visual, se cuenta con la participación de «Valentino radio» [Fig. 21] y «Xomatox» [Fig. 22], los cuales cuentan con obras ya expuestas en el lugar de la exhibición y se les invita a ser parte de la muestra «Ecos», pasando por un proceso de adaptación y reconfiguración de sus obras junto al diseñador general del proyecto. Las obras de ambos artistas contaban con un ámbito psicodélico y musical, indagando en técnicas como la intervención objetual, contraste pop y el degradado como recurso elemental de composición,

lo que mostraba un potencial interesante para aportar en la temática de música electrónica. Durante dos semanas, el diseñador junto a los artistas se reúnen e incorporan—trasladando y reinterpretando— estas obras al espacio común, de manera que se adapten a la nueva muestra y aporten en términos estéticos a configurar un ambiente que haga referencia a lo *trance* y futurista que proponía la electrónica de los 90, ahora bajo códigos actuales de diseño.

Formato de instalación:

Este espacio en términos sonoros está amplificado por dos parlantes activos Whaferdale titan d12 que se conectan por conexiones RCA y proporcionarán el sonido para el escenario principal. Por otro lado, en la sala adyacente habrá dos parlantes activos Whaferdale titan d15 que se conectan por entrada balanceada XLR, amplificando el show de Bad Layer. La video instalación de esta misma banda estará constituida por un *videowall* curvo de 24 pantallas LCD VGA de 17 pulgadas formato 4:3.

Autores:

Matías Vial
Dj Zikuta
Bad Layer
Felipe Prado
Xomatok
Valentino Radio

Texto de introducción curatorial :

A continuación, se presenta el texto introductorio de la exhibición. Este texto define lo que es «Ecos Rítmicos» a modo general y presenta el primer empujón para que el visitante se introduzca en la muestra con cierto conocimiento:

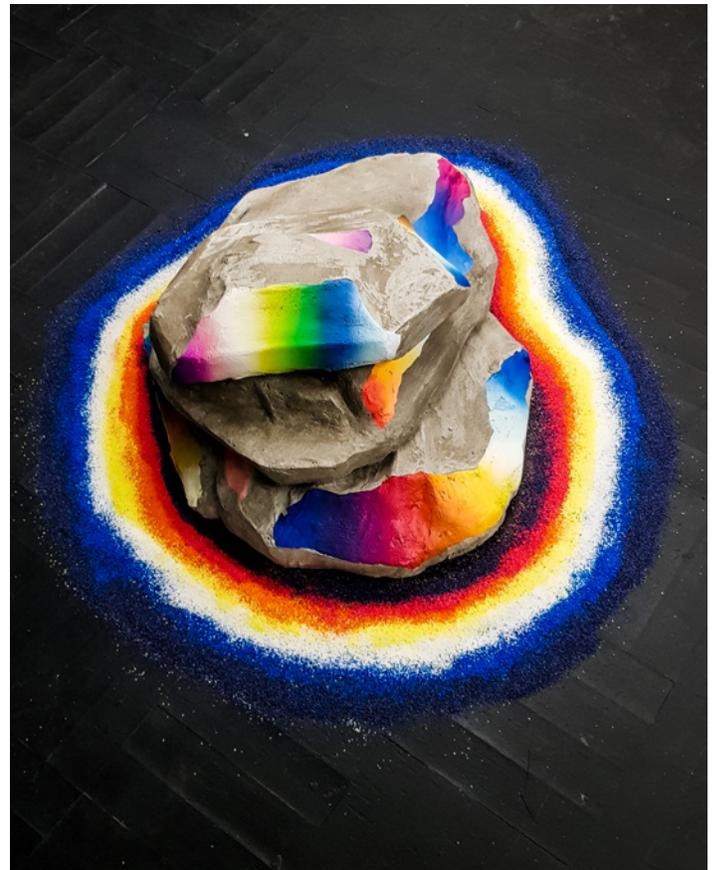
«Ecos Rítmicos» busca representar las implicancias políticas y sociales que tuvo la llegada de la escena de la música electrónica en Chile y la invisibilización de este proceso cultural a nivel de memoria país. El período de Transición a la Democracia y la recuperación de espacios culturales de la mano de la electro cultura, forman parte importante de la historia nacional. No obstante, no se han encontrado espacios que relaten este fenómeno cultural. Es por esta razón que la muestra se enmarca dentro de una moción activa por afrontar el olvido y crear memoria.



[Fig. 20] Instalación de videowall,
Bad Layer, imagen objetivo



[Fig. 21] Obras en concreto,
Valentino Radio



[Fig. 22] Instalación escultórica,
Xomatok

2. Posmemoria:

Temática:

Este es un segundo espacio donde se espera que la audiencia pueda comprender cómo funciona la memoria y la posmemoria. Esta sala presenta al visitante el vínculo que hay entre la política y la música electrónica en Chile. La instalación auditiva presenta la temática de la posmemoria; la cual se presenta como uno de los tópicos relevantes en la historia de Chile debido a la dictadura y sus exilios consecuentes. La posmemoria o memoria heredada, es la experiencia que viven los hijos de exiliados al recordar mediante archivos, comportamientos o relatos cierta parte de la historia que no necesariamente vivieron físicamente, pero que al ser transmitida con tal fuerza pasa a formar parte de sus propios recuerdos. Siendo la música electrónica en Chile una consecuencia del exilio, la posmemoria pasa a formar parte importante de la conformación de esta escena y le entrega a estos músicos una influencia política en su quehacer artístico al retornar al país.

Referentes:

Este diseño sonoro cuenta con varias influencias importantes, comenzando por la canción Rollerskate de Matías Aguayo, la gran obra maestra de Daft Punk – Giorgio By Moroder y finalmente varias composiciones de Nicolás Jaar pertenecientes a su álbum Sirens. En todas las obras mencionadas existe una integración de relatos, audios e historias que son incorporadas al *beat* de inteligente y complementaria. Es esta la gran referencia para poder trabajar los segmentos de entrevistas bajo una nueva composición musical y lograr reinterpretar lo narrado por el entrevistado bajo una nueva mirada rítmica. Las canciones «No» y «History Lessons» de Jaar, tienen directamente un contenido político relacionado con la dictadura. El mensaje « Ya dijimos NO pero el sí está en todo» está en cada parte de su obra, actuando como una referencia directa para lo presentado en el proyecto en términos de consecuencias y ecos de la dictadura militar en Chile.

Proceso de Diseño:

El diseño de esta instalación se dividió en un proceso de preproducción y otro de producción musical como tal. El proceso inicial de preproducción fue ejecutado por el diseñador a cargo del proyecto y consta de una amplia recopilación de archivos musicales que conforman parte de la memoria colectiva sonora de los años 90 e inicios de la escena de electrónica en Chile. La curaduría de estos archivos, más el trabajo de recopilación de entrevistas y selección del material auditivo relacionadas a estas, permitieron que el músico Griffiths pudiese elaborar una composición mezclando el material de las entrevistas con ritmos y canciones de los 90. En conjunto, el músico y el diseñador, deconstruyeron composiciones de Ricardo Villalobos, Matías Aguayo, Metaboman, entre otros, con el fin de generar una nueva obra que contenga extractos de historias de algunos de los personajes que vivieron en el exilio y representan esa posmemoria mencionada. Finalmente, la obra busca ser exhibida bajo un sistema de sonido 3D por lo que fue necesario realizar reuniones entre el músico, el diseñador y un ingeniero en sonido para ejecutar el sonido *surround* de manera correcta y que la composición cree un efecto totalmente inmersivo en el visitante. Por otro lado, esta obra busca aislar el resto de los sentidos y concentrar al usuario completamente en sus oídos por lo que es necesario un proceso de *black out* completo de la sala mediante estructuras aislantes de sonido y luz.

Formato de instalación:

El formato de la obra se basa en la tecnología de sistemas de audio multicanales de sonido *surround*. Con la colaboración de Matías Parada, Ingeniero en Sonido del Duoc UC, la instalación utiliza cinco canales de banda ancha completa y un canal con efectos de baja frecuencia. Se conoce como diseño de sonido 3D ya que permite que el visitante experimente una experiencia completamente envolvente, en donde se cuenta con una parte frontal izquierda y derecha, un canal central, dos canales de sonido envolvente y un *subwoofer*.



Autores:

Matías Vial

Benjamín Griffiths

Texto de obra:

Esta instalación auditiva busca presentar la temática de la memoria y el olvido, entendiendo que lo que queda en nuestra mente no es el recuerdo en sí mismo, sino aquello que el olvido no logra borrar. La obra pretende desafiar el olvido y crear memoria mediante archivos sonoros, voces y recuerdos, los cuales reactivan en el espectador historias que fueron parte de nuestra cultura. Dentro de los estudios sobre memoria, esta exhibición se centra particularmente en el concepto de «memoria heredada» o «posmemoria», ya que explican muy bien lo que sucede entre la escena de música electrónica y la dictadura. La posmemoria son aquellas memorias que hemos adquirido mediante relatos, imágenes y comportamientos de otras personas, que al ser transmitidas con tanta fuerza y afección, se heredan para constituir los propios recuerdos. El diseñador Matías Vial junto al músico Benjamín Griffiths buscan aludir, mediante registros sonoros e intervenciones rítmicas, esa cultura oral y memoria heredada. Con este propósito se presentan extractos de entrevistas a personajes que vivieron en el exilio y se vieron rodeados y enfrentados a relatos familiares que se transformaron en parte de su memoria personal y política. Esta experiencia llamada posmemoria fue traducida en una cultura musical como la electrónica.

En el siguiente *link* se encuentra la obra sonora en formato estéreo:

<https://drive.google.com/drive/folders/1Xs-hxFoxglFjfvpxFudR8tdfJNR30zo9F?usp=sharing>



[Fig. 23] Sala de sonido *surround*, *black out*

[Fig. 24] Información sobre posmemoria, Cartel LED

3. Represión v/s Delirio:

Temática:

El tema para abordar en esta obra es la contraposición entre las *raves* y las manifestaciones políticas, entre la represión y el delirio, entre la recreación y lo cultural. Es interesante reflexionar sobre cómo las fiestas, al igual que las marchas, funcionan como espacios de encuentro político y cultural. El uso del espacio público, la potencia de reunir a personas bajo un fin y el expresarse como conjunto, posicionan a las *raves* y las manifestaciones como dos actividades que aparentemente son lejanas pero que comparten importantes características sociales como políticas. En los 90, las *raves* se presentaban no solo como espacio de diversión sino también como encuentros culturales que fomentaban la reflexión política y social. Por otro lado, las manifestaciones, a pesar de tener un fin político establecido, cuentan con ciertas características relacionadas al *rave* como la subversión, los cuerpos como herramienta de expresión y el sonido como elemento de unión. Los fotógrafos Javier Godoy y Miguel Ángel Larrea a través de su trabajo con las masas, ponen en evidencia esa borrosa separación entre lo político y lo recreativo.

Referentes:

En esta instalación, la referencia tiene que ver directamente con la idea de contraponer dos mundos que son similares pero muy antagónicos a la vez. «Fiorucci Made Me Hardcore» es una pieza audiovisual que presenta un conjunto inquietante de imágenes que abarcan escenas contraculturales; ya sea desde las frenéticas fiestas británicas de *acid house* hasta escenas sofisticadas de la movida de *Northern Soul*⁷. Lo entendemos como un referente al plantear el vínculo de ambas culturas a partir de la unión de la gente y la necesidad de ser representado por un concepto. En la obra propuesta rescatamos la técnica de contraposición con el fin de reflexión que nos presenta Marc Leckey en el referente mencionado.

Proceso de Diseño:

Mediante diversas reuniones con el destacado fotógrafo chileno Javier Godoy, se digitalizaron y ampliaron una selección amplia de fotografías de *raves* callejeros que se llevaron a cabo en diferentes puntos de la capital como el Parque Almagro, Plaza Constitución y otros fuera de Santiago como las fiestas Earthdance en el Cajón del Maipo. La idea era contraponer las imágenes de las *raves* de los 90 con fotografías de Miguel Ángel Larrea sobre manifestaciones políticas relacionadas a la dictadura militar. Las fotografías son en su totalidad análogas por lo que deben pasar por un proceso de revelamiento, luego digitalización para luego poder imprimir o ampliar las imágenes. El trabajo del color y los contrastes también muestran una diferencia entre las fotografías de manifestaciones y las de celebraciones, en donde se escogió rollos blanco y negro para retratar marchas y rollos a color para retratar las fiestas. La instalación y puesta en escena de esta muestra fotográfica queda en manos del diseñador, el cual propone sacarle provecho a los baños de la exhibición y presentar un símil de laboratorio fotográfico casero, en donde la iluminación roja y las impresiones flotando en la tina entregan un ambiente más íntimo a la obra.

Formato de instalación:

Se utilizan los recursos propios de un laboratorio fotográfico casero como la luz de seguridad roja, cajas de luz, cubetas, pinzas y colgadores para remitir al lugar mágico del fotógrafo. Se crea un espacio inspirado en el laboratorio fotográfico incluyendo herramientas originales como también algunos recursos representativos.

Autores:

Matías Vial
Javier Godoy
Miguel Ángel Larrea

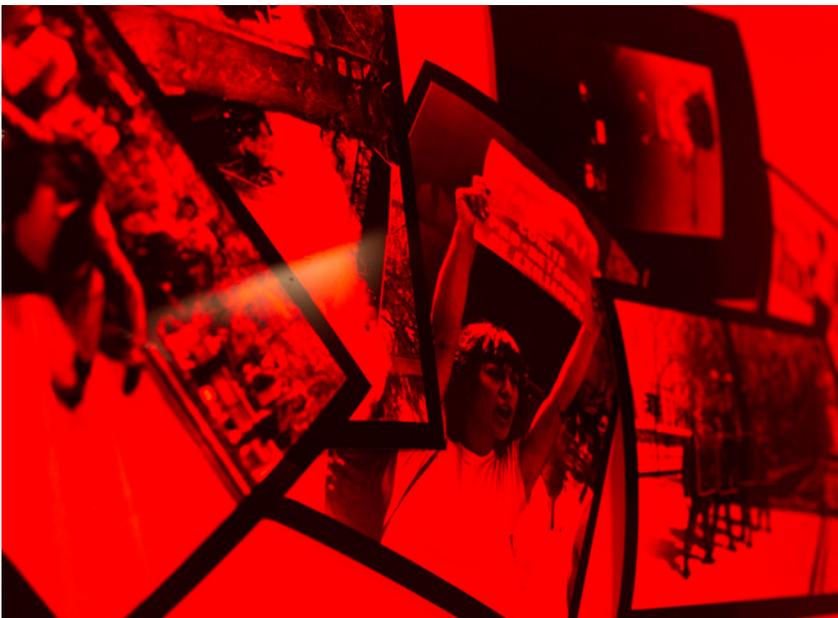
[7] Corriente musical y de baile que surgió en el Reino Unido a partir de géneros como el *Gospel* y el *Rhythm and Blues*.



Texto de obra:

Muestra fotográfica del autor de este proyecto en colaboración con Javier Godoy y Miguel Ángel Larrea, la cuál contrapone dos escenarios que se vinculan con las masas y lo político. Por un lado, tenemos las manifestaciones como intervenciones públicas con fines políticos declarados y por otro lado tenemos las fiestas de música electrónica como actos políticos encubiertos, en donde el uso del espacio público, el baile y la música pasan a ser armas fundamentales de protesta. El trabajo fotográfico expuesto contrapone un contexto regido por la represión y otro motivado por la liberación, buscando generar ciertos vínculos entre ambas atmósferas que a primera vista parecen estar inconexas pero que finalmente comparten importantes características y emociones. La multitud, la música, la energía y la política unen a ambos mundos en una misma entidad difícil de reconocer.

[Fig. 25] Instalación tina de baño,
fotos de Miguel Ángel Larrea



[Fig. 26] Iluminación de seguridad roja,
fotos de Miguel Ángel Larrea



[Fig. 27] Instalación fotográfica en tubos fluorescentes, imagen objetivo

4. Diseño como resistencia:

Temática:

El tema de este espacio busca vincular la gráfica como un medio de respuesta contracultural. La cultura electrónica, no solo se ve representada en la música, sino que también en los archivos gráficos; mediante los cuales se logra formar una nueva corriente estética y una visualidad reconocible hasta el día de hoy. Los afiches, flyers y fanzines formaron parte de la escena *underground* chilena y devienen el cambio en las herramientas de diseño y en los formatos de difusión de estos.

Referentes:

Los referentes en esta sección fueron enfocados hacia el formato de la obra. Aram Bartholl con su obra «unknown gamer» y ECAL con su exhibición «Grafic Design», nos entregan una inspiración en cuanto a maneras de componer, exhibir y vincular piezas gráficas –digitales e impresas–.

Proceso de Diseño:

El proceso comienza por una recopilación de archivos y piezas gráficas de las fiestas de electrónica desarrolladas en los años 90 y 2000. Se contactó a Ricardo Vega, Manuel Martínez y Pablo Castro, quienes contaban con archivos de la época y accedieron a aportar con algunos de ellos para la muestra. El diseñador elaboró un contrato de uso de imágenes, seleccionó las piezas más emblemáticas y ejecutó un proceso de digitalización y post producción de los afiches recolectados. Una vez terminado el proceso de recolección y restauración digital de los afiches, el curador convoca a 10 diseñadores contemporáneos –incluyéndolo– a reinterpretar estas piezas bajo un lenguaje de diseño actual. En el proceso de montaje, se lleva a cabo inicialmente maquetas digitales de la composición de afiches en las murallas, para luego proceder a la construcción posterior de soportes para celulares en donde se reproducirán algunos de los afiches de manera digital.

Formato de instalación:

La sala cuenta con afiches adheridos a las murallas, piezas gráficas dispuestas para ser retiradas por el visitante y flyers digitales reproducidos en celulares y *tablets*. En base a lo anterior es que se requieren diferentes formatos de instalación para cada una; utilizando para la primera técnicas básicas de engrudo callejero para darle ese aspecto urbano de afiche que satura la ciudad [Fig. 28] y una plancha de zinc donde los posters se adhieren con imanes [Fig. 29], en segundo lugar perforaciones en algunos afiches que cuelgan desde tornillos en las murallas, para finalizar con una estructura de soporte y carga de dispositivos electrónicos que participarán en la reproducción de los afiches/*gifs*.

Autores:

Matías Vial
Manuela Gómez
Jhordan Romero
Esteban Millar
Tomás Dintrans
Lucas Crespo
Sofía Garrido
Joaquín Gajardo
Andrés Zavala
Antonia Perelló
Max Amunategui

Archivos:

Pablo Castro
Ricardo Vega

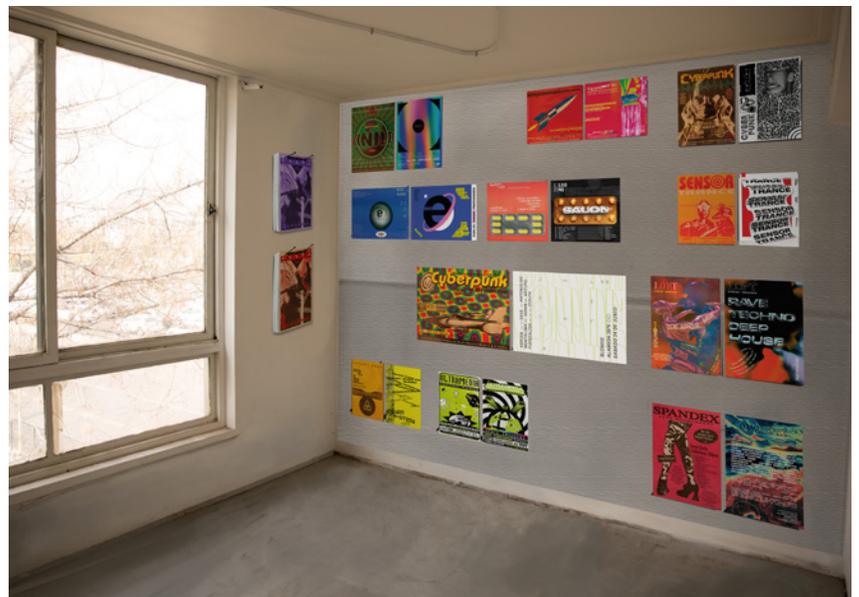
Texto de obra:

La obra convoca a diseñadores contemporáneos a reinterpretar y recrear piezas gráficas de los inicios de la escena de música electrónica bajo un lenguaje actual, con el fin de revelar los procesos de producción de los años 90, los cambios en las tendencias visuales y evidenciar las transformaciones en los formatos de difusión y comunicación actuales. Se presentan obras de archivo que pertenecen a la cultura visual *underground* de la década de 1990 y las obras actuales, con el fin de crear un diálogo visual entre generaciones. Los archivos son los que colaboran en la construcción de una memoria y potencian la reflexión sobre la cultura electrónica y sus implicancias a nivel gráfico como también cultural.

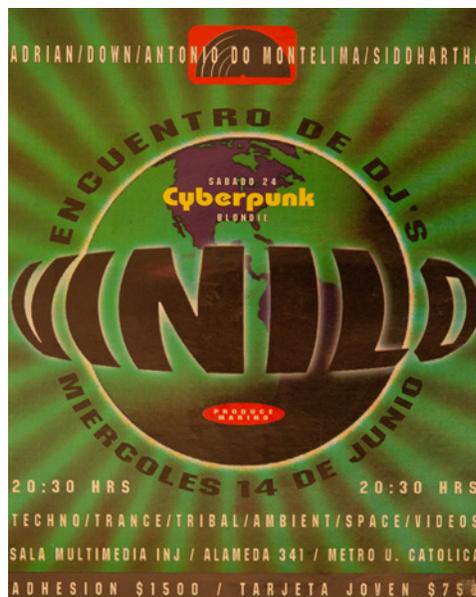
[Fig. 28] Muralla 1, afiches noventeros adheridos, imagen objetivo



[Fig. 29] Muralla 2, comparación de afiches reinterpretados, imagen objetivo



[Fig. 30] Afiches imantados sobre plancha zinc



[Fig. 31] Afiche «Vinilo» original, archivo de Ricardo Vega

[Fig. 32] Afiche «Vinilo» reinterpretado, Esteban Millar

5. La calle es de todos:

Temática:

La temática de esta instalación tiene un rol más bien histórico, en donde se relata mediante hitos, la línea de tiempo de la música electrónica en Chile y su relación con la recuperación del espacio público después de la dictadura. Las *raves*, al igual que las manifestaciones políticas, se apoderan del espacio público con el fin de transmitir un mensaje. La electrónica y sus fiestas en los años 90 buscaron derribar ciertos muros que construyó la dictadura militar como por ejemplo: el miedo a salir a las calles, el disfrutar de la ciudad, apropiarse de los espacios públicos y el hacer comunidad en nuestra urbe. ¿Cuál es realmente el fin de las ciudades? ¿Tienen un rol simplemente funcional o existe cierto rol recreacional? ¿Nos sentimos libres de disfrutar nuestra ciudad?

Referentes:

La obra de Aleksandra Domanovic mencionada anteriormente en el segmento de estado de arte y la instalación «Promise Land» de IFP, nos entregan importantes referencias en la utilización de monitores y su disposición espacial. Por otro lado, Domanovic nos demuestra su gran capacidad para lograr congeniar diferentes archivos aleatorios en una sola pieza con sentido propio, lo cual es fundamental en la composición audiovisual de «La calle es de todos».

Proceso de Diseño:

Esta instalación incluyó un proceso largo de recopilación de archivos audiovisuales que forzaron al diseñador a entrar en contacto con camarógrafos de la época. Durante los meses de agosto y septiembre, se realizaron diferentes entrevistas y reuniones con algunos de los dueños de grandes registros de la escena *underground* chilena. Miguel Ángel Soto —más conocido como Gorkak— cuenta con un amplio rango del registro de la escena cultural de los años 80 y 90. El diseñador, en base al registro de Gorkak y otros cineastas, fue el encargado de seleccionar y montar 5 piezas audiovisuales que representaran de manera intrínseca

las fases de la electrónica y su evolución en la historia. Los videos fueron editados sobre composiciones musicales atinentes a cada momento, por lo que se desarrollaron también investigaciones y curadurías musicales que permitieron la elección apropiada del sonido para cada video. En los siguientes links pueden revisar los videos:

https://youtu.be/bVo2_TS-oHQ
<https://youtu.be/XqnTO9lrk6s>
<https://youtu.be/mG8jAOKR6Rc>
<https://youtu.be/yK9oOWJkpFw>

Formato de instalación:

La obra cuenta con un computador Macbook Pro que proyecta las imágenes a 4 monitores Led 19 LG Flatron mediante cables HDMI de larga longitud. Los monitores se encuentran distribuidos en el suelo de manera aleatoria, invitando al visitante a caminar por esta línea de tiempo visualizando los hechos más trascendentes de la escena. Existe una quinta pieza que se proyectará en una de las murallas de la sala, mediante un proyector siendo transmitida la imagen por otro computador. Se incluirá una caja de protección para cada computador ya que estos estarán constantemente expuestos durante la exhibición. El salón escogido es completamente azul y se incluirá cierta información e intervenciones gráficas con vinilos de corte blancos.

Autores:

Matías Vial

Archivos:

Miguel Ángel Soto Vidal
 Rodrigo Apeleo B
 Dj Koke
 We are sudamerican *Beats*
 Roberto Mardones



Texto de obra:

Mediante registros audiovisuales se presenta una línea de tiempo que da a conocer las manifestaciones y eventos que formaron parte de la creación de esta nueva cultura de fin de siglo. La línea comienza en las polémicas fiestas de la década de 1980, organizadas en «Matucana 19», «El Trolley» y «Spandex», pasando por la mítica *rave* de Arica y la Ballenera, para finalizar en las masivas fiestas «Open Rave» que se tomaron la calle y dieron paso a la total democratización de este género con los Loveparade. Se presentan las *raves* como un elemento de lucha contra ciertas murallas mentales impuestas por la dictadura: el no poder utilizar el espacio público de manera libre, el tener la ciudad como algo funcional y no recreacional, el miedo a disfrutar y a distraerse, la segregación de clases y falta de diversidad. En contraposición a esta ola cultural, se proyectan imágenes de represión de la fase de dictadura desarrollada un par de años antes de la activación musical; buscando contraponer ambos mundos con el fin de exacerbar el rol político y de liberación que cumple esta escena cultural. Estos archivos actúan como herramientas de visibilización de memorias personales y colectivas, muestran más allá de un pasado, más allá de una historia, hablan de nuestros propios deseos y necesidades.



[Fig. 33] Instalación audiovisual
«La calle es de todos»,
Matías Vial

[Fig. 34] Centro de transmisión
de imágenes,
caja acrílica «ECOS»

General

Ximena Vial
Taller 99
Matías Parada



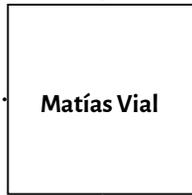
Espacio Común

Dj Zikuta
Bad Layer
Felipe Prado:
Xomatok
Valentino Radio



La calle es de todos

Miguel Ángel Soto
Rodrigo Apeleo
Dj Koke
Roberto Mardones



Posmemoria

Benjamín Griffiths



Diseño gráfico como resistencia

Manuela Gómez
Jhordan Romero
Esteban Millar
Tomás Dintrans
Lucas Crespo
Sofía Garrido
Joaquín Gajardo
Andrés Zavala
Antonia Perelló
Pablo Castro
Ricardo Vega



Represión v/s Delirio

Javier Godoy
Miguel Ángel Larrea



Rol participativo

- Match Maker
- Consultoría en memoria y museografía
- Consultoría en curaduría y montaje
- Diseño sonoro
- Instalaciones
- Fotografía
- Diseño gráfico
- Archivos gráficos
- Archivos audiovisuales

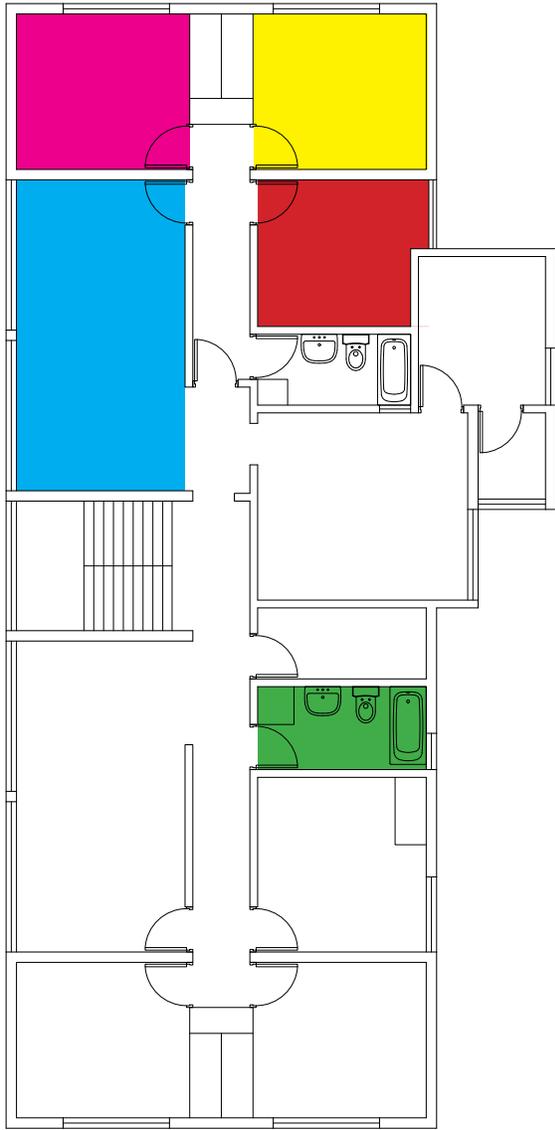
[Fig. 35] Mapa de actores

[D] DISPOSICIÓN Y FLUJOS

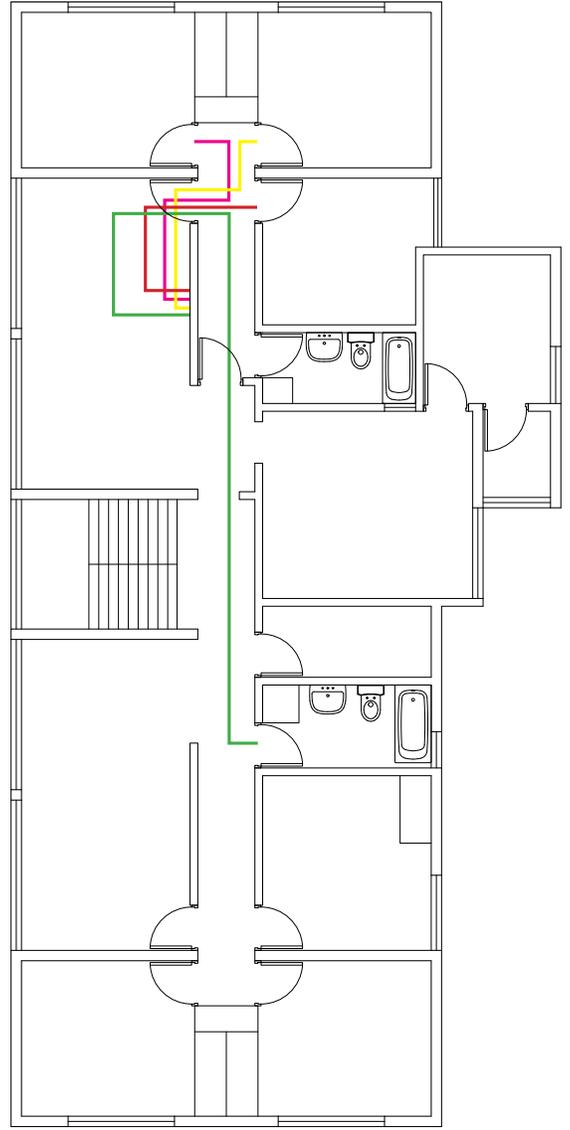
La experiencia se plantea bajo un espacio común de libre interacción entre los usuarios en donde se integran y vinculan diferentes zonas temáticas que serán presentadas en salones adyacentes al lugar de consenso [Fig. 37]. El visitante tendrá la libertad de incursionar en estas atmósferas temáticas de una manera no-secuencial, teniendo como lugar de inicio y fin el espacio social central.

Se propone un sistema de orientación [Fig. 38] inspirado por el referente «Come Together» –mencionado anteriormente en el capítulo de estado del arte– con el fin de colaborar de manera informativa en los flujos y ubicación del usuario en la muestra. El sistema trata de diferentes líneas coloridas que se desprenden desde el espacio común y recorren el suelo hasta los salones temáticos. Cada salón tiene un color asignado y el usuario al encontrarse con las líneas en el suelo puede percatarse fácilmente de donde se encuentran ubicadas las instalaciones dentro del departamento. En el espacio común encontramos el texto curatorial introductorio de la muestra y al lado están mencionadas las temáticas de donde se desprenden las líneas que recorren desde la muralla, pasando por el suelo y hasta las salas indicadas.

Mediante un análisis espacial del recinto se nos permitió estudiar las diferentes conexiones espaciales y cuán accesible es visualmente cada espacio. Considerando que el espacio de exhibición es un departamento que cuenta con variados salones y recovecos, es difícil que el usuario logre llegar a todos los puntos de la muestra de manera intuitiva sin la ayuda de ningún diseño de información. Es por lo mismo que se propone este sistema de líneas coloridas, las cuales actuarían como guías de orientación que buscan mejorar la navegación del usuario pero sin limitarlo a un recorrido en específico, con un fin informativo más que narrativo, buscando alentar al usuario de los lugares que cuentan con instalaciones sin forzarlo a un caminar predeterminado.



[Fig. 37] Distribución temática



[Fig. 38] Sistema de orientación

Salones temáticos

- 1. Espacio común
- 2. Diseño como resistencia
- 3. Posmemoria
- 4. La calle es de todos
- 5. Represión v/s delirio

[E] GESTIÓN: CURADURÍA Y ESPACIOS DE EXHIBICIÓN

En la etapa de gestión se procede a contactar a diferentes espacios expositivos que cumplieran con ciertas características estéticas y funcionales que aportarán al evento. Se busca un lugar que presente divisiones de ambientes [Fig. 39], las cuales ayudarán a segmentar las diferentes temáticas, y una estética que se acerque a imágenes urbanas y/o industriales, vinculando visualmente lo que fueron las *raves* ilegales de los años 90 en lugares deshabitados. En base a estas características se destacan 3 de los lugares más asertivos para la búsqueda: «Taller Bloc», «Metro 21» y «Factoría de arte Santa Rosa». Sin embargo, se contactaron a más de 10 lugares enviándoles el *abstract* del proyecto para dar un contexto teórico, más el guión de la muestra –*frontstage* y *backstage*– y una serie de referentes visuales para que imaginarán como sería la muestra y qué requisitos se necesitarían.

Finalmente se logró cerrar un acuerdo con «Metro 21»; una galería de arte urbano que busca situarse como un espacio de exploración de los nuevos lenguajes visuales y gráficos del muralismo y *graffiti* contemporáneo. Fue interesante ya que justo el espacio estaba buscando ampliar sus exhibiciones a nuevas temáticas que se alejaran del mundo del arte callejero y abrieran espacio a nuevas conversaciones con la música, la política y la historia. En este diálogo con la organización se presentó la posibilidad de colaborar con nuevos artistas mencionados anteriormente como serían Xomatok y ValentinoRadio, los cuales expondrían en el mismo lugar algunos meses antes. Una de las cosas más interesantes de «Metro 21» es que propone que el espacio sea una obra constante en mutación y que las instalaciones de artistas anteriores queden en el espacio y el nuevo curador tenga la posibilidad de mantener algunas obras e intervenirlas. En base a eso fue que se abrió la posibilidad de colaborar con previos expositores y generar una muestra más diversa y enriquecedora.

Durante los meses de octubre y noviembre se llevaron a cabo reuniones con el lugar de exhibición para comprender los requisitos que presentaba el lugar, las obligaciones que debía cumplir el día del evento en términos de seguridad y limpieza, como también la curaduría del material presentado en la muestra y la narrativa del proyecto completo. Se entablaron también conversaciones con los artistas en colaboración para coordinar los cruces e ideas a mostrar y finalmente algunas asesorías para el tema de montaje y exhibición con la directiva del «Taller 99», Corporación Cultural de Grabado Nemesio Antúnez, especializada en muestras de arte y eventos culturales.

[Fig. 39] Lugar de exhibición, Metro 21



[F] IDENTIDAD VISUAL

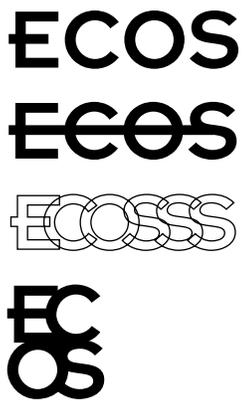
El proyecto sitúa su epicentro en los años noventa, en donde nace esta electro cultura en Chile y se desarrolla este proceso de reactivación cultural que se ha mencionado a lo largo del marco teórico. Es precisamente durante estos años que nace el concepto de lo alternativo, no solo en la música y en las artes, sino que nace un movimiento general que busca romper con lo popularmente admisible. La electrónica es parte de esta ruptura musical y ese cambio de visión de los años noventa. La música siempre ha impulsado al diseño a la vanguardia de lo que se enseña y es bajo este prisma que en la identidad visual del proyecto se busca rescatar ese lado B y esa propuesta de lo alternativo mediante la deformación de las tipografías mediante la repetición, el uso de la contra forma y la investigación en nuevos recursos mediante el scanner, trama de bits y la inversión de colores.

En base a lo expuesto, se propone crear un sistema gráfico antes que una imagen corporativa, velando por la flexibilidad que entrega este y las posibilidades de lograr conformar una atmósfera identificable en la exhibición. El sistema se basa en un logotipo más sistemático y formal [fig. 42], que permite al usuario reconocer la forma con facilidad para luego deconstruir este elemento mediante la repetición, deformación y la trama [fig. 43]; ensuciando la imagen para un beneficio del concepto de música, dictadura y *rave*.

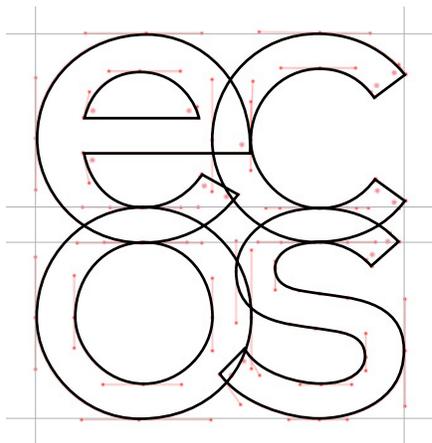
ECOS RÍTMICOS constituye el nombre oficial de la muestra, utilizando «ECOS» como *namming* reconocible en la identidad visual y logotipo. En base al concepto de «Eco» –que hace referencia a cómo esta música nace como consecuencia y reflejo del fenómeno de exilio en nuestro país– es que se utiliza como recurso fundamental la repetición. La música electrónica se basa en el extracto y repetición de pequeños segmentos de composiciones, que mediante la reiteración conforman un todo conceptual. Asimismo, mediante la gráfica se busca repetir elementos buscando hacer referencia al fenómeno acústico del eco, las ondas sonoras y al ritmo musical.

La identidad busca mantener una paleta de colores simple y consistente [fig. 44], que hagan cierta referencia al mundo tecnológico pero que también deiven cierta oscuridad en la temática abordada. La idea es mantener los colores en una baja complejidad para poder jugar con la forma, la textura y la composición en un mayor rango.

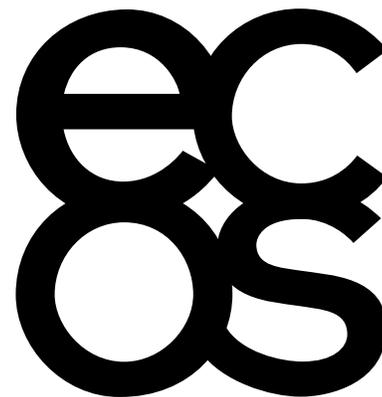
En términos de la tipografía escogida, se utiliza como base la fuente «Insignia» de Neville Brody. La fuente en sí devela la época de los 90 y Neville siempre estuvo relacionado al mundo alternativo mencionado, participando en revistas de música como «The Face» y destacado por sus experimentaciones tipográficas en esos años. Se tomó su trabajo como una base para luego proceder a la conformación de un elemento gráfico propio y personalizado, que tuviese mayor impacto y correlación con el tema a tratar en la exhibición: Ecos rítmicos de la dictadura.



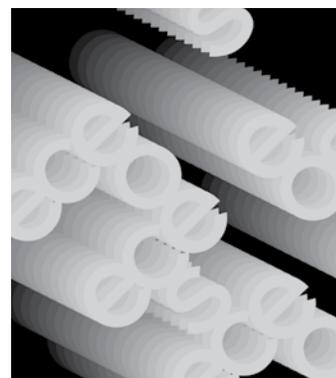
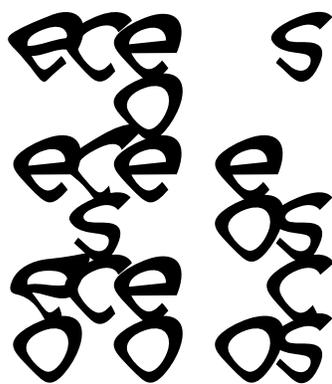
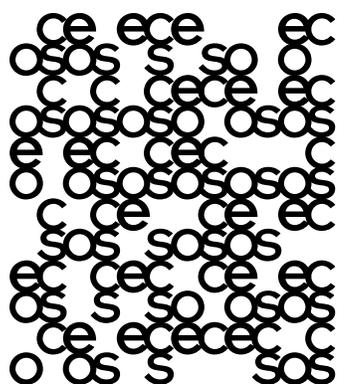
[Fig. 40] Primeros bocetos digitales, Logotipo ECOS



[Fig. 41] Vectorización y composición Logotipo final ECOS



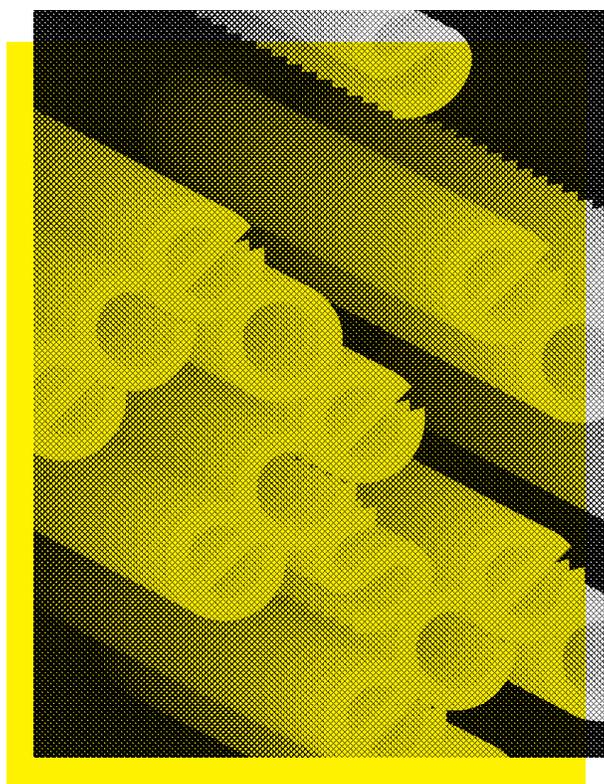
[Fig. 42] Logotipo ECOS



[Fig. 43] Experimentación en forma y textura

	C: 0 M: 0 R: 35 Y: 0 G: 31 K: 100 B: 32 # 231f20
	C: 0 M: 0 R: 209 Y: 0 G: 211 K: 20 B: 212 # d1d3d4
	C: 0 M: 0 R: 255 Y: 100 G: 242 K: 0 B: 0 # fff200

[Fig. 44] Aplicación en *bitmap* y paleta de colores



[C] PRODUCCIÓN Y EJECUCIÓN

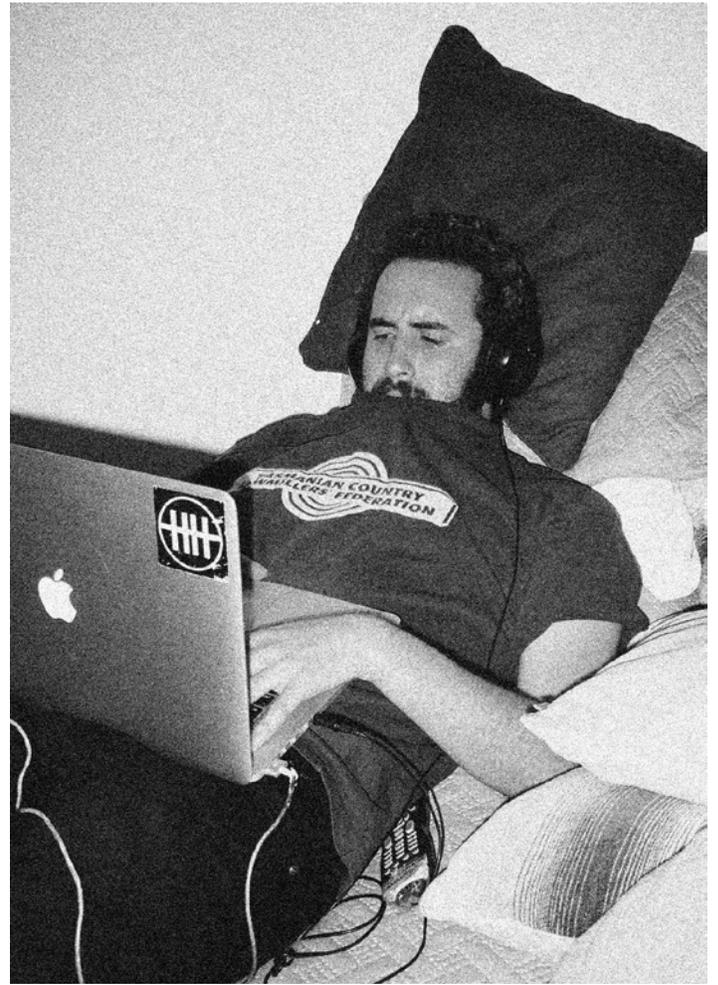
Ya finalizadas las etapas de creación del guión y luego el desarrollo de las obras e instalaciones, llega el momento de hacer tangible todo eso. En esta fase se harán las diversas pruebas de impresión [Fig. 45], se prototiparán ciertas instalaciones para corroborar el funcionamiento y legibilidad de ellas en los contextos de la muestra y se harán todas las recolecciones de implementos necesarios para el montaje de la exhibición.

Esta etapa, con el fin de hacer un proceso inteligente y eficaz, comienza con un prototipado [Fig. 47] con la menor cantidad de implementos necesarios para el funcionamiento de la instalación, luego un análisis de los resultados y el rediseño de lo necesario, para finalizar con la recolección de los artículos finales necesarios y su consecuente instalación en el lugar final.

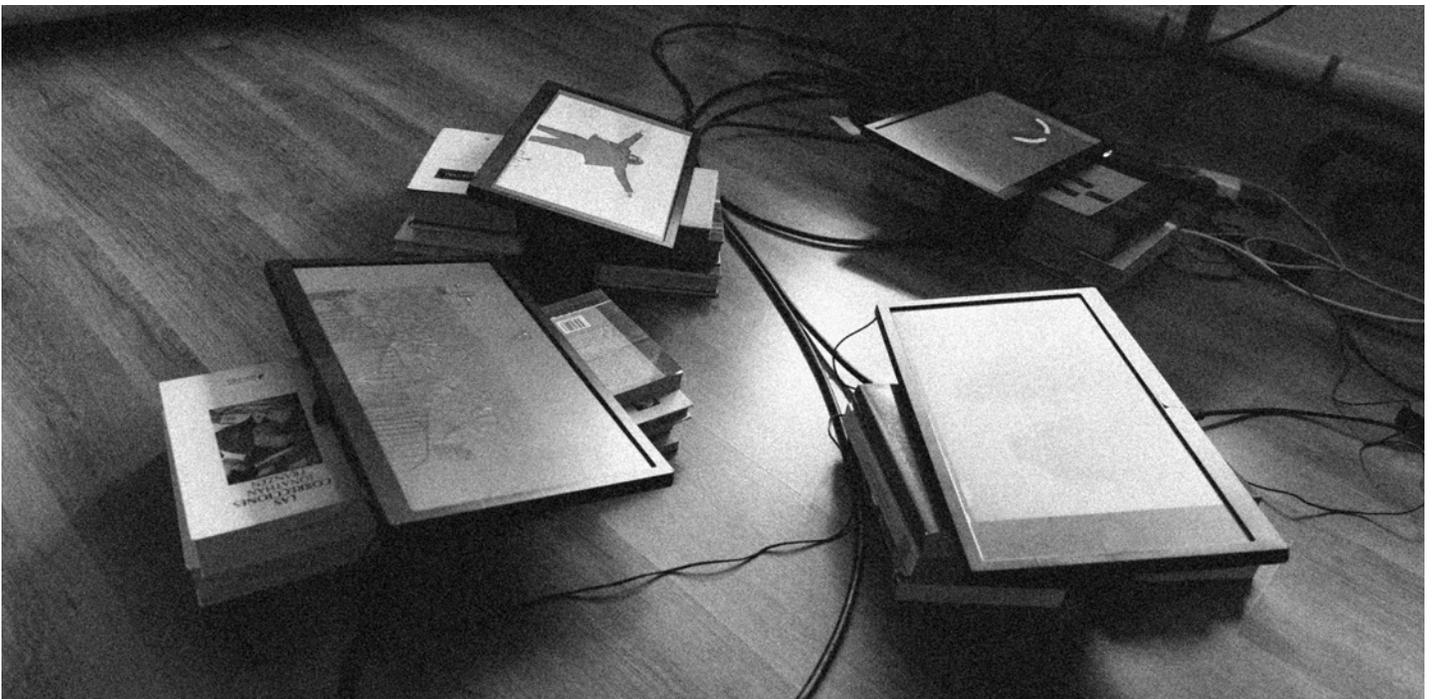
A continuación se despliegan los diferentes artículos que serán necesarios para la producción segmentados por las diversas temáticas de exhibición con el fin de hacer un proceso más ordenado, seguro y efectivo.



[Fig. 45] Prototipado de instalación «Represión v/s Delirio»,
resistencia del papel al agua



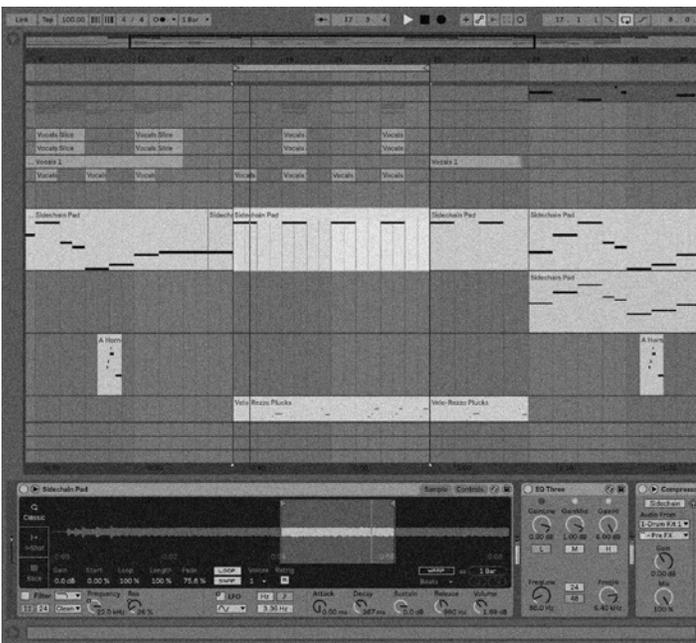
[Fig. 46] Proceso de rediseño sonoro,
Benjamín Griffiths, «Posmemoria»



[Fig. 47] Prototipado de instalación «La calle es de todos»,
screen mirroring



[Fig. 48] Pruebas de impresión,
«Diseño como resistencia»



[Fig. 49] Proceso de composición musical,
Ableton Live



[Fig. 50] Proceso de selección y ampliación,
fotos de Miguel Ángel Larrea

[H] PLAN COMUNICACIONAL DEL PROYECTO

Planificación del proceso de comunicación con los asistentes, en donde se busca llegar a dos segmentos grandes de usuarios. En primera instancia, mediante RRSS y activaciones digitales se busca cautivar la atención de jóvenes universitarios y la escena actual de la electrónica chilena. En segunda instancia, mediante publicaciones en medios digitales, RRSS y puntos de encuentro claves acceder a la generación que da inicio al movimiento de música electrónica en Chile. Por otro lado, es importante considerar la identidad gráfica del evento –descrita con mayor detalle en la etapa de Identidad visual– y la manera más atinente de mostrar esta al público.

A continuación se describirán de manera más detallada las tres vías por las cuales se busca difundir el proyecto a los usuarios mencionados:

Redes Sociales:

Se crea una cuenta de Instagram y de Facebook llamada «Ecos Rítmicos» donde por medio de técnicas comunicacionales se busca atraer al público sin comunicar que se trata de una exhibición directamente, si no como un medio de reactivación de archivos de música electrónica chilena. En primera instancia, la idea es llamar la atención de los usuarios con material inédito que invite al usuario a seguir la cuenta por un interés propio de revisar material antiguo y desconocido. En la segunda etapa, cuando los seguidores ya se muestran consolidados y están interesados en ese rescate de memoria y archivos, se utiliza la cuenta como un medio de difusión para esta exhibición. El centrarse en un contenido innovador y de calidad, antes que en la difusión directa de un evento, te asegura un *engagement* mayor en redes sociales. Esta técnica permite conseguir seguidores que realmente se interesen en el tema y de manera natural, generando un público más preciso y que terminará enterándose de la exhibición de manera más natural.

Medios Culturales:

La vía de medios culturales incluye prensa relacionada a la cultura como también espacios físicos que servirán como puntos clave de comunicación. En términos de prensa, se contacta a medios relacionados con el rubro de la música, el diseño y la cultura, tales como: Raromagazine, Loud, Vice, Pousta, Sonido Radar, Cazería Records, Recreo Festival, La Rata, Solo Artistas Cl, entre otros. Por otro lado, se difundieron flyers en puntos claves de la escena de electrónica tales como: Disquería Funtracks, Flashback, Galería Flach, Metro 21, Needle Vinilos, Migo Lab, entre otros. Se toma la decisión de difundir de ambas maneras, digital como análogamente, ya que al elegir ciertos locales físicos claves logramos llegar a un público más segmentado y con mayor interés. Y por otro lado, es importante ampliar esa estrategia a un público más amplio mediante redes sociales masivas y de mayor alcance.

Actores Claves:

Como tercera estrategia de difusión, se contactará mediante whatsapp y e-mail a ciertos actores claves y colaboradores del proyecto para hacerles llegar una invitación personal. Es mediante estos actores claves que podemos asegurar la convocación de ambas generaciones y desarrollar ese diálogo intergeneracional que se propone. Al contactarnos directamente con algunos personajes que conformaron parte de la



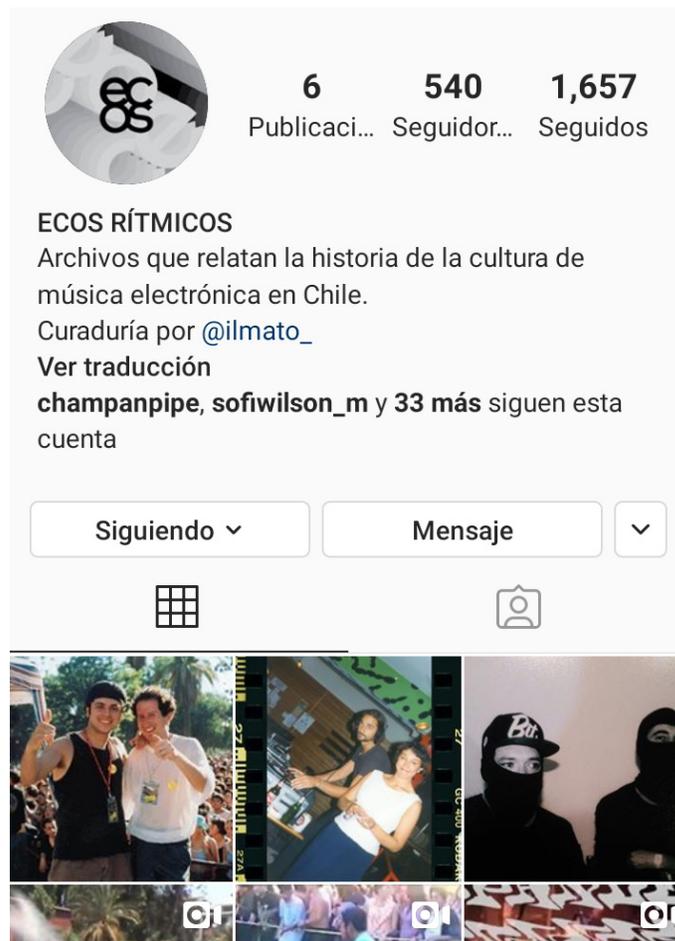
[Fig. 51] Publicación de archivo audiovisual,
instagram @ecosritmicos

escena de música electrónica (fotógrafos, productores, Djs, músicos) nos permite en primer lugar convocar a través de ellos al resto de esa escena noventera que puede ser complejo de abarcar 20 años después de lo ocurrido y en segundo lugar nos enriquece el proceso de reflexión, diálogo y recuperación de la memoria al contar directamente con algunos de los actores claves de esa escena.

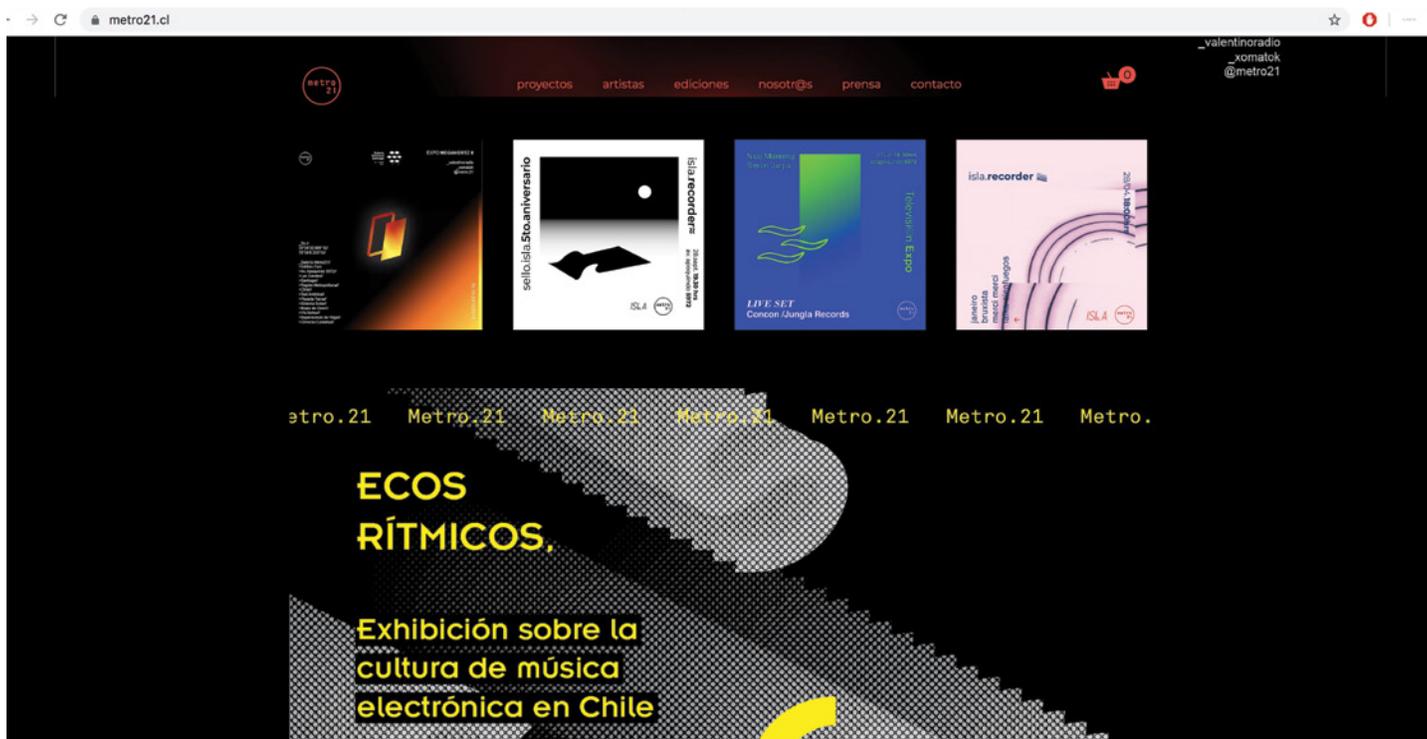
A continuación se presentará un listado de algunos de los actores claves y su relación con la temática: Zikuta, famoso Dj y fundador del colectivo Euphoria; Capitán Cianuro, productor general de las Open Rave; Christian Powditch, músico que formó parte de Plan V y el colectivo Barracuda; Hugo Chávez, dueño de la famosa disquería Background y uno de los propulsores de la electrónica en Chile, Miguel Conejeros, el músico electrónico y ex miembro de Pinochet Boys; Javier Godoy, famoso fotógrafo participe de la cultura electrónica chilena; Miguel Ángel Soto, productor audiovisual que formó parte importante de la escena *underground* chilena. Como complemento, se invitan a ciertos diseñadores y artistas vinculados a la escena musical tales como Felipe Monserrat, Vale Palavecino, María José Tapia, Felipa Prado, Tomás Dintrans, entre otros. También se considera importante contabilizar en la difusión a variados *influencers* que pueden potenciar la convocatoria al evento y que tienen un público que se vincula al mundo del diseño y música: @itvmss, @javierawayne, @historiadicta, @_latingirl, entre otros.



[Fig. 52] Flyer oficial de «Ecos Rítmicos», creación propia



[Fig. 53] Instagram «Ecos Rítmicos»



[Fig. 54] Publicación del evento en sitio web, Metro21.cl



[Fig. 55] Ricardo Villalobos, Archivo de Euphoria News

Fase
Fase
Fase

Fase de clausura
clausura
clausura
clausura

COSTOS DEL PROYECTO

Los costos del proyecto serán divididos en dos segmentos: los «costos desechables» y los «costos reutilizables». Los primeros responden a la utilización de impresiones y gráficas que no podrán ser ocupadas al término de la exhibición porque tienen un solo ciclo de uso o remiten directamente a la muestra y no funcionarían para otras exhibiciones. Los segundos, son parte de la infraestructura, ya sea parlantes, equipos o monitores, entre otros, los cuales pueden ser reutilizados en futuros proyectos. El financiamiento del primer ítem se hace a partir de la generación de fondos propios obtenidos de actividades de diseño y trabajos audiovisuales relacionadas a la industria musical chilena, ambos ejecutados de forma paralela al proyecto. En el caso de los costos reutilizables, algunas de las instalaciones se generan a partir de elementos y dispositivos de muestras anteriores que son reutilizados y modificados para este proyecto, siendo la readaptación de obras parte de la propuesta del espacio Metro 21, como fue mencionado en el ítem de «Gestión». De ahí la vinculación con otros actores para generar una muestra que los integra como parte de una propuesta mayor definida por el autor. Se trata aquí de un sistema de autogestión que articula una exposición real que permitirá su tránsito en otros espacios de forma itinerante, con colaboradores. A continuación se desglosarán los gastos a partir del artículo, la cantidad y el precio:

Artículo	Cantidad	Precio
■ Engrudo adhesivo	1	\$0
■ Caja de clavos	1	\$790
■ Set de amarra cables	1	\$3.890
■ Masking tape	3	\$6.800
■ Cartón forrado	12	\$13.200
■ Pintura spray	5	\$15.860
■ Papel fotográfico Ilford	25	\$19.990
■ Sticker vinilo instrucciones	3	\$23.000
■ Sticker texto curatorial	5	\$80.000
■ Afiches	73	\$82.000
■ Impresión fotográfica	6	\$20.000
■ Alargador eléctrico	10	\$0
■ iPad pro	3	\$0
■ Macbook pro	2	\$0
■ Mesa Dj	1	\$0
■ Pantalla LCD VGA - 17 pulgadas	27	\$0
■ Parlante activo Whaferdale Titán	4	\$0
■ Proyector	1	\$0
■ Tela blackout	3	\$12.000
■ Conexión y adaptador HDMI	4	\$14.000
■ Plancha de fierro laminada 0,5 mm.	2	\$25.880
■ Monitor LED 19 LG	1	\$30.000
■ Tubo LED	4	\$8.200
■ Impresión memoria	1	\$25.000
■ Pantalla de anuncios LED	1	\$15.000
		TOTAL
		\$395.610

Tipos de costos

- Desechables
- Reutilizables

PROYECCIONES A FUTURO

El proyecto posiciona al diseño y la música como herramientas político-culturales, que hasta el día de hoy demuestran su vigencia e importancia. Las manifestaciones sociales desatadas por las evasiones escolares este Octubre de 2019, nos vuelven a estremecer y nos obligan a cuestionarnos: cómo nuestro país aún sigue mostrando ciertas consecuencias de la dictadura militar, en términos de la privatización de asuntos básicos. Los acontecimientos del momento configuran un espacio nuevo para seguir avanzado en este proyecto y en un futuro lograr analizar los hechos sociales desde nuevas perspectivas de diseño y música. Bajo la situación actual del país y diversas manifestaciones potenciadas por la *rave* y la música electrónica estos últimos meses, es que nacen una serie de preguntas que buscan empujar este proyecto a nuevos desafíos: ¿Esta música sigue cumpliendo un rol político en la sociedad? ¿Qué tiene la música electrónica que se presta para la política? ¿Porqué volvió a tener una utilidad social? ¿Cómo se está usando hoy? ¿Quiénes la están politizando?

A pesar de que surgen nuevas interrogantes, este trabajo ayuda a concluir que la música electrónica significa algo para nuestro país y tiene una relevancia generacional y transversal que permite que las personas se identifiquen con ella y le den un significado político.

Mediante este proyecto de diseño se buscó investigar, rescatar y exhibir la trascendencia que tuvo esta cultura en el pasado y es pertinente plantearse el impacto que puede tener esta en el futuro. En base a eso, es que el proyecto se presenta como una especie de «modelo replicable», en donde la exhibición puede ser presentada en el futuro en nuevos espacios, con un nuevo público y generando vínculos diferentes en relación a la actualidad política y social del país. Se han establecido lazos con diferentes entidades y espacios expositivos tales como la Galería Taller 99, Cazeria Cazador Records y CasaPlan Valparaíso, con el fin de expandir esta recuperación de memoria a nuevos espacios y personas.

CONCLUSIONES

Ecos Rítmicos fue un proyecto que me permitió ampliar mi mirada y proponer el diseño como práctica de reflexión y cuestionamiento, en donde es posible –mediante mi rol como *match-maker*– convocar a diferentes disciplinas y reactivar parte de la historia nacional. Mi pasión por la música, el diseño y la política me llevaron a indagar en la historia y descubrir ciertos procesos que han quedado fuera de la memoria colectiva nacional. Fue un proceso que me permitió conocer mejor mis propios intereses dentro de la disciplina, investigar de manera exhaustiva la historia nacional –tanto la tradicional como la subalterna– y relacionarme con diversos actores ajenos a mi expertise que motivaron el enriquecimiento de mi proceso artístico e intelectual.

Hoy, más que nunca, veo el valor de conocer nuestra historia y en rescatar relatos que han quedado fuera de los canales tradicionales. Nuestro país y cultura tiene un pasado atormentado y complejo que nos obliga como ciudadanos a mantenernos informados, críticos y alerta. A través del diseño expositivo, la recuperación de la memoria y la historia podemos comprender de mejor manera nuestro presente, para así ser capaces de establecer nuevos cimientos para nuestra sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES IMPRESAS

Agudelo, N. (2018). *Diseño de Servicios: Casos Universidad de los Andes*. Bogotá: Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad de los Andes.

Arendt, H., Birulés, F., & Carbó, R. (1997). *¿Qué es la política?* Barcelona: Ediciones Paidós.

Augé, M. (2004). *Oblivion*. University of Minnesota Press.

Blackwell, L., Carson, D., & Byrne, D. (2000). *The end of print: the grafik design of David Carson*. Laurence King Publishing.

Blackwell, L. (1998). *Tipografía del siglo xx*. Barcelona: Gustavo Gili.

Brody, N., & Blackwell, L. (1997). *G1 New Dimensions in Graphic Design*. Nueva York: Rizzoli.

Contardo, Ó. (2012). *Raro*. Santiago: Grupo Planeta Spain.

Dean, D. (1994). *Museum exhibition: theory and practice*. New York: Routledge.

Domínguez Rubio, F., & Fogué, U. (2018). *Unfolding the Political Capacities of Design*.

Diseña, (11), 96-109. doi:10.7764/diseña.11.96-109

Eco, H., & Carrière, J.-C. (2010). *Nadie acabará con los libros*. Madrid: Lumen.

Gilbert, J. (2003). *Cultura y políticas de la música dance: disco, hip-hop, house, techno, drum'n'bass y garage*. Buenos Aires: Grupo Planeta.

Gonzalo, J. (2009). *Poder Freak*. Madrid: Libros Crudos.

Haq, N., Tillmans, W., & Fisher, M. (2016). *RAVE: Rave and its Influence on Art and Culture*. London: Black Dog.

Hirsch, M. (1997). *Family frames: Photography, narrative, and postmemory*. Massachusetts: Harvard University Press.

Hirsch, M. (2012). *La generación de la posmemoria: Escritura y cultura visual después del holocausto*. Madrid: Columbia University Press.

Jara, C. (2014). *Democratic Legitimacy under Strain? Declining Political Support and Mass Demonstrations in Chile*. *Revista Europea De Estudios Latinoamericanos Y del Caribe*, 25-50.

Matozzi, A. (2018). *Teaching Everything in Relationship: Integrating Social Sciences and Design in Teaching and Professional Practice*. *Diseña* (12), 104-125.

- Muñoz, C. (1999). El sentido de la política. *Revista De Libros*, 10-10.
- Neira, A. (2014). *Menos es Aburrido: Diseño gráfico posmoderno en Chile 1985-2000*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Parry, R. (2007). *Recoding the museum: Digital heritage and the technologies of change*. Routledge.
- Powerhouse Museum (2018). How to design your exhibition. Recuperado de <https://maas.museum/app/uploads/2018/06/How-to-design-your-exhibition.pdf>
- Poynor, R. (2003). *No más normas: diseño gráfico y posmoderno*. Barcelona: Ediciones G. Gili.
- Reeves, S., Kuper, A., & Hodges, B. D. (2008). Qualitative research methodologies: ethnography. *Bmj*, 337, a1020.
- Reynolds, S. (2014). *Energy flash: Un viaje a través de la música rave y la cultura de baile*. Barcelona: Contra.
- Reynolds, S., & Schanton, P. (2010). *Después del rock: psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Rius, M. (2017). El poder del 'thick data' en la era 'big data'. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/tecnologia/20170610/423283740278/big-data-thick-data-etnografia-tecnoantropologia.html>
- Rosa, H. (2013). *Social acceleration: A new theory of modernity*. New York: Columbia University Press.
- Rouette, G. (2007). *Exhibitions: A practical guide for small museums and galleries*. Museums Australia (Victoria).
- Ruiz, C. (2000). *Democracia, Consenso y Memoria: Una reflexión sobre la experiencia chilena*. Santiago: Cuarto Propio.
- Saldaña, M. I. (2005). Trauma social y memoria colectiva. *Historia Actual Online*, 13.
- Salazar, G. (2000). *Labradores, peones y proletarios*. Santiago: Lom ediciones.
- Somma, N., & Bargsted, M. (2015). *La autonomización de la protesta en Chile*. Santiago: Ediciones UC.
- Spiegelman, A. (2011). *Metamaus: A look inside a modern classic, maus*. New York: Pantheon.
- Stickdorn, M. & Schneider, J. (2010). *This is Service Design Thinking*. Ámsterdam: BIS.

Stubbs, D. (2015). *Future Days. El Krautrock y la construcción de la Alemania moderna*. Buenos Aires: Caja Negra.

Stuven, A. M. (2011). *Historia de las mujeres en Chile, Tomo 1*. Santiago: Editorial Taurus.

Toop, D. (2017). *Océano de Sonido: Palabras en el éter, música ambient y mundos imaginarios*. Buenos Aires: Caja Negra.

Varga, H. (2018). On Design and Making with STS. *Diseña* (12), 30-51.

Velarde, G. (1988). *Designing Exhibitions*. London: Design Council.

Wozencroft, J. (2001). *Brody: The Graphic Language of Neville Brody*. London: Thames & Hudson

Zerán, F. (2018). *Mayo feminista: La rebelión contra el patriarcado*. Santiago: LOM.

FUENTES ONLINE Y AUDIOVISUALES

Álvarez, P. (Responsable). (2012). Documental hDGch: Historia del Diseño Gráfico en Chile - Cuarto Capítulo.

Asuar, J. V. (1973). *El Computador Virtuoso: Música hecha con computador y sintetizador electrónico*. [Álbum] Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=SlTrmYW/hvRk>

Canal13 (Dirección). (2014). *Yo amo los 90`* [Película].

Castro, S. (Dirección). (2010) *Electrodomésticos, El Frío Misterio* [Largometraje].

Cynthia Rimsky. (2000). *Una Evocación de los 80: La década del delirio*. Obtenido de Memoria Chilena Sitio web: <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MCO044547.pdf>

Gómez, F. (2014). *We are sudamerican beats: La historia del movimiento electrónico en Chile*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=AiqV9W7ghdk&feature=youtu.be>

KaratiMag. (s.f.). *Berlin, Techno y la Historia detrás de la Cultura Rave*. Obtenido de <https://katarimag.com/berlin-techno-historia-cultura-rave/>

Martínez, M. (2007). *Euphoria, desarrollando la cultura de la música electrónica*. Obtenido de <https://euphorianews.wordpress.com/about/>

Schumacher, F. (2006). *La Música Electroacústica en Chile*. Obtenido de <http://www.electroacusticaenchile.cl>

Paweł Althamer, R. B. (s.f.). *140 Beats per Minute. Museum on the Vistula, Varsovia*. Obtenido de <https://artmuseum.pl/en/wystawy/140-uderzen-na-minute-museum-on-the-vistula>

Prado, J. G. (Dirección). (2016). Cassette, historia de la Música Chilena - Segundo Capítulo : ELECTRÓNICA [Documental].

FUENTES ORALES

Aguayo Matías, entrevista personal realizada el 11 de Abril de 2019

Araya Patricio, entrevista personal realizada el 25 de Septiembre de 2019

Carvallo Mathias, entrevista personal realizada el 25 de Septiembre de 2019

Chilet Marcos, entrevista personal realizada el 14 de Junio de 2019

Díaz, F., Latorre, C. & Santos, L. (Locutor). Audiomorphosis. Radio. 6 de Diciembre de 2005.

East Valentina, entrevista personal realizada el 24 de Septiembre de 2019

Gálvez Francisco, entrevista personal realizada el 12 de Septiembre de 2019

Godoy Javier, entrevista personal realizada el 31 de Mayo de 2019

Krussig Thomas, entrevista personal realizada el 12 de Junio de 2019

Latorre Carlos, entrevista personal realizada el 29 de Agosto de 2019

Latorre, C. (2017). DJ Zikuta habla sobre Inicios de la electrónica en Chile. (I. Molina, Entrevistador)

Larrea Miguel Ángel, entrevista personal realizada el 5 de Noviembre de 2019

Lindhorst Gisela, entrevista personal realizada el 10 de Junio de 2019

Martínez Manuel, entrevista personal realizada el 29 de Agosto de 2019

Rendic Ignacio, entrevista personal realizada el 24 de Septiembre de 2019

Soto Miguel Ángel, entrevista personal realizada el 5 de Septiembre de 2019

Powditch Christian, entrevista personal realizada el 30 de Agosto de 2019

Vega Ricardo, entrevista personal realizada el 17 de Mayo de 2019

Villalobos, R. (2018). Music melds the classes – as long as the dancefloor is bigger than the VIP area. (B. Beaumont-Thomas, Entrevistador)

ANEXOS

ENTREVISTAS

A continuación se presentarán algunas de las entrevistas más destacadas del proceso de levantamiento de información:

Entrevista Zikuta

¿Cómo nace su vínculo con la música electrónica?

Hace muchos años atrás, cuando yo tenía 5 años, con mi familia nos tocó viajar a Alemania. No por las becas presidente Pinochet sino porque mi papá lo becaron para estudiar en Alemania. Él era además una persona muy activa políticamente y en parte la cosa fue salir un rato del país para estar un poco más protegido también. Y bueno, yo me crié allá y volví a Chile como a los 8 años. Ya como a los 13 años jugaba mucho grabando la música de la radio y luego poder tocar las canciones en las fiestas de colegio. Es así como empiezo a intrusear los discos de mi viejo y me pillé con varias bandas alemanas bien diferentes, y esa es la música con que crecí por lo que tiene sentido que se me haga atractiva la cultura de los sintetizadores que se estaba desarrollando en Europa. Cuando ya era un Dj de música electrónica me di cuenta de que, claro, me resultaba natural fluir en esta música sintética por la historia que tenía.

Más adelante cuando yo salgo del colegio en el año 91 (el 89 había sido el plebiscito) me tocó que en el momento de la búsqueda de estos espacios de música electrónica, se dio también la sincronía que muchos de los hijos de exiliados estaban volviendo a Chile y ellos traían música e iban a ser los grandes Dj de la música chilena tales como Cristian Vogel, Alex Delano, Matías Aguayo, Ricardo Villalobos y probablemente estoy omitiendo a algunos más.

¿Cómo sucede el traspaso de esto a la idea de comenzar a organizar raves? ¿Y cómo se organizaban?

El 91 y el 92 yo quería entrar a la fuerza aérea, quería ser un piloto de aviones de combate, pero tenía un problema médico y no pude entrar. Entonces siempre viví con esa mierda de que alguien me dijo «usted no puede» y fue muy difícil aceptar eso. Luego entré a la USACH a ingeniería y estuve tres años. Y fue en esos años de tanta oscuridad, tanta rabia, había algo mío que necesitaba expresarse. Y me di cuenta de que yo había dejado de poner música y eso me encantaba. Ya no estaba motivado por la música comercial y ahí empecé a crear unos proyectos que se llamaban Zikuta. Motivado por lo que estaba empezando a pasar en Teatro Esmeralda y en la Blondie, desarrollé esta idea de Zikuta que pasó a ser, no solo como un nombre de personaje o evento, sino que lo adopté como mi nombre de Dj. Dentro de esto es que empiezo a buscar pares y similares donde pueda encajar; y así me encuentro con Barracuda, con Distrito Distinto, con Corriente Alterna, con varios colectivos de música que estaban haciendo cosas y también en esa época ya nos conocíamos con Manuel «Capitán Cianuro» y entonces le dije, tengo una idea, quiero crear un canal de comunicación donde nosotros hagamos coincidir a toda esta gente. Ya que si no conocías los códigos o no te movías por los barrios donde estaban los afiches era difícil llegar a estos eventos. Y es así como nace la Red Euphoria. Red Euphoria nació mucho antes de que empezáramos a hacer fiestas, donde empezamos a repartir unos flyers y ya teníamos los correos electrónicos de las universidades; entonces empezamos a usar esos correos para poder generar un contacto con la gente. También conseguíamos

las direcciones y así llegamos a mandar más de 1000 correos en algún momento; ahí paramos porque era muy caro. Por lo que creamos una nueva manera de comunicarnos de manera más económica mediante una línea telefónica. Era una grabadora virtual, donde teníamos el número 3000589 y teníamos un minuto para grabar toda la información. Entonces yo me ponía a decir: «Hola, te has comunicado con la Red Euphoria. Hoy día viernes hay una fiesta en Vitacura, en tal dirección de Barracuda y el día sábado, en Purísima va estar Corriente Alterna y que les vaya la raja» porque en realidad no alcanzabas más que eso.

Después de algún tiempo se contactan algunos arquitectos y diseñadores porque querían hacer una *rave*, pero una *rave* como es el concepto de una *rave*. Una *rave* es una intervención espacial de un lugar que no está concebido como un club. Entonces, por primera vez alguien nos estaba invitando a hacer algo que no hacía el resto. El resto siempre usaba espacios de fiesta o discotecas. Y bueno bajo esto, nos dicen queremos hacer una *rave* en La Perrera. Así nos embarcamos con ellos e hicimos la primera perrera; la cual no hizo Euphoria sino que la hizo este grupo de gente de manera colaborativa.

El 95 con Manuel creamos un bar que se llamaba «Cianuro Tóxico bar», que era un bar que estaba en Pio Nono y éramos los únicos que en plena pachanga teníamos un bar de solamente electrónica. Tener un bar así en pleno Bellavista donde podías escuchar solamente ese tipo de música era una cosa muy avanzada, ni siquiera en Berlín, estoy hablando en serio. Con la plata que se ganaba en el bar entonces empezamos a hacer más fiestas. Es ahí donde empiezan las *raves*, empieza Euphoria como tal. Euphoria ya no solo aportaba en la red para que todo el movimiento creciera, sino que también empezamos a tener nuestras propias fiestas y esto fue súper sano para la escena. Logramos establecer una cuota decente para los Djs. Luego teníamos la posibilidad de contactar a mucha gente mediante nuestra red, lo que nos generó un roce con El Mercurio y su «zona de contactos».

El 96 ya es la primera gran *rave*, a pesar de que el 95 ya habíamos hecho la primera *rave* en la calle pero no fue mucha gente en el Parque Forestal.

¿Considerando ya esta escena creada y el contexto en que se desarrolló, ¿Ves en estas *raves* un componente político?

Nosotros llegamos a organizar más de 17 fiestas en La Perrera por ejemplo, que para esa época es un número impresionante ya que era una época en que no pasaba nada. Además, creamos lo que se llamaba el «Techno Café» o el «Café Virtual», que era todos los jueves en la noche y gratis. Estábamos abriendo espacios que era muy raro, un jueves teníamos a 400 personas bailando lo que era una locura en ese tiempo.

En la perrera nos tomamos completamente la noche, no seguíamos ninguna ley. Recuerdo perfectamente que teníamos gente mirando si venían los pacos y cuando llegaban, cortábamos la música y a mucha gente le decíamos que subieran al segundo piso y cerrábamos todo. Hacíamos la parada de haber cerrado todo mientras arriba había unas 100 o 200 personas escondidas. Eso demostraba a un chileno que le tiene pánico a los pacos pero que en el fondo también está dispuesto a decir: «pico no nos van a ganar estos hueones». Los pacos son la cara dura de la dictadura, son los que pusieron la cara en la calle por los milicos, entonces al final hay un resentimiento muy fuerte. El paco es un personaje extraño con el cuál además no es alguien con que puedas conversar.

Las autoridades siempre estuvieron cagadas de miedo con los permisos de las *raves* callejeras. Año a año nos iban desplazando más lejos. Del Parque Forestal, al Parque Almagro y de ahí al Parque O'Higgins. Entonces hay un crecimiento de la *rave*, una

cultura de colaboración increíble de los participantes, pero por el otro lado el alcalde y los de seguridad siempre pensando que iba quedar la cagada, alegando que va a terminar en protesta, etc.

Yo creo que la pelea más fuerte fue el 2005, en la Love Parade, que llegó la red televisión para entrevistarnos en vivo. Y parte el programa con el entrevistador diciéndome «Hola, ustedes van a hacer la *rave* del parque el sábado; ¿No te parece irresponsable hacer una fiesta en la calle, con todo lo peligroso que puede ser eso para la gente y que podría conducir a un acto peligroso?». Y ahí me dieron los 5 minutos y yo dije: «No me extraña que la gente de tu generación y particularmente tú, tenga esa forma de pensar porque eres pro dictadura y pro Pinochet. Ya que lo que tú no has hecho y lo que tú generación no ha hecho es ir al psicólogo y sanarse. Yo que tengo 20 años menos que tú, vengo a sanar la ciudad y vengo a hacer que la gente recupere los espacios públicos que lamentablemente peleamos en este lugar. Gente como tú es la que tenemos que sacar de la televisión, porque siguen motivando el miedo, el pánico y esa necesidad de que haya control excesivo de algo que es tan natural como ir a bailar. Que te hay imaginado de entrevistarme de esta manera». Estábamos en vivo y en medio de esto meten los comerciales.

Siempre hay una estructura fáctica, que es este miedo, una costra que hay encima que no nos deja cruzar y se transforma en una verdad. Una verdad que cada vez que la gente quiere salir a celebrar a la calle tiene que quedar alguna cagada y no es así. Cuando la gente va a la calle a bailar, ¿Cuál es la intención de agredir? Hemos transformado en una verdad que no podemos usar la calle, ni los espacios públicos, ni la ciudad. Vemos la ciudad como algo funcional, ¿funcional a qué? ¿a la productividad? ¿a movernos de un lado a otro para ir a trabajar? ¿y porqué la ciudad no puede funcionar para pasarlo bien? ¿porqué el metro no esta funcionando en la noche? ¿porqué tenemos leyes que no nos dejan seguir carreteando? ¿qué tiene de malo?; si no quieres que vendan alcohol, bueno, prohíbe la venta de alcohol, pero ¿porqué tengo que irme a la casa a dormir? Por eso no es de extrañarse hoy día la proliferación de *after hours* y de un montón de espacios donde la gente *bypas*sea las leyes, porque al final la ley ¿es una convención? ¿es una obligación? ¿soy un delincuente por pasar de largo hasta las 10 de la mañana bailando?

Vivimos en un país que sigue estando muy militarizado, que tiene una cantidad de reglas y que las transformamos en realidad. Incluso a veces nos podemos sentir culpables, hablamos de la caña moral, no solo de la caña de drogas o de alcohol. Entonces hay un tema que nosotros empezamos a abarcar mediante estas fiestas. Y es esta posibilidad de que yo me hago cargo de que mi papá vivió en dictadura y que mi papá, aunque fuese de izquierda, de derecha o de centro, sí vivió el toque de queda y sí como joven dejó de bailar y no entendió lo que significa pasarlo bien con los amigos porque estaba prohibido. Esa generación normalizó esta penalización que tuvieron, porque si miras para atrás sí había muchas fiestas y carnavales que cagaron con la dictadura. Euforia con las *raves* que hizo en los 90 demostró que sí podemos pasarlo bien en la calle todos juntos.

Se produce otro efecto en las fiestas que es muy loco, al lado tuyo esta el chileno promedio: un punketa, un gay, un cuico, un perno, o sea que de verdad dices que fantástico poder celebrar junto con todos los que viven en esta ciudad y donde no hay ninguna posibilidad de ser prejuicioso. Y estoy seguro que si hoy hiciéramos una *rave*, el 90% no sería chileno, sería colombiano, venezolano, haitianos, porqué ellos no tienen problemas con pasarlo bien, con la rumba, con la fiesta. Nosotros somos muy trancados.

Todavía seguimos cargando con esa mierda fáctica de la dictadura que separó los barrios, que sacó a los pobres de los barrios altos y no nos damos cuenta de que Santiago es una de las ciudades donde más se desplazaron las clases o grupos sociales versus otras ciudades en nuestro mismo país como Arica y Punta Arenas; donde un hueón con muchas lucas está al lado de un hueón que no tiene nada y son amigos. Creo que nosotros si ayudamos de alguna manera a destruir algunas de las murallas mentales que creó la dictadura en gran cantidad de personas y me alegro mucho por eso.

Las *raves* sí tienen que ver con luchar con el fantasma de la dictadura; si era un tema nuestro, si era un tema de discusión, era tema con las municipalidades, intendentes, ministro del interior incluso ya que tuvimos que parar la alameda.

¿Percibes un rol específico de la música electrónica en lo que lograban estas fiestas?

Creo que la música electrónica tiene la facilidad al ser muy rítmica y al estar diseñada para invitarte a bailar, ocurre lo que llamamos en inglés «*Groovy*». No puedo impedir moverme con el ritmo, es fácil de enganchar. Si tocas en una fiesta a 122 bpm, es súper fácil que la música te haga fluir porque es casi la naturaleza de tu corazón al caminar por la calle. Es por eso que yo me recuerdo haber visto mucha gente adulta bailando sin problema en las *raves*, o gente que se unía de la nada en la calle.

¿Qué cosas rescatas y qué rechazas de la escena actual de electrónica?

Encuentro increíble que hoy en día se pueda salir todos los días. Me encanta que haya fiesta de domingo a domingo, creo que eso es un súper logro. En los 90 eso era imposible, así que eso es positivo; siempre existe la posibilidad de pasarlo bien. Lo que sí es que hoy falta más creatividad, el enfoque está un poco en ganar plata más que en innovar. Sí me agrada que esta masificación de la electrónica permite que más gente tenga la posibilidad de tocar.

El ser Dj también implica un ejercicio teatral, no es solo llegar y poner música, tienes que conectarte con la gente, tienes que lograr que la gente vibre.

Matías Aguayo

¿Que tal cómo estai Matías?

Muy bien, aquí en Buenos Aires.

Te explico un poco el proyecto.

Ya.

¿Cómo la música electrónica actúa como un ente intergeneracional? ¿Qué conecta tu generación con la mía?

En mi caso, yo en los 90 estaba en Alemania.

¿Cuál es tu primer recuerdo de infancia en el exilio en Alemania? ¿Cómo llegai a esta música?

Mis primeros recuerdos de infancia son el sur de Alemania, a la ciudad que llegamos, te asignan un lugar donde ir.

¿Cómo te explicaron tus papás la situación política de Chile?

No recuerdo tanto, sí recuerdo que, a ver por donde empezar, estábamos en un contexto de muchos exiliados, ahí en Alemania y por ejemplo venían bandas chilenas a tocar, vi a los Quilapayún, tenía 4 años, ese contexto, mucha ayuda desde Alemania, la solidaridad era desde, no recuerdo cómo se me explicó, cómo crecí desde muy temprano yo ya tenía la información de porqué estábamos en el país que estábamos, qué estaba pasando en el país del que habíamos llegado, la tuve tan temprano que ya ni siquiera me acuerdo cómo me transmitieron eso. En el colegio de repente escuché hablar de alguien Jesucristo y no lo cachaba, pero sí cachaba quien era el Che Guevara.

¿Fue un *input* la música chilena de Quilapayún? ¿Tus papás escuchaban eso?

Si escuchaban eso, Quilapayún fue un input mas bien negativo, porque yo me acuerdo que yo estuve en el backstage con el Quilapayún y yo pensé pobre gente, exilio, hay que apoyarlos, yo tenía una moneda de 5 marcos, me acerco a uno de ellos y les voy a dar estos marcos, para apoyarlos como músico, y ellos como que se rieron de mí, no, tranquilo, tenemos muchos...fue una gran decepción, una gran vergüenza porque como que metí la pata y al mismo tiempo, me di cuenta que están cantando sobre el pueblo y ahora están diciendo que tienen muchos marcos, ese fue el inicio, nunca compré mucho lo de la nueva canción chilena.

Pero sí Los Jaivas sí, es otra cosa, porque ahí escuché los sintetizadores, el mood que tenían ahí, la música electrizada, las guitarras eléctricas, ver eso sí tuvo un impacto fuerte y seguramente algún ritmo y algunas cosas vienen de ahí, de mis papás, de Víctor Jara, que se yo, eso tuvo un impacto que no es tan consciente, pero si después examino mis composiciones, o algo así, aparece de alguna manera.

Los Jaivas tenían un poco más de influencias electrónicas.

Sí, más psicodélico todo, no era tan de cantar enojados.

En general, ¿El exilio era un tema familiar, se consideraba como algo permanente o medio como temporal?

No sé si permanente o temporal, o sea mis papás se adaptaron a la vida en Alemania muy rápido, llegaron muy jóvenes, pero para mí siempre fue un tema, fue un tema

muy importante porque uno estaba viendo las noticias de Chile, de los que llegaban de Chile a Alemania, y también la seccionalidad ya existía en ese momento, en el sentido que uno observaba las luchas en Sudáfrica y las luchas en otros lados del mundo, entonces como que sí estuvo muy presente eso, y también inevitablemente si tú eres hijo de inmigrantes en Alemania obviamente siempre tienes un tema complejo de identidad, o no, porque por un lado estás muy acostumbrado, formas parte de otra sociedad con otra cultura, pero el hecho de crecer en una familia chilena dentro de Alemania eso también es una cosa que te influye bastante, y tampoco no eres el único, estaban los turcos, los griegos, de Vietnam, de otros lugares el mundo, siempre sentí una conexión especial con toda esta gente desarraigada, que no son ni de aquí ni de allá, lo mismo pasa con los turcos y con otra gente que estaban en Alemania, entonces la conexión entre los migrantes y inmigrantes era algo interesante y complejo, porque mucha gente del mundo de exiliados abrazaron no se qué, se olvidaron de su idioma y todo, de los padres, y otros vivieron en la nostalgia aquí, pero que solo quieren volver a Chile que todo aquí es una mierda, eso es complejo, se refleja en muchas cosas, los hijos de árabes de repente se identifican con el islam, sienten ese rechazo de parte de las sociedades de Alemania o en Francia, se empiezan a identificar con un origen que también es una mentira, porque si ellos van a Argelia o Túnez son extranjeros igual.

Para mí yo creo que el *techno* o la música electrónica o *House*, fue siempre un lugar muy bueno para las personas desarraigadas, a los *freak* de la sociedad, ahí como que se juntaba todo.

La escena electrónica en Alemania es o era muy diversa a nivel digamos origen geográfico de la gente que iba, tanto como orientación sexual, y también clase social. En Alemania fue una cosa así de elite la música electrónica.

Y en ese sentido yo también tocaba esos puntos en el desarrollo de la tesis, que la música electrónica especial en Chile, yo creo que en Alemania también sucedió, como que los raves nacen un poco post caída del muro, similar acá con la llegada de la democracia, pero que estos raves, estas fiestas actúan de liberación, de éxtasis, todos los artistas de unían, toda la gente, y era un mini ambiente, un club nocturno, donde podías liberarte después de tantos años en Chile en caso de la dictadura, actúa como esa plataforma.

Sí, sí, sí, de Chile no lo puedo decir tan bien, me imagino que sí, yo estaba mucho más en Alemania mi conexión de trabajar con músicos chilenos, de ir un poco más a Chile fue más tarde.

Pero sí, no sé tanto de la caída del muro, no necesariamente fue percibida, eran otros tiempos era como, yo creo que una cosa importante fue la música en sí como posibilidad de cambio, creíamos en ese momento que podíamos cambiar el mundo con la música, realmente pensábamos eso era muy ridículo, pero pensaban eso.

Otra cosa, no hay que olvidarse de las drogas, el éxtasis, el MDMA que además eran de mejor calidad en este tiempo y eso cambió mucho, yo me acuerdo por ejemplo en mi adolescencia antes que llegara el *house* o el *techno*, habían muchas tribus, todas se peleaban, yo pasé toda mi adolescencia escapando de nazis que te querían pegar, después yendo a buscar a los *punks* para que te protejan, era muy estresante y cuando llega el éxtasis, como droga a las fiestas, esto pacificó todo, de manera drástica, fue de un año pal otro, ya nadie se peleaba, no habían combos, nada, fue de un momento al otro, fue la influencia de esa droga con la combinación la música.

Hoy en día eso es diferente, yo creo por ejemplo, o sea hoy en día se encuentra un impacto muy negativo que genera la cocaína sobre la escena que antes era algo muy mal visto que formaba parte de la música electrónica y ahora sí, y eso también se refleja de cierta manera. Bueno eso es otro tema.

Es interesante cómo las sustancias se van acomodando al público, tu interacción con el público también varía. Tenía un tema que quería preguntarte, ¿Había cierto tema que te conectara con Chile de literatura, fotos, cuentos, que te hablaban tus papas, libros, o fotografías que tuvieras en tu casa, un poco hablar de los archivos que te conectaban con Chile estando allá?

Habían muchas cosas, porque como mi mamá era, es diseñadora, teníamos libros con afiches de la UP, habían muchas cosas así, yo tuve la suerte de poder ir a Chile de vez en cuando, con mi mamá, mi papá en ese momento no podía ir, entonces también había conexión, por ejemplo también a nivel música nos mandaban cassettes, tenía cassettes de Los Prisioneros, entonces como que sí hubo una presencia de Chile en todo momento. Como te dije, como hijo de inmigrante uno puede recurrir muy fácil si te sientes poco aceptado en el contexto en que estas y agarrarte siempre de tu nacionalidad de origen, y decir yo no soy de estos, que es algo medio peligroso, pero muy natural.

¿Tú vuelves a Chile con tu familia y te estableces acá?

No, yo nunca volví a vivir en Chile, viví un tiempo en Argentina, mis papás tampoco volvieron, todos volvieron mas bien de visita y así. Pero cambios grandes que hubo en mí, en mi relación con Chile, fue que digamos hasta el 2000 y un poco más allá de eso, mi razón principal para ir a Chile era visitar la familia.

Eso ha cambiado, de a poquito con las conexiones a través de la música que estuve haciendo y ahí se volvió más importante todo el contexto musical, de trabajo. Voy ahora a Chile, también para visitar a la familia, pero el tema de trabajo predomina incluso más.

Eso está bien bonito, para mí cuando toqué el año pasado con The Desdemonas abrimos a Depeche Mode, en el Estadio Nacional, mi papá estuvo en el Estadio Nacional, por otras razones, durante el golpe. Eso fue una vuelta interesante, como que al final yo encuentro, si bien yo prefiero Alemania, tengo una idiosincrasia de allá, que las he podido combinar con otras cosas, el hecho de que tanta gente haya sido exiliada, forma para mí una realidad chilena.

No soy muy chileno, en el sentido que me impregné de tanta cultura que no domina la idiosincrasia chilena, igual soy realidad chilena, como muchos otros que crecieron afuera, y eso me parece una cosa interesante.

De lo intergeneracional que habías mencionado, estuve pensando algo porque a mí me parece interesante que la música electrónica en realidad, yo nunca lo percibí como un movimiento juvenil. No es como el *rock and roll* porque desde sus inicios, cuando yo empecé a salir, era pendejo, tenía 21 años, a fiestas electrónicas, como que había gente de tu edad y habían muchos viejos también había mucha gente del mundo del arte, gente que mas bien ya había pasado por toda época *punk/new wave* y se estaba interesando por estos nuevos ritmos. Si uno ve a gente como Thomas Fehlmann y ese grupo, era gente de la nueva ola, de música alemana comienzos en los 80, post *punk*, eran muy populares en ese contexto, eran los tíos que también estaban en esas fiestas. Yo nunca lo percibí del todo como un movimiento comparable al *rock and roll*, o algo así, que eran de puros jóvenes.

Es interesante en ese sentido hoy sigue tan vigente la música electrónica, como generando esa conexión con la generación de ustedes, que creó esta escena. Nosotros nos vinculamos un poco, como que tenemos ese diálogo, yo lo toco en mi tesis: que ese diálogo implica un poco de empatía, o ciertos diálogos que nos hacen entender un término que se llama posmemoria, recibimos ciertas vivencias de ustedes a través de este vehículo de la música electrónica. Y remontando al inicio, ¿Cómo empezaste con la música electrónica?

En mi caso, como que fue algo muy fluido, yo no percibí algo como aquí se acabó lo que me gustaba antes y ahora me empieza a gustar la música electrónica, nunca lo percibí tan así, un poco sí obviamente, todo tiene mucha raíz, escuché mucho *disco*, *funk*, escuché mucha música como EDM, *new wave*, todo estaba evolucionando a algo más electrónico empezaron a usar *drum machine*, en vez de batería, yo no sentí tanto. Es también interesante que el término música electrónica, uno que se usa mucho en un contexto latino-hispano parlante, hoy en día ya está en otras partes, pero por ejemplo nosotros hablamos de *house*, no como hoy, como un género dentro de la música electrónica, sino para nosotros todo era *house*, todo lo que tenía un *beat* electrónico y era bailable, que se pudiera mezclar, para un dj era *house*, unos le decían *techno* otros *house*.

Empezar a editar discos, fue como en los 90, fines de los 90, en realidad partió de eso, de tocar como dj, siempre hice música, pero en algún momento haciendo música más bailable, y empezaba a hacer música que quizás podía ser mezclada, en ese momento hacíamos todo con vinilo, el vinilo no se hacía por capricho, se tocaba con vinilo, no había otra manera de tocar, eso era como se tocaba.

Para cerrar un poco, ¿Le das un sentido político a la música electrónica o sientes que la gente está consciente de esa influencia política o esta ahí atrás como un Background? ¿Qué sientes tu estando dentro de la escena del vínculo político con la electrónica?

Sí, sí, de todas maneras lo político, hay un aspecto siempre lo hubo, porque siempre incluyó minorías, venía de un contexto de casas ocupadas, las ideas del *rave*, la ilegalidad del *rave* a través de la policía, automáticamente, te contextualizaba de alguna manera en algo político, da lo mismo si no lo querías, en una sociedad hetero normativa, unas fiestas que son bastante *queer* ya te posiciona, en un contexto donde ya sientes el ámbito político.

Siempre encuentro que eso estuvo, y hoy está también, hay una conciencia. Lo que sí pienso es que a veces es un poco superficial el asunto, como que siento que, en eso han aportado las redes sociales, que las discusiones tocan mucho la superficie, y de que toda la construcción ideológica muy correcta de hoy en día, le falta un poco la profundidad de comunicación dentro de una comunidad que vaya mas allá de insultarse por internet, porque uno dijo algo que exista o que sé yo.

La formación política profunda está sufriendo en este momento también dentro de la música electrónica. Entonces como que yo veo el peligro en las cosas que hicieron posible, que se cree una escena así, están muy bajo el peligro del desarrollo de las redes sociales, y de la cultura de la comunicación dentro de la redes sociales que es un resultado de cómo están programadas y cómo es la dinámica de la redes sociales. Más bien también veo la escena hoy en día, bajo un gran peligro, porque toda esa postura política, yo digo profundamente política, no sé si es posible mantenerla dentro de un contexto, si nosotros nos movemos como espacio público, dentro de una aplicaciones privadas, en realidad fomentan mucho la idea de que el músico o el artista es un emprendedor que tiene que crear una imagen y no sé qué... todas las

herramientas que se nos están dando para comunicar dentro de la comunidad como músicos independientes electrónicos, vienen muy del capitalismo, al final si quieres tener impacto, dentro de estos formatos al final tienes que adaptarte a un funcionamiento, que quizás en su superficie puede ser súper contestatario no sé qué, pero en su funcionamiento profundo solo refleja los mecanismos de un capitalismo hiperrecontra desarrollado y acelerado, en el cual tú tienes que estar en todo momento conectado, todo momento de conexión significa trabajo, subyugado a una cosa así de trabajo flexible, de alienación completa es un gran peligro para la escena musical y se ve un poco así.

La recompensa más grande hoy en día muchas veces no es imaginación, la poesía, lo visionario, sino como tú te mueves como persona de negocios, si veo gente con postura muy *underground*, supuestamente hablando todo el tiempo de ellos mismos y citando artículos donde ellos fueron mencionados, salí en los top 10, entonces ahí hay un gran peligro para la escena, si la escena no encuentra alguna alternativa yo creo que se va a esfumar a la larga.

Lo que logramos tener, que eran las tiendas de discos, por ejemplo, es algo que no se puede recuperar, eso es del pasado, las tiendas de discos, los bares donde se escuchaba música electrónica, esos espacios sociales donde existía ese diálogo, los fanzines, todas esas cosas que pasaban, fueron base para crear una comunidad mas real, que yo hoy en día lo veo en peligro, y espero que encontremos algunas posibilidades de recrear una escena independiente, que no sea dependiente de Mark Zuckerberg, Instagram, twitter y todas esas cosas.

Porque justamente eso, percibirnos como un espacio público alternativo fuera de los formatos que existían, fue algo que realmente hizo posible que esto creciera y existiera, a eso yo apelo que hay que cambiar.

¿Y en ese sentido que sientes del público en percepción a esta media problemática? Esta masificación de la escena, ¿Cuál es el vínculo que tú, estando en contacto en interacción con el público, ves este fenómeno político? ¿Crees que ellos están conscientes del fenómeno político desde su trasfondo del inicio o también estos problemas actuales? ¿Sientes que la escena como público está politizada hoy o menos que lo que era antes, la conciencia que hay?

Es complejo, de cierta manera sí está más politizado y de otra manera menos. Está más politizada en la conciencia y en el discurso, en las palabras, pero está menos politizada en la acción. Por ejemplo, antes digamos hablar muy bien de tí mismo, era algo que, dentro de una postura *underground*, era muy mal visto. Si antes alguien hubiese puesto, mira escribieron de mí, en tal y tal diario, qué bacán; le dirían vendido de mierda. Esa hubiese sido la reacción.

Hoy en día esto es avalado, felicitaciones que bueno que a Resident Advisor le gustó tu disco, entonces como que es complejo, no es una pregunta que pueda responder así, si están menos o más politizados, depende del contexto, es muy subjetivo.

Chile está bastante politizado y es algo bueno, sobre todo la gente joven. pero también es súper complejo todo, yo por ejemplo, algo muy subjetivo, yo tengo la impresión que tu generación en Chile me caen mejor que la mía en Chile, muchos chilenos que conozco de mi edad tienen mucho más ese *chip* neoliberal de la carrera, la competencia, bla bla. Y esa manera de hablar, hablan como pacos, esas cosas, que siempre a mí, ¿qué les pasa?... los que crecieron post dictadura son un poco más relajados, simplificando, es una impresión que yo tengo. En Alemania es otra cosa, eso depende mucho de los países por ejemplo, en el este de Europa, la gente a veces son mas conservadoras, tampoco es algo que uno puede decir, toda la escena. Sí me he dado

cuenta que se está hablando más de la parte femenina, se está hablando más de la idea de *safe spaces* entonces si hay una politización, el único peligro es que a veces no va siendo tan profunda, en el sentido de que uno se puede armar un discurso muy claro con muy pocas herramientas, es complejo.

Te sigo, gracias por tu tiempo, tu trabajo, por las palabras.

Gracias a ti, infórmame de tu trabajo y mándame el pdf de tu proyecto, me interesa leerlo.

Christian Powditch

Igual voy a hacer unas preguntas bien libres, tu podí divagar en lo que te acordí lo que vayai pensando, pero primero cuéntame un poco como de tu historia, en el sentido de tu llegada a Chile, o tu vida cuando estabas afuera, como un poco los inicios.

Yo me crié en muchas partes del mundo, en EEUU, en Buenos Aires a cada rato y terminé llegando el 89 por última vez a Chile, me quedé pegado, hasta el día de hoy, ya son 30 años.

Que era una escena muy diferente a la de Buenos Aires que yo venía ponte tú, estaba más pegado con un tema muy político pero, llegué justo en un cambio heavy del país, cambio de todo, a una transición que tampoco fue la transición ni española ni la de Buenos Aires o sea no hubo un destape, no quedó la caga, fue como súper civilizada.

Ahí me encontré por casualidad de la vida, con amigos, así como Andrés Bucci, Olaf, o no se po, gente que era como más alternativa digamos a los circuitos habituales de acá y escuchábamos esta proto música electrónica.

No, ya para el 89, 90 estábamos escuchando música electrónica, el 90 ya empezamos a hacer las fiestas con Barracuda, de hecho, el 89 hicimos la primera *rave*, el primer flyer con la palabra *rave*, fue el 89 que lo hicimos en los tribunales en un local así sórdido, en frente a los tribunales de San Pablo y era mitad Fiscales Adoc y mitad Barracuda, que fue cuando nos conocimos con otros amigos, Ricardo López y el Jose Ugarte y otra banda de *freaks*.

Y era muy divertido, poníamos este *techno*, que en esa época era un *techno* belga en general, un poco del *new beat* belga, un poco de lo que estaba empezando a pasar en Inglaterra con Happy Mondays, de todo un poco, Ord sobre todo, LFO, un montón de bandas de esa época y bailaban *techno* y después bailaban *slang* los *punk* y era lo mismo para ellos, era muy divertido, con el Roly, con Alvarito, poníamos música.

Y después ya hicimos esta agrupación Barracuda, que ya empezamos a hacer fiestas nómades y éramos los primeros en hacer unos flyer en cuatricromía y usábamos como, todos los accesorios urbanos, el mobiliario urbano, entonces nuestros afiches estaban pensados tamaño basurero de providencia, porque andábamos ahí en providencia y en realidad en el Jakemate, que fue la transición chilena, en el Jakemate se juntaban todos los subgrupos y las tribus que habían, desde las Yeguas del Apocalipsis, los mismos Fiscales, o nosotros, que éramos como los electrónicos, los *technos*, de hecho, no habían ni distinciones ni subgéneros de la electrónica, era *techno*, punto.

De a poco esta cuestión fue progresando hasta que digamos llegamos al 94, que fue el eclipse, que llegó Miguel Bustos con el contacto a través de, ya estaba tocando Adrian Schopf y cachábamos al hermano grande, a Martin que vivía en Alemania y por él, terminaron con Miguel llegando todos los Smith, Atom heart o Villalobos toda la mano chileno alemana que llegaron por primera vez a ese festival que organizamos en conjunto, porque nosotros éramos como el contacto local, para hacer este eclipse en el 94 en la isla el Alacrán, que tocaban desde Derrick May, Stacey Pullen, gallos muy increíbles para la época, en este hotelucho moderno en un subterráneo en San Gregori, fue increíble esa fiesta.

Estábamos todos en una dimensión muy na que ver con Chile porque justamente la música electrónica, uno de los temas era, de partida que no había política, no había mensaje escrito en música, es individual, si querí bailar solo, bailai con todos.

Eran como códigos muy diferentes a los que en general habían, supongo que era lo que venía no mas y después de eso, ya como que ahí empecé como a otro paso, yo era como el dj de estas fiestas con otra gente, con el Jose Ugarte, Olaf alguna vez puso,

Larva, todos nos intercambiábamos, yo era más de cabecera con el Jose, después ya empezamos las fiestas de Background para el 96, estábamos en Background, de hecho hicimos Plan B en esa época y ahí empezó toda una cuestión con Gustavo, hicimos un par de discos con Gustavo, después me terminé haciendo Bitman y Roban y después eso se fue diluyendo y ahora soy arquitecto y diseñador.

En general en tu historia familiar que vivíai en el extranjero teníai algo de relación con la dictadura, el vivir afuera o eventualmente tu siempre viviste...

No, nada que ver, no, a mi viejo le salió una pega el 72, en Nueva York, en Manhattan, me agarró y salimos de aquí, no había ningún rollo político, mis viejos son más de derecha te diría, yo no soy ni de derecha ni de izquierda, ni de nada.

¿Tú no viviste en su totalidad el proceso de dictadura acá? Pero me imagino, igual cachabas esta reactivación que debe haber sido rara, estas fiestas post dictadura...

Yo había vivido aquí del 80 al 85, plena dictadura, sabía perfectamente, ya pal 85 no tenía 15 años, las noticias que veía acá eran muy diferentes que las que veía en Buenos Aires, las que veíamos afuera estaban manipuladas por ciertas ideologías, uno se daba cuenta por la patentes de los autos, pero eso un gallo que vive en Europa no tiene idea, entonces veías las protestas con las patentes de hace 4 años, entonces tenía como una posición más objetiva con la política. De hecho, terminé volviendo el 89 para superar ese rollo, yo pensaba y siempre pensé que era como parte de nuestra generación, justo ahí a los 20 años, era superar el trauma y una de maneras, de los escapes, era esta música que no tenía ideología detrás, era otra cosa, entonces era validar otro sistema en vez de quedarse en blanco y negro. Yo me sentía como eso, de hecho éramos un poco como los bichos raros, te fijai siempre nos webeaban, los Fiscales y nosotros a ellos también y después terminaron tocando máquinas y de todo, pero al principio esto era algo muy *freak*, no sabían si esto era realmente arte o qué, porque no había sangre, entonces eso ya era como muy llamativo.

En el sentido que me decíai por ejemplo, que la música electrónica no tiene explícitamente un contenido político lírico, ¿Tu veí cierto contenido político en el acto de la electrónica por ejemplo en el poder que toma el público, ante las masas, lo corporal?

Si le hacemos caso a Sigmund Bauman...todo es política, la cultura, todo acto es político, la arquitectura, el diseño. Pero la posición política era justamente dar por superadas las posiciones políticas. Yo creo que eso era de lo que se trataba y ahí uno se concentra en la música y por eso yo nunca pude cantar ni hacer líricas, ni nada menos con Bitman y Roban o sea con Bitman y Roban eran cantantes que llegaban con nuestras canciones a hacerles una lírica, no nacía de nosotros, en Plan B mucho menos, porque no sé, para mí tenía sentido que fuera solo música, no tenía que haber un doble discurso con eso.

¿Cómo nace tu relación con la música electrónica? ¿Con la música en general como empezaste?

Por curioso, por autodidacta, no más, punto. Te gustaba la música y en un minuto naturalmente, empezaron a aparecer teclados y habíamos hecho algunas cosa con Hernán Bucci. Después hicimos algunas cosas con Gabriel Vigliensoni, la Mona Carmona, no la mona; era la Elika que venía de La Serena. Hicimos una banda que nunca se logró un disco ni nada, pero uno como que eran las cosas como de rebote. Yo pintaba en esa época, el año 89 yo estaba pintando, pintaba hiperrealismo, por eso conocí al Bucci porque él pintaba y yo también. La pintura nos llevo a la música

yo creo, y ahí justo entré el 90 a la Católica a estudiar arquitectura a una escuela que era muy diferente a lo que es hoy, pero entonces era como un cúmulo de cosas y de verdad yo creo que había un sentimiento de cambio y en una de esas.. Fue un canal esa música electrónica de ese cambio, por lo menos una expresión de ese cambio.

En términos de convocación, por ejemplo, la música electrónica teniendo esta característica abierta de no tener lírica, que es un *beat* súper llamativo en general, ¿Tu veías en estas fiestas como una conjugación de gente?

Sí, ¿Las Barracudas? Las primeras fiesta electrónicas, porque durante mucho tiempo no había nadie más a parte de nosotros. Estaba Rodrigo y su hermano Pablo Castro que tenían como una banda, Minimal Technology, se llamaba, él se encargó más de recopilar imágenes, y cosas, tiene documentales de esa época. Y un par de amigos más, después como para el 94 empezó a aparecer Euforia, Adrian. Adrian iba al principio con Camilo Castaldi a ver cómo desarmábamos computadores con el Jose y hacíamos como música con programas así pero ya ni siquiera Sound Edit, muy anterior a Sound Edit, unas cosas increíbles y teníamos que buscar los *system exclusive*, con unas series de números así infernales que eran muy *freaky*, también le hice el estudio, en la Background a Silvio Paredes. Al final uno terminó como, entre el arte, porque uno iba a las exposiciones de arte siempre uno vivía yendo después de la escuela a la galería, al Bellas Artes, vivía en un círculo, un circuito muy cerrado de gente muy capaz, hiper cultural.

Hoy en día han tenido mucho éxito profesionalmente en el mundo del arte y era hiper cultural era La plaza de Armas, todas las micros te sirven, llegaban todos, los pintores de la Chile, los *punkis*, todo.

Nosotros en general éramos cabros de Vitacura o de providencia pero eso no, la música electrónica tampoco era una música que apele a un sentimiento de clase. Su ideología es la a-ideología.

En ese sentido, no sé si tienes conocimiento de la escena o la música electrónica actual y las fiestas que se desarrollan hoy día, ¿Como qué similitudes ves y qué diferencias?

Igual uno sigue yendo mira, hay cosas en Chile que no cambian. La precariedad del circuito no cambia, sigue siendo igual de under, igual de piñufla, pero eso es algo súper bueno, hace que no llegue todo el mundo. Por otro lado la cuestión se masificó a un lugar tal que yo como que por eso decidí medio abandonar esa escena y de hecho, con Plan B, fines de los 90, ya no estaba en la música para bailar, como que ya, porque se empezó a masificar mucho. Se metieron las marcas y ahí como que pierde también el encanto de esta cuestión. Y ahí me moví más todavía, más tocaba, con músicos, con cantantes que es Bitman y Roban. Pero después me tuve que hacer arquitecto.

¿Ese traspaso a la arquitectura en tu vida tiene algún factor específico?; De la música a la arquitectura? ¿O la decisión de meterte a la escuela?

¿De entrar a la escuela? En la escuela no hacía música, me puse a hacer música como al 4to, 5to año, ya de salida, y eso que fue una larga salida pero fue mucho después, yo al principio llegué pintando, yo pintaba, venía de trabajar en una agencia de publicidad, era ilustrador, pintaba hiperrealismo con Claudio Bravo, pasé de ilustrador en Lintas una agencia de publicidad, ahí me salí para entrar a la escuela, a los 19. Entonces, música empecé a tocar como a los 24 o sea un poco más a tocar digo, no a

webear en el taller con un teclado, todos lo hacemos, pero ya lanzarse como a algo más serio. Debe haber sido año 94, 95 y ahí justo me agarró Plan B, que fue una casualidad, siempre habíamos estado tonteando con Andrés Bucci, Guillermo Ugarte, lo habíamos conocido en estas fiestas que venía llegando de Inglaterra, era ingeniero en sonido, que era muy amigo de Guillermo Escudero, que era otro que tenía la Música Marginal otra cosa que debieras revisar de esa época, el Marcelo Umaña... Pero eso ya es una etapa mas Background aunque Marcelo ya venía a disjokear, llegaba con Guillermo a la Barracuda del año 94, a poner siempre una hora de música, y ponía música ahí. Esas fueron las primeras veces que puso Marcelo. Y así se fue formando como cada vez un grupo más grande, como se le fue anexando subgrupos. Me imagino que es como cualquier tribu, zoológico.

En el sentido de tu visión desde la perspectiva de la arquitectura o el diseño, ¿Tu veías cierta relación de la cultura de la música electrónica, este nuevo género, con la visualidad que era parte importante de la experiencia?

La visualidad era todo en Barracuda, era muy divertido porque teníamos temas ponte tú, *medicine rave*, *mental rave*, entonces era todo médico, entonces conseguíamos pastillas vacías, cápsulas y tirábamos cápsulas y producíamos con Tomás Roca y con Olaf unas estructuras grandes que las colgábamos. Me acuerdo uno de *bio rave* que eran puros órganos, hice un corazón que se iluminaba y conseguíamos puros videos de operaciones entremedio fetales, siempre era con un lado mucho más *art*, era con cariño la cuestión. En general esas fiestas cabían 600 personas, invitábamos a 200 igual, habían 1600 personas, quedaba la caga, era muy divertido porque además era nómada no teníamos un lugar, eran fiestas en diferentes lugares eso también era muy atractivo, San Diego, el Arrayan o porque tampoco era donde cayera, generalmente el centro y Santiago poniente.

Y ya cerrando un poco, la escena actual, el público actual después de la gran masificación de la electrónica y ahora en las fiestas se escucha como que pachanga, reggaeton y electrónica a mayor nivel. ¿Tu crees que el público actual tiene consciencia del trasfondo de esta cultura en Chile? O la importancia que tiene Chile en el movimiento de la electrónica, la llegada de...

Chile tiene una historia muy rara en el continente, aquí empezó mucho antes y de hecho yo me acuerdo que iba a tocar a Buenos Aires o a Venezuela, y era como, Chile en la electrónica, ustedes la llevan, medio insólito, primera vez que Chile era mirado de otra manera del lado del *rock*.

Encima yo llegué tocando con Gustavo que no cantaba ni tocaba guitarra, tocaba teclado, la gente no entendía que era, en Chile no entendían nada, después me han dicho muchos amigos que son músicos o peluqueros, los veía y no entendían lo que era esto, no cachaban, entonces estábamos años luz, tal vez era por la bonanza económica. Teníamos fax, internet o mail o cosas que no eran tan común para el año 91, el año 91 apareció la World Wide Web. Pero si po, llevábamos una gran ventaja entonces, ahora lo que tú decís, escuchan reggaeton por un lado y electrónica, pero ya los juntaron y se llama trap y dembow, mundotoon me encantan los ritmos, hemos hecho cosas así, con Toto, con Bitman. Pero son expresiones que obviamente va todo acelerando me preguntai a mi si son de mi gusto personal, y te digo, mira hay algunas cosas del trap que me encantan, pero así como me gusta el vallenato, o el *high life etíope*, hay música buena como hay música mala y punto. Me entretiene ver lo que pasa además como hago harta clase con hartos alumnos en universidades, estoy

siempre viendo que están escuchando, que tengan las orejas abiertas, las bandas chilenas que hay un montón, muy buenas.

Lo que falta es industria nos falta masa crítica, ese el problema de este país. Ahora internet y spotify, todo eso, ha sido una liberación pero todavía, yo las cosas que he visto muy grande es porque tienen un apoyo atrás. Todavía no veo bandas *indie* y veo que no, que se ha perdido un poco como el espíritu, que ya se perdió hace mucho rato, pero es como que todavía ahora ha habido esta camada que tiene súper harta visibilidad no necesariamente electrónica, Pedro Piedra y los Gepe, uno puede ver que hay una identidad neo chilena de alguna manera. Pero no sé si te podría decir lo mismo con la escena electrónica todavía son como gallos que están lejos de poder llegar a grandes auditorios o cosas así porque no tenemos en Chile. Hay dos festivales al año y pare de contar y fiestas muy muy alternativas que son muy entretenidas, pero esos son los nichos, la escena, la precariedad de la escena creo que no ha cambiado, tal vez es lo que lo mantiene adelante, más under, un poco más, no lo sé.

¿Tu crees que el público actual tenga conocimiento de esa historia de la música electrónica?

No, hoy en día, creo que tienen un desapego con la historia enorme, soy profesor de historia, me doy cuenta de eso, y está bien, es una cuestión generacional, están muchas más en el presente. Son muy pocos los que cachan algo, les interesa visitar o tener como una cronología de la música chilena y cómo estas ramas se abrieron, se juntaron, se separaron, cómo esto formó esto otro, es un grupúsculo muy pequeño de personas, hay, a mí me encanta, soy uno de ellos, en general, hay, sí por supuesto hay, pero estas generaciones viven el hoy y el mañana, no el pasado.

¿Cómo funcionaban las reuniones entre músicos?

Era un local culiao que estaba en la esquina, donde está el Jakemate hoy en día, pero era vidriado, parecía como, no se po... has visto esos cuadros de Hopper, nightclub, pero para la caga, unas mesas de melanina última, todo último, pero no me pregunté porqué, como estaba cerca del Bellas Artes, y la wea, todos tendían a juntarse ahí, y cada uno tenía su mesa.

Los *punkis*.

Sipo, y don Sergio, no te dejaba entrar sino te cachaba o no erai parte de cómo esta seudo familia medio distorsioná y estaba todo empezando a pasar porque los pacos ya no eran los pacos, supuestamente, porque no se po... estaba esa efervescencia heavy, y para todos los que la vivieron los Duclós, los Cárdenas, las Yeguas, todos los hueones, (se acaba de ir una amiga de la Matilde Huidobro, pintora también de esa época, que le conté, viene este gallo que quiere saber de esta época ah, no..si quiere saber del Jakemate que hable conmigo), todos los hueones iban, los Parkinson ponte tú, los...

¿Eso que año es?

89,90, 91, 92, era como el peak, la zorra, que era heavy, yo te diría que como del 94 empezó a declinar y después lo vendieron y como que cagó esa wea y ahí nos fuimos como al Insomnio, que estaba al otro lado del río, o nos empezamos como a atomizar un poco, y de ahí ya ese como grupo que eran como te digo la Bruna Truffa, Rodrigo Cabezas, estaban todos los pintores de la Chile, todos los pintores de la Católica, estaban estos hueones de teatro, estaban los *punkis*, estábamos los hueones supuestamente abci, que no teníamos ni uno y éramos mil veces mas *freak* que estos hueones

más encima que estábamos piteados, entonces no se metían con nosotros, nosotros llegábamos de parlante, en esa época...

¿Adentro del Jakemate?

En esa época el Jose, que era un hueon hiper motivado, no existía... nosotros andábamos con un sp2 en la maletera del auto que es una caja de este porte, llegábamos al taller de no se qué mina del barrio Brasil, ya fiesta, ya sale pá allá, sacábamos el tornamesa poníamos el sp2, prendíamos la wea, con mezclador, con toda la wea, pum, se caía la luz de la manzana, no, olvídate! era la zorra.. muy muy y andábamos vestidos como con plásticos, me acuerdo que hasta yo po weón, mira, en Vitacura, entrábamos al carro del metro, con el Nico Allende, de Casa Payaso, con Andrés Gucci, y era inmediatamente todo el vagón callados mirando, ahora la wea es mucho más abierta, en ese época la wea era como *freak*.

En el Jakemate, era... me imagino las conversas allá adentro... pero ¿Era más webeo o igual era como medio intelectual?

Todavía no he podido establecer la línea, no cacho donde termina uno y empieza el otro, por suerte.

Bien bien, así es que el jaque mate era el...

no po, obvio, si éramos todos artistas, todos, el Jakemate era como el centro operacional de toda esta wea.

Y la otra cosa que te quería preguntar, no se si es que tení el nombre de quien podría tener archivos

Rodrigo Castro o Miguel Conejero, porque no te llamai a Miguel, ese weón también vivió esta época, el es el de Fiat Seiscientos, tecladista de Parkinson, tecladista de Niños con Bomba.

Otra cosa, nada que ver... ¿Cómo era eso del *remix* y Blackdog?

Nosotros hacíamos una versión y él hacía un *remix* de nosotros, nosotros uno de él hacía dos temas originales y nosotros hacíamos dos temas originales pero ya para este año, que debe ser el 98, ese disco debe ser del 98, ahí ya Black dog andaba en una volada hiper pura así como... estaba muy pelado de cable el barniz se fue a la chucha pero Black Dog, investiga después los primeros que tení que investigar que imagino tení mas que archivados son los Designer Republic, ese es el norte de todos nosotros

Si algún día te motivái a abrir ese baúl de ahí, a mí me serviría, vengo y le saco unas fotos no más.

No sé lo que te vai a encontrar, un muerto...

Ese era el afiche la *rave* de Arica, ¿Quién lo diseñó ese?

Lo hicimos con Ricardo López, que es abogado, la mano derecha de Luis Hermosilla.

¿Cómo se llama la revista que se publicó?

Front page.

¿Y era de música?

Música, tendencia, con arte, con todo, lo más taquilla del mundo. Piensa... Flyer del año 1994 y esta wea es Chile. Cuando llegaban los alemanes, que onda Chile, compadre, que están tomando, no lo podían creer. Qué droga teníamos que no tenían ellos.

Repíteme que voy a grabar la explicación que me explicaste antes, que está interesante eso de la cuatricromía, de cómo hacían el proceso, para grabarla en voz y después transcribirla...

Como te conté afuera, una de las cosas mas interesantes de Barracuda, en los 90, era que nosotros teníamos, los mismos autodidactas, conseguíamos las micas de calor, que aguantaban la separación de colores a la hora de imprimir, y llegábamos con la cuatricromía hecha a la imprenta, que era muy raro en esa época, nos salía más barato el proceso, que lo hacía más artesanal, todo el proceso.

Manuel Martínez

Coméntame libremente de la historia de la escena acá en Chile...

En el año 1994, en el norte de Chile se da un eclipse y se hace una fiesta. Se transforma en un mito al igual que Piedra Roja. Era un mito en el sentido de que no fue una gran fiesta, los parlantes no funcionaban, les falló el equipo generador, y otros problemas. Si sirve como un antes y después en la electrónica, ya que cuenta con un line up histórico de Dj's.

Al ir a Berlín yo siempre me imagino a Santiago de Chile. No se porqué me parece muy similar, guardando todas las proporciones obviamente. Tienes un muro que cae el 89 y tienes una dictadura, que sería un muro, que cae el mismo 89. Hay una gran cantidad de nexos políticos y culturales que nos unen en ese sentido.

Muchos hijos de exiliados vienen a conocer donde vivían sus papás y no se vienen a quedar, vienen simplemente a mezclar. Varios de ellos vienen a Chile, que en algún momento se señaló como la capital del *techno* latinoamericano, y es en esa época que aparece el personaje de Zikuta (Carlos Latorre). El fue el que me mostró esta música y luego fuimos el 93 a una experiencia de 2 días completos en el teatro esmeralda. Ahí me conecté con ese mundo y empecé a adquirir el gusto a la música electrónica.

Me voy dando cuenta que hay una alternativa de bulla y que se puede generar algo cultural a partir de esta música. Para mí siempre fue un desafío mirar desde la música electrónica a nuestra sociedad. Fui bastante respetuoso porque yo tenía una postura política, peleé en contra de la dictadura, a mí me fue a buscar la CNI a mi casa, yo participé de un movimiento político bastante contrario al régimen. Fui bastante privilegiado, estuve en las patas de los caballos, pero nunca me patearon.

Yo fui al *rave* de Arica y vi a todos estos personajes. A la vuelta, Zikuta me llevó a ver la perrera y me dijo tenemos que hacer una fiesta ahí. La fui a ver y dije «oh la wea loca». Ahí hicimos 17 fiestas durante varios años consecutivos y paralelamente empezamos a hacer una fiesta en la calle que es la Open Rave (10 de diciembre de 1995). Esa primera Open Rave fue sin ninguna pretensión ya que eran un par de CD *player*, unas tornan mesas y el Dj dave robó energía de un poste de la plaza Juan Sebastián Bach y ahí nos instalamos sin escenario ni nada. Repartimos la información boca a boca no más.

Nosotros el año 95 abrimos un bar que se llamaba Cianuro Tóxico Bar. Ese bar fue el primer bar de música electrónica de américa latina. Para los vecinos era un suicidio porque todos escuchaban pachanga y nosotros poníamos solo música electrónica.

Carlos crea la Red Euphoria, con el único objetivo de agarrar afiches que estuviesen en la calle y hablaran de música electrónica, para después nosotros difundirlas mediante dos plataformas. La primera es un fanzine y la segunda una línea telefónica, la 3000589. Esa línea era como una grabación que en un minuto incluía toda la información que habíamos logrado rescatar durante la semana sobre eventos de electrónica. Paralelo a esto se crea el fanzine que es una hoja, fotocopiada por lado y lado, donde había más información.

Le poníamos textos así bien raros: «somos la red euphoria, los hijos del cemento que vienen a perturbar tu vida en el día a día con algunos *beats*. Inscríbete». Y abajo salía nombre, dirección, casilla postal. Eso era lo que mandábamos por correo hasta que a Zikuta le pasaron el mail del alumno en la universidad y ahí pudimos abaratar costos.

Había una forma de diseñar que era muy acorde a lo que estaba sucediendo. Esa cosa media espaciales, medias futuristas, era pensar en ese futuro—el cual estamos viviendo—y que en ese momento nos proyectábamos a este escenario que algún día iba a llegar.

Gente el 95, mientras nosotros estábamos haciendo las primeras *raves* y bailando música electrónica, había gente en San Miguel haciendo *rock*, como eran Los Prisioneros o Cerati en Argentina. Y todos se inclinaron en algún momento a la música electrónica, Cerati crea el proyecto Plan V y por el otro lado Jorge González como tal se mete en la música electrónica colaborando con Ricardo Villalobos e incluso el mismo Dandy Jack. Todos de una u otra manera fueron inducidos a entrar en este hoyo negro, creando diversas corrientes en esta cultura.

¿Ves un componente político en estas *raves* callejeras?

Si, lógicamente. Hay un momento en donde la gente le pierde el miedo a la calle y se libera un poco de esos conceptos que teníamos sometidos por la dictadura como el de que la calle no me pertenece, espacios prohibidos o de que las calles estaban en manos de los delincuentes. Yo era partidario de sacar a la gente a la calle, tomarse la calle como el patio de tu casa y si te lo tomas como el patio de tu casa, disfrútalo y si lo disfrutas, límpialo.

La calle provocó mucho miedo a las autoridades que en ese entonces estaban circulando. Tuvimos muchos problemas con los permisos, siendo que siempre he encontrado ya bien absurdo pedir permiso para ocupar la calle. O sea pago todos los derechos para que la calle sea de todos y al final tengo que pedir permiso.

Una vez me agarré con el actual director de carabineros y que le dije si me podía explicar ¿Qué entendía por orden público? Al final de cuentas nosotros muchas veces le entregamos los espacios públicos a esos seudos delincuentes y no nos tomábamos esos espacios porque teníamos miedo de que esos otros que ya tenían la calle para ellos no nos permitieran asumir.

Desde el punto de vista político, nosotros con las Open Rave y la love parade hicimos un cambio de paradigma ya que se logra algo que nadie había hecho, que es ocupar espacios públicos como las plazas, los parques, con un fin puramente recreativo. Incluso nosotros llegamos a tener una fiesta en la Plaza de la Constitución, nunca nadie ha hecho una fiesta ahí con esos fines. La calle si lograba transformarse en algo diferente a lo que se está acostumbrado como serían las manifestaciones políticas o religiosas. Aquí se convocaba al peatón corriente a bailar, a apropiarse del espacio. El eslogan de las loveparade era «Sal a la calle y baila, el baile es de todos», eso era decir la calle es de todos y no importa tu apariencia, ni tu raza, ni tu orientación sexual, ni nada.

Lo que estaba sucediendo era la expresión de la gente que por años no ha podido hacerlo y si llego a tener la alameda en una tarde del love parade unas 500.000 personas bailando es porqué hay una forma diferente del último discurso. “Se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre” que más libre que esas fiestas. Generalmente la gente se imagina un hombre libre caminando sin cadenas y bueno aquí tienes al hombre libre bailando como quiso en un enero del 2005 y eso fue.

¿Qué similitudes y diferencias tiene la escena actual en comparación con la escena de los noventa?

Hay que entender que en los noventa hay otro tipo de tecnología y se trabajaba mucho más lo análogo que lo digital. Hoy todo es digital y cualquiera puede ser DJ. A mí me da lo mismo que cualquiera pueda ser Dj pero lo que siempre digo es que no solamente hay que poner música si no que arma tu propio cuento. Si ha cambiado obviamente, primero porqué en los años iniciales era gente más sana.

La música como danza siempre ha sido una escapatoria, la cultura como tal siempre ha sido una cosa rupturista. El arte en sí es rupturista, no es la continuación de lo estético o lo establecido. El que rompe logra trascender, el que no se queda.

¿Crees que el público actual esta consiente del trasfondo político y cultural que tiene esta música en Chile?

No, pero quizás no es un error que ellos no estén informados, el error es de quienes les debíamos entregar información. Sumergimos esta cultura en un constante normal, la gente hoy nació con esta música. Hoy en día te metes a un mall y escuchas música electrónica desde las tiendas a lo ambiental. Eso sucedía en Europa hace años atrás.

En el 98 produjimos un disco con zikuta y pascal. Luego el diseñador Cristian Fuentes hizo la portada y a mí se me ocurrió que en ese disco, que se llama «Life in euphoria» o «Vive en euphoria», pusiésemos toda la base de datos de la red Euphoria. El diseño tenía muchos menos recursos que hoy en día entonces fue muy engorroso lograr esto. Había que pegar el texto a mano y tratar de que cupiera en el pantón que cubría el disco.

El *rock* se deposita en la historia, el tango se deposita en la historia y la música electrónica se depositó en la historia y se quedó para siempre. La electrónica es mundial y es muy transversal a través de las culturas.

Cuando tu partes viendo como se mueve la música electrónica, es como ver a la primera tribu funcionar bajo la danza desde un sonido de golpes o de manos. El mundo es cíclico y hoy se danza bajo esos *beats* al igual que hace miles de años. Hoy volvieron a no tener más que melodía y ruido.

Cuando se pone escuchar temas antiguos como los Barracuda de España, uno lo que hace es recordar y cuando tu te vas a ese tipo de cosas como los primeros Loveparade, los May Day, tu recuperas mucho. Te sientas y piensas, mira qué loco, esto se hacía en ese entonces.

Si Mozart estuviera vivo estaría haciendo música electrónica.

Gorlak

Yo tenía algunas preguntas en específico, pero de repente lo que recuerdes de la línea histórica me puedes contar...

En la movida electrónica uno debería partir en el año 90, un poco antes del primer eclipse que hay en el norte de Chile, donde se hacen las primeras fiestas, fiesta de la luna y todo, con una agrupación chilena importante que son un poco los pioneros, que es Barracuda, donde estaba Christian Powditch, Bucci, Olaf, y que ellos empiezan a armar una escena en la música electrónica, más bien privada, no está el concepto todavía de fiestas en espacios abiertos y que eran de libre acceso, más bien fiestas privadas, en que se invitaban a los precisos.

Y la gente asistía por invitación, era como eso, se hacían carretes en casa, en algunos locales, pero principalmente eran espacios más bien cerrados, donde se hacían estas actividades, como, más bien exclusivos, no porque los chiquillos pensaran que había que hacer las cosas así, sino como parten las cosas, parten al principio un poco en la clandestinidad en la cosa medio privada, porque no había nada en Chile.

De ahí hay un salto histórico y después de los 90, como el 95, aparecen los *raves*, o fiestas electrónicas más populares, en que la gente empieza a asistir en estos movimientos masivos, principalmente guiados de la mano de Zikuta y Capitán Cianuro o Euforia.

En paralelo a eso, Hugo Chávez de la disquería Background, empieza a traer un montón de djs de otros países, Juan Adkins, se trajo a los pioneros en realidad, de Detroit, de EEUU y empiezan a hacerse estas pequeñas presentaciones en el planetario de Santiago de la Usach, en un par de discoteques, principalmente para un pequeño público que empezó a germinar, pasa eso.

Las *raves* que hicieron los chiquillos a diferencia del colectivo Barracuda permite que la gente conozca más la música electrónica y sus derivadas, principalmente las corrientes más populares, el *House*, el *Techno*, el *Trans*. Entonces esto le da una especie de leña y cabida a que Chile esté inserto en una cosa más bien mundial.

Ahí se desprenden después de Euforia los grandes que hasta el día de hoy están afuera, y que siguen sonando, Luciano, Villalobos con su primer trabajo Alcachofa, su primer cd. Hay una especie de horneada de gente vinculada a la música electrónica que después terminan en otras cosas.

Por ejemplo Adrian con Dandy que son hermanos y con la Chica Paula empiezan desde hacer su actividad en Chile, a emigrar a Alemania, se van para allá, arman una escena allá, que después con el tiempo el mismo Jorge González reconoce que existe una movida en Alemania vinculada a estos hermanos.

Gente que acá en Chile que parte haciendo música electrónica más popular como Wask, como Diego Rivera Spot que tenía un programa, era Dj de un programa, Extra jóvenes. Ellos de alguna forma en paralelo se separan y pero Wask prolifera en eso, y arma la primera escuela de Dj School, con su hermano y todo.

Un dato que no es menor, que me pertenece a mí, nosotros justo en la época que Wask arma su escuela de Dj, hicimos un curso de Dj con Antonio Pinochet. Y ahí estuvo haciendo clases Jury que fue telonero de varias bandas importantes, en Viña, en un grupo bien famoso de electrónica por Euforia. Y teníamos varios profes, Arturo Fuenzalida de la Blondie, que no era Dj electrónico pero si es el primer Dj en Chile en la música *New Wave*, instala el concepto acá en la Blondie y se convierte en el papá de muchos también. No había esta formación de Dj, sino que el Arturo, con cierto nivel de generosidad, nos empieza a enseñar de música a muchos, les abre el espectro y los compadres empiezan a poner música.

Se empiezan hacer las Máquina Dance después, en la misma Blondie, al principio con al ayuda de Marino, gran productor. Empiezan a tocar varias bandas, entre bandas, grupos, Djs, un buen tiempo en la Blondie.

Hay lugares, no me puedo acordar bien de la fecha, estaba la Planet acá en San Diego, que se abre que es un local específicamente de música electrónica, había la famosa Casa Club que la abre de alguna forma Sergio Lagos con su grupo, y Sergio Lagos arma, acá en el Bellavista, son tres niveles, casi al llegar al cerro y en esa Casa Club empiezan a tocar todos los Djs entre amigos de Marciano, amigos de Sergio y de la escena en general. Ahí tocaba Mente Cero, que se llamaba mente 3000, Magic, tocaron todos.

La mayoría después del 90 y tanto, que se llama esta la segunda oleada, empiezan a tocar en la Casa Club. Las fábricas como centro de reclusión que hay hoy en día, son posteriores. Otro dato más, empieza a parecer fiestas en distintas regiones en Chile, se empieza a llegar la movida electrónica, como por estilo, gente empieza a viajar, van a fiestas más trance, se van afuera, no se quedan tanto en Santiago, hay otros que se van a los clubes, a bailar, a escuchar a los que la llevan en esa época, empiezan a emigrar muchos, empiezan a venir muchos artistas dj como consagrados.

Me tocó ver a Housecard, me tocó ver a Dj Hell, los vi a casi todos, cómo se llama este otro, hubo una horneada donde está Street Machine, que es la productora del hijo de la diputada y él se trajo a mucha gente importante, que en esa época estaban sonando en las radios, en Inglaterra, en Francia. Si uno empieza a hacer un análisis hay una especie de embajada en Chile, entre La Fabric de Inglaterra en que estaba sucediendo todo ahí y venían a Chile, así como que no pasaba mucho rato y la llevaban heavy en Europa y EEUU y los traían a Chile.

Empiezan a aparecer las famosas fiestas vestidos de blanco, las fiestas más masivas, con estos conceptos así como Van Buuren... como esta cosa así.

Ahí tengo un conflicto, para mí eso no es música electrónica, pero para otra gente lo es, esas fiestas grandes en que hay grandes productoras con un artista internacional y después ese artista con varios otros pequeños, en festivales de música, pero eso es progresivo, va sucediendo con los tiempos.

¿Eso es en los 2000?

En los 2000, en ese periodo, se hace un documental, que es el único que hay, que se llama «We are Sudamerican Beat», es un documental sobre la música electrónica hecho en Chile, hecho afuera de Chile, es un fondart, se financió.

En el cual yo participé con mis archivos, facilite material de época. Fue un poco contradictorio ese documental, se dividió la escena, me pasó en un minuto que muchos de mis amigos Dj me decían, pero Gorlak, cómo estai pasando material a esos pendex, que no cachan nada, van a contar la historia de la música electrónica desde Euforia para acá.

Yo en esta cosa de la precisión histórica, insistía en que no, que yo estaba adentro, lo estaba haciendo gratis, de hecho no recibí ningún peso, pero que quería en este afán histórico, se instalará que el concepto de que no venía la música electrónica desde Euforia sino desde Barracuda para ser justo con la historia.

Hay un dato que no es menor, está el apellido Benavente, hay que chequearlo, que es este viejito que parte en la Universidad de Chile, llamado padre de la música electrónica. Es un académico que instala el primer computador con música análoga en la universidad, hay un documental por ahí. Y que él debiera ser el papá de la música electrónica en Chile, antes de, antes que todos, él.

Pasa, ponte tú, de que hay una situación medio rara, se dividen los estilos, así como se dividen los Djs, nosotros el año 95 hicimos una de las primeras *raves* en el norte de Chile, con un amigo, con Blamir que se consiguió la plata y fue un destacamento de Santiago muy particular, fue ministro el Dj, con los años después puso música en la Blondie, era parte del staff de Hugo Chávez de la Background.

Fue Marcelo Umaña, que ahora vive fuera de Chile de la vieja escuela, Old School de la música electrónica chilena, fue en esa época *Mente 3000* o *Mente Cero*, era una especie de clínica donde se le enseñaba en el norte de Chile, todo el concepto de la música electrónica, la cultura electrónica, incluida una fiesta, en una *rave*, en una playa y todo.

Fuimos pioneros, porque no estaba pasando mucho en el norte. Se armó una especie de pequeña semilla donde quedó gente de esa época colgada con el concepto y que ahora en el norte son como los referentes, pero partieron por culpa nuestra.

¿Esto es pre Arica eclipse?

Esto es después, después del eclipse. Tengo imágenes del eclipse voy a ver donde las tengo. Tengo un documental alemán del concepto del eclipse y de todos los djs. A diferencia de años posteriores donde se hacían flyer y muchos flyer, en los 90 cuando parte la movida electrónica no había mucho, ese era el tema. El boca a boca funcionaba, había una cosa así de que la música electrónica era para los precisos, esa cosa medio elítica, sin querer serlo, pero funcionaba así.

Y después con el tiempo los productores, las fiestas empiezan a entender, como pasa en Europa y EEUU, de que había que generar esto del marketing y la publicidad, a través de los flyer, se instalan como una herramienta, finalmente es como funciona el tema un buen rato, el flyer físico, después entraríamos a la época digital, antes de las famosas redes sociales, de facebook, Instagram, snapchat y todo.

También sucede que en esa época, los 95, me imagino que empiezan a hacer sus fiestas Maquina Dance y otras más, él empieza a pegar afiches en las calles, hay un tema gráfico ahí, sin permiso, como sigue sucediendo, con multas, partes y distintos problemas que se dan. Esos afiches comunicaban lo que iba a suceder. Todavía se sigue haciendo, no sé si tan efectivo, por el tema este digital, pero era parte de establecer la comunicación con la posible audiencia para que pudieran asistir a los eventos, con una ventana exclusiva.

Se instala el concepto de la clínica, se separa de la fiesta, vienen unos Dj a explicarle a la genta acá como era hacer música electrónica. Hay una diferencia entre la vieja escuela y la nueva. En la vieja todavía ponen música en tornamesas con vinilos, donde me incluyo. Y la nueva escuela está mucho más vinculada a las máquinas, no estoy poniendo ningún adjetivo si bueno o malo pero todavía hay una especie de separación, yo no la entiendo, podrían convivir ambas dos, creo.

Hay una mirada como de los viejos, que ponen música a través del vinilo, si lo que hicieran ellos fuera más bien mágico, fuera de una envergadura mayor que los que lo hacen con pendrive o computador. Luego se instala el concepto de los que hacen su propia música no solo los *remix*, hacen su propia interpretación y que siendo dj pasan a un estadio más como artistas, que hacen sus propias composiciones musicales. Ahora si tu me preguntai a mí, es como raro, sigo a un grupo mas o menos pop, que se llama Mos, son un dúo, es un Dj que es un músico y ellos hacen sus propias composiciones, con muchas bases referidas de muchos temas clásicos, hay una especie de juguera de mezclanza, que viene de más atrás, hay mucho de citar, he escuchado a muchos Dj hace poco en que los compadres más bien, pescan términos antiguos por

ejemplo Cabaret Voltaire que son como papás en una escena en Europa. Ellos hacían after *punk*, un especie de pop.

Y han pescado muchas de esas bases y las han reinstalado, modernizado en el año 2019. Es curioso, yo escuchaba música con otro amigo, oye era como escuchar a Harry Newman, no era Harry Newman, pero era escuchar al Newman ahora, con bases, con pitos.

Hay un tránsito importante entre muchos djs chilenos que se van a Europa a triunfar. El hijo de Jaar, es un gran referente. El mismo Villalobos, un referente en Alemania, dicen que es un curado drogadicto y anda arriba de la pelota. Yo creo que a veces nos fijamos en cosas bastantes más pequeñas que es lo importante con Alcachofa, el creó un nuevo estilo, el Minimal, tenemos el caso de el Raya Punto todos vivieron en Alemania y ahora se dedica a ser sonidista lo que estudio siempre. Tenemos el caso de un Adrián que es abogado, que podría seguir perfectamente como dj o Zikuta o Siddhartha, tenemos nombres así como entre vieja y nueva escuela mezclado, la están haciendo.

El mismo hijo de Jaar que considero un portento, Matías Aguayo, y muchos más, están llegando a una especie de Bandera de Chile de lo que se hace internamente, están liderando una escena, que no era nuestra, que la adoptamos y ellos son nombres en cartelera internacional, no es menor.

También hay mucho de lo otro, mucho de dj que son tocadores de discos, ese es el concepto del Dj, pero que su aporte no es tan fundamental y saben de música y sirven para una fiesta, pero la cosa de la creación no tiene ninguna incidencia, no voy a decir ningún nombre, pero siento que hay esas dos escenas: los que se convierten en Djs de ocasión, un rato, están funcionando por la moda y ponen música de otros, y están tocando hartito. Ellos ponen música de otros, tienen buena paila, buen oído, pero su intervención no es importante en la historia, en 10 años mas, qué pasó con este gallo, no, no pasó nada, se perdió.

Siguen habiendo otros que han transitado. El caso del Jimmy, el caso de Camilo Gil con su hermano el Nacho, que son mis amigos, en que ellos vienen como de la escuela, vienen del *hip hop*, yo respeto eso, y ellos transitaron hacia la música electrónica, nunca han negado de sus orígenes, es más siempre lo han revelado, este es nuestro origen, y así fue, el caso del Jimmy, lo conozco, es mas *New Wave*, le decíamos Prince.

Jimmy es profe de la New School y con toda esa gente allá. Entonces es como curioso porque siendo amigos ellos, son de épocas distintas, por un tema de edad también y todo. Me pasa a mí una cosa curiosa, la dupla Zikuta con Capitán Cianuro, el es ahora un gran escritor, publica sus libros, su material, él ralla la papa, de hecho está armando una historia de la música electrónica, lo que está haciendo ahora, probablemente me cite y a otros más. Antes había escrito un libro sobre el uso de la drogas, del uso de la cannabis, de las drogas más duras. Y Zikuta, es un empresario, tiene su PYME, parece que también es abogado, siempre ha estado ligado a la música electrónica, yo creo que ahora está un poco más fuera como organizador, siempre organizó, pero un tiempo fue bien protagonista en poner música, en estar como dj. Siempre ellos dos, se juntan y arman cosas juntos. Han habido duplas o tríos que se han sostenido en las épocas, en los años. En una época lo fue Diego Rivera Stock con Wask. Por ejemplo yo que puse música en la Blondie con Arturo Fuenzalida, que a mi Daniel Sánchez me llamaba, me decía, Gorlak querí poner música? El Arturo era mi brother, nos conocemos desde los 15 años, un agrado poner música con él, era mi amigo de correrías, de juntas.

En temas de registros, tú siempre has estado grabando y registrando, has estado siempre en eso, cuéntame un poco como comienza eso, como te interesai en la escena, quizás como la vivías la registrabas.

Es una situación extraña, voy un poquito más atrás, yo grababa ya en los 80, en los 80 yo era *punk*, andaba con una camarita vhs, pasé por varios formatos, vhs, super vhs, video 8 mm, hi 8, y después fue lo digital, estas cámaras de fotos que se ocupan para grabar.

En los 80 yo pertenecía, creo que pertenezco todavía, a la escena *underground* chilena, más bien como a un escena bien particular donde yo deambulaba, Matucana 19, en Estación Central, no habían muchos lugares eran espacios puntuales no habían muchos lugares me iba a meter al Taller Sol, me iba a meter al teatro Sichel, me fui a meter donde Ramón Griffero con el Trolley, que ahora ya no existe, lo demolieron, ahora hay unos edificios en San Martín, era el Centro Cultural Mapocho, que quedaba en las faldas del cerro.

Hicimos un trabajo de investigación hace un tiempo atrás, y eso está recopilado en «archivosdac.com», documentos audiovisuales de culto, que es una iniciativa de acá mismo, de Portaviones que se apoyó, y sigue apoyando. Ahí hicimos una especie de investigación, lo dejamos plasmado en una página web, hay fotos, hay videos, un montón de cosas.

Yo en los 80 me inicio grabando, no éramos muchos los que grabábamos, estaba Nelson, estaba Georgi Duret, que de repente andaba con su camarita, estaba Yerko desde el análisis, del que yo me considero como su discípulo en alguna medida le tengo mucho respeto y cariño. Estaba Pablo Salas, que grababa por canales internacionales, tomas internacionales las protestas, carabineros y la gente en la calle y todo, no éramos muchos, éramos bastantes pocos, por la situación política, para no entrar en eso.

Ese hábito de grabar y registrar se me quedó impregnado, desde chico andaba con cámaras sacando fotos, grabando todo. Entonces, siendo cabro yo no entendía, pero ahora que estoy más viejo veo que fue el registro de la historia, hay cosas que yo conservo, algunas las he perdido, otras me las he reencontrado en youtube, patrimonio de todo el mundo, están firmadas por otras personas y todo. Ese como mal hábito que tenía de grabar y registrarse me hizo parte de mi continuo de toda la vida, lo sigo haciendo hasta el día de hoy.

Y me pasó muy a lo Tom Hanks, haber estado en el lugar preciso, no se porqué, en las circunstancias así claritas, yo estando con mi cámara, super raro, como Forrest Gum, yo ahí con mi cámara y está pasado por delante mío la historia. Y muchos de mis registros tienen que ver con eso, con haber estado ahí, son mis circunstancias, yo no lo hacía premeditado, yo no tenía conciencia de haber estado grabando una parte de la historia de Chile, de la parte B de nuestro país.

De alguna forma eso también me lleva a guardar archivos, de guardar material de la música electrónica, con los años igual se me han perdido algunas cosas y de entender que todos estos procesos de cambio o históricos van de la mano de tener registros, si no tienes registros no tienes como contener, como decir, como citar fuentes, hay una especie de, no lo quiero decir de esta forma, una especie de como de objeto de museo, de capturar el momento, y tener la lucidez para entender de que ese pedazo de momento histórico está capturado en tu cámara y está guardado para la posteridad.

Me ha pasado que muchos de mis archivos, se han ido a lugares importantísimos, el año pasado por ejemplo de fueron a Archivos Nacionales, me pidieron material en

este caso las Yeguas de la Apocalipsis o material mío se fue para el documental que se ganó este premio en Berlín, que es Lemebel, que lo estrenan en SANFIC.

Por ejemplo, me ha pasado que material mío está en universidades, tan importante como la universidad de Nueva York en el Instituto Hemisférico, en la de Buenos Aires o en museos como el MOMA, yo no tengo idea pero han pasado cosas, esos pequeños momentos míos, grabados, filmados, fotografiados, están siendo parte de registros mucho más formales que los míos propios. También me ha pasado que he perdido muchas cosas, uno tiene que ser ordenado, la vida a veces no permite que entiendas que lo que haces es importante, se te pierde, no tiene rigor suficiente para entender que tienes que guardar, almacenar en una época yo guardaba cosas en formato VHS y uno jugaba con la hora después traspasabas imágenes pixeladas pal forro. He recibido donaciones, gente importantísima me ha regalado cosas, ahí está, chuta ¿y esto? Ahora hace poquito, hablando con el hijo de Iván Delgado, que se murió, que era de Sico, La Ley, me dijo te voy a donar material, de Iván que yo no tenía.

En general, ¿Cuándo estabai registrando las fiestas veías cierto acto político en todo esto, la reactivación post dictadura? ¿Cuándo eran las manifestaciones, cuando grababas las fiestas veías una semilla política?

Lo políticamente correcto es, según yo, que las fiestas electrónicas tiene un especie de sin sabor a nada, de rebelde nada, eran más bien un lugar de distracción, de pasarlo bien y de evasión.

Mi opinión personal tiene que ver con lo contrario, la cultura de la música electrónica afuera de Chile es todo lo contrario, si te vai a Detroit, eran las fábricas abandonadas, los compadres hacían sus fiestas clandestinas, en contra del sistema, la mayoría no eran músicos, y hacer música ya era un acto rebelde, mucho con el rap, cortabai cintas, juntabai pegabai, hacías remezclas, los lugares donde se juntaban tampoco eran lugares hi, después si lo fueron.

Acá en Chile, al principio, citando a Barracuda, era la posibilidad que tenían un par de amigos, de que lo que estaba pasando en Europa se hiciera patente en Chile y era más bien pasarlo bien. Con los años, voy a citar a los que hacían después la Open Rave, fiestas en el Parque O'Higgins, acá mismo, parecidas a las de Euforia, tenían ciertos conceptos ambientalistas o sociales que aglutinaban a la gente en base a la música. Pero al principio de la música electrónica en Chile, es una pose, es una moda se instala en cierta capa social económica, no era para todos al principio. Euforia logra democratizar, hacer patente esta fiesta para todo el pueblo, de alguna forma, las *raves* eran eso daba lo mismo tu raza, de adonde venías al final la gente lo pasaba bien y tenía la posibilidad de estar ahí.

En las otras fiestas muy probablemente mas exclusivas, que tiende a pasar eso todavía, están los que pueden estar y el resto mira desde fuera, o lee que sucede tal o cual acción pero que ellos no son participe de eso. Lo que si me da a entender, las fiestas como de viajes cuando se van a lugares más bien recónditos, hay una posición política de decir, la hacemos fuera de Santiago para que no estén los mismos de siempre, o la hacemos en región, para que haya cruce entre la música electrónica y el mundo más bien mapuche o esta cosa holística, las terapias conviven junto a la música o la cultura electrónica.

Yo digo lo subversivo nunca va de la mano de lo masivo, cuando se masifica algo es parte del *mainstream*, la cosa *outsider*, más bien soterrada, y claramente eso es porque está porque está debajo de la superficie. En mi caso es el nivel de rebeldía que yo de alguna forma esperaba de la música electrónica.

Por ejemplo para Juan Adkins cuando tocó en Chile, aquí en el Planetario, fue su primera vez. La organizó después porque hubo un problema ahí, Hugo Chávez. Y fuimos 13 personas, incluido a mí y a mi primo, Peter Brown, el Peter se acuerda, me dice, acuérdate, que compramos una entrada y que nadie cachó que Juan Adkins era Juan Adkins, el papá de la movida. Quizás ese acto de rebeldía, no entendido así, para mí si lo fue, haber estado ahí, nadie cachando, éramos un par de pelagatos, entendiendo que teníamos a un monstruo y la eminencia, uno de los iniciadores. Como en algún minuto me pasó haber estado viendo a los Carvers, en Alemania. Pero también hay una situación ahí, de entender que estai frente a la bandera, al último bastión, todavía.

Tuve la oportunidad de ver por primera vez a los Electrodomésticos en el galpón Matucana, de hecho están grabados, documentados, son parte del documental que se hizo de ellos. Por ejemplo Silvio Paredes, el mismo Carlos, son como referentes no solo para Chile, ellos eran considerados una banda increíble en Argentina, pero cómo Los Electrodomésticos, si vanguardia chanco.

Ellos parten tocando en las exposiciones de arte, no tocan al principio en tocatas. Volvemos al circuito del arte, este circuito intrínsecamente mirándose el ombligo. No porque lo hicieran a propósito, que quisieran ser conocidos, sino porque era así, era mucho más natural.

Con los años uno entiende que ahora Electrodomésticos es una banda masiva, con los cambios de integrantes, pero que cada uno ha tomado su camino, por ejemplo yo hablando con Silvio Paredes, amigo, al cual respeto mucho, él sigue haciendo cosas pequeñas, viaja a Europa, acompaña a su mujer que está haciendo el doctorado. Ha hecho tocatas chiquititas en la pizzería que tenía el Roly con su mujer Paula Burgos, como alguien así, a ese nivel, el ha transitado las grandes ligas, así cruzadas, de repente se toma la molestia, para hacer algo pequeño para hacer algo íntimo con sus amigos y a la semana siguiente está tocando en Europa full festivales.

Es una mirada de los grandes que no te queda ni chico ni grande nada sino que es eso, estar ahí, hacer contribución, cuando hizo Los Mismos, pedazo de banda, ahí se vino de Canada o de Australia.

El tecladista Lucifer, mi otro amigo, yo iba a que los músicos, sin ninguna pretensión, ni económica ni nada, viven de lo que viven, no se van a hacer millonarios ni nada. Pero ponte tú este tránsito entre Dj y músico, se cruza todo el rato. Me pasa que, la otra vez fui a ver a Luciano, Luciano está en las grandes ligas, toca con puros grandes y tu decí, no sé, venía al Club Sol a Concón, venía a un par de clubes aquí en Santiago, entiendo que Luciano tampoco es así. Él tocaba con puros grandes también, cuánto vale la entrada y todo eso, no se si él se daría el espacio, el tiempo, para hacer una cosa masiva donde no haya entrada de por medio, no lo sé, no lo estoy juzgando. Como que ese acto de generosidad también es un acto de rebeldía en el caso de Silvio Paredes, como lograr cruzar los estadios de la exclusividad a la cosa masiva. Me invitan , y me dicen, Gorkak me podí echar una mano? Me dijeron que tenía unos equipos, los pusimos aquí y se hizo la fiesta, se sumó el Dj Haití. Que es otro concepto, que también me gusta harto, esta cosa de llevar las grandes fiestas a una cosa más bien social, juntar alimentos no perecibles, andar en su carrito de feria, lo encuentro total. Hacer en lugares clandestinos, en casas ocupas, en una época casi me llevaron preso. Como que cada uno está haciendo lo suyo. Otro que me agrada mucho, también es mi amigo, Rodrigo, es de la nueva horneada y él toca en eventos como súper *underground*, no toca mucho en eventos masivos y tiene una parada clarísima. Otro, el caso de Miguel Conejero, es Fiat 600, que antes había sido Pinochet Boys. Y está el caso del famoso Atom que es el esposo de la Silvia Aguayo. Ahí tení dos miradas. Miguel Conejeros sigue en la escena vinculado fuertemente siempre está tocando,

el también tiene de las dos, es Dj y a la vez compone. Y hace grupos de música. Ha hecho música experimental electrónica, el Atom también, vinculado a la escena europea, hizo Doctor Coconut, montón de grupos. Ha ayudado en las composiciones últimas a Jorge González corazones en el teatro municipal. Ellos dos de alguna forma son embajadores de nuestra música electrónica afuera en distintas ligas, en distintos momentos. Un poco más trípico es Atom, formación más europeo chileno europeo y su ligación con Chile es la Cecilia. Miguel que está en Chile, que se vino de España, de Barcelona, mucho de su carrera la hizo afuera, la sigue haciendo ahora en Chile, el está en la parada de contribuir a la escena de la música electrónica desde su experiencia, es como que Miguel para mí, aparte de mi amigo, es un mentor. Yo le hice un par de video clip, para mí es un honor, más encima unos temas de electrónica experimental. Al Atom lo he grabado, he tenido la fortuna de poner la cámara al frente y haber grabado todo su recital completo y que no me diga nada. Le autografió los vinilos a mi primo, en una fiesta que se hizo en Barrio Italia y sabiendo que el no autografía los discos, tiene esa fama, como uno está un poco adentro, te la hace más fácil. Pierre Bucci, el hermano de Andrés Bucci, andaba en su camión, se iba de Chile a Colombia, me invita, super generoso, a una fiesta que hicieron ellos. ¿Puedo grabar? ¿Cómo me preguntai? Yo agradezco todos esos momentos, todas esas posibilidades de hacer, que a veces los grandes, yo no entiendo porqué, te restringen. Mis amigos al revés, me invitan, para que los grabe y les comparta mi material. Se agradece hartito, no tienen ese espíritu de divo, que podrían tenerlo, al nivel que están.

Lo otro que quería mencionar, que es importante, es que haya gente que hagan fiestas electrónicas en la periferia, por ejemplo están los que hacen *raves*, música electrónica, dj, quizás no son tan conocidos, pero en Pudahuel... en el parque, mucho autogestionado.

Está sucediendo que se hace en comunas en que la música es otra, y están ahí, ellos mismos auto gestionan motores eléctricos y cierran las calles. Estos otros eventos que han hecho ahora, en colegios que están casi derrumbados, se los han tomado para hacer festivales también autogestionados, entre los artistas, esa parada de ayudarse, yo tengo esto, tengo esto otro, con que más colaboro, a veces ni salen ganando, pero lo hacen igual. Se agradece que el espíritu que había en los 80 de autogestión, hazlo tú mismo, se siga dando 2019 en Chile, de la manera que se da, que se siga dando la hermosa posibilidad de juntarse.

ec
os