



kontraformas

LABORATORIO DE CO-CREACIÓN





kontra formas

Memoria para optar al título de Diseñadora
Fernanda Alarcón Riquelme

Profesor Guía
Eduardo Castillo

Santiago de Chile, 2024

Agradecimientos

A mi profesor guía [Eduardo Castillo](#), por ser un excelente profesor y creer en mí en todo momento, entregando siempre su contención y palabras de aliento en los momentos que más los necesité.

A la [Fundación Ecolety](#), por abrirme sus puertas de manera desinteresada, amigable y motivada. Siempre les agradeceré su entrega y los aprendizajes. Gracias por enseñarme que se pueden hacer las cosas diferente.

A [Polimnia](#), [Elisa](#), [Carola](#) e [Italia](#) por compartir sus saberes en torno a la cerámica y por dedicar su tiempo y habilidades en contestar mis dudas frente al oficio y el proyecto.

A las mujeres que descubrí en este proceso: [Myriam](#), [Daniela](#), [Roxanna](#), [Tammy](#), [Antonia](#), [Dominique](#), [Vilma](#) y [Rose Mary](#), por su motivación, creatividad, fortaleza y ganas de aprender en conjunto.

Dedicatoria

A raíz de este proceso, creo firmemente que cualquier palabra que pueda dedicar queda corta al enorme agradecimiento que siento por todas las personas quiénes me acompañaron en este proceso. Ustedes saben quiénes son y, por ello, espero la culminación de este trabajo también refleje el granito de arena que se gestó con la colectividad.

Para Juan, Macarena, Víctor, Alejandra, Vaini, Panchi, María Elena, Félix, Eliana, Carolina, Matías, Francisca, Pulina y Miru. Para Valentina y Valeria, Catalina, Constanza, Paloma, Camilo, Ignacio, Giorgio, Nicolás y Amalia, Maitté y Agustina. Para todos ustedes y quiénes además se han sumado a este camino.

Infinitas gracias.





Para las que crean.

ÍNDICE

Capítulo 1 | Presentación [*bases conceptuales*]

[¿Qué?]

Abstract	15
Introducción & Marco Conceptual	16

[¿Por qué?]

Fundamentación	21
Oportunidad de Diseño	22

[¿Para qué?]

Objetivos	26
Pregunta de Investigación	26

[¿Cómo?]

Metodología	29
-------------------	----

Capítulo 2 | Marco Teórico [*desarrollo conceptual*]

[1] Estudios Culturales..... 36

1.1 Una mirada desde la cultura material	36
1.2 Recursos expresivos: la memoria como catalizador de identidad	39
1.3 Un arte de hacer diferente: el relato cotidiano	40
1.4 Prosaica: la estética popular	41

[2] Periferia 45

2.1 Periferia: un concepto social	45
2.2 De las nociones periféricas a la cultura popular	46
2.3 El escamoteo, una herramienta de lo popular.	47

[3] Estudios Visuales 50

3.1 El aspecto social de lo visual	50
3.2 El giro visual: una aproximación al arte popular	50

[4] Las Artes Decorativas	53
4.1 Artes decorativas: expresión de lo popular	53
4.2 Tipologías de lo popular como arte decorativo	53
[5] La Cerámica: Ornamento & Género	55
5.1 La cerámica y la mujer	55
5.2 Display y coleccionismo: la apertura del dominio privado	57
5.2 El ornamento: la lucha entre la funcionalidad y la estética	58
[6] Resistencia	60
6.1 Resistencia gráfica	60
[7] Co-diseño	61
7.1 Diseño como co-creación	61
[8] Feminismo en Chile	65
8.1 Origen: una mirada desde lo popular	65
8.2 Históricas: momentos del feminismo en Chile	66
8.3 Feminismo popular: una sujeta en olvido	69
8.4 Caracterización de la mujer periférica	70
[9] Craftivismo	73
9.1 Antecedentes: De lo doméstico al <i>Arts & Crafts</i>	73
9.2 <i>Craftivismo</i> : definición conceptual	76
9.3 Alcances sobre el <i>craft</i> : lo popular y lo simbólico	77
9.4 La vía feminista al <i>craftivismo</i>	82
A modo de conclusión	88
 Capítulo 3 Estudio de Caso [antecedentes & referentes]	
[1] Alcances sobre las Bases Teóricas	92
1.1 Prosaica II y Artes de Hacer	92

[2] Antecedentes & Referentes	93
2.1 Referencias	93
2.2 Antecedentes: primeros acercamientos	105
[3] Caso de Estudio: Fundación y Cooperativa Ecolety	114
Fase 1 Etnografía, corpus visual, conclusiones preliminares	114
Fase 2 Trabajo colaborativo a distancia	127
Fase 3 Vinculación y profa tallerista	129
3.1 Análisis de tipologías	134

Capítulo 4 | Levantamiento de información [*Vinculación con expertas*]

[1] Saberes prácticos: Etnografía y Entrevistas	144
1.1 Entrevistas	144
<i>Polimnia Sepúlveda</i>	146
<i>Elisa Silva y Carolina Grof</i>	149
<i>Italia Folch</i>	152

Capítulo 5 | Kontraformas *Laboratorio de Co-creación*

PARTE 0 Definición	158
[1] Propuesta conceptual-proyectual	158
[2] Conceptualización	159
[3] Materialidad y Técnicas	160
3.1 Materialidad	160
3.2 Técnicas	160
3.3 Aplicación de color	161
[4] Metodología y Plan de Acción	162
4.1 Proyecto final	162
4.2 Metodología	163
4.3 Usuaría y criterios de la muestra	164
4.4 Criterios de validez	165
4.4 Actrices, estrategias y redes	165
4.5 Plan de acción	168

PARTE 1 Planificación: Laboratorio Kontraformas

[1] Preparación y elaboración previa	171
1.1 Identidad visual	171
1.2 Bocetaje inicial	172
1.3 Tipografía	173
1.4 Colores	174
1.5 Grillas de Construcción	175
1.6 Logotipo tipográfico	176
1.7 Construcción de isotipo	177
1.8 Isotipo final.....	178
1.8 Logotipo final	181

[2] Taller Experimental de Platos Cerámicos

2.1 Detalle de las sesiones	184
2.2 Cuaderno de Co-creadora	186
2.3 Presentaciones auxiliares	195
2.4 Guía impresa	198
2.5 Testeo de placas	200
2.6 Elaboración de Herramientas	201
2.7 Construcción de módulo	202
2.8 Preparación de engobes	205
2.9 Material de difusión	207

[3] Gestión Estratégica

3.1 Materiales.....	210
3.2 kit de sesiones	214
3.2 Tabla de costos	215

PARTE 2 Desarrollo: Sesiones de Co-creación

[1] Sesiones	218
1.1 Primera sesión	218
1.2 Segunda sesión	234
1.3 Tercera sesión	240
1.4 Cuarta SesiónI	249
1.5 Diseño autoral.....	254

[2] Propuesta Final	264
---------------------------	-----

PARTE 3 Análisis: sesiones de co-creación

[1] Sesiones	266
--------------------	-----

PARTE 4 Socialización: sesiones de co-creación

[1] Contexto de Socialización del Proyecto	274
--	-----

1.1 Gestión Cultural	278
----------------------------	-----

1.3 Gráficas de difusión	279
--------------------------------	-----

Conclusiones y proyecciones	287
--	------------

Comentarios Finales	291
----------------------------------	------------

Bibliografía	295
---------------------------	------------

Anexos	305
---------------------	------------



Capítulo 1

Presentación

[Bases Conceptuales]



Capítulo 1: Presentación [bases conceptuales]

-----¿Qué?-----

Abstract

Kontraformas es un proyecto de investigación-creación que explora la creación manual en cerámica dentro de grupos de mujeres en la periferia sur de Santiago de Chile. A través de sesiones colectivas de co-creación mediadas por herramientas de diseño y con enfoques desde el feminismo popular, los estudios culturales, el *craft* y el diseño integral, se materializa una propuesta proyectual en cuatro sesiones colaborativas para el co-diseño de platos cerámicos. Estas instancias, diseñadas con metodologías que fomentan la participación, tienen como objetivo fortalecer las identidades colectivas al plasmar en los objetos creados la visualidad cotidiana que implica la resistencia periférica. Así, los platos cerámicos se intervienen al traducir las vivencias de las participantes en formas, colores y códigos visuales propios, donde los objetos resultantes no solo actúan como un objeto de diseño que las identifica, sino también como un archivo tangible de la cultura material colectiva de las mujeres participantes en este proceso de co-creación.

El proyecto surge de un análisis etnográfico previo y una colaboración con la cooperativa Ecolety en San Bernardo, estableciendo vínculos significativos con mujeres locales desde 2022 a 2024. Se observa que la representación de la cultura periférica no solo influye en la percepción de las habilidades manuales de estas mujeres, sino que también puede contribuir a su empoderamiento a través del trabajo colectivo y el intercambio de experiencias.

Se busca contribuir desde el diseño en dos direcciones: primero, al retomar una perspectiva proyectual de los oficios mediante un enfoque multidisciplinario que entrelaza la disciplina con las artes decorativas, la cultura popular y los territorios periféricos; segundo, desempeñar un rol social al reconocer y fomentar las formas visuales características del feminismo periférico. Esto tiene como objetivo impulsar la construcción y autopercepción de la identidad presente en la creación popular dada en un contexto desplazado por la cultura oficial.

Palabras clave: *feminismo popular - periferia - craft - cultura material - resistencia - cerámica - arte popular.*

Introducción & Marco Conceptual

La cultura material nos permite vislumbrar las identidades de un grupo en un espacio determinado de tiempo. Así, desde la antropología y arqueología, los vestigios de objetos antiguos permiten vislumbrar los comportamientos y costumbres de las sociedades anteriores a nuestros tiempos. Sin embargo, la evolución de los estudios de la cultura material han permitido indagar de manera más profunda en un aspecto clave: la relación simbólica que se da entre las creadoras y los objetos creados.

Entre múltiples perspectivas respecto a las relaciones que poseemos con la cultura material, las narrativas compartidas que dialogan con los procesos de creación son vínculos que juegan un papel particular. Así, la mezcla de medios materiales, narrativas y contextos sociales específicos permite explorar la perspectiva *craft*.

Desde las voces propias de la periferia feminista, la bajada material del proyecto corresponde a uno de los pesos más fuertes del trabajo doméstico en el territorio periférico: la cocina, la cual es un espacio propicio de creación y de expresión de resistencia, al poseer intervenciones propias que transitan hacia el espacio público-colectivo a través de la decoración *craft*, otorgando un significado propio y diferente a los objetos que la habitan. De esta manera, el proceso de traducción de narrativas a morfologías cerámicas como platos, con el posterior acto de la "quemada" de las piezas para su configuración, resulta en la creación de un archivo material que expresa, visualiza y enriquece a sus participantes como agentes activos en la construcción de su propia visualidad y narrativa.

Así, para contextualizar la investigación, es pertinente revisar ciertas bases teóricas y conceptuales que engloba la temática a tratar. En ese sentido, la construcción conceptual y la motivación detrás de la investigación, deviene del interés que supone el entrecruce de los siguientes conceptos claves:

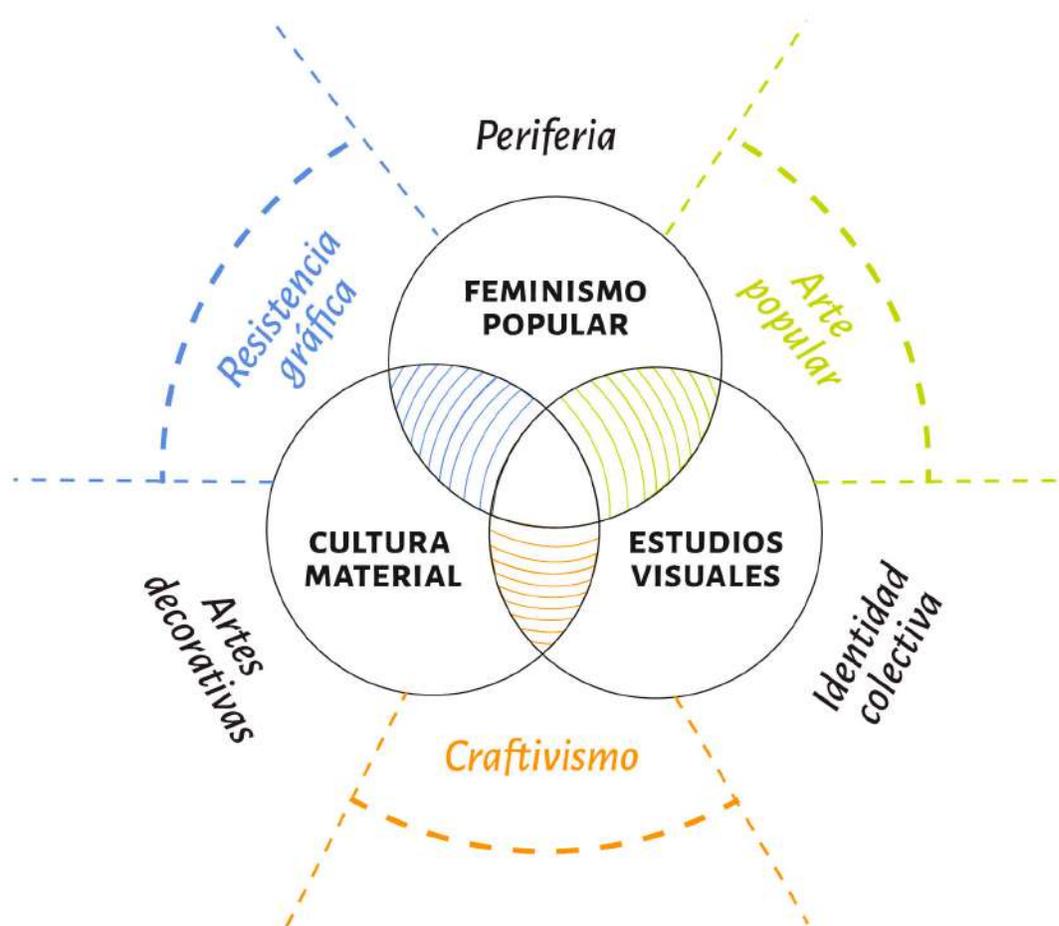
Se busca identificar la visualidad del feminismo periférico, que con la conjunción de vivencias propias, las memorias colectivas, las formas de hacer en conjunto con matices propios [arte popular] y sus construcciones gráficas identitarias, se analice como una forma de *craftivismo* local para indagar con mayor amplitud los vínculos sociales, artísticos y políticos que poseen los objetos que crea la cultura periférica. Así, se busca materializar este análisis por medio de la co-creación de objetos cerámicos como una forma de representación de la estética cotidiana y de resistencia que implica la periferia, como un archivo de la cultura material de la comuna, como elementos que representan las memorias colectivas y las formas de hacer propias del territorio.

[1] Rita Paz Torres Vásquez, "Revolución de los papeles: una mirada desde la revista de la Universidad Técnica del Estado (1969-1973) para la construcción de memoria del taller gráfico UTE" (Tesis de pregrado, Universidad de Chile, 2017), 50.

Así, cabe recalcar una dimensión simbólica del quehacer social, donde la construcción de la imagen como un soporte y resguardo de lo recordado¹, mantiene un rol en la identidad que se encuentra en las intervenciones del

FIGURA [N°1]

Conceptos clave. Elaboración propia.



feminismo popular; el *statement*, el mensaje se vuelve un arma compleja y fuerte ante las injusticias patriarcales y aquel, puede darse en cualquier ámbito de la vida cotidiana marginal. Por ende, hablamos de una práctica en emergencia, que a su vez irrumpe como nuevas formas de manifestación social, con sus visualidades propias e identidades crecientes, que evidencian una **estética en resistencia**².

Por su parte, se requiere explicitar tres salvedades respecto a al lenguaje durante la presente investigación:

- a. De forma consciente, el escrito habla únicamente con artículos femeninos, como una manera de insurrección al lenguaje, que por las construcciones del idioma, al exponer ideas de forma general o en un conjunto éstas se hablan desde “el”, “ellos”, desplazando a las actrices mujeres dentro de numerosas bases teóricas y prácticas.

[2] Concepto acuñado gracias a la novela homónima de Peter Weiss, en donde se presenta una interpretación alternativa de la historia del arte: “desde la perspectiva del conflicto o, para ser más exactos, de las luchas sociales”, con la finalidad de ampliar el segmento investigativo de las disciplinas artísticas al incorporar a su historia esta visión desplazada de la creación artística. Hito Steyerl “Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict”. En *Mahkuzine* 8, winter (2010).

- b. Dentro del escrito hay palabras en **negrita**, las que desde una mirada propia, se destacan conscientemente como conceptos importantes para la investigación.
- c. Variadas fuentes consultadas para la elaboración investigativa se encuentran en su idioma original (inglés). Por ello, para efectos de la presente investigación, la utilización de dichas fuentes y su contenido citado fueron traducidos con la finalidad de accesibilizar el entendimiento a conceptos claves que son fundamentales en la materia a tratar.

Para comenzar, se requiere comprender dos de estos conceptos claves:

Interseccionalidad: El concepto de interseccionalidad fue utilizado por Kimberlé Crenshaw en 1989 para señalar las distintas formas en las que la raza/etnia-género-clase interactúan. La perspectiva interseccional estudia, como las categorías, biológicas, sociales y culturales compuestas por temáticas de género, clase, discapacidad, orientación sexual, religión, nacionalidad, se relacionan en distintos niveles. Así, lo que intenta demostrar esta teoría es que la injusticia y la desigualdad social se componen por elementos que conforman la identidad³.

Recursos Expresivos: Desde una perspectiva teórica, son todos los elementos materiales que en su conjunto crean mensajes con un sentido, ya que enlazan las demandas de identidad colectiva con las demandas de visibilidad conflictual. En otros términos, en tanto objetos sensibles (sonoros, olfativos, visuales, táctiles) estos recursos no sólo colaboran en la configuración de procesos identitarios vinculados con un “nosotros compartido”, sino que también construyen audiencias (antagonistas y potenciales aliados) delimitando, elaborando y distribuyendo socialmente el sentido de la acción⁴.

También, cabe hacer una salvedad respecto al término de arte que se utilizará en la investigación. De esta manera, desde la complejidad que supone en las artes el debate y separación de estas entre lo “bello” y lo “útil”, para la investigación se utilizarán las ideas planteadas en *Introducción General al Arte*, en específico el capítulo de *Introducción a las Artes Decorativas*, en donde se expone que “la distinción entre lo industrial y lo bello no tiene sentido alguno”⁵ debido a que “la ornamentación de cualquier objeto no fue jamás obstáculo para su utilidad práctica”⁶.

De la misma manera, William Morris, impulsor del movimiento *Arts & Crafts* (tópico que se abordará con mayor profundidad en el capítulo [9] *Craftivismo*) promueve la no separación entre Artes Mayores (Bellas Artes) y Artes Menores. Así, argumenta en torno a la utilidad del objeto dado que estos poseen una complejidad; transitan entre los conceptos de lo bello/sensible y lo utilitario al mismo tiempo. Por ello, en torno a la temática, Morris explica: “Proporcionarle a la gente placer con las cosas que por fuerza tiene que usar, esa es la gran

[3] Kimberlé Crenshaw, “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color”. En *Stanford Law Review*, vol 43, n° 6 (1991), 1296-1299.

[4] Ana Lucía C y Anvy G, “Los recursos expresivos en la protesta social. el caso del ‘acampe villero’ en Buenos Aires”, En *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana* XII, n.º 23 (2017): 43.

[5] *Introducción General al Arte es un libro escrito por Gonzalo Borrás, Juan Francisco Esteban y María Isabel Álvaro, en este explican las bases que constituye al arte como disciplina con las complejidades que supone entender las bases artísticas en su contexto histórico y social.*

María Isabel Álvaro Zamora, “Artes Decorativas”. *Introducción general al arte*. 2a ed. (Colombia: ISTMO, 1996), 287.

[6] *Ibidem*, 285.

tarea de la decoración; proporcionarle a la gente placer con las cosas que por fuerza tiene que hacer, esa es su otra gran utilidad”⁷.

Así, con dichos antecedentes como bases teóricas que apoyan esta visión, al hablar de “**artes menores**”, “**artes aplicadas**” o “**artes decorativas**”, se entenderá como consenso que estas denominaciones sobre arte son aquellas que incorporan los ideales de la composición y la creatividad a los objetos de uso diario (...) como una expresión que va en contraposición de las Bellas Artes⁸. Igualmente, son prácticas que añaden a su definición la idea de **ornamento**, un concepto que se retomará más adelante en la investigación.

Nota sobre el término *craft* y *craftivismo*

En una etapa preliminar del estudio, se constató que a partir del análisis de diferentes bibliografías, los referentes a las temáticas dadas entre feminismo-periferia-*craft* se mueven dentro de un mundo más anglosajón que latinoamericano en cuanto a la terminología utilizada. En tal sentido, cabe explicitar la poca y casi nula mención del término *craftivismo* como tal en los estudios latinoamericanos cercanos a la temática, por lo que queda abierta la interrogante al tratarse de uno de los territorios que posee una basta cantidad de producción hecha a mano, al igual que proclive al arte popular y, al ser en sí mismo una forma de periferia a nivel global.

No obstante, existen numerosas traducciones locales de *craftivismo*, por ejemplo el término de “resistencia cultural” que exponen Nicole Cristi, diseñadora y doctora en antropología y, Javiera Manzi, socióloga y especialista en procesos culturales, en su libro *Resistencia Gráfica. Dictadura en Chile*. Sin embargo, al ampliar la bibliografía para la investigación, es necesario reparar en las complejidades que supone el término en el territorio chileno y el por qué de su nula aparición en teorías locales: ya que en nuestro contexto no posee la misma definición e impacto social.

Por ello, a modo de clarificar conceptualmente este término (ya que se busca descolonizar para aplicar al contexto de la investigación), cabe reparar en el *craftivismo* como una idea que expresa conceptualmente la unión entre arte-activismo en sus formas sociales de resistencia, una definición que Tal Fitzpatrick, reconocida artista e investigadora en materias de *craft*, acuña y completa al explicar que:

“El *craftivismo* tanto como una estrategia para el activismo como un modo de hacer tu misma la ciudadanía, es una forma de resistencia que no depende de instituciones poderosas existentes, sino que involucra a individuos y grupos pequeños que intervienen en público, privado y en espacios virtuales, de forma creativa”⁹.

De esta manera, como se expone en su libro *Craftivismo: un Manifiesto Metodológico*, se implica que “la combinación de técnicas *craft* con elementos de

[7] William Morris, “Las artes menores (1877)”, en *Escritos sobre arte, diseño y política*, trad. Juan Ignacio Guijarro, Introducción Anna Calvera (Gegner, 2013), 8.

[8] Álvaro Zamora, “Artes decorativas”, 282.

[9] Tal Fitzpatrick, “Craftivism as DIY citizenship: the practice of making change”. (Tesis de Postgrado, Centre for Cultural Partnerships, 2018).

compromiso social y/o digital son parte de un esfuerzo proactivo para llamar la atención o abordar los problemas de justicia social, política y ambiental.

El *craftivismo* puede tomar la forma de actos de donación, embellecimiento, manifestación o desplegarse por sus beneficios terapéuticos y de desarrollo de capacidad individual, o por su **capacidad para fortalecer las conexiones sociales y mejorar la resiliencia de la comunidad**¹⁰.

Sin embargo, dicha definición posee salvedades importantes en el contexto de la investigación, dadas las particularidades que supone el entrecruce de términos como arte-artesanía en Chile. Primero, es necesario acercarse al término *craft*, que se traduce al español como “artesanía”, un término que en nuestra región supone una complejidad conceptual ya que este viene ligado a las ideas de patrimonio cultural, con un fuerte carácter identitario de los pueblos originarios, su cosmovisión y cultura. No obstante, *craft* en su contexto original (en el mundo anglosajón) se refiere a **“la habilidad para hacer un objeto, generalmente a mano”**¹¹, definición que aplica de forma más precisa a la investigación.

De esta forma, la investigación presente busca comprender nuestro territorio, tanto como un espacio de creación en resistencia a la cultura oficial o hegemónica, como también de un espacio propicio de la práctica *craft*, en función del término: *craftivismo*, en la búsqueda de voces de mujeres latinas en la materia.

[10] Traducción propia. Tal Fitzpatrick, “Craftivism: Manifiesto/Methodology” (Melbourne, Australia: 2018), 3.

[11] Traducción propia. “Craft”, en Oxford English Dictionary (Oxford: Oxford University Press, s. f.), consultado el 6 de julio. de 2023.

De esta manera, se hablará de *craft* y no de artesanía **para comprender en nuestra región este fenómeno**, de forma aislada a la concepción de lo artesanal, para así explorar con mayor precisión el objeto de estudio desde su definición. Por otro lado, al volver a la definición de *craftivismo* como un concepto que engloba el *craft* y el activismo, cabe reparar en porque se utiliza dicho concepto para hablar de arte. Por ello, **se utiliza la idea de *craft* como una técnica manual de hacer** y, de este modo, es una técnica para el tipo de arte que explora la investigación: las artes decorativas.

-----¿Por qué?-----

Fundamentación

Este proyecto tiene como objetivo realizar una contribución a través del diseño, donde el objeto de investigación no es únicamente el objeto, sino también el análisis de las formas de practicar el diseño en sí. Christopher Frayling, educador reconocido por sus estudios de cultura popular, propuso una clasificación para orientar la investigación en el diseño y en el arte, el paradigma “*for-about-through*”: Investigación para el diseño (*Research for Design*), investigación sobre el diseño (*Research about Design*), e investigación a través del diseño (*Research through Design*). Según Frayling, la investigación *para el diseño* es la investigación en la que el producto final es un artefacto. La investigación *sobre el diseño* viene a ser realizada desde otras disciplinas científicas, independientes del diseño y siguiendo los estándares científicos. La investigación *a través del diseño* es un enfoque de investigación que utiliza la práctica de diseño como el propio método de investigación, es decir, en la investigación a través del diseño, el conocimiento viene generado de la reflexión derivada de la práctica y de los resultados del diseño¹².

De esta manera, se busca ser un aporte en dos direcciones. Primero, se le da a la investigación un enfoque integral del diseño, propuesto tanto en el diseño de instancias de co-creación como en el retomar el carácter proyectual de los oficios que tuvo la disciplina anteriormente en el país, además de ampliar la investigación misma a través de un enfoque multidisciplinario en torno al diseño, la sociedad y la cultura: todas temáticas que se entrecruzan en los estudios culturales, un campo propicio para la disciplina por medio de la cultura material. Segundo, también se busca aportar desde la funcionalidad misma de los objetos de diseño resultantes del conocimiento obtenido en el proceso, su impacto en las usuarias partícipes de su elaboración y, cómo se entrelaza el carácter objetual y comunicativo en los artefactos creados.

Así, se busca identificar de manera teórica y práctica las visualidades, recursos y morfologías propias e identitarias propuestas por sectores sociales populares, en este caso, la periferia San Bernardina. El objetivo es identificar un diseño que provenga de la periferia, pero que al mismo tiempo tenga una perspectiva feminista. Esta búsqueda deviene del interés dado en que esta arista ha sido relegada en la historia de las disciplinas artísticas y del diseño, hasta su reciente quiebre de paradigma en la actualidad. Esto se debe a que las creaciones e intervenciones hechas por mujeres se han visto eclipsadas por el trabajo doméstico, siendo consideradas en su origen como parte de un rol de género y no como una forma de producción propia.

[12] Christopher Frayling, "Research in Arts and Design", *Royal College of Arts Research Papers* 1, n.º 1 (1993).

Por otro lado, a través de la cultura material, el proyecto surge con la intención de representar las narrativas e interacciones de las mujeres mencionadas con la co-creación de un archivo material, es decir, diseñar con un propósito social. Es crucial comprender desde las voces de la periferia el trabajo doméstico ligado a las opresiones que produce el espacio privado: el tiempo y la dedicación que el espacio de la cocina representa en la vida social de estas mujeres en su contexto, tanto en términos de género como territoriales. A partir de ahí, la intervención y creación de objetos que apoyen, ayuden o decoren dicho espacio doméstico establece una relación estrecha y particular, presente en contextos populares con visualidades propias que merecen ser exploradas.

Oportunidad de Diseño

A través de las artes decorativas y su exploración actual como prácticas *craft* en el diseño, es fundamental comprender históricamente la relación existente entre la mujer y el arte, sus orígenes y cómo esto impacta en la actualidad.

De esta manera, el proyecto se centra en el uso de la cerámica como medio de expresión y plataforma para la representación. Así, el identificar en el espacio privado-doméstico el uso de técnicas con diversos orígenes y el rescate de un oficio que históricamente ha estado asociado a las mujeres desde su condición de arte decorativa y aplicada, permite en términos actuales convertirse en un lenguaje de empoderamiento, memoria visual y material contestatario.

A su vez, esto implica una tensión política propia del término “arte popular” en nuestra región, un fenómeno crucial para comprender la evolución del proyecto en cuestión, el cual a través de la co-creación decorativa, feminista y *craft* en la cerámica, transforma lo que antes se consideraba una práctica doméstica y privada en algo público y visible, un tránsito desde lo privado-oprimido hacia lo público-insurrecto.

¿Por qué trabajar el concepto de *craft* y *craftivismo*?

El concepto de *craft* permite hablar desde la técnica y el *craftivismo*, desde la unión entre técnica y activismo, es decir, añadirle una dimensión política-social contemporánea. Por ello, *craft* como concepto permite entender la práctica de los oficios y la producción manual de visualidad y objetualidad desde una trinchera más urbana, asociándose a materialidades propias de las artes decorativas y aplicadas, las cuales a su vez, poseen un carácter comunicacional inherente: “Los objetos *craft* comunican algo sobre el uso, la forma, la estética y, a menudo, de su creadora, en su mera existencia”¹³.

[13] Mary Callahan Baumstark, “Craftivist Clay: Resistance and Activism in Contemporary Ceramics” (Masters degree, OCAD University, 2016), 19.

Así, los conceptos mencionados permiten identificar tipologías en los materiales analizados y los objetos creados para así justificarlos y comprenderlos en su contexto social.

¿Por qué trabajar el concepto de recursos expresivos?

La idea de recursos expresivos permite **delimitar la función** de los objetos e imágenes a analizar en la investigación, más **no su materialidad**. De esta forma, se permite identificar una muestra que esté categorizada bajo la idea de **expresar significado**, es decir, su funcionalidad, pero que a su vez, como es diversa en los recursos que utiliza para dicha función, permite no coartar dichos elementos diferentes:

“La forma, el mensaje y la densidad significativa de la protesta son tres dimensiones que se articulan en la selección y elaboración de los “recursos expresivos” que realizan los actores colectivos para expresar un conflicto en una coordenada tiempo-espacio determinada. Son recursos expresivos los cánticos, silencios, consignas, pancartas, accesorios corporales, locaciones, cromaticidades, etc, que acompañan/configuran la manifestación conflictual”¹⁴.

Así, esta idea permite identificar la **función** que cumplen los objetos analizados y creados dentro de su contexto social.

¿Por que San Bernardo como territorio?

“Cuando preguntan a un habitante de la Región Metropolitana de dónde es, su respuesta suele ser, Santiago, no dice de Huechuraba, El Bosque u otra comuna (...). No existe en la cultura capitalina una identificación marcada con las comunas (...). En cambio, un habitante de San Bernardo siempre dice: de San Bernardo”¹⁵.

La comuna de San Bernardo, “La capital del Folklore”, como periferia territorial y social, cabe comprenderla desde un plano cultural: pese a estar ligada a la ciudad de Santiago, ha sabido mantener su identidad rural, su reconocida estación de trenes y la maestranza¹⁶.

Las actividades culturales san bernardinadas son diversas, pero tienen como punto común que nacen desde sus propios habitantes, como una forma de anteponerse al poco apoyo institucional que tiene la cultura en la comuna. Como explica Úrsula Starke, poeta destacada de la localidad:

“He visto cómo varios amigos deben pagar favores de apoyo con su propio apoyo, en especial durante elecciones -es súper triste- e incluso, ofrecerse a hacer trabajos para tener más tarde la ayuda de autoridades. No es nada nuevo. Pero por eso no deja de ser humillante para la cultura”¹⁷.

Dichas prácticas en emergencia se vuelven un escenario propicio para analizar a la periferia desde una dimensión visual y cultural, pero con las particularidades que el territorio y el estigma suponen, en palabras de Starke: “el mundillo de Santiago siempre ha sido cerrado y saliendo un poco ya se

[14] Cervio y Gúzman, “Los recursos expresivos en la protesta social. el caso del ‘acampe villero’ en Buenos Aires”, 43.

[15] Alejandro Lavquén. “Úrsula Starke: Poeta de San Bernardo”. En *Revista Punto Final*, n°633 (2007).

[16] *Ibidem*

[17] Úrsula Starke citada en: Alejandro Lavquén. “Úrsula Starke: Poeta de San Bernardo”. En *Revista Punto Final*, n°633 (2007).

considera provincia"¹⁸, como una noción peyorativa y a la vez, una frase familiar en relación a pertenecer a la comuna en cuestión.

No es sólo la dimensión social de la cultura san bernardina lo que lo transforma en un espacio para el análisis de la presente investigación, sino también la cultura instalada tanto en su territorio como a través de su historia; carácter que, si bien puede verse oculto, sigue vigente en la actualidad. Dicha vigencia se puede apreciar en *Memoria Digital*, un museo *online* de la comuna como una forma de rescate patrimonial y resistencia para lograr obtener "un museo ferroviario y un museo histórico comunal"¹⁹. Así, dentro del archivo actual se pueden analizar no solo imágenes de la historia de la comuna, sino también **"objetos digitales"** como portadas de revistas locales y, espacios olvidados de difusión cultural.

Así, San Bernardo como territorio de estudio permite identificar desde la periferia los matices propios de creación dados por la basta identidad cultural que posee la comuna, ya sea por entenderse como "La Capital del Folclore" o la gran cantidad de agrupaciones artísticas que nacen desde ahí.

¿Por qué trabajar con el caso de estudio **Ecolety**?

Ubicadas en la calle Covadonga #46, San Bernardo, la Fundación Ecolety es un proyecto cooperativo que desarrolla y ejecuta estrategias para conciliar la vida personal, familiar y el trabajo de las mujeres desde un enfoque de género²⁰.

Así, en Ecolety trabajan desde iniciativas productivas y de autogestión para tener mejores oportunidades de desarrollo. Permiten el acceso a diferentes recursos (materiales e inmateriales) como herramientas de trabajo, materias primas e insumos, plataformas de comercialización, asesoría y acompañamiento., todo esto en busca de ser acciones que van en ayuda a mujeres en situación de violencia económica, física y psicológica²¹.

[18] *Ibidem*.

[19] "Memoria Digital: ¿Quiénes somos?". En *Memoria Digital*, acceso el 28 de septiembre de 2022.

[20] "COOPERATIVA Y FUNDACIÓN ECOLETY". En *ecolety.cl*, accesado el 21 de septiembre de 2022.

[21] *Ibidem*

[22] Leticia Silva citada en "COOPERATIVA Y FUNDACIÓN ECOLETY". En *ecolety.cl*, accesado el 21 de septiembre de 2022.

De esta manera, Leticia Silva, fundadora de Ecolety, expone que:

"Nuestra misión es incorporar a mujeres en un espacio de trabajo amable, justo y solidario que potencie los diversos talentos de cada una a través de experiencias, saberes e historias de vida para la construcción de un proyecto comunitario, de crecimiento personal y desarrollo de ideas nuevas, individuales y colectivas. Promoviendo la creatividad y la convergencia de las ideas de cada una y la co-construcción de nuevos saberes que potencien nuestra fundación y el nacimiento de nuevos proyectos en nuestras distintas áreas de intervención"²²

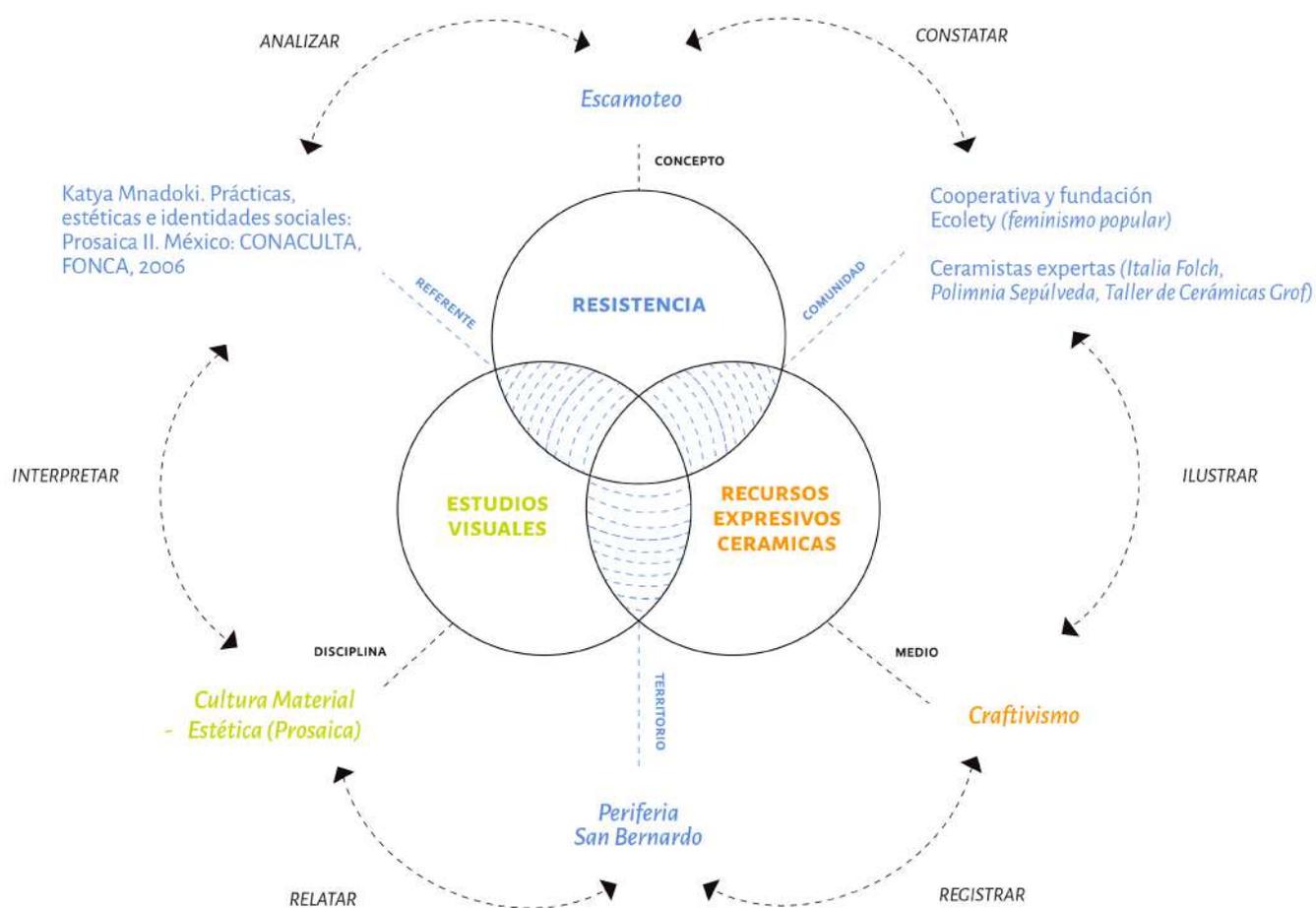
Comprender las formas de trabajo, el enfoque de género y el aprovechamiento de las materialidades del territorio para el desarrollo *craft* de los oficios, es fundamental para caracterizar e identificar tipologías de estas formas de hacer identitarias del contexto. Así, el análisis de la Cooperativa Ecolety es una

muestra idónea que engloba todos los conceptos a tratar y a su vez, permite no solo el desarrollar una síntesis visual que mezcle relatos e imágenes dentro de la colectiva, sino que también permite ampliar esa síntesis hacia las interacciones que posee la misma con mujeres que transitan en el cotidiano, sin ser necesariamente parte activa de la fundación.

FIGURA [N°2]

Relación entre las bases conceptuales.

Elaboración propia.



-----¿Para qué?-----

Objetivo General

Reforzar la identidad colectiva de mujeres pertenecientes a la periferia por medio de instancias que desarrollen la co-creación y la autopercepción, vinculadas al oficio cerámico, la resistencia y nuevas formas de hacer diseño.

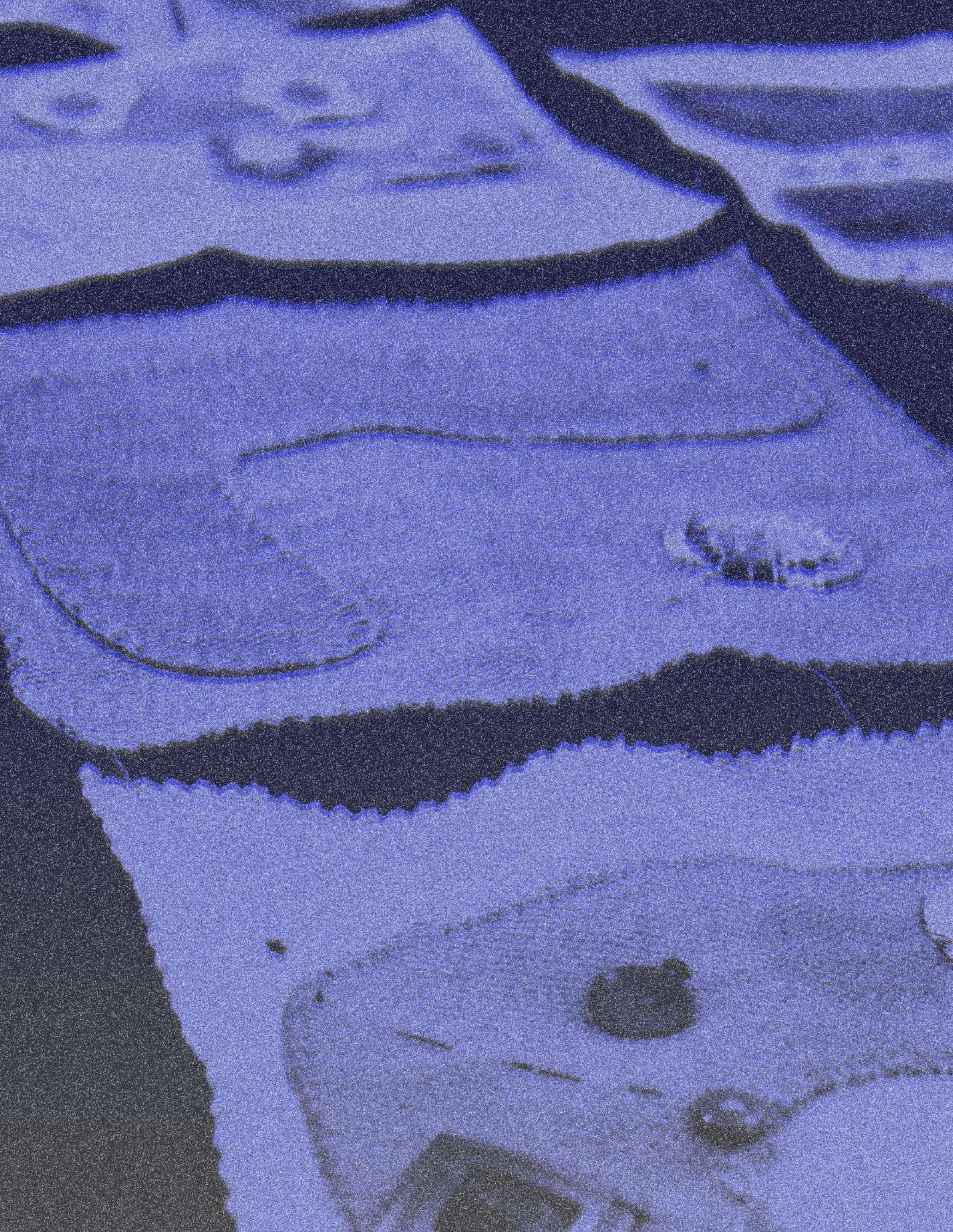
Objetivos Específicos

- ◆ Catastrar los diferentes motivos, recursos y técnicas gráficas en los oficios *craft* del feminismo presentes en el espacio doméstico, realizadas por mujeres periféricas dentro y fuera de Ecolety en la comuna de San Bernardo.
- ◆ Analizar el quehacer cerámico en el espacio doméstico y su relación histórica con el patriarcado, tanto desde sus formas técnicas de creación como su relación de oficio con la mujer.
- ◆ Crear una línea de platos cerámicos por medio del diseño de instancias de co-creación y la utilización de técnicas *craft* propias de la periferia para plasmar en el objeto, vivencias y características identitarias de la resistencia cotidiana de las mujeres de San Bernardo.
- ◆ Exponer la línea de platos cerámicos con la finalidad de transitar de la vida privada a la pública, poniendo en valor las habilidades de creación de las mujeres para generar un reconocimiento social hacia ellas mismas frente a su entorno, por medio de estos objetos como parte de su cultura material.

Pregunta de Investigación

¿De que forma la producción *craft* de oficios puede contribuir a fortalecer las identidades y memorias colectivas de las mujeres periféricas?





-----¿Cómo?-----

Metodología de la Investigación

Antecedentes - Seminario de Licenciatura

Esta investigación se inicia en el año 2022, en el curso de Seminario de Licenciatura I y II de la carrera de diseño de la Universidad de Chile. De esta forma, a través del levantamiento de información en torno a fuentes disponibles, documentación y entrevistas a sujetos claves, se generan los primeros acercamientos al objeto de estudio, terminando con conclusiones preliminares y proyecciones para la investigación, materializados en la elaboración de un marco teórico y el rescate de fuentes visuales/orales.

Así, bajo la curiosidad de identificar el cruce entre oficios-periferia-feminismo se realiza una búsqueda de espacios feministas, ya sea como taller o como agrupación, que respondan a las interrogantes planteadas:

¿La producción *craft* de oficios en San Bernardo representa una forma de cultura material específica de las mujeres periféricas, sirviendo como un medio para preservar sus memorias e identidades en el contexto de la resistencia territorial?

¿Cómo se vincula el quehacer del oficio de las mujeres con su cotidiano en la periferia? ¿Las motivaciones del oficio responden a motivaciones feministas? ¿Existe un espacio donde se realicen oficios de forma colectiva y con enfoque de género? Todas estas interrogantes llevaron a un mismo lugar: la calle Covadonga #46, San Bernardo, en la *Kasa* Ecolety, una agrupación cooperativa que realiza oficios como sustento económico, pero también como forma de acompañamiento entre mujeres, tanto para solventar su estilo de vida como para potenciar su creatividad y autoestima. Así se realizan diferentes visitas e inmersión con las mujeres anteriormente mencionadas:

Visita 1: vinculación

Conocer la cooperativa Ecolety. Entrevistas a Jana y Leti, 26 de octubre de 2022. Primer registro fotográfico y primer acercamiento a las fuentes visuales presentes en el espacio.

Visita 2: Catastro

Inmersión en día de taller en la Cooperativa. Fotografía e identificación de 14 producciones manuales. Se realizan diálogos en torno a las fuentes visuales, se indaga sobre los motivos de su elaboración, materiales y contexto para recabar una muestra representativa de las ideas conversadas.

Visita 3: Catastro

Inmersión en día de talleres artísticos, diálogos con mujeres partícipes. Fotografía de lienzos textiles. Se permite entrar la sala donde se guardan los lienzos elaborados en colectivo.

De esta forma, se rescata un corpus visual (en fotografías) del catastro de las 14 intervenciones realizadas por la fundación Ecolety, las cuales expresan diferentes técnicas *craft* de arte decorativo: Pintura/Acrílicos, Lenzos textiles, Objetos decorativos, Serigrafías, *Decoupage* y Cuadros/*Prints*, siendo pertinentes tanto en materialidades (desde el aspecto decorativo del *craft*) como en significado (desde una visión *craftivista* en la producción de las intervenciones con un propósito social).

Proyecto de Título | Etapa 1: Investigación y Vinculación

Capítulos: 1. Presentación, 2. Marco Teórico, 3. Estudio de Caso

Metodologías: *Etnografía, Registro Fotográfico, Entrevistas*

En el año 2023, se retoma la investigación en el curso de Proyecto de Título I, de la carrera de diseño en la Universidad de Chile, con el fin de expandir el estudio no solo a la identificación de una visualidad particular de la periferia, sino también elaborar una propuesta desde el diseño junto a las mujeres partícipes. Por ello, se definió ampliar la muestra de fuentes orales y, a su vez, segmentar el objeto de estudio a un solo soporte: la cerámica. Esto, debido a los impactos de la cerámica en la vida doméstica de las mujeres periféricas (catastrado en entrevistas) y, por su forma de hacer, desde el modelado manual y su superficie como archivo material que perdura en el tiempo.

Si bien el proyecto se estructura a partir de las bases teóricas mencionadas, también se constatan saberes desde la práctica. Por ello, a modo de apoyo a la investigación, se realizó en forma preliminar un taller de modelado manual de cerámica en el año 2020, el cuál sin tener un nexo con la investigación, apoyó en términos de aprender técnicas en un contexto doméstico, con las herramientas al alcance de dicho espacio.

De la misma forma, se suma el registro de fuentes orales de mujeres dentro de la cooperativa Ecolety, para así comprender los relatos de la periferia desde una perspectiva de género, tanto desde la opresión territorial que supone el trabajo doméstico como de la resistencia que supone la práctica *craft* en el territorio. También, desde el enfoque material que propone la cerámica como soporte y a la vez, elemento que significa en la vida periférica.

De esta manera, se realiza la investigación teórica, la redacción de las bases conceptuales para el proyecto y la lectura bibliográfica de fuentes que soporten los argumentos planteados, donde paralelamente se retomó la vinculación presencial con las mujeres partícipes: a modo de antecedente

el 10 de enero 2023, que implicó diálogos con mujeres talleristas, conversación y trabajo en afiche digital para el 8 de marzo “contra todas las violencias” para también crear una línea gráfica para las redes sociales de Ecolety, a modo de agradecimiento por su apoyo en la etapa de Seminario.

En contexto de Proyecto de Título II, se realiza la vinculación y entrevistas con expertas en el soporte planteado, la cerámica, para una mayor comprensión tanto práctica, proyectual y social del oficio en cuestión. Por ello, se realizan entrevistas y visitas a Polimnia Sepúlveda, escultora ceramista formada en la Escuela de Artes Aplicadas y, con Elisa Silva, investigadora de arte y cerámicas y, Carolina Grof, maestra ceramista, del taller de Cerámicas Grof, quienes se dedican a la investigación colectiva del material y, una última visita a Italia Folch, ceramista oriunda de San Bernardo, quien se dedica a la extracción de materiales en el territorio, elaboración propia y quemas primitivas del material.

Así, con dichas visiones expertas se define el proyecto a realizar: “Kontraformas”, un laboratorio de co-creación que a través del diseño de metodologías para el proceso de diseño, busca generar objetos creados en colectivo que rescaten los relatos y la visualidad propia que propone la periferia, a modo de archivo material que a la vez, circula la vida social.

Proyecto de Título | Etapa 2: Síntesis y Desarrollo proyectual

Capítulos: 4. Levantamiento de información, 5. Kontraformas

Metodologías: Etnografía, Registro Fotográfico, Entrevistas, Herramientas de diseño y desarrollo de sesiones de co-creación.

La realización del proyecto supone un trabajo vinculado a la comunidad planteada anteriormente, en conjunto con la logística de las sesiones de co-creación. De esta forma, se proponen visitas a la Cooperativa Ecolety a la par de la creación del proyecto, las cuales se ordenan de la siguiente forma:

Parte 0: definición

1. Planificación de proyecto

A partir de toda la información recabada se concreta el proyecto Kontraformas, como un laboratorio de co-creación que por medio del diseño busca crear instancias para la creación en cerámicas de forma colectiva. En primera instancia, se crea el “Taller Experimental de Platos Cerámicos”.

2. Análisis y Síntesis Visual

Creación de una matriz de análisis. Se busca realizar un análisis de tipologías en el relato rescatado, por medio de la utilización de las categorías propuestas por María Isabel Álvaro, crítica de arte y ceramista, en Introducción a las artes decorativas (1996), las cuales permiten identificar características de una dimensión popular del arte decorativo y que serán aplicadas a la muestra de

fuentes orales, con la finalidad de medir dichas intervenciones con un criterio de validez en torno a las técnicas planteadas.

Se busca realizar una síntesis de la información recabada por medio de sociogramas y diagramas que permitan vincular las intervenciones con su contexto social, identificar materiales, recursos comunes y mensajes, para entender una visualidad propia de la periferia feminista, en el contexto estudiado: los medios intervenidos - el espacio privado - el espacio público (periferia San Bernardina - Oficio).

Parte 1 : Planificación: Laboratorio Kontraformas

1. Creación de cuaderno de co-creadora | herramienta de co-creación

Cuaderno diseñado para indagar la identidad de las mujeres en la periferia vinculada a sus producciones creativas. Se diseña un material que implica una interacción como una bitácora que recoge sus experiencias en torno a dos ejes: el territorio y el feminismo. Así, se diseña esta herramienta con las bases conceptuales y criterios estéticos propuestos por Katya Mandoki, filósofa experta en estética, que propone a la “Prosaica” como la vinculación estética de lo cotidiano y lo artístico, junto con su contexto social. De esta forma, permite crear categorías válidas para recabar información y visualidad a partir del cotidiano.

2. Creación de material gráfico:

Imagen del laboratorio, material de difusión, guías cerámicas, diplomas de participación y material para las sesiones.

3. Visitas previas a Ecolety

Visitas intermedias a Ecolety: Vinculación, diálogo y gestión de proyecto.

6ta visita Ecolety: Gestión de proyecto. Presentación de la propuesta de proyecto, diálogos con las fundadoras de Ecolety y gestión de la actividad.

Parte 2 : Desarrollo de sesiones de co-creación

1. Búsqueda de expresión gráfica | Preparación previa

Dibujo aplicado, identificación de morfologías, paletas de colores, motivos y elementos visuales.

2. Pruebas y Prototipado | Preparación previa

Primeras pruebas con el material, dibujo aplicado a la forma, creación de paletas de colores en esmalte, testeo de esmalte en quema, testeo del material en sus fases de secado.

3. Sesiones

Línea Conceptual | Sesión 1:

Expresión gráfica aplicada al concepto, ¿Que se va a representar? Se busca conceptualizar las ideas por medio de bocetos y diálogos.

3. Sesiones

Línea Conceptual | Sesión 1:

Expresión gráfica aplicada al concepto, ¿Que se va a representar?

Sketches y Bocetaje | Sesión 1:

Diseño de platos cerámicos con la expresión gráfica y el concepto desarrollado.

Prototipado de piezas | Sesión 2 y 3:

Creación de piezas, modelado manual, intervención *craft*, secado de piezas.

Apoyos para la entrega- Soportes:

Elaboración de pieza final con los cuadernos de co-creación, láminas de apoyo, soporte de platos cerámicos, presentación digital, logística para el traslado de piezas y presentación.

Parte 3 : Análisis del Proyecto

Análisis de datos

Encuesta de salida, matriz de análisis de datos, etnografías.

Parte 4 : Socialización y Evaluación

Circulación y validación

Entrevistas finales, exposición de los platos cerámicos, fotografía de instancia positiva y de circulación. Aplicación de criterios para la validación del objeto.

Conclusiones finales

Cierre del escrito, síntesis de la información recopilada.

Esta metodología sigue un enfoque participativo y colaborativo, involucrando a las mujeres en todas las etapas del proyecto. Además, combina investigaciones teóricas con la experiencia práctica y las voces de expertas en cerámica para asegurar un resultado significativo y auténtico que refleje la periferia y promueva el empoderamiento de las mujeres a través del diseño. Así, se guía el proceso de investigación y diseño del proyecto Kontraformas, desde la fase de investigación y vinculación, hasta la evaluación final y la presentación de conclusiones. Cada etapa y actividad están diseñadas para obtener una comprensión profunda de la comunidad, la visualidad, y la creación de ornamentos cerámicos que reflejen la identidad y experiencias de las mujeres en la periferia.

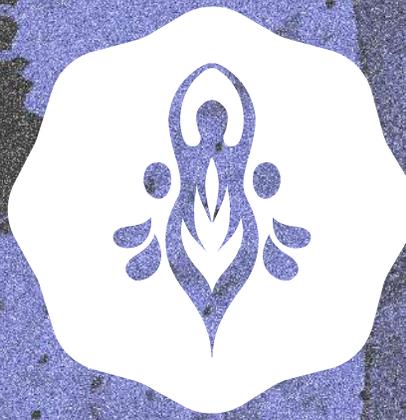


Artes e Ciências

ABORN LIBR

NO ES NO

La Victoria



Capítulo 2

Marco Teórico

[Conceptos Claves]

Capítulo 2: Marco Teórico [Conceptos claves]

[1] Estudios Culturales

1.1 Una mirada desde la cultura material.

Existen diferentes formas de comprender las particularidades de un territorio ya que convergen múltiples factores en el mismo. Sin embargo, se revisará una arista que supone una nueva forma de entender el rol de los objetos: la cultura material. No obstante, para indagar en dicho concepto, es necesario precisar las complejidades que supone esta perspectiva material, la cultura.

En palabras de Nestor García Canclini, antropólogo y crítico cultural: “La propia pluralidad de culturas contribuye a la diversidad de paradigmas científicos, en tanto condiciona la producción del saber y presenta objetos de conocimiento con configuraciones muy variadas”²³.

Dicho pluralismo encontrado en el concepto de cultura lleva a que existan múltiples definiciones de este término. Sin embargo, es la definición de Pierre Bourdieu, destacado sociólogo francés, la que se vuelve pertinente para el presente estudio, ya que en palabras de Canclini en el texto *Diferentes, Desiguales y Desconectados*, resume la teoría propuesta por Bordieu en la frase: “el mundo de las significaciones, del sentido, constituye la cultura”²⁴. De esta manera, se hace énfasis en que el conjunto de los procesos sociales de otorgar significado, tanto en su producción como en su reproducción de la sociedad, corresponde a grandes rasgos, lo que es particular del concepto cultura.

Ahora, es pertinente preguntarse por qué esta definición de cultura en particular se requiere para analizar una arista de lo que es el territorio. De esta forma, el nexa recae en un elemento sumamente relevante, el que **la cultura reproduce la sociedad:**

“La cultura no es un suplemento decorativo, entretenimiento de domingos, actividad de ocio o recreo espiritual para trabajadores cansados, sino constitutivo de las **interacciones cotidianas**, en la medida en que en el trabajo, en el transporte y en los demás **movimientos ordinarios se desenvuelven procesos de significación**”²⁵.

El significado que suponen las interacciones cotidianas expresa la cultura de un territorio particular y, es en ese sentido, que para visualizar dichas expresiones de cultura se hace patente analizar las bajadas materiales de un espacio, es decir, comprender la cultura a través de los objetos que produce y reproduce al territorio.

De esta manera, se propone el concepto de **cultura material** como un campo de estudio que esboza numerosas corrientes que han moldeado las

[23] Néstor García Canclini, *Diferentes, desiguales, Y desconectados: Mapas de la interculturalidad (otras obras de editorial gedisa)* (Gedisa Editorial, 2004), 29

[24] *Ibidem*, 34.

[25] *Ibidem*, 37.

perspectivas de su investigación, dadas por el carácter multidisciplinar que converge en torno a los objetos: desde la materialización de la cultura hasta su rol social como agentes que reproducen las identidades culturales.

En *Introducción al Dossier "Historia de la cultura material: Objetos, agencias y procesos"* de Cecilia Moreyra y Maria de Graça Alves Mateus Ventura, ambas investigadoras de historia y cultura, se expresa la evolución que ha tenido esta disciplina al tratar de analizar con mayor profundidad el lugar de relevancia poseen los objetos dentro de los procesos históricos como objetos que resguardan y transmiten las identidades²⁶. Así, el profesor y autor en materias de antropología y cultura material, Dan Hicks, propone una reconstrucción de 4 corrientes de los estudios de cultura material basados en la academia británica y norteamericana, para vislumbrar la evolución que ha tenido dicho campo de estudio.

Como primera base, se toman las ideas propuestas por Henry Glassie, profesor y autor en cultura material y folklore, quién traduce la cultura material como "la producción tangible del ser humano (...) la cultura hecha materia"²⁷, es decir, entendiendo esta disciplina con una mirada más convencional y objetual. También, la cultura material posee un enlace con las artes decorativas, propuesta por la segunda corriente de estudios del *Winterthur Program in American Material Culture*, un programa especializado de la universidad de Delaware que propone desde una publicación periódica las vinculaciones de los objetos con la historia del arte, las características que posee lo doméstico y también con las antigüedades²⁸.

Así, como tercera corriente se efectúan prácticas que conllevan un análisis científico de los objetos, tanto en laboratorios como museos, con un enfoque desde el coleccionismo. Sin embargo, es la última corriente de investigación que Hicks plantea como más influyente dentro del campo de estudios de la cultura material, lo que denomina como "giro material", una nueva perspectiva que abarca a los objetos desde un enfoque relacional: **su rol como agentes en nuestra vida social**, como una **"antropología de las cosas"**²⁹:

"Para la antropología, la cultura material es una expresión y medición de las relaciones sociales humanas; para la historia, refiere una herencia, un signo que determina posiciones sociales y que muestra el desarrollo de la estética y la moda; entonces, los objetos son una especie de textos a través de los cuales son construidos los significados y que mediante las relaciones de poder son modificados o reproducidos; Además, estos textos poseen su propia gramática y vocabulario"³⁰.

Así, los actos de colección y clasificación de objetos son herramientas base de la antropología dado que esta rescata lo que se considera un vestigio de alguna cultura primitiva debido a que las ceremonias o creencias no son elementos que pueden sobrevivir a la desaparición por sí mismos, sino que resisten sus residuos materiales, los cuales al ser preservados, funcionan como un registro que permite entender la cultura en el presente³¹.

[26] Cecilia Moreyra y Maria de Graça Alves Mateus Ventura, "Introducción al Dossier 'Historia de la cultura material: Objetos, agencias y procesos'", *Anuario de la Escuela de Historia Virtual* Año 11, n.º 18 (2020): 1.

[27] Moreyra y Alves Mateus Ventura, "Introducción al Dossier 'Historia de la cultura material: Objetos, agencias y procesos'", 2.

[28] *Ibidem*, 2.

[29] *Ibidem*, 3.

[30] Alejandro González Villaroel "La vida social de los objetos etnográficos y su desalmada mercantilización". En *Alteridades* 20, n.º 40 (2010), 67.

[31] González Villarroel. "La vida social de los objetos etnográficos y su desalmada mercantilización", 66.

Es importante revisar los matices que ha tenido el campo de estudios de la cultura material para entender cómo se estudian los objetos desde sus distintas dimensiones; no solo como la materialización de la cultura, sino como un ente que comunica identidades culturales y que, a su vez, posee un rol activo en la sociedad. Así, los objetos en la cultura material no solo permiten que nos comprendamos a nosotros mismos como grupos humanos, sino que también expresan cómo moldeamos - desde su forma material- nuestro entorno social.

De Actrices y Redes

“Yo siempre he estado arraigado, en lo contrario, por la enorme brecha entre la vasta variedad de apegos con que la gente elabora sus diferentes mundos y el limitado repertorio que poseemos en la ciencia social para explicarlos” ³².

Las perspectivas en torno a los estudios de cultura material son numerosas, en estos convergen distintas disciplinas que buscan profundizar en las dimensiones que poseen los objetos y su influencia en la sociedad. De esta manera, el filósofo Bruno Latour introdujo una teoría social alternativa: la “ontología del actante-rizoma”, una conformación de lo social como algo no preestablecido que está en constante evolución y, por ello su estudio requiere una identificación de diferentes agentes que son partícipes de este sistema, tanto humanos como no humanos³³.

De esta forma, Latour propone una sociología de las asociaciones: nada dentro de lo social debe ser considerado permanente o una estructura inamovible, sino como una serie de engranajes³⁴. Este entendimiento de lo social muestra en una red a los agentes que participan; los humanos, quienes por su parte “no son la fuente de una acción, sino un blanco móvil de muchas entidades que convergen hacia el”³⁵ y los no-humanos, los objetos que interactúan e influyen en dicha convergencia.

El rol de los objetos el sistema propuesto por Latour, responde a la idea de que nadie actúa sólo debido a que hay un número de actores que influyen nuestras decisiones, aunque estos no efectúan acciones en lugar de nosotros como actores humanos, sino que como son partícipes de esta red, funcionan como motores de acción en el entramado social.

Los objetos como actores no-humanos desencadenan una manera de actuar en la agente humana; una bajada material particular que conforma e influye en parte de la vida social. Así, cabe entender que, en palabras de Ismael Sarmiento, destacado docente e investigador: “cada objeto del inventario material de una cultura representa la concretización de una idea o secuencia de ideas”³⁶, lo que expone no sólo la dimensión funcional de los objetos, sino además su dimensión simbólica y comunicativa ligada a la representación. Así, Latour recoge estas ideas como una crítica a la sociología convencional,

[32] Bruno Latour, “Reassembling the Social – An Introduction to Actor-Network-Theory”. En bruno-latour.fr, 2005, accesado el 21 de septiembre de 2022.

[33] Bruno Latour, *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red* (Buenos Aires: Manantial, 2008), 108-109

[34] Bruno Latour, *Reensamblar lo social*, 21.

[35] *Ibidem*, 73.

[36] Ismael Sarmiento Ramírez, “Cultura y cultura material: aproximaciones a los conceptos e inventario epistemológico”, *Anales del Museo de América*, n.º 15, (2007), 221.

buscando analizar primero las interacciones más individuales entre humana-objeto, para luego desde esa asociación, comprender **cómo interactúan entre sí las miles de asociaciones** del ensamblado social, para comprender la sociedad con una mirada más holística y menos individual.

La bajada material de la cultura conlleva un mensaje, un ente comunicador que se establece a partir de las necesidades sociales compartidas. Si se analiza al territorio desde la cultura material, los objetos se comprenden como una imagen que puede expresar (en sus particularidades) el sentir de una época. En palabras de María Isabel Álvaro, destacada docente, investigadora y experta en cerámicas: “tenemos que examinar porque se eligió determinado recubrimiento con sus cualidades y no otro, para encontrar la clave de la sociedad”³⁷.

1.2 Recursos expresivos: la memoria como catalizador de identidad.

“La memoria se construye a partir de las necesidades del presente”³⁸.

El territorio bajo la mirada de la cultura material posee no solo un carácter simbólico desde sus objetos, sino también un carácter identitario que involucra a los agentes que participan. De esta forma, para comprender el vínculo que se da entre el territorio y la identidad que reflejan sus objetos (cultura material), es pertinente identificar el detonante que produce que estos tres elementos se relacionen: la **memoria**.

Se puede entender el nexo entre territorio e identidad a partir del hecho que “las memorias y las identidades surgen a partir de los relatos y las narraciones que las mismas comunidades tienen por contar”³⁹. De esta forma, se entiende a la memoria como una práctica social que vincula a la ciudadana con su espacio, con el colectivo y con las prácticas particulares que se dan en dicho contexto.

Es clave entender que el territorio desde una mirada cultural **basa su preservación en el valor que le otorgan sus habitantes**⁴⁰. De esta forma, el rol catalizador de la memoria como constructora de identidad, recae en entender lo identitario como una experiencia cotidiana, es decir, como una expresión cultural (bajada material) a partir de la historia de un territorio particular.

Son estas bajadas materiales de la cultura las que en palabras de la teórica cultural Nelly Richard, componen su carácter identitario, entendido como un “vínculo de pertenencia y comunidad que se expresa a través de imágenes, símbolos, narraciones”⁴¹, es decir, como **recursos expresivos**⁴².

La memoria como un elemento crucial en la construcción de la identidad y la relación entre el territorio y la cultura material, es la narrativa que une el pasado con el presente, y es a través de ella que las comunidades dan significado a sus objetos y prácticas cotidianas. La cultura material en este contexto se convierte en una especie de archivo de la memoria colectiva de una comunidad. Así, los

[37] María Isabel Álvaro plantea que las formas de decoración de un objeto expresan el contexto en el que fue creado, ya que resumen identidades culturales (por ejemplo, la utilización de arcillas por un pueblo debido a la abundancia del material en el territorio) y hablan de decisiones decorativas que responden a la sociedad en que se crean.

Álvaro Zamora, “Artes decorativas”, 310.

[38] Pía Montealegre y Valentina Rozas-Krause, *Disputar la ciudad: Sometimiento, resistencia, memorialización, reparación* (Talca, Chile: Editorial Bifurcaciones, 2018), 130.

[39] Montealegre y Rozas-Krause, *Disputar la ciudad: Sometimiento, resistencia, memorialización, reparación*, 146.

[40] *Ibidem*, 91.

[41] Nelly Richard, *Crítica de la memoria, 1990 - 2010* (Santiago, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010), 14.

[42] Véase la definición propuesta para la investigación dentro del marco conceptual en la página 21 del presente escrito.

objetos que las comunidades eligen preservar y transmitir de generación en generación a través de la cultura material son los que tienen un valor simbólico y representativo en su historia.

1.3 Un arte de hacer diferente: el relato cotidiano

Al indagar en las prácticas de las comunidades, lo cotidiano se vuelve un soporte para las memorias colectivas, es decir, las prácticas del día a día son las que conforman la identidad. Así, no se puede ignorar el hecho de que el carácter colectivo de una comunidad posee en sí mismo una identidad que agrupa a sus participantes. Así, en su análisis de las prácticas cotidianas, Michel de Certeau, importante sociólogo, semiólogo e historiador, reconoce la importancia de los "repertorios colectivos", refiriéndose a las formas tradicionales y propias de hacer que se manifiestan en el uso del lenguaje, el espacio, la cocina y la vivienda⁴³.

Según de Certeau, estas manifestaciones particulares de hacer están estrechamente relacionadas con la identidad de un grupo, por lo que no deben ser consideradas simplemente residuos de estos discursos propios, sino que desempeñan un rol fundamental en las prácticas cotidianas de estos grupos minoritarios⁴⁴. Así, al abordar el análisis del lenguaje cotidiano, se propone comprender su funcionamiento en la vida diaria al "describir sus formas" y reconocer los modos en que opera el día a día. De esta forma, expone que dichos modos se encuentran vinculados a su contexto y que se regulan bajo las circunstancias que lo rodean, siendo estos factores los que influyen en la utilización del lenguaje⁴⁵.

Así, a partir de esta idea, se entiende que estos grupos humanos tienen la capacidad para transformarse a sí mismos como actores de su propia historia, no un producto de las presiones culturales de grupos externos o hegemónicos. De esta manera, las prácticas cotidianas de estos grupos "minoritarios" corresponden a "memorias" que mezclan rastros sociales que han evolucionado con el tiempo, donde si bien estas parecen aisladas del conjunto del cual formaban parte, esbozan la existencia de un "modelo cultural diferente" que lo antecede y, que se ha ido moldeando con el paso del tiempo.

Es importante destacar que son estas prácticas cotidianas de los "minoritarios" donde se identifica la resistencia colectiva. De Certeau explica que estas prácticas encarnan fragmentos de memoria y que estos representan lo que un grupo defiende en relación a una cultura hegemónica, donde aunque estas formas de pertenencia pueden parecer triviales, tienen un valor significativo⁴⁶.

Así, en *Antropología de las prácticas cotidianas*, Rossana Casigolli, doctora en antropología, resume estas prácticas significativas planteadas por de Certeau como una forma de pertenencia, ejemplificando estas ideas al entenderlas como una parte intrínseca del cotidiano, conservada en la cultura material,

[43] Rossana Cassigoli Salamon, "Antropología de las prácticas cotidianas: Michel de Certeau", Chungará (Arica), ahead (2016), 680.

[44] Michel de Certeau, "Capítulo 2: culturas populares". En *La invención de lo cotidiano: 1. artes de hacer* (Mexico: Universidad Iberoamericana, 2000), 30.

[45] Michel de Certeau, "Capítulo 1: Un lugar común: el lenguaje ordinario". En *La invención de lo cotidiano: 1. artes de hacer* (Mexico: Universidad Iberoamericana, 2000), 16-17.

[46] Cassigoli Salamon, "Antropología de las prácticas cotidianas: Michel de Certeau", 686.

en palabras de Michel de Certeau, una práctica cotidiana de los grupos minoritarios está “grabada en las prácticas sociales a manera de joya familiar sin valor que existe en calidad de reliquia aparentemente trivial”⁴⁷.

Las prácticas cotidianas, como el uso del lenguaje, la cocina, el espacio y la vivienda, encarnan fragmentos de memoria que desafían las presiones culturales hegemónicas. Así, estas formas de hacer representan la resistencia colectiva de las comunidades⁴⁸, donde lo aparentemente trivial adquiere un valor significativo. Es así que en este “hacer cotidiano” radicaría como clave el sentido de la emancipación personal y política de las comunidades, mediante pequeñas rutinas populares que de Certeau rescata a modo de “maneras” minúsculas y habituales que “juegan” con los mecanismos disciplinarios para cambiarlos.

La interconexión entre la cultura material, la memoria y las prácticas cotidianas es un cruce clave para comprender el valor simbólico presente en los objetos cotidianos: estos materializan la cultura y actúan como agentes de significado y memoria. A su vez, la memoria, da contexto a estos objetos y las prácticas cotidianas, permitiendo que las comunidades construyan su identidad a partir de narrativas compartidas, correspondiendo a procedimientos de la creatividad ordinaria, “dispersa, táctica y artesanal de grupos e individuos atrapados dentro de las redes de la vigilancia”⁴⁹.

1.4 Prosaica: la estética popular

Si bien los objetos como portadores de memoria y archivos de la cultura material poseen un significado intrínseco para sus comunidades, estos dialogan con distintos aspectos: más allá de su análisis desde una antropología social y su rol en la cultura también cabe entenderlos desde una perspectiva que permite investigar la estética de su contexto: la prosaica.

Al hablar de una “estética de los cotidiano” existe una complejidad en torno a los cánones que la disciplina propone en torno a su análisis. Conceptos como lo *sublime*, lo *bello*, lo *kitsch*, son categorías propuestas por el campo de la estética que permiten analizar lo que es susceptible a ser percibido por los sentidos, a partir de juicios estéticos⁵⁰. Sin embargo, para analizar cómo se percibe el cotidiano y que genera en el espectador, se requiere entender que existen subjetividades propias del individuo y, que el caracterizar estas experiencias desde una categoría estética limita comprender la experiencia de forma holística, es decir, con las complejidades del contexto territorial, la identidad cultural y las formas de hacer propias de las comunidades.

Katya Mandoki, reconocida filósofa mexicana por sus trabajos en torno a la estética, reflexiona en torno a las segmentaciones que propone la disciplina de forma más tradicional, abordando como a partir de la prosaica, se puede entender la experiencia cotidiana como un fenómeno artístico, con las complejidades y factores que este suone. Así, en su libro *Prosaica II*, ella expone:

[47] Cassigoli Salamon, “Antropología de las prácticas cotidianas: Michel de Certeau”, 686.

[48] de Certeau, “Capítulo 1: Un lugar común: el lenguaje ordinario”, 50-55..

[49] Cassigoli Salamon, “Antropología de las prácticas cotidianas: Michel de Certeau”, 688.

[50] Katya Mandoki, *Prácticas estéticas e identidades sociales: Prosaica II* (México: CONACULTA, FONCA, 2006), 18.

“El estudio de la estética no tendría por qué seguirse circunscribiendo a los límites de las “Bellas Artes” o a unas cuantas categorías como “lo bello” o “lo sublime” a las que habitualmente la restringe la teoría tradicional. Tampoco se reduce exclusivamente a la moda, al diseño, la decoración o las artesanías y el folclor donde la voluntad estética es bastante obvia. Somos criaturas susceptibles a este encanto y, en consecuencia, la estética ejerce también un papel constitutivo en la producción de imaginarios, la legitimación del poder, la construcción del conocimiento y, sobre todo, la presentación de las identidades”⁵¹.

De esta manera, Mandoki presenta a la prosaica como las prácticas de producción y recepción estética en la vida cotidiana⁵², es decir, entendiendo el arte desde una perspectiva social, donde este deja de ser visto como algo apartado de la cotidianidad para convertirse en una expresión inherente a las dinámicas sociales y culturales que nos rodean. Esta noción del arte implica considerarlo como una práctica social, donde su valor estético y su impacto en la construcción de identidades individuales y colectivas adquieren relevancia⁵³.

Así, se nos presenta la interrogante: *¿Por qué examinar la Prosaica desde el punto de vista de los intercambios, en lugar de hacerlo desde el enfoque tradicional en la estética a través de los objetos?* Mandoki argumenta que los intercambios se presentan como procesos esenciales, donde los sujetos se relacionan entre sí y también con su entorno mediante una diversidad de recursos. En cada interacción, se despliega un intercambio, ya sea de palabras, dinero, materia, energía, poder, flujos, cuerpos o artefactos, entre otros. Esta perspectiva destaca la conexión entre el arte y las dinámicas sociales, destacando el rol que cumple como configuradora de identidades⁵⁴.

[51] Mandoki, *Prácticas estéticas e identidades sociales: Prosaica II*, 8.

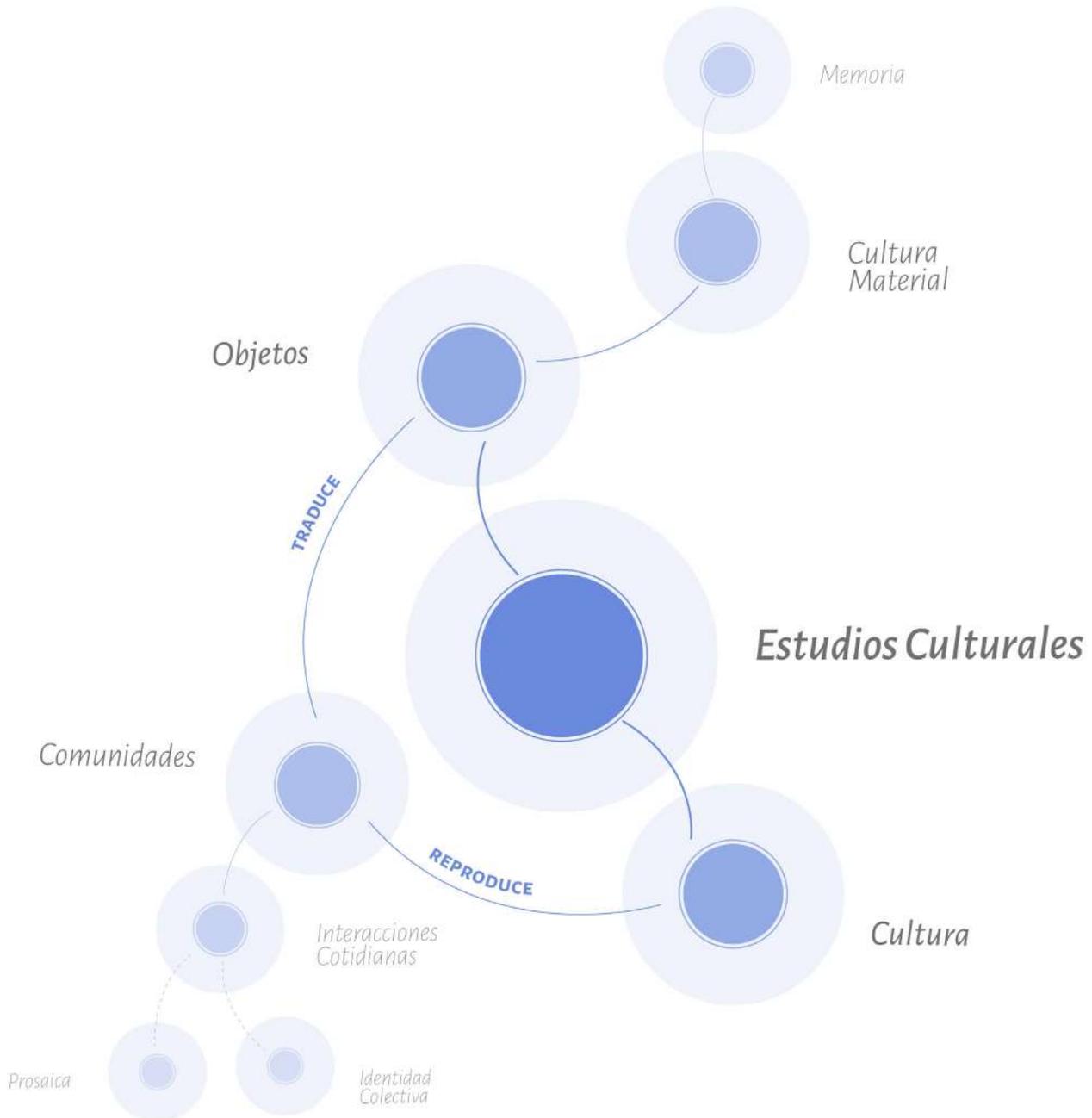
[52] *Ibidem*, 16.

[53] *Ibidem*.

[54] *Ibidem*, 18.

FIGURA [N°3]

Relación entre conceptos tratados en [1]
Estudios Culturales. Elaboración propia.





[2] Periferia

2.1 La periferia: un concepto social

La periferia como concepto posee múltiples perspectivas que permiten entenderla desde una visión más holística en relación al impacto que posee en quiénes la viven y por ello, su análisis se ha ido complejizando tanto en una dimensión territorial como social. Se configura como “una ciudad dentro de una ciudad pero también como alejada de esta”⁵⁵.

El origen de este régimen urbanístico data entre los años 80 y 90 en el país, con la implementación de una política para la vivienda focalizada en hogares de menor ingreso, que buscaba “la ubicación de la pobreza en los márgenes urbanos, reforzada por procesos intencionados de “erradicación” de la pobreza de ciertas comunas y por la política de ubicación de la vivienda social en la periferia urbana”⁵⁶.

De esta manera, dicha política se entiende como una segregación propuesta por la dictadura cívico-militar, al erradicar campamentos y poblaciones en las periferias de la Región Metropolitana, donde la mayor cantidad de viviendas básicas se construyeron en las comunas de La Pintana, La Florida, Puente Alto, **San Bernardo**, El Bosque, entre otras⁵⁷.

Sin embargo, dichos conjuntos habitacionales no contaban con una buena infraestructura ni estaban conectados al transporte, sino que quedaban alejados de las comodidades que ofrecía la ciudad⁵⁸. Así, estos fueron parte de lo que se llamó una *Doctrina de Seguridad Nacional*, lo que suponía nuevos métodos de la contrainsurgencia, como la lucha antiguerrilla y las técnicas de interrogación, creadas por Estados Unidos y adoptadas por gran parte de los ejércitos latinoamericanos⁵⁹, que tenían la capacidad focalizar a dichos territorios insurrectos, para hacer más fácil su control.

De esta forma, la periferia en su dimensión territorial no sólo evidencia los contrastes y la distancia espacial respecto de un centro, como lo es el espacio ciudad (capital), sino también en cuanto a la disponibilidad y acceso a servicios. Así, en el libro *Disputar la ciudad*, editado por Pía Montealegre, doctora en arquitectura y estudios urbanos y Valentina Rozas-Krause, doctora en desarrollo urbano y experta en investigación sobre justicia social y género, se explica que: “el término periferia no solo apela al modo de construir la ciudad, sino que se convierte rápidamente en una analogía del lugar de los pobres, poniendo en evidencia la persistencia de la segregación de la pobreza”⁶⁰.

Sin embargo, para entender a cabalidad el concepto mencionado, cabe añadir a su dimensión territorial una visión más etnográfica y emocional que permite vislumbrar de manera más fidedigna la complejidad que supone la periferia en sus habitantes, a modo de múltiples relatos que se consolidan como un sentir de “ser periferia”, lo cual deviene del concepto de “popular”.

[55] Montealegre y Rozas-Krause, *Disputar la ciudad: Sometimiento, resistencia, memorialización, reparación*, 56

[56] Mayarí Castillo, Claudia Sanhueza, Jorge Sosaes-Salas & Diego Sandoval. “Pobreza de tiempo, género y vivienda social en Santiago de Chile. Un análisis cualitativo”. *EURE* n° 48 (2022), 3.

[57] Andrea Tokman (2006) citada en: Mayarí Castillo, Claudia Sanhueza, Jorge Sosaes-Salas & Diego Sandoval. “Pobreza de tiempo, género y vivienda social en Santiago de Chile. Un análisis cualitativo”. *EURE* n° 48 (2022), 3.

[58] Alejandra Rasse Figueroa, & Tai Lin Muñoz. “La cotidianeidad de la periferia popular: Entre el olvido y la constante intervención”. *Psicoperspectivas*, vol 19, n°3 (2020), 3.

[59] “Doctrina de Seguridad Nacional - Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile”, *Memoria Chilena: Portal*, consultado el 8 de julio de 2023.

[60] Montealegre y Rozas-Krause, *Disputar la ciudad: Sometimiento, resistencia, memorialización, reparación*, 93.

De esta forma, Ticio Escobar, crítico de arte y promotor cultural, en su libro *El mito del Arte y el mito del Pueblo*, plantea lo popular como: “la posición asimétrica de ciertos sectores con relación a otros (...) a partir de distintas formas de opresión, explotación, marginación o discriminación realizadas en diferentes ámbitos (políticos, económicos, culturales, sociales, religiosos, etc.)”⁶¹. Un carácter colectivo que evidencia algo más profundo que la misma relegación territorial: “la periferia de la que hablamos ya no es un concepto exclusivamente geográfico, es social”⁶².

La precariedad y mala articulación social del territorio con sus viviendas derivó en problemáticas fundamentales para el bienestar y la calidad de vida: la pobreza de tiempo y el estigma, los cuales quebrantan la identidad social de los barrios y configuran a la periferia en su dimensión popular⁶³.

De esta forma, “el tiempo, si bien es un recurso transversal a todos los individuos de una sociedad, no se distribuye de la misma manera entre todos ellos”⁶⁴. Es así como se entiende a la “pobreza de tiempo”, traducida en extensos viajes y numerosas combinaciones de transporte producto de la segregación residencial y el complejo acceso a servicios básicos como la educación, la salud y la alimentación⁶⁵.

Por su parte, el estigma viene a ser uno de los elementos más desgastantes para la población periférica al estar conscientes de residir en un espacio asociado a una connotación negativa, un espacio que a su vez “se transformó en el único lugar donde las clases bajas pudieron vivir luego de ser expulsadas de las áreas centrales”⁶⁶. Esto se traduce no solo de manera simbólica, sino que tiene una fuerte implicancia a nivel social y práctico, sobre todo al momento de conseguir trabajos o acceder a ciertos servicios⁶⁷.

En la actualidad, la visión respecto a la periferia dista mucho de la sensación de vergüenza de hace unas décadas atrás. El cambio de paradigma de los habitantes de la periferia frente a su propia condición popular, transforma al territorio en un campo de resistencia: “Hoy las personas resisten el estigma: defienden lo bueno de su barrio, pero estar continuamente justificando el lugar donde viven les genera una profunda sensación de injusticia y desgaste”⁶⁸.

Así, desde las muchas problemáticas que suelen quedar marginalizadas de las discusiones políticas-céntricas, la consciencia de la relegación social y territorial es un motor eficaz para “movilizar a las clases trabajadoras e impulsar el desarrollo de sus **identidades culturales**”⁶⁹.

2.2 De las nociones periféricas a la cultura popular.

Para complementar el punto anterior respecto a las nociones de mundo en la periferia, cabe entender cómo desde este imaginario (su memoria) se construye un sistema identitario de cultura, en palabras del sociólogo y filósofo, Michel de Certeau: “un arte de hacer diferente a los modelos que imperan”

[61] Ticio Escobar, “El mito del arte y el mito del pueblo”, en *Contestaciones: Arte y política desde América latina textos reunidos de ticio escobar (1982-2021)* (Buenos Aires: CLACSO, 2021), 80.

[62] Regiane Regina Ribeiro y Luciane Leopoldo Belin, “Guerreiras da Quebrada: O empoderamento da mulher da periferia no programa «Esquenta!»”, *Comunicação Midiática* 11, n.º 2 (2016), 6.

[63] Alejandra Rasse, “La persistencia del deterioro urbano en la periferia de las ciudades chilenas - CIPER Chile”, *CIPER Chile*, 30 de enero de 2021,

[64] Castillo, Sanhueza, Rosales-Salas & Sandoval. “Pobreza de tiempo, género y vivienda social en Santiago de Chile”, 3.

[65] *Ibidem*, 3..

[66] Montealegre y Rozas-Krause, *Disputar la ciudad: Sometimiento, resistencia, memorialización, reparación*, 93.

[67] Rasse, “La persistencia del deterioro urbano en la periferia de las ciudades chilenas - CIPER Chile”

[68] *Ibidem*

[69] Montealegre y Rozas-Krause, *Disputar la ciudad: Sometimiento, resistencia, memorialización, reparación*, 93

un sistema identitario de cultura, en palabras del sociólogo y filósofo, Michel de Certeau: “un arte de hacer diferente a los modelos que imperan”⁷⁰.

Esta trinchera diferente de entender las cosas lleva a comprender cómo se construye una **cultura popular**, pero de esta forma ¿Por qué es relevante caracterizarla? Nestor García Canclini explica en torno a dicha marginalización de la cultura, una definición pertinente a las particularidades de este contexto:

“las culturas populares son resultado de una apropiación desigual del capital cultural, una elaboración propia de condiciones de vida y una interacción conflictiva con los sectores hegemónicos”⁷¹.

Dichas particularidades de la cultura popular, permiten comprender cómo el territorio periférico se vuelve un espacio particular para visualizar bajadas materiales [recursos expresivos] propios del imaginario de sus habitantes. Sin embargo, no se puede limitar a la cultura como una expresión de la personalidad del pueblo, sino que esta “ se forma en la interacción de las relaciones sociales”⁷².

Por ello, la cultura popular comprende los procesos de significación en torno a la vida cotidiana, con prácticas dadas en el espacio laboral, familiar y a su vez, todo tipo de estructura que esquematice su cotidianidad. Aunque, la cultura popular no sólo se expresa en contraposición de un otro, como la cultura “oficial” o “hegemónica”, sino también evidencia “prácticas y formas de pensamiento que los sectores populares **crean para sí mismos, para concebir y manifestar su realidad**, su lugar subordinado en la producción, circulación y consumo”⁷³.

2.3 El escamoteo, una herramienta de lo popular.

La conformación de la cultura popular responde a las relaciones conflictivas entre “los más fuertes y los menos fuertes” con todas las implicancias sociales y económicas que se da entre sus participantes⁷⁴. Por ello, estas relaciones de poder evidencian una injusticia en el sistema que la construcción de una cultura popular ha subsanado desde su trinchera, con sus propias formas de hacer: desde el **escamoteo**.

Michel De Certeau propone el término de escamoteo como un arte del hacer que se opone a los regímenes oficiales, así “el trabajador que ‘escamotea’ sustrae de la fábrica el tiempo (más que los bienes, pues sólo utiliza desechos) con el propósito de llevar a cabo un trabajo libre, creativo”⁷⁵. Desde el propio espacio de trabajo, se constituye una forma de introducir lo popular a la gran máquina industrial, es decir, al sistema imperante.

Se puede evidenciar como lo popular utiliza el orden establecido de las cosas o más bien, la cultura “oficial” para sus propios fines, donde la memoria como un motor que genera identidad en los recursos expresivos del territorio, supone a

[70] de Certeau, “Capítulo 2: culturas populares”, 29.

[71] Néstor García Canclini, *Culturas populares en el capitalismo*, (México, D.F.: Grijalbo, 2002), 63.

[72] Canclini, *Culturas populares en el capitalismo*, 61.

[73] *Ibidem*, 63.

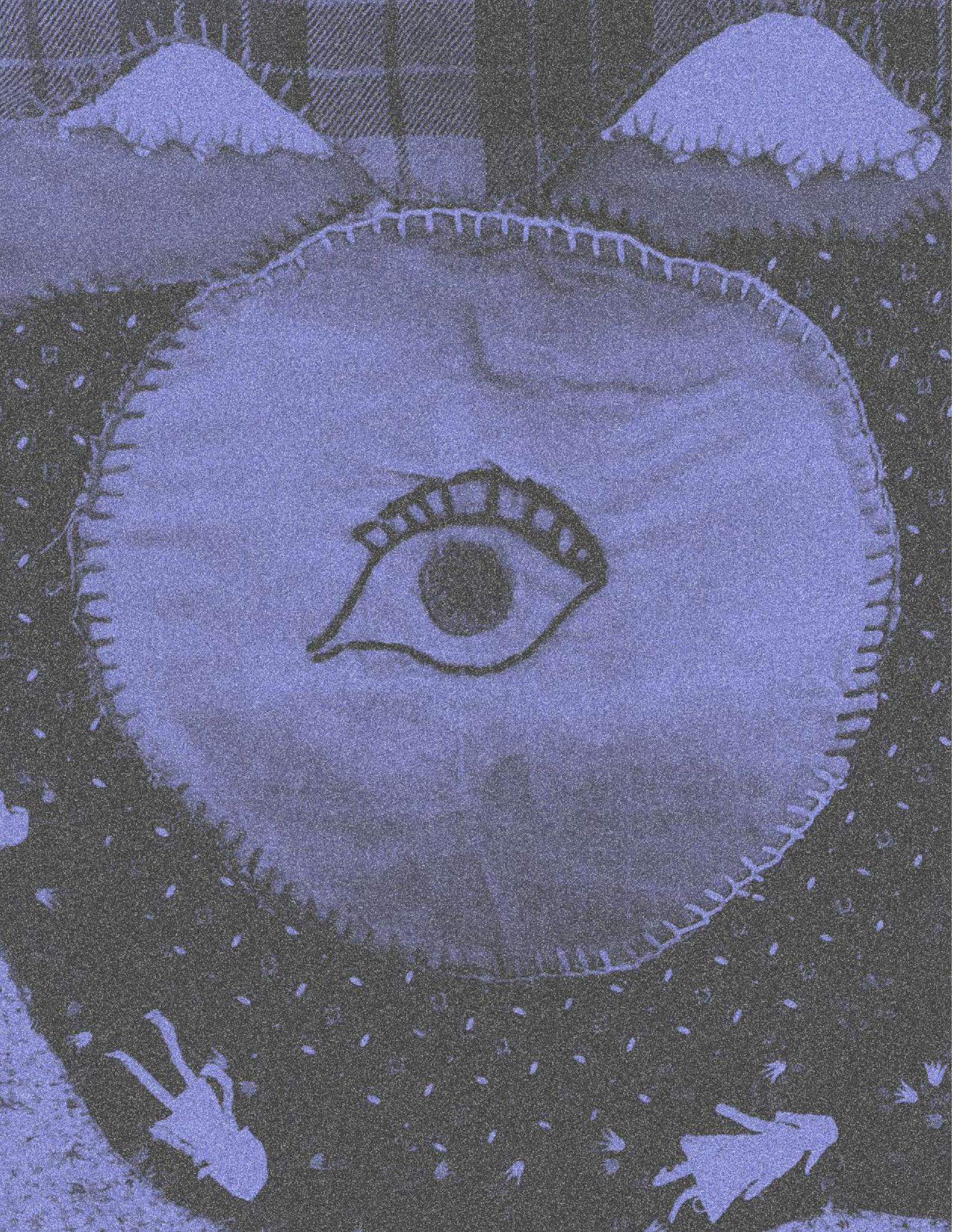
[74] de Certeau, “Capítulo 2: Culturas Populares”, 30.

[75] *Ibidem*, 31.

[76] Sara Salazar Dassori, "Entramando resistencias" (Tesis de pregrado, Universidad de Chile, 2021), 65.

[77] De Certeau, "Capítulo 2 Culturas Populares", 31.

la vez, una resistencia al vincularse con lo popular. Así, para ejemplificar lo anterior, en la tesis *Entramando Resistencias* de Sara Salazar, se posiciona el textil como una forma de resistencia popular, en donde reconocemos el escamoteo en cuanto "el quehacer textil en mujeres pobladoras, obreras se transforma en un espacio íntimo de reflexión, introspección y también de una reciprocidad de pensamientos y sentimientos con otras mujeres a través de un importante trabajo de empoderamiento"⁷⁶. Así, desde la práctica del oficio, se constituye una resistencia colectiva dentro de estos contextos particulares, donde finalmente, "el orden es engañado en juego por un arte"⁷⁷.



[3] Estudios Visuales

3.1 El aspecto social de lo visual

Los estudios visuales comprenden un enfoque contemporáneo para analizar la historia del arte, ya que aborda nuevas perspectivas que permiten comprender esta disciplina desde una mirada más completa. De esta manera, el término "estudios visuales" va más allá de las artes tradicionales o de lo que es reconocido por las instituciones artísticas, añadiendo una **perspectiva social** a la historia del arte. Este enfoque se conoce también como "giro de la imagen", "giro pictográfico" o "giro visual"⁷⁸, lo que llevó a ampliar el campo de estudio hacia una historia no contada. En este contexto, el término "historia" es reemplazado por "cultura", y "arte" por "lo visual"⁷⁹.

Considerar la cultura como parte integral de la historia del arte permite a los estudios visuales comprender a su objeto de estudio en un contexto histórico y social, como "una abertura hacia el estudio de la visualidad como una práctica cultural de la vida cotidiana"⁸⁰. De esa forma, la imagen, viene a ser el núcleo de una interdisciplina que examina el **"aspecto social de lo visual"**⁸¹.

Anna María Guasch, historiadora y crítica de arte, expone la relación entre el espectador y el objeto observado que propone el estudio de la visualidad. En ese sentido, se busca "examinar el papel de la imagen en la vida de la cultura (...) al considerar que el valor de una obra no precede de sus características intrínsecas e inmanentes, sino de la apreciación de su significado"⁸². Y dentro del rol del significado, no se puede obviar la idea de que las imágenes "tienen como objeto comunicar, decirnos algo"⁸³ y de esa forma, el objeto mismo habla dentro de sus códigos de cultura propios.

[78] Verónica Cecilia Capasso, "Estudios visuales: Aportes y Notas para pensar el presente", *El Ornitorrinco Tachado. Revista de artes visuales*, n.º 12 (28 de octubre de 2020): 3.

[79] Anna María Guasch, "Los estudios visuales: Un estado de la cuestión", *Arte e Investigación*, n.º 5, (2006), 1

[80] Capasso, "Estudios visuales: Aportes y Notas para pensar el presente", 3.

[81] Guasch, "Los estudios visuales", 2.

[82] *Ibidem*, 3.

[83] Torres Vásquez, "Revolución de los papeles", 80.

[84] Escobar, "El mito del arte y el mito del pueblo", 80.

3.2 El giro visual: una aproximación al arte popular

La comprensión del arte en su aspecto social es lo que nos permite hablar de **arte popular**. Sin embargo, este concepto implica una naturaleza multidisciplinaria, ya que combina tanto "arte" y "popular" como conceptos inscritos en disciplinas diferentes. Es por esta razón que resulta relevante estudiarlo desde la óptica de los estudios visuales, ya que engloba estas diversas perspectivas para explicar una terminología en común y que, a su vez, requiere de un campo de estudio que los vincule para entenderlo a cabalidad⁸⁴.

Ticio Escobar propone en su libro *El mito del arte y el mito del pueblo*, cuestiona la idea convencional de lo que se considera "arte" en la tradición occidental. Argumenta que esta definición del arte ha excluido muchas formas de expresión cultural que son igualmente significativas. En su enfoque, el arte no se limita a las bellas artes tradicionales, como la pintura y la escultura, sino que abarca una amplia gama de expresiones culturales, incluyendo la artesanía, la música popular, la danza y las prácticas cotidianas.

Escobar explora cómo el arte y la cultura popular están interconectados. Argumenta que la cultura popular es una fuente rica de creatividad y expresión artística que a menudo se ha pasado por alto o marginado en el mundo del arte convencional. Considera que la cultura popular no es un arte "inferior", sino que tiene su propia complejidad y riqueza cultural.

No obstante, es importante tener en cuenta que el concepto de arte popular carece de una definición universal, ya que el término en sí mismo se complejiza dentro del contexto específico en el que se sitúa esta investigación. En tal sentido, al hablar del arte popular en Chile, esto no solo se refiere a sus aspectos materiales y formas, sino también a su dimensión política como actor social⁸⁵.

El arte popular en este contexto particular expresa un modo de hacer diferente que se contrapone con la construcción de la cultura chilena y sus imaginarios, a través de la creación de imágenes nacidas desde la segregación y los prejuicios propios del territorio y la clase social, así: "la lucha por la reapropiación del arte y el lugar del arte popular resignifican estas relaciones en acciones concretas más democráticas e inclusivas de una participación colectiva"⁸⁶.

[85] Greta Soto, "La convergencia entre Artes Aplicadas, Artes Populares y Bellas Artes: El tránsito hacia la exploración de nuevas materialidades y/o de una estética experimental, 1964-1966", 35.

[86] Soto, "La convergencia entre Artes Aplicadas, Artes Populares y Bellas Artes", 35.



[4] Las artes decorativas

4.1 Las artes decorativas: expresión de lo popular.

Para indagar más profundamente en el enunciado anterior, es imperativo analizar la visualidad de las artes populares en su significancia y su rol dentro del esquema periferia-resistencia del que deviene esta investigación.

Por ello, es relevante cuestionar ¿De qué forma se enlazan las artes populares con la resistencia en la periferia? Cuestionamiento que se explica a través de la idea de **“intervención”** que se aprecia en las imágenes que produce dicho territorio. En palabras de Isabel Álvaro: “el pueblo ha creado su propio vocabulario artístico-expresivo a lo largo de la historia, según las concretas características de su medio, necesidades y concepto de belleza”⁸⁷.

Sin embargo, la idea de intervención no solo contempla la dimensión social del objeto ya mencionada, sino también una dimensión artística que se ha visto sesgada por las opresiones culturales, al entenderla como “artes menores” o “artes decorativas”⁸⁸, que traducen la idea de intervención como una “modificación” del objeto o una “decoración del mismo”⁸⁹.

El aspecto decorativo no puede entenderse sin estar ligado a la cultura popular, la cual configura ese modo artístico como un escamoteo dentro del “arte que se estudia” o la cultura oficial, en función de crear una voz propia en la materia. De esta manera, las artes decorativas constituyen una disciplina que ha tenido altibajos a lo largo de su historia y estudio; se le ha relegado de la historia del arte por su carácter “utilitario” es decir, el carácter funcional del objeto intervenido, el cual según el arte tradicional debía ser separado de la idea de “lo bello” que poseen las formas creativas más clásicas⁹⁰.

Dicha separación, el quiebre entre arte y oficio, también ha llevado a la marginalización del trabajo manual. De esta forma, lo decorativo (la pintura mural, la escultura ornamental, el mosaico, los grabados, lo textil, las miniaturas y **las cerámicas**, entre otros)⁹¹ adoptan un rol contestatario en dos direcciones actualmente: como una respuesta ante el exceso de industrialización y, por otra parte, como una manera de creación “auténtica” popular.

4.2 Tipologías de lo popular como arte decorativo.

María Isabel Álvaro, profesora y especialista en cerámicas, explica que una de las particularidades que rodean al arte decorativo, recae en que “el deseo natural del ser humano a dar vida, color y belleza a lo que lo rodea, desencadena formas identitarias de estética popular”⁹².

En su texto *Introducción a las Artes Decorativas* se aplican 9 factores que caracterizan la idea de lo decorativo como arte popular; la primera noción es

[87] Álvaro Zamora, “Artes Decorativas”, 320.

[88] Ibidem, 281.

[89] Ibidem, 288.

[90] Emma Bell, Gianluigi Mangia, Scott Taylor & Maria Laura Toraldo. *The Organization of Craft Work: Identities, Meanings, and Materiality*. (Nueva York: Routledge 2018), 219.

[91] Álvaro Zamora, “Artes Decorativas”, 320.

[92] Ibidem.

en relación con la “creadora”, alguien que no tiene la consciencia de ser artista, o no se reconoce como tal, sino que dentro de una consciencia colectiva”; la autoría de su obra suele quedar relegada a su lugar de su elaboración. Esto evidencia un deseo en tanto consciente como inconsciente de querer cambiar la materia inerte a su alrededor⁹³.

Como segundo apartado, lo popular “es natural y espontáneo”⁹⁴ al manifestar la idea de un “yo” o el de una colectividad de mejor forma que las realizadas por las artes mayores (las bellas artes). De esta forma, dicha consciencia colectiva lleva al tercer punto: “la cultura popular demuestra una clara tendencia conservadora”⁹⁵, ya que sigue tradiciones, formas y técnicas que perduran en el tiempo debido a la construcción social de necesidades y gustos identitarios de un grupo.

La cuarta característica es fundamental: el arte popular tiene un carácter útil. Como concesión al debate sobre las distinciones entre tipos de arte, María Isabel Álvaro argumenta la ineficiencia histórica de separar el carácter de lo decorativo del arte tradicional, ya que coarta una gran parte de conocimiento humano al enfocarse solo en la historia visual del objeto, suprimiendo su carácter utilitario⁹⁶. Así, al hablar de lo decorativo con cualquier término, se habla de arte o de una estética asociada, en que “a su constante funcionalidad se une la belleza”⁹⁷.

Al relacionar estética con arte popular, la quinta característica expone que este tiene un carácter barroco, el cual “llega al horror del vacío” en función que no quede un espacio del objeto sin intervenir⁹⁸. Así, la creación popular habla del “condicionamiento de la técnica”, su sexta característica, la cual impone simplemente la trascendencia y poca variación de las técnicas debido a la tradición oral y la ejecución de oficios en las diferentes generaciones, como un herencia familiar⁹⁹.

La séptima característica se centra en el carácter simbólico-espiritual que tiene el arte popular de expresar las ideas del pueblo, que se materializa en los “objetos-símbolos” que produce. Estos denotan tradiciones, relatos y memorias, por lo que es relevante entender al objeto como imagen; un soporte de la memoria que interactúa con el colectivo como un sustento de lo que se busca recordar¹⁰⁰.

Como octava característica destaca la dualidad local y universal del arte popular debido a que sus expresiones decorativas muestran paralelismos en distintas zonas geográficas, similitudes fortuitas dadas por condiciones similares de material, de contexto social y técnicas. Sin embargo, las ideas similares no condicionan la última característica: “el arte popular es íntimo y cerrado en sí mismo, se hace para ser vivido”¹⁰¹.

Esta forma de arte no comparte las pretensiones de ser visto que posee el “arte culto”, sino que mantiene un perfil bajo ante la sociedad, una característica que

[93] Álvaro Zamora, “Artes Decorativas”, 321.

[94] *Ibidem*.

[95] *Ibidem*.

[96] *Ibidem*, 322.

[97] *Ibidem*.

[98] *Ibidem*, 323.

[99] *Ibidem*.

[100] Torres Vásquez, “Revolución de los papeles”, 51.

[101] Álvaro Zamora, “Artes Decorativas”, 324.

lo vuelve “auténtico” por el poco contacto con otros ideales y a su vez, por la resonancia profunda que posee con quienes pueden entenderlo¹⁰². De esta forma, el arte popular funciona como la traducción de matices locales de la periferia y su territorio:

“Entendemos lo artístico popular como la integración de modalidades expresivas (recursos expresivos) provenientes desde el ámbito del arte popular y las experiencias del trabajo artístico urbano”¹⁰³.

El arte popular posee una dimensión diferente: una que no se subordina al orden imperante ni se minimiza en torno a las concepciones oficiales de la historia del arte, sino que “el arte popular sería el cuerpo de imágenes y formas empleadas por esa cultura (la cultura popular) para **replantear** esas imágenes (el carácter subordinado de la cultura popular)”¹⁰⁴.

[5] La cerámica: Ornamento & Género

5.1 La cerámica y la mujer

La relación histórica entre la cerámica y las mujeres emerge como un vínculo de notable relevancia, intrínsecamente entrelazado con la evolución sociocultural a lo largo de los siglos. Sin embargo, en el discurso histórico sobre la cerámica, se ha relegado en gran medida el reconocimiento de las intersecciones entre este arte y el género, principalmente debido a la marcada predominancia masculina en la producción y documentación histórica del oficio. Esta tendencia ha conducido a una subestimación de las contribuciones hechas por mujeres, especialmente aquellas asociadas con la producción de cerámica en contextos domésticos, usualmente de manera anónima y fuera de los cánones europeos, lo que ha resultado en una falta de representación y análisis de estas expresiones por parte de editores y académicos. Estas obras, no consideradas usualmente como objetos de arte o de valor económico, han sido relegadas en el relato histórico oficial¹⁰⁵.

Desde una perspectiva histórica, las prácticas cerámicas asociadas con las mujeres se remontan a tiempos prehistóricos, caracterizadas por técnicas rudimentarias de cocción como las quemadas primitivas, las que permitían en aquella época, un control del fuego y temperaturas moderadas. Estas técnicas, consideradas “deficientes” desde una óptica técnica y en relación a los avances que ha tenido el oficio cerámico como una práctica que ha desarrollado sus tecnologías, como el torneado de piezas, ha sido asociado al trabajo realizado por hombres desde las bellas artes. Así, la tradición y la creación cerámica de mujeres ha sido tradicionalmente ligada con el ámbito doméstico, en donde muchas sociedades se esperaba que la mujer fuera la encargada de las tareas domésticas, lo que originó una división en los roles de género y que a su vez, desestimó el trabajo *craft* hecho por mujeres al no ser considerados dentro de las prácticas artísticas, en comparación con las prácticas alfareras más formalizadas y tecnológicas asociadas a hombres¹⁰⁶.

[102] Ibidem, 325.

[103] Soto, "La convergencia entre Artes Aplicadas, Artes Populares y Bellas Artes: El tránsito hacia la exploración de nuevas materialidades y/o de una estética experimental, 1964-1966", 18.

[104] Ibidem, 15.

[105] Moira Vincentelli, *Women and Ceramics: Gendered Vessels* (New York: Manchester University Press, 1999), 13.

[106] Vincentelli, *Women and Ceramics: Gendered Vessels*, 14

Sin embargo, la participación activa de las mujeres en la creación de cerámica se remonta a la antigüedad, evidenciando un papel fundamental en el moldeado, decoración y cocción de piezas cerámicas que abarcaban desde recipientes utilitarios hasta objetos de arte.

Teorías antropológicas como las propuestas por Johann Jakob Bachofen, sociólogo y teórico del matriarcado, como el *das Mutterrecht* explora la posibilidad de sociedades matriarcales donde la mujer, como principal artífice de la cerámica, desempeñaba un rol central en rituales como la máxima deidad representada en figurinas y como el principal desarrollo de actividades domésticas¹⁰⁷. Estas teorías sugieren una asociación profunda entre la producción cerámica y un rol social más amplio de las labores domésticas asignadas a las mujeres, desafiando así las concepciones tradicionales del género que desplazan la labor de las mujeres ceramistas a un ámbito decorativo o artesanal menor.

En el libro *Women and Ceramics: Gendered Vessels*, Moira Vicentelli, académica en historia del arte y curadora de cerámicas, destaca este rol dinámico de la mujer en las sociedades antiguas como una forma de trabajo fundamental en la preservación de las comunidades, así “El arte de la cerámica es un invento femenino, el ceramista original fue una mujer”¹⁰⁸. Por ello, en contraposición de la visión oprimida de la mujer ceramista como decoradora o como el *craft* como un oficio ligado al género y visto como un arte menor en relación a las Bellas Artes, esta corriente de teoría antropológica derrumbaría dichas categorías sociales, ya que el inicio de la cerámica no posee un rol de género asociado a modo de opresión.

De la misma manera, la conexión simbólica entre la mujer y la tierra, presente en mitologías como la imagen de la Madre Tierra, la *Pachamama* en los pueblos Indígenas de América del Sur, refuerza la relación antropológica entre el género femenino y la producción cerámica, donde las necesidades prácticas de almacenamiento y consumo de alimentos encontraron expresión en las creaciones cerámicas femeninas, ollas, cántaros, vasijas, platos, vasos, entre otros objetos, eran creados por las manos de mujeres, respondiendo a las necesidades de cosecha, fertilidad y abundancia, transmitiendo información singular sobre las comunidades que las utilizaron¹⁰⁹

[107] *Ibidem*, 18.

[108] *Ibidem*.

[109] “Alfarera y artesana - memoria chilena, biblioteca nacional de Chile”, Memoria Chilena: Portal, consultado el 28 de abril de 2024.

[110] Vincentelli, *Women and Ceramics: Gendered Vessels*, 52

Las cerámicas hechas por mujeres poseen así particularidades desde sus orígenes históricos. La recolección de la arcilla para su maduración, su posterior trabajo con técnicas de modelado manual y, la decoración que poseen las piezas, usualmente utilitarias, responden a técnicas que se han visto asociadas al género. De esta manera, el modelado manual se esboza como una técnica elaborada desde las mujeres, incluso más allá de la producción doméstica de piezas, la cual ha perdurado a través de los años al dejar de competir con las otras tecnologías para realizar el oficio cerámico al encontrar su nicho en la revalorización del trabajo manual desde el movimiento *Arts & Crafts* y hasta su vuelco feminista del oficio en la actualidad¹¹⁰.

5.2 Display y coleccionismo: la apertura del dominio privado

La decoración, tradicionalmente asociada con el ámbito femenino y considerada como un aspecto secundario en la jerarquía de las artes, adquiere un nuevo significado cuando se examina como un medio de expresión cultural y social. La decoración en estas categorías artísticas posee un rol peyorativo, viéndose como algo superficial, como algo añadido y carente de significado¹¹¹.

En el artículo *Why are Pots Decorated*¹¹² (*Por qué se pintan los Cuencos*), citado en *Gendered Vessels*, se considera la decoración como un mensajero de la cultura, como caracteres identitarios que refuerzan los valores de una comunidad¹¹³. En este sentido, la decoración cerámica se convierte en un lenguaje alternativo que puede transmitir mensajes simbólicos y resistencia “La decoración puede proveer un lenguaje alternativo para decir cosas que no pueden ser dichas abiertamente. Esto puede ser especialmente útil para mujeres en posiciones subordinadas que limitan su habilidad de hablar abiertamente”¹¹⁴.

Las vasijas de cerámica como objetos inicialmente funcionales desarrollaron a la vez un carácter coleccionable por su valor simbólico: al ser traídas de lugares con largas distancias, por poseer una técnica especial, por su asociación a alguien que nos significa y, por sobre todo, por su forma de decoración. Por ejemplo, la mayólica¹¹⁵ italiana decoraba reciclando imágenes de las Bellas Artes, creando objetos que rescatan valores e imágenes del renacimiento. Sin embargo, estos objetos decorativos y su carácter coleccionable comenzaron a proliferar con la porcelana china y su potencial exportación¹¹⁶.

En las clases altas, tanto hombres como mujeres coleccionaban porcelana china, aunque las connotaciones domésticas y decorativas de China se alineaban con los dominios de lo femenino de una forma singular; se les consideraba bajo los roles de género de la época como objetos “para mujeres”¹¹⁷. Sin embargo, las colecciones de cerámica, armadas en conjunto a modo de *display*¹¹⁸, generan una forma secundaria de piezas de arte que incorpora estéticas y significados sociales: “El *display* de objetos limpios, pulidos y brillantes, son convenientemente una manifestación sutil de la frecuentemente invisible actividad de mantener limpio un hogar. Dan la satisfacción a lo que es una tarea sin remuneración ni agradecimientos”¹¹⁹.

La decoración del hogar, nuevamente asociada a la mujer por los roles de género, funcionó como una forma silenciosa de ejercer resistencia al demostrar poder y control del espacio privado. En citas recopiladas por Vincentelli: “La mujer ha llenado cada esquina del hogar con pedazos de China que él se ha tenido que mover en su hogar con gran cautela”¹²⁰.

[111] *Ibidem*, 77.

[112] Nicholas David, Judy Sterner y Kodzo Gavua, “Why Pots Are Decorated”, *Current Anthropology* 29, n.º 3 (junio de 1988): 366.

[113] Vincentelli, *Women and Ceramics: Gendered Vessels*, 79.

[114] *Ibidem*, 80.

[115] La Mayólica es una técnica de decoración en cerámica que consiste en que a piezas en estado de bizcocho (post primera quema), se les aplique una capa de esmalte y posterior se le aplique la pintura (óxidos minerales) aún húmedo.

“Técnicas decorativas”, *Arte Casanueva*, consultado el 3 de abril de 2024.

[116] Vincentelli, *Women and Ceramics: Gendered Vessels*, 111.

[117] *Ibidem*, 124.

[118] “Mostrar algo o una colección de cosas de forma organizada para que la gente las vea”.

“Display”. En *Cambridge Dictionary*. Cambridge: Cambridge University, s. f. Consultado el 3 de abril de 2024.

[119] Vincentelli, *Women and Ceramics: Gendered Vessels*, 14.

5.3 El ornamento: la lucha entre funcionalidad y estética.

En el contexto del debate sobre las artes populares y las identidades colectivas, es fundamental destacar cómo estas ideas se conectan con las discusiones sobre el ornamento en el diseño, especialmente en el contraste entre las perspectivas de William Morris y Adolf Loos.

En primera instancia William Morris, arquitecto, diseñador y maestro textil, abogó por la valorización del ornamento y la artesanía en el diseño. En su visión, el ornamento no era simplemente una decoración superficial, sino una parte esencial del objeto, inseparable de su función. Como impulsor del movimiento *Arts & Crafts*, promovió la producción artesanal y la recuperación de técnicas tradicionales, lo que supone un entrecruce entre las artes populares y la artesanía en la búsqueda de una estética auténtica y una resistencia al avance de la industrialización¹²¹.

Por otro lado, Adolf Loos, uno de los arquitectos más influyentes del siglo XIX, sostenía una posición opuesta a Morris en su ensayo *Ornamento y delito*. Para Loos, el ornamento era innecesario y representaba un signo de degeneración cultural. Así, abogaba por la pureza y la simplicidad en el diseño, considerando que la ornamentación era un despilfarro de recursos y una distracción de lo esencial¹²². Su perspectiva, reflejaba la separación entre el arte y el oficio, donde lo decorativo se veía como superfluo y perjudicial para el diseño funcional.

Sin embargo, desde una mirada de la cultura popular, el ornamento puede ser una manifestación de identidad, una expresión auténtica de la comunidad y una resistencia al predominio de la estandarización y la industrialización como Morris argumenta en el periodo de la Revolución Industrial. Las creaciones ornamentadas de la cultura popular, como los murales, los textiles tradicionales, las cerámicas y otros objetos decorativos, adquieren un significado más profundo como un medio para transmitir la cultura¹²³.

Si bien el periodo del *Arts & Craft* tuvo roces significativos con las nuevas corrientes feministas de la época donde las mujeres, usualmente en posiciones subversivas y de ejecución de diseños planteados por hombres, esta corriente fue un escenario propicio para el desarrollo del craft como creaciones con destreza manual que permitió revalorizar las habilidades tradicionales asociadas al género. El caso del matrimonio Powell como segunda generación de las corrientes del Arts & Craft, corresponde a un ejemplo en el cual ambos, hombre y mujer trabajan como pares de manera exitosa a través del diseño de cerámicas. Esto no solo implicó la exploración de formas diferentes de hacer diseño en contraste con la industrialización, sino que también el renacer del oficio fue un detonante para la introducción de la mujer en una esfera social ligada al diseño, como una inserción laboral desde el desarrollo manual de objetos y desde una visión de pares dentro de las decisiones de diseño ejecutadas¹²⁴.

[120] Ibidem, 18.

[121] "Arts and Crafts Movement: Origins, History, Aesthetics", en *Visual Arts Encyclopedia* (s. f.), consultado el 8 de julio de 2023.

[122] Adolf Loos, *Adolf loos: Ornamento y delito y otros escritos* (Barcelona: Gustavo Gili, 1972), 43-44.

[123] Morris, "Las artes menores (1877)", 11.

[124] Vincentelli, *Women and Ceramics: Gendered Vessels*, 140.

Arpilleras
en Resistencia
A unij



[6] Resistencia Gráfica

La resistencia como concepto engloba un conjunto de ideas colectivas y expresiones complejas que devienen de los contextos culturales donde se esté instalando dicha resistencia. Por ello, es relevante comprender dentro del contexto chileno, el origen y las condiciones para la generación de una resistencia gráfica¹²⁵.

Así, a fines de la década del 60 y comienzos del 70, en el país comenzó un auge de desarrollo gráfico, que buscaba responder a la “demanda de elaborar un recurso comunicacional masivo para la difusión cultural”¹²⁶. De esta forma, destacan instituciones como la Escuela de Artes Aplicadas y reconocidos afichistas de la época como Vicente y Antonio Larrea, Waldo González y otros, además de las brigadas Ramona Parra, Elmo Catalán e Inti Peredo.

El deseo de masificar las artes y **democratizar su acceso**, conllevó a una producción gráfica con una estética particular: el uso de serigrafía y *offset*, iconografías coloridas, altos contrastes y la idea del “trazo latinoamericano” eran preponderantes en gráficas de fácil acceso, reproducción y difusión, que buscaban ir en contra de los ideales burgueses del arte¹²⁷.

Sin embargo, a partir del golpe cívico-militar y el “apagón cultural” producido en dicha época, se evidencia una pérdida y cambio radical a la estética democratizadora de la gráfica que traía el auge social de los artistas chilenos¹²⁸. Por ello, “los cambios de orientación y forma de producción gráfica nacional se relacionan de manera directa con los nuevos rumbos en el modelo de desarrollo productivo”¹²⁹, los que llevaron a la gráfica chilena a perder su trazo latinoamericano e iconografías coloridas al buscar un fomento del logotipo y formas abstractas que dialogaran más con producciones gráficas extranjeras.

Es así como la implantación de una “cultura oficial” y la supresión de cualquier estética anterior, ocasionó la idea de la **resistencia cultural**, siendo este el “nombre con que artistas y trabajadores culturales identificaron sus prácticas en un discurso que implicaba no sólo las artes por dentro, sino una forma de enfrentar y crear alternativas al orden social imperante”¹³⁰.

De esta forma, el trabajador del arte operaba en función de una cultura rebelde nueva, donde las juntas y organizaciones de artistas, fotógrafos y diseñadores no solo fomentaban la creación artística, sino también los primeros atisbos de unión colectiva a través de la producción gráfica¹³¹.

La idea de lo “colectivo” vuelve a resonar, al ser parte de la historia gráfica del país como un motor fundamental para la resistencia social y el impacto colectivo que significó en la construcción de identidades y de la visualidad chilena. Tal como expone Betsy Greer, activista gráfica: “La creación de cosas hechas a mano nos llevan a un mejor entendimiento de la democracia, porque nos recuerda que tenemos poder”¹³².

[125] Nicole Cristi y Javiera Manzi. Resistencia gráfica: dictadura en Chile : APJ -Tallersol (Santiago, Chile: LOM, 2016), 31.

[126] Cristi & Manzi. Resistencia gráfica: dictadura en Chile, 32.

[127] Ibidem, 32.

[128] Ibidem, 41.

[129] Ibidem, 43.

[130] Ibidem, 50.

[131] Ibidem, 58.

[132] Betsy Greer. “Craftivism.” *En Encyclopaedia of Activism and Social Justice*. Ed. por Gary L. Anderson & Kathryn G (Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2007), 401-402.

[7] Co-Diseño

7.1 Diseño como Co-creación

El co-diseño en la actualidad implica una expansión del diseño como disciplina. Si bien, este término ha ido evolucionando y centrándose en distintos aspectos para la creación creativa, según las definiciones de Elizabeth Sanders, experta y teórica en Co-diseño, este se define para referirse al trabajo conjunto: “la creatividad de las diseñadoras y de las personas no formadas en diseño”¹³³ de una manera colectiva a lo largo de todo el proceso de creación. En este enfoque, las usuarias desempeñan un papel activo como expertas en su experiencia¹³⁴, contribuyendo al desarrollo de conceptos e ideas desde las primeras etapas del proceso en donde las diseñadoras y las participantes trabajan juntas en la generación de soluciones de diseño¹³⁵.

De esta manera, los roles tradicionales entre las diseñadoras y los usuarios se difuminan. Esta nueva forma de hacer diseño requiere de la adaptabilidad y el desarrollo de nuevas estrategias que permitan mediar los procesos creativos en torno a la colaboración. Así, la investigadora, que puede ser también una diseñadora, actúa como facilitadora al proporcionar herramientas y apoyo para la generación de ideas, por lo que opera de manera central como mediadora para la formulación y concreción de las ideas generadas en colectivo con las usuarias¹³⁶. Esto implica liderar, guiar y proporcionar andamios para alentar a las personas aplicando herramientas acertadas para recoger todos los datos que dicho perfil puede aportar. Desde ahí deviene la idea de que la investigadora y la diseñadora puede ser la misma persona¹³⁷.

Este enfoque requiere el desarrollo de nuevas herramientas, métodos y un lenguaje de diseño que reconozca y aproveche el potencial creativo de todos los participantes. Así, el co-diseño promueve una mayor inclusión y diversidad en la elaboración de soluciones de diseño, lo que lleva a un enfoque más colaborativo y holístico: “Un nuevo enfoque está emergiendo en donde invitamos a las personas a las que buscamos servir a través del diseño a participar con nosotros en el acto de diseñar”¹³⁸.

A raíz de esta expansión disciplinar en torno a los procesos, se ha evolucionado también en torno a las denominaciones que se les otorga a las personas impactadas por el diseño: las usuarias. En ese sentido y como se aprecia en la *Imagen 1*, a lo largo de los años y con los avances disciplinares, se ha transformado desde la idea del “cliente” a la denominación de “co-creadora”¹³⁹. Esto no sólo indica las formas en que como diseñadoras comprendemos al público a quién se dirigen las soluciones de diseño, sino que como se mencionó anteriormente, se evidencia el paso de un proceso de creación individual a un proceso colectivo.

[133] Elizabeth B. N. Sanders y Pieter Jan Stappers, “Co-Creation and the New Landscapes of Design”, *CoDesign* 4, n.º 1 (marzo de 2008): 6.

[134] Sanders y Stappers, “Co-Creation and the New Landscapes of Design”, 12.

[135] *Ibidem*.

[136] *Ibidem*, 13-14.

[137] Dr Eduardo Huerta, “La Co-Creación y el Diseño Colaborativo”, *Esdí*, 2014, 8.

[138] Nora Morales, “Escenarios de co-creación a partir de la experiencia”, Universidad Autónoma Metropolitana, s. f., 4.

[139] Morales, “Escenarios de co-creación a partir de la experiencia”, 4.

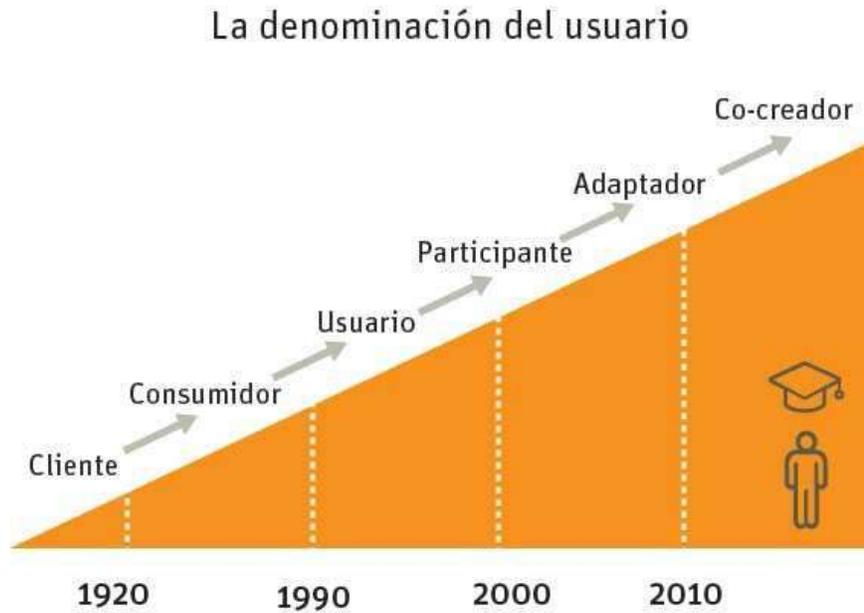
[140] Morales, "Escenarios de co-creación a partir de la experiencia", 4.

De la misma manera, en palabras de Nora Morales, académica e investigadora en procesos de Diseño, expone en torno a esta materia:

"Esta denominación que se encuentra en la cúspide del diagrama ha transformado a los diseñadores en intérpretes de las necesidades, sueños, expectativas y motivaciones de las personas y nos ha desplazado de nuestro rol de único creador del objeto, a otro donde nos volvemos facilitadores de la experiencia"¹⁴⁰.

FIGURA [N°4]

Nora Morales, Figura 2. cambios en la forma que denominamos a las personas. interpretación del modelo de sanders (2006), imagen.







EN CHILE
TORTURAN
VIOLAN
Y
MATA

[8] Feminismo en Chile

8.1 Origen: una mirada desde lo popular.

Es pertinente comprender los orígenes de la historia del movimiento feminista en Chile para analizar los **contrastes** que se dan entre sus precursoras, tanto en su accesibilidad al conocimiento académico como en sus ideologías dadas por las distintas clases sociales¹⁴¹.

Los primeros atisbos del movimiento feminista nacen de la unión de clase burguesa-obrera entre Belén de Sárraga y Teresa Flores, “la compañerita”. La llegada de Sárraga al norte de Chile como invitación a una serie de conferencias organizadas por Luis Emilio Recabarren y el movimiento obrero, revolucionó a la población de mujeres al escuchar sobre “ser libre pensadoras y no asumir como propio el catolicismo y conservadurismo de la época”¹⁴².

Así, datan los primeros centros de reunión de mujeres y el inicio del movimiento feminista en Chile, con la fundación del “Centro femenino anticlerical Belén de Sárraga”, a partir del cual Flores en su rol de presidenta, se organizó con los sindicatos y gestionó las primeras huelgas femeninas importantes en el país:

“En el año 1917 impulsó la creación de un Consejo Federal Femenino. Desde aquí se formaron comités de mujeres desde donde idearon tácticas de protesta completamente revolucionarias para la época: Se tendían sobre las vías férreas (...) y desde el comité de dueñas de casa, impulsado por Teresa Flores, surge una de las más recordadas formas de lucha de la mujer trabajadora: ‘La huelga de cocinas apagadas’(...)”¹⁴³.

El movimiento feminista en Chile nace con un tinte obrero-trabajador, donde la presencia de “La compañerita” expresaba la conciencia de clase desde la raíz de la organización social y la oposición a los ideales conservadores de la época. Sin embargo, al ser una organización ligada a las clases bajas, sus recursos de expansión y la relevancia histórica se vieron sesgados por la historia de clase alta y media del feminismo: “lamentablemente, más conocido que el de las pobres del campo y la ciudad, ya que obviamente, las primeras tienen la ventaja de poseer el monopolio de la educación”¹⁴⁴.

En referencia a esto último nacen dos centros de reunión con ideales feministas: “El Club social de Señoras”, fundado por Delia Matte de Izquierdo, conformado por mujeres aristócratas y el “Círculo de Lectura” de la mano de Amanda Labarca, con tintes académicos. Así, dichos contrastes de intercambio feminista conformaron dos corrientes de pensamiento representativas del movimiento: el feminismo conservador-elitista y, por su parte, el feminismo laico-liberal, que resonaba más en los sectores populares¹⁴⁵.

Es afín precisar que la historia feminista en Chile está cargada por las diferencias de clase social, donde las corrientes más aristocráticas de lucha se

[141] “El “Círculo de Lectura” y el “Club de Señoras de Santiago” en la revista Familia”. En *Memoriachilena*, accesado el 21 de septiembre de 2022.

[142] Sylvia Hottinger-Craig, “Belén de Sárraga: un nodo feminista en las redes revolucionarias de Latinoamérica”. *Revista TRIM*, vol 15 (2018), 83

[143] Cristian Maturana, “Teresa Flores, presente en el feminismo clasista”. *CCTT Chile* (16 de marzo de 2019).

[144] Rafael Luis Gumucio Rivas, “Los movimientos femeninos chilenos, desde Belén de Sárraga a Michelle Bachelet”. *CEME - Centro de estudios Miguel Enríquez: Archivo Chile. Historia político social. Movimiento popular*, (2006).

[145] El “Círculo de Lectura” y el “Club de Señoras de Santiago” en la revista *Familia*. En *Memoriachilena*, accesado el 21 de septiembre de 2022.

basaban en la teorización y discusión política dada en sus centros de reunión, que, si bien fueron sumamente relevantes para el desarrollo del rol de la mujer en el país, relegaron el origen obrero y sus formas más activas de organización social, manifestación y asociación política, particulares en la búsqueda de los derechos de las mujeres en el contexto obrero del norte del país, a modo de un feminismo popular. En palabras de “la compañerita”:

“Hay centenares de problemas que afectan íntimamente a la mujer obrera, en los cuales tienen un lindísimo campo donde dar impulsos y resoluciones a estos problemas, sólo falta para esto que sea ella misma la incitadora”¹⁴⁶.

8.2 Históricas: momentos del feminismo en Chile.

Para precisar el momento en el que se inserta la presente investigación, cabe comprender el panorama global del movimiento feminista en Chile, al vislumbrar la evolución que ha evidenciado desde su ya revisado origen, hasta su “cuarta ola” o el último proceso histórico que se ha marcado socialmente en el país. De esta manera, se revisarán brevemente los hitos de las olas del feminismo en Chile a partir de la reconstrucción propuesta en el libro *Históricas: Movimientos feministas y de mujeres en Chile, 1850-2020*.

El feminismo en Chile ha experimentado una evolución significativa a lo largo de su historia y para comprender este proceso, se pueden identificar cuatro olas distintas de feminismo, cada una con sus propias características y desafíos.

Primera Ola (1850-1949): Feminismo de clase

La primera ola del feminismo en Chile estuvo marcada por la lucha de las mujeres por la educación y la participación en la vida pública. Durante el siglo XIX, se formaron sociedades feministas y se publicaron los primeros periódicos escritos por mujeres *La Alborada* y *La Palanca* son destacados ejemplos de esta época desde un feminismo obrero¹⁴⁷. Las demandas de esta ola se centraban en la igualdad de derechos civiles, desde luchas marcadas por el estrato social; el derecho al voto, por parte de las mujeres más burguesas y, la educación y liderazgo social en las crecientes agrupaciones gremiales por parte del feminismo popular¹⁴⁸.

Durante la primera ola feminista, la lucha de las mujeres por la educación y la igualdad de derechos se centró en gran medida en el acceso a la educación formal. Sin embargo, en un esfuerzo por proporcionar educación a mujeres de diferentes orígenes, se promovieron los oficios manuales. Esto se debió a la creencia de que las habilidades en oficios, como la costura, la confección de ropa o la artesanía, brindaban a las mujeres una oportunidad para ganarse la vida y, al mismo tiempo, les permitía ejercer cierta autonomía económica¹⁴⁹. Algunas mujeres se convirtieron en costureras, modistas o artesanas, lo que marcó una conexión temprana entre las habilidades manuales y la lucha feminista en Chile. A su vez, la proliferación de la mujer en espacios

[146] Manuel Andrés Lagos Mieres, Flores, Teresa (Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas, 2020), s.v.

[147] Ana Gálvez Comandini, *Históricas: Movimientos feministas y de mujeres en Chile, 1850-2020* (Santiago: LOM Ediciones, 2021), 21.

[148] Comandini, *Históricas: Movimientos feministas y de mujeres en Chile, 1850-2020*, 32-33.

[149] *Ibidem*, 27-28.

universitarios llevó al progreso de un feminismo partidista, con la creación del *Partido Cívico Femenino* y, publicaciones encabezadas por mujeres como *Acción Femenina*, la revista de difusión del partido. Así, nombres como Amanda Labarca y Elena Caffarena resuenan como activistas referentes en el feminismo universitario y, colaboradoras de los partidos feministas emergentes¹⁵⁰.

Segunda Ola (1950-1990): Feminismo y Movimientos Sociales

La segunda ola feminista en Chile se alineó con la creciente efervescencia política y social en la década de 1960. Las mujeres desempeñaron un papel importante en movimientos sociales y políticos. Sin embargo, en materias de consolidación del movimiento, este sufre una fragmentación debido a la pérdida de su radicalidad anterior¹⁵¹.

Durante la segunda ola que coincidió con un período de agitación política en Chile, las mujeres se involucraron en movimientos sociales y trabajaron en comunidades. Durante el gobierno de Salvador Allende en la década de 1970, las mujeres se organizaron en comités de pobladores y trabajaron en proyectos comunitarios. Estos oficios no solo proporcionaron una fuente de ingresos, sino que también se convirtieron en formas de expresión política y cultural en medio de la lucha con un feminismo de carácter sindicalista enfocado en la cohesión social¹⁵².

En el libro *Disputar la ciudad* se evidencia este trabajo colaborativo en el proyecto propuesto por Diene Soles, donde se destaca la capacidad articuladora de las mujeres para crear organizaciones ciudadanas, no solo frente al empobrecimiento de la población derivado de la implementación de políticas neoliberales, sino también para hacer frente a la dictadura de Pinochet como un modo de rechazar la violencia inmanente del régimen. Argumenta la autora que, mediante estas tácticas de resistencia, se quiebra la distribución tradicional de género entre lo privado y lo público, se logra así que los espacios íntimos y domésticos sean usados como lugares de acciones colectivas y, más importante aún, que las mujeres se conciban a sí mismas como actoras sociales y agentes de cambio¹⁵³.

De igual manera y en relación a la agrupación social, las mujeres fueron protagonistas de las primeras luchas demandando la vuelta a la democracia, entre ellas nació la *Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos*, cuestionando los delitos de DDHH y que, como precedente inculcó un cuestionamiento más profundo de las materias que se encarga el feminismo como la violencia sexual y la perspectiva de género en políticas públicas¹⁵⁴.

Tercera Ola (1990-2010): Transición Democrática y Nuevas Generaciones

La tercera ola del feminismo en Chile se desarrolló en el contexto de la transición hacia la democracia después del régimen de Pinochet. Las feministas de esta época lucharon por incluir la igualdad de género en temáticas de derecho al

[150] Comandini, *Históricas: Movimientos feministas y de mujeres en Chile, 1850-2020*, 39-41.

[151] *Ibidem*, 58.

[152] *Ibidem*, 62;68..

[153] Montealegre y Rozas-Krause, *Disputar la ciudad: Sometimiento, resistencia, memorialización, reparación*, 83.

[154] Comandini, *Históricas: Movimientos feministas y de mujeres en Chile, 1850-2020*, 93.

aborto, igualdad salarial y jurídica, donde también promovieron la creación de instituciones dedicadas a los derechos de las mujeres como el *Servicio Nacional de la Mujer* y, posteriormente se complejizó el debate en torno a la violencia de género y en relación a la diversidad entre el feminismo más autónomo y el de carácter más insitucionalizado¹⁵⁵.

Durante la tercera ola feminista, con la transición a la democracia en Chile, las mujeres continuaron involucrándose en la lucha por la igualdad. Se crearon organizaciones de mujeres desde pobladoras hasta secundarias en un contexto donde se eligió a la primera mujer presidenta de Chile, Michelle Bachelet¹⁵⁶.

Así, se sentó un precedente para las agrupaciones de mujeres y los espacios sociales que podían ocupar. De la misma manera, se inició el debate sobre la "píldora del día después" en materias reproductivas y, comenzó la experiencia de tomarse las calles, la organización en talleres y las tomas que caracterizaron a la "generación sin miedo"¹⁵⁷.

Cuarta Ola (2011-Presente): Estallido y Feminismo en la Era Digital

[155] Comandini, *Históricas: Movimientos feministas y de mujeres en Chile, 1850-2020*, 92-97.

[156] *Ibidem*, 102.

[157] *Ibidem*, 108.

[158] Pamela Díaz-Romero, "Cuarta ola feminista: Profundizando la democracia". En *Barómetro de política y equidad*, n° 15 (2019), 139.

[159] Constanza Cousins, "Tras las máscaras: figurinas en resistencia". (Tesis de pregrado, Universidad de Chile, 2020), 35.

[160] Díaz-Romero, "Cuarta ola feminista: Profundizando la democracia", 140

[161] Cántico producto de la investigación que han hecho la colectiva "Las Tesis" sobre el abuso en Chile, presentado por primera vez el 20 de noviembre de 2019, en Valparaíso, en vísperas de la conmemoración el 25 de noviembre, el Día Internacional de la Eliminación de la Violencia Contra las Mujeres.

La cuarta ola del feminismo en Chile se caracteriza por su relación con las tecnologías digitales y las redes sociales. Las feministas han utilizado plataformas en línea para abogar por una mayor conciencia sobre temas como la violencia de género, el acoso y la igualdad en el trabajo. El movimiento feminista ha crecido en visibilidad y ha logrado avances significativos en áreas como la igualdad salarial y la representación política.

Este nuevo paradigma se basa en la destitución de los privilegios por parte de las hegemonías establecidas, pero también de cualquier organismo que controle a la mujer en todos los ámbitos de su vida social¹⁵⁸. Sin embargo, desde el mayo feminista de 2018, en que las calles se tiñeron de consignas de lucha, se destacó en el *corpus* del movimiento un fuerte reclamo por una educación digna y no sexista, junto al repudio absoluto a la violencia de género en todas sus aristas: simbólica, física y reproductiva¹⁵⁹.

A su vez, una particularidad del movimiento actual que pudo verse en estas últimas manifestaciones sociales tiene que ver con el poder de convocatoria y el alcance comunicacional del mismo: todo ello a través de redes sociales y la difusión de contenido feminista en ello. En ese sentido, la masificación *online* ha sido una herramienta para la autogestión y autoorganización de diferentes colectivas, encontrándose casos como el uso de los hashtags #MeToo y #Niunamenos¹⁶⁰ y, también la masificación global del cántico creado por el colectivo Las Tesis: *Un violador en tu camino*¹⁶¹, el cual se caracterizó por verse adaptado a cada país en el que fue reproducido y a su vez, masificado por estas mismas redes de comunicación.

Así, a través de la agrupación colectiva y las demandas sociales por justicia, el movimiento feminista actual goza de un vasto carácter teórico, pero a la vez, es autocrítico en cuanto a su **interseccionalidad** y la inclusión que deviene en la

autocrítico en cuanto a su **interseccionalidad** y la inclusión que deviene en la misma lucha social:

“Las políticas de género no pueden centrarse sólo en la mujer blanca y de clase media con que el feminismo en algún momento se identificó. Las diferencias de clase, raza y territorio, entre otras, deben considerarse si realmente aspiramos a un país más justo y a una vida más digna”¹⁶².

La evolución del feminismo ha cambiado y complejizado como se entienden las demandas de justicia a través del tiempo, al identificar las diversas problemáticas que atañen a ramas distintas del movimiento y a diferentes sectores sociales, pero que en conjunto apuntan a las carencias de los sectores más vulnerables, lo que permite un espacio para la movilización popular¹⁶³. Así constituyen en su conjunto una lucha por un desarrollo social con perspectiva de género y la emancipación de los ideales patriarcales que aún sostiene la sociedad chilena.

8.3 Feminismo popular: una sujeta en olvido.

La marginalidad económica y territorial conlleva precisamente a las singularidades de la periferia como concepto simbólico, específicamente en cuanto al desarrollo de un feminismo popular. Así, desde este contexto “se ha dejado en evidencia la relevancia histórica del feminismo obrero chileno en los movimientos sociales y en su esfuerzo por reflejar la realidad del trabajo efectuado en el espacio doméstico”¹⁶⁴.

Si se identifica a la mujer como sujeto periférico y se enlaza con su condición social de lucha, se puede identificar la construcción de feminismo desde la precarización de la vida social y, aún en mayor condición, el patriarcado instalado en la marginalidad. De esta forma la concepción de “la mujer como un ser que, por instinto, se arma y se refuerza para defender a la familia aún prevalece en la mayoría de las sociedades”¹⁶⁵.

El feminismo popular nace desde los roles de género y conlleva a una irrupción en la política como una acción colectiva, a modo de propuesta para desafiar a las múltiples opresiones producidas por el capitalismo patriarcal¹⁶⁶. Así, en palabras de Claudia Korol, reconocida comunicadora feminista, dicha rama del movimiento engloba a: “feminismos indígenas, campesinos, barriales, de trabajadoras de doble y triple jornada. Feminismos de sujetas no sujetadas, que respondemos colectivamente a los desafíos de la sobrevivencia”¹⁶⁷. Sobrevivencia que en la periferia se vuelve una noción del día a día en el ámbito del espacio privado, es decir, desde el mismo manejo del hogar y el desarrollo de la vida pública¹⁶⁸.

[162] Lieta Vivaldi. “#8M: Esperanzas y resguardos ante el cambio”. En CIPER Chile (7 de marzo de 2022)

[163] Salazar Dassori, “Entramando resistencias”, 40.

[164] Ibidem, 38.

[165] Ribeiro & Belin, “Guerreiras da Quebrada”, 6

[166] Claudia Korol, “Feminismos populares Las brujas necesarias en los tiempos de cólera”. Nueva sociedad, n.º 265 (2016), 143

[167] Korol, “Feminismos populares Las brujas necesarias en los tiempos de cólera”, 143.

[168] Lilian Letelier, “Collage -Mujeres: Representaciones sociales de las mujeres de sectores medios-dueñas de casa”. En Archivo Ceneca, 1987, accesado el 21 de septiembre de 2022..

8.4 Caracterización de la mujer periférica

Las expresiones del feminismo en su interseccionalidad son diferentes en cada territorio y no se puede comprender como un conjunto heterogéneo de ideales y prácticas. En ese sentido, para caracterizar el perfil de la mujer periférica, es importante revisar sus propias voces para comprender la construcción del imaginario de “ser-hacer-mujer”¹⁶⁹ cómo se interpreta en *Collage Mujeres*, un conjunto de entrevistas a mujeres de la Florida en 1985, que si bien no son tan contemporánea a la presente investigación, es relevante dado que explica el traspaso de discursos de género y acciones vinculadas a lo femenino, las cuales siguen vigentes hasta el día de hoy.

Las voces de Viviana, Silvia y Sonia cuentan sus ideologías bajo un escenario en común: el “ser-hacer-dueña de casa sin trabajo remunerado y con desempeño exclusivo en el espacio denominado privado”¹⁷⁰. Su realidad económica habla de las necesidades básicas y por ello, se evidencia una visión de mundo compleja, que no se juzga en relación con su validez, sino como plantea la autora Lilian Letelier, en las formas de conocimiento encontradas en la consciencia de las entrevistadas¹⁷¹.

La repetición discursiva de la obligación, de tomar las riendas del hogar y la crianza de los hijos, son elementos que se encuentran en los tres testimonios; una visión y enseñanza traspasada en generaciones, que implica un rol y cuidado del espacio privado. Sin embargo, sus relatos demuestran que “cualquier necesidad humana fundamental que no es adecuadamente satisfecha revela una pobreza humana”¹⁷² y la privación del desarrollo personal, el sentir más común entre las entrevistadas, no figura dentro de las obligaciones asociadas al rol de género.

Así, como se puede apreciar en la *Imagen 2*, se evidencia en el relato de las entrevistadas los múltiples reclamos y sentido de añoranza a una vida distinta a la que tocó, donde las distinciones de clase conllevan a un sinnúmero de vivencias relativas a la periferia entendida tanto como un territorio y según se evidencia en el extracto, como una condición social.

FIGURA [N°s]

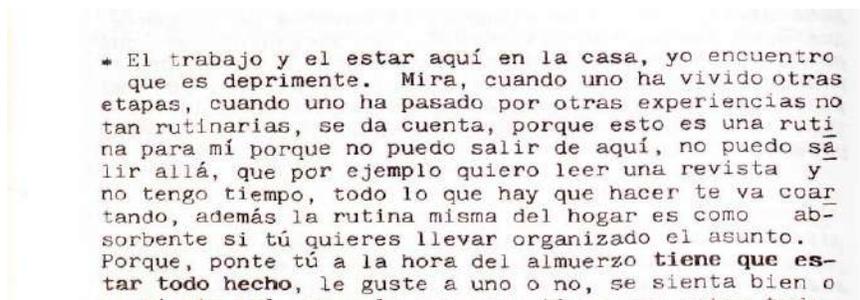
Lilian Letelier. (1985). Extracto de “Collage Mujeres”, página 42.

[169] Letelier, “Collage -Mujeres”, 12-13

[170] Ibidem, 13.

[171] Ibidem, 14

[172] Ibidem, 45.



De esta manera, el espacio doméstico juega un rol determinante en la caracterización de la mujer periférica, ya que es utilizado en este contexto como un motor de lucha para el feminismo popular, a modo de consecuencia por las particularidades de la opresión patriarcal dada en el territorio mencionado, tanto en el espacio privado (el hogar) como en el público (la periferia).

Las demandas por justicia social dentro del feminismo popular nacen en función de los roles de género forzados, para luego con el pasar de los años, abogar por una accesibilidad social que ha permitido un fortalecimiento en la conciencia colectiva y en su accionar cotidiano, entendiendo que “estas mujeres se convierten en protagonistas de su propia historia, conduciendo su vida según valores redescubiertos, en un proceso de autoconocimiento y transgresión”¹⁷³.

[173] Ribeiro & Belin, “Guerreiras da Quebrada”, 8.



[9] Craftivismo

9.1 Antecedentes: De lo doméstico al Arts & Crafts

La conformación del concepto *craftivismo* es bastante nueva en la esfera social actual, aunque esta forma de arte-activismo encuentra sus orígenes en diferentes momentos de la historia previo a su definición conceptual. De esta manera, desde una visión histórica, el *craftivismo* se entiende bajo dos corrientes distintas: la historia del *craft* que ha sido parte del conjunto de habilidades de la mujer por siglos y, por otra parte, la vertiente que se origina con la *Internacional Situacionista* y su ética *DIY*¹⁷⁴.

La Ética de lo DIY

Desde el crecimiento de la industrialización, las prácticas artísticas *craft* como artes menores, decorativas o aplicadas, poseen un auge contestatario con el movimiento *Arts & Crafts*, impulsado por William Morris en función de sus ideas socialistas y su creencia de que el valor estético no debía comprometer el valor de uso de un objeto.

El movimiento *Arts & Crafts* es lo que viene a unificar la práctica del arte menor con el diseño, dado que este se originó a fines del siglo XIX y principios del XX como respuesta a la producción en masa de bienes de consumo creada por la primera revolución industrial. El movimiento *Arts & Crafts* emergió para mejorar la calidad de los interiores domésticos mediante la renovación de las artes aplicadas¹⁷⁵.

Así, su consolidación recae en 1851 con la *Exposición Universal de Londres*, donde se creó un movimiento de personas que deseaban preservar el trabajo manual y el diseño individual, quienes criticaron los artículos manufacturados en exhibición ya que estos mostraban la disminución de lo *craft* y una proliferación del ornamento, expresando que los artículos que alguna vez fueron hechos a mano tenían un significado y una nobleza adicionales¹⁷⁶.

William Morris, quien fundó la firma de diseño de *Morris, Marshall, Faulkner & Co* para recrear la producción manual en la era de la producción en masa, confiaba en la importancia de crear objetos deslumbrantes y bien hechos que pudieran utilizarse en la vida cotidiana y producirse de una manera que celebrará el trabajo manual.

Sin embargo, dicho movimiento no solo mostró una dimensión artística, sino también una carga política entendida desde las clases sociales. En palabras de Morris, los oficios manuales “han sido el gozo de las naciones libres y el solaz de las naciones oprimidas”¹⁷⁷.

De esta manera, es relevante hacer otro alcance a los ideales ya propuestos por el movimiento *Arts & Crafts*: la caracterización de lo *Do-It-Yourself* o “hazlo tú

[174] Calina Van der Velden, “Crafting Protest Craftivism as Soft Feminist Activism”, (Tesis de Postgrado, Utrecht University, 2019), 13

[175] “Arts and Crafts Movement: Origins, History, Aesthetics”.

[176] *Ibidem*.

[177] Morris, “Las artes menores (1877)”, 11.

misma”, un concepto fundamental para entender la dimensión activista de lo *craft*. Si bien, el contexto histórico ya evidencia la idea de los oficios *craft* como una manera de resistencia, es lo *DIY* lo que consolida la técnica dentro de estas prácticas manuales.

Lo *DIY* se puede describir como una “forma de producción contracultural que pone un fuerte énfasis en la producción manual”¹⁷⁸. Esta se establece (no en concepto, sino en ideología) gracias a un colectivo europeo de artistas, entre ellos el reconocido Guy Debord, líder de *La internacional Situacionista* que se oponía al consumo capitalista que llamaban “el espectáculo”¹⁷⁹.

Así, este colectivo conformó la idea del *détournement* o “desvío, tergiversación”, una forma cotidiana de subversión cultural¹⁸⁰, que implicó tomar un elemento de la cultura popular, para a través del arte, tergiversar su significado y originar uno propio, en función de establecer un espacio de creación artística insurrecto a la cultura predominante.

En las palabras de Guy Debord, expone que “la tergiversación no sólo conduce al descubrimiento de nuevos aspectos del talento; al chocar frontalmente con todas las convenciones legales y sociales se convierte en un arma cultural poderosa e infalible al servicio de una verdadera lucha de clases”¹⁸¹.

Lo *DIY* en cuanto a contracultura como **producción insurrecta de lo *craft***, nutre su carácter contestatario en la parodia, que referencia a la obra original a partir de la acumulación de elementos tergiversados¹⁸². Así, las formas creativas de subversión se ven caracterizadas por la accesibilidad, lo lúdico y el humor, siendo dicha cualidad la que, en la actualidad, el *craftivismo* adopta en función de la manifestación social.

Arte decorativo, una estética ligada al género

Las artes y los oficios remontan sus orígenes al antiguo medioevo e incluso previo al mismo, en una sociedad que funcionaba en polos opuestos: el hombre fuerte y la mujer delicada¹⁸³, donde el tejido y las distintas formas de arte decorativa *craft* se volvieron una tarea doméstica que se asoció a lo femenino por los cánones de dicha época.

Las prácticas domésticas en ese entonces se veían mermadas por las distancias de clase social y, por ello, cabe reparar en el concepto de **interseccionalidad** mencionado anteriormente. De esta manera, al igual que las diferencias ideológicas evidenciadas en las corrientes feministas de la historia de Chile, la distinción de clase social provocaba un contexto completamente diferente de creación manual: la mujer blanca, más aristócrata, realizaba estas actividades *crafts* como una reafirmación de su feminidad y belleza, mientras que para la mujer de clase baja, sus habilidades manuales nacieron desde la supervivencia y la precarización de su vida social: “surgieron con un fin exclusivamente práctico, por necesidad (...) pronto, se unió a su funcionalidad primero el deseo de embellecimiento”¹⁸⁴.

[178] Van der Velden, “Crafting Protest Craftivism as Soft Feminist Activism”, 19

[179] *Ibidem*, 14.

[180] Guy Debord & Gil J. Wolman. “Métodos de tergiversación”. *A Parte Rei*: revista de filosofía, n°6 (1999).

[181] *Ibidem*.

[182] *Ibidem*.

[183] Rozsika Parker. “The Domestication of Embroidery”. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (Londres: I.B. Tauris, 2010)

[184] Álvaro Zamora, “Artes Decorativas”, 292.

Esta dicotomía de creación manual derivó en dos corrientes con la evolución de los años: la primera, es que “dada la elevación de la forma pura y el minimalismo por parte del arte moderno, los detalles y la decoración se han vuelto obsoletos y a su vez, asociados a una estética de género”¹⁸⁵ y segundo, las artes decorativas (*craft*) han sido una forma de arte feminizada a lo largo de la historia y es, por dicho carácter femenino percibido que usualmente se hizo invisible en conversaciones más amplias sobre arte¹⁸⁶.

De esta manera, se entiende que con los antecedentes planteados y desde la mirada del *craftivismo*, la realización de oficios como una forma pasiva de manifestación social creada por mujeres, posee un carácter sesgado tanto en sus expresiones artísticas como en su dimensión social. Así, de igual forma, dichas intervenciones al estar ligadas al quehacer de la mujer, transitan en dos dimensiones: en el mundo individual y en el colectivo a través del feminismo.

Por ello, para esclarecer la definición conceptual de *craftivismo*, cabe reparar en una problemática que ha acompañado al término desde su concepción, siendo desde su dimensión individual donde se le realiza su crítica más fuerte: la feminización del oficio como acto político.

Primero, dentro de la bibliografía existe un debate y cuestionamiento al término *craftivismo* como tal, este fue consolidado tanto por Betsy Greer y Sara Corbett, ambas teóricas y activistas quiénes acuñaron la terminología. Así, Greer en su misión de unir las esferas separadas de arte y activismo define al *craftivismo* como “una forma de ver la vida en la que expresar opiniones a través de la creatividad hace que tu voz sea más fuerte, tu compasión más profunda y tu búsqueda de la justicia más infinita”¹⁸⁷. Sin embargo, si bien en su manifiesto tanto Greer como Corbett poseen un mismo objetivo, estos tienen un foco diferente: Corbett expone más sobre las relaciones que se dan con un otro al momento de realizar prácticas *craftivistas*, aunque de igual manera, a ambas exponentes se les ha criticado en torno a la falta de una mirada interseccional en la práctica.

De este modo, el acceso material del *craftivismo* supone una contradicción intensa como movimiento reivindicatorio del rol de la mujer: nuevamente, se encuentran en pugna las ideas del feminismo de avanzada y el popular, donde no se incorpora a “las voces de mujeres que se han visto marginalizadas al movimiento por el costo de acceso a los oficios más tradicionales”¹⁸⁸.

Laura Portwood Stacer, teórica y escritora, expone una crítica a la práctica *craftivista* en torno a esta problemática en *Do-It-Yourself Feminism*. Así, ella habla de que esta idea es una defensa de la “*Girly Culture*”¹⁸⁹, ya que la práctica *craftivista* promueve estereotipos de género que devienen de la heteronorma y una idea vacía de lo subversivo, al vislumbrar con una dimensión activista a una práctica individual, donde “La pregunta sobre si las mujeres han alcanzado la ‘igualdad’ debe ser cuestionada en el contexto de su raza, sexualidad e identidad de clase social”¹⁹⁰.

[185] Callahan Baumstark, “Craftivist Clay: Resistance and Activism in Contemporary Ceramics”, 27

[186] Callahan Baumstark, “Craftivist Clay: Resistance and Activism in Contemporary Ceramics”, 27.

[187] Betsy Greer citada en Van der Velden, “Crafting Protest Craftivism as Soft Feminist Activism”, 7.

[188] Kaleigh Alkenbrack, “Craftivism!: The Possibilities and Problems of Craft as a Mode of Feminist Community Building and Social Action”, I@Q Conference Proceedings 4, Session XI: Art reflecting life (2018)

[189] La *Girly culture* se refiere a la intersección del feminismo con la cultura entendida como “femenina”. Su controversia recae en “decir que la cultura *girly* es sobre dejar a las mujeres disfrutar el placer de la femineidad, es presumir una identidad de género para las mujeres”. Es decir, que fomenta la construcción patriarcal de lo que la mujer es y los estereotipos de género.

Laura Portwood-Stacer, “Do-It-Yourself Feminism: Feminine Individualism and the *Girly Backlash* in the “Craftivism” Movement”. International Communication Association Convention, 9.

[190] Portwood-Stacer, “Do-It-Yourself Feminism”, 9.

Así, la idea de inclusión/exclusión ha sido parte extensa del movimiento feminista, remontándose desde las sufragistas estadounidenses, donde las mujeres negras fueron excluidas de las conversaciones sobre el derecho al voto¹⁹¹ y, de la misma manera en Chile, donde el movimiento feminista se fragmenta dadas las dicotomías entre feminismo de avanzada y popular sobre el derecho a sufragio¹⁹².

Asimismo, existen normas sociales que aplauden y recompensan los roles femeninos heteronormados: “No es que se quiera negar a las mujeres su derecho del placer que puede derivar de prácticas aprobadas por el patriarcado, pero este placer no puede ser llamado político por sí mismo”¹⁹³ y, por ello, a raíz de esta complejización entre el cruce de los conceptos de feminismo y *craftivismo*, es que diferentes teóricas plantean una salida a esta problemática desde un punto diferente a la práctica individual: **la co-creación en colectivo**.

Así, como primer punto Tal Fitzpatrick en *Craftivism: a manifesto/methodology* da con una definición más precisa del término *craftivismo*, la cual expone que “el *craftivismo* siempre debe ocuparse de no reforzar roles de género retrógrados, tener conciencia de la historia del género no es suficiente para abolir la perpetuación de estas dinámicas”¹⁹⁴. De esta manera se cuestiona, ¿Por qué *Do-it-yourself* (hacerlo tú misma), cuando puedes hacerlo juntas? (*Do-It-Together*), un mismo planteamiento realizado de forma local por Natalia Matzner, gestora del proyecto de archivo e imprenta colaborativa *Fanzinoteca Espigadoras*, quien explica la importancia del trabajo colectivo como una manera recíproca y horizontal de crear redes de trabajo entre sus participantes¹⁹⁵.

[191] Callahan Baumstark, “Craftivist Clay: Resistance and Activism in Contemporary Ceramics”, 27.

[192] Comandini, *Históricas: Movimientos feministas y de mujeres en Chile, 1850-2020*, 33.

[193] Portwood-Stacer, “Do-It-Yourself Feminism”, 12.

[194] *Ibidem*, 19.

[195] Natalia Matzner, “Capítulo 09: Una historia del Fanzine” AULA ARTV. 8 de febrero de 2022. Video, 41m40s.

[196] Fitzpatrick, “Craftivism as DIY citizenship”, 14.

[197] *Ibidem*, 32.

[198] Fitzpatrick, “Craftivism as DIY citizenship”, 32.

Finalmente, cabe destacar el entrecruce de conceptos ya planteado, pero desde su intersección con la idea de resistencia planteada por Tal Fitzpatrick en *Craftivism as DIY Citizenship*. Así, se expone que la exploración de técnicas creativas en función del cambio social que posee el *craft*, es una forma de “Hacer-tu misma-la ciudadanía”, como una sujeta orientada a la justicia¹⁹⁶. Y en ese sentido, se entiende que el *craftivismo* tanto como una estrategia para el activismo como un modo de ciudadanía *DIY*, es una forma de resistencia que no depende de instituciones poderosas, sino que involucra a individuos y grupos pequeños que intervienen en público, privado y en espacios virtuales de forma creativa¹⁹⁷.

Así, entender el *craft* como una ciudadanía *DIY* permite tomar poder de la independencia y autonomía que poseen los organismos al llevar el trabajo individual hacia lo colectivo, donde desde ahí se evidencien los cambios para una justicia social y para “reensamblar el mundo a nuestro alrededor”¹⁹⁸.

9.2 *Craftivismo*: definición conceptual

A partir de los antecedentes levantados, para definir *craftivismo* desde una mirada descolonizadora y pertinente al contexto de la presente investigación, se utilizarán los alcances propuestos por Mary Callahan Baumstark, investigadora

en el área *craft* y ceramista, en *Craftivist Clay*, un estudio contemporáneo que redefine al *craftivismo* desde la resistencia.

De esta manera, cabe dimensionar al *craftivismo* **como una técnica de hacer, más que como un movimiento**¹⁹⁹ Así, al entenderlo desde “el hacer”, desde el *Do-It-Yourself & Do-It-Together*, permite identificar esta práctica más allá de materialidades específicas, al expandirse a una variedad de condiciones y sujetas activas que los producen. Esto conlleva a tipificar los objetos *craftivistas* con dos categorías importantes: como **super-objetos** y como **semi-autónomos**, cualidades que les otorgan una dimensión activista y de resistencia²⁰⁰. Así, en relación a las cualidades de estos objetos, Callahan explica:

(...)“semi-autónomo significa que lo *craft*, por un lado, responde a la idea de un objeto artístico, el cual existe en un espacio autónomo -refiriéndose a que responde a códigos estéticos propios dentro del arte- y, por el otro, se refiere al *craft* como objeto cotidiano, que teóricamente se aborda por estudios de cultura material y de diseño general. El súper-objeto simplemente materializa lo que podría llamarse la dicotomía entre el arte y la vida, refiriéndose a que el objeto *craft* transita ambas esferas a la vez.”²⁰¹

En resumen, el objeto *craft* es semi-autónomo, ya que puede mantenerse al margen de las prácticas de la vida, con la capacidad de comentar sobre la misma, por lo tanto, opera desde una posición autónoma, mientras que simultáneamente participa activamente en la vida, como un plato, un jarrón o un textil. Así, si bien se puede acotar que todo arte tiene un uso, ya sea para la comunicación o la decoración, lo *craft* tiene el potencial adicional de ser utilizado en un entorno doméstico²⁰².

Igualmente, el potencial de ser objetos que transitan de forma semi-autónoma entre el arte y la vida social, es el carácter que permite su utilización como **medios para el activismo**, ya que, en palabras de Callahan: “Podemos ver la habilidad del *craft* para ‘atraer, combinarse y relacionarse’ con otros discursos, como un elemento clave en la creación de nuevas ‘coaliciones de resistencia’”²⁰³.

De esta manera, la particularidad del *craftivismo* como una técnica del activismo, recae en el intercambio de relaciones, relatos e identidades que generan sus objetos entre sus participantes.

9.3 Alcances sobre el *craft*: lo popular y lo simbólico

*El *craft* popular como diseño periférico: “Hacer en conjunto”*

La dirección interseccional que toma el movimiento *craft* lo lleva a una idea accesible dentro de lo popular: el *Do-It-Together* o “hacer en conjunto” sitúa al *craftivismo* como una colectividad que recupera la política social.

[199] Callahan Baumstark, “Craftivist Clay: Resistance and Activism in Contemporary Ceramics”, 3.

[200] Ibidem, 17.

[201] Ibidem.

[202] Ibidem, 18.

[203] Ibidem, 37.

A través de la idea de co-creación, el hacer en conjunto genera proyectos que respondan a las críticas teóricas del movimiento *craft*: la celebración inclusiva del oficio, el generar redes, la accesibilidad y el compartir técnicas y vivencias²⁰⁴, conlleva a una intersubjetividad entre sus partícipes. Así, dicho carácter de compartir tanto conocimiento como conciencia, es lo que el *DIT* (“hacer en conjunto”) viene a solucionar, es decir, la individualización de la lucha social actual: “lo personal es político”, una frase acuñada por las olas feministas más antiguas no contempló la complejización del espectro social que vendría posteriormente²⁰⁵.

[204] Alkenbrack, "Craftivism!: The Possibilities and Problems of Craft as a Mode of Feminist Community Building and Social Action".

[205] Portwood-Stacer, "Do-It-Yourself Feminism", 20.

[206] Salazar Dassori, "Entramando resistencias", 45.

[207] Se habla de dos dimensiones importantes donde transitan las sujetas de la periferia, desde el espacio doméstico-privado y, a su vez, de los alcances o vida social a través de la conformación de pareja y sus roles de género asociados. "mujer-matrimonio". Joan Alegría Montano, "Fantasías floreadas - aladas: catálogos de stickers cuir como forma de diseño periférico" (Tesis de pregrado, Universidad de Chile, 2018), 238

[208] Alegría Montano, "Fantasías floreadas - aladas", 244.

[209] *Ibidem*, 244.

Así, mediante este alcance, cabe retomar la idea de arte popular. En ese sentido, este generalmente no dispone de herramientas específicas para la realización de un objeto, sino que corresponden a recursos disponibles en el entorno inmediato o más bien a recursos heredados²⁰⁶, lo que, sin duda es una de las conclusiones más influyentes respecto a la caracterización ya realizada de este tipo de arte.

El entendimiento de lo decorativo *craft* como parte de una expresión artística popular, se puede aplicar para vislumbrar ciertos aspectos estéticos que presenta la periferia y así, aportar a la configuración de un “diseño periférico”. En este territorio resalta la idea del adorno u ornamento, una característica que se puede aplicar de forma gráfica ya que este “se compone de elementos de bajo costo (accesibles dentro del mercado local) y confecciones realizadas por los mismos sujetos que transitan los bordes de la capital (la mujer-hogar o mujer-matrimonio)”²⁰⁷.

Según su sistema decorativo, se evidencian en la periferia motivos ligados a la cosmovisión latinoamericana de la religión, el rol de la mujer como madre y también elementos asociados a la naturaleza, todo dentro de la idea de lo “divino”²⁰⁸. Sin embargo, esta traducción gráfica dista de las formas tradicionales de la divinidad, ya que tal como expresa el arte popular, la periferia configura su lenguaje propio frente a su imaginario social: en contraste de los colores apastelados de lo solemne y eclesiástico, “dentro de las áreas marginales, lo divino está construido a partir de colores cálidos, saturados y aplicaciones brillantes en las zonas de las aureolas, estrellas y símbolos canónicos”²⁰⁹.

Figura [N°6]

"Gráfica Adhesiva Floreada y Alada encontrada en las exploraciones visuales". En *Fantasías floreadas - aladas: catálogos de stickers cuir como forma de diseño periférico*, 2017.

**Figura [N°7]**

"Venta de gráfica adhesiva callejera, calles comerciales, población Monte Tabor". En *Fantasías floreadas - aladas: catálogos de stickers cuir como forma de diseño periférico*, 2018.



Sin embargo, existe también la presencia de otro tipo de grafismos que siguen esta misma línea barroca y colores saturados: los motivos culturales-políticos. De esta forma, dichas imágenes se pueden tratar como “un lenguaje expresivo”²¹⁰ dentro de la clasificación de sus motivos: naturalista, cuando trata de representar la naturaleza y, estilizado, como una reinterpretación de la realidad que expresa la imagen-concepto de las cosas²¹¹, categoría donde el imaginario político y cultural pueden proyectarse.

Dentro de esta misma idea y a modo de ejemplo, se puede visualizar el aspecto decorativo de un motivo cultural-político aplicado en el nuevo mural del frontis de la Municipalidad de San Bernardo, realizado por Alonso Moya, muralista local de la comuna.

En el mural que “decora” el edificio municipal se puede evidenciar el carácter condicionante que poseen las obras de arte decorativo, es decir: “la relación que existe entre la obra de arte y su momento histórico”²¹². Así, las imágenes expuestas hacen relación al plebiscito de salida del proceso constituyente del año 2022 en Chile, en el que se aprecia la traducción periférica de “lo solemne” en la saturación de sus colores, la composición sin vacíos y su carácter utilitario de comunicar el proceso constituyente a futuras generaciones. Esto conlleva a que el objeto-símbolo resuene en la población y sea relativo a su territorio, ya que “muestra de manera cronológica, la creación y desarrollo de las distintas poblaciones que se asentaron en el territorio comunal (...) personajes y temas relevantes para la historia de la comuna que representan la base de la tradición e idiosincrasia cultural del San Bernardo contemporáneo”²¹³.

Figura [N°8]

“Mural San Bernardo y su historia”. En sanbernardo.cl, 2022.



[210] Álvaro Zamora, “Artes Decorativas”, 305.

[211] Ibidem, 305.

[212] Ibidem, 311.

[213] “Inauguración mural: San Bernardo y su historia”. En sanbernardo.cl, accesado el 21 de septiembre de 2022.

Las intervenciones están dotadas de diferentes bajadas materiales al momento de ser realizadas en los espacios compartidos y comunes de los territorios, ya sea desde la plaza hasta el comedor del hogar. De esta forma, es posible evidenciar particularidades materiales según el territorio intervenido, donde en específico los espacios más marginales y periféricos, proyectan un mayor número de elementos *craft*, es decir, intervenciones hechas a mano con materiales usualmente reciclados o de uso doméstico, como la lana, los papeles de colores, el *sticker*, entre otros²¹⁴.

Si bien el arte popular conlleva paralelismos visuales con otros territorios geográficos, las particularidades de la técnica han “determinado en gran medida la forma expresiva de un motivo, la consecución de una forma y la configuración de una estética”²¹⁵. Así, el aspecto técnico en la creación de objetos-símbolo traduce las particularidades que posee la visualidad en su contexto, es decir, la identidad estética de su territorio.

El craft como Interacción simbólica

El activismo cultural se refiere a las prácticas artísticas que poseen una raíz política en su elaboración²¹⁶. En ese sentido, la mayoría del trabajo del activismo cultural se encuentra en las calles, a través de la re-apropiación del territorio al otorgarle al espacio público un rol de *canvas* para prácticas creativas²¹⁷.

La particularidad de estas intervenciones recae en el relato común; un factor crucial para la movilización popular -y como se evidenció anteriormente, para la resistencia cultural- sobretodo en la significación colectiva que poseen estas intervenciones dentro de su territorio. Así, los elementos identitarios de una comunidad construidos a partir de la interacción social cotidiana, responden a la idea de **interaccionismo simbólico**, una corriente de la sociología que será base para comprender la idea de correlato dentro del activismo cultural.

El interaccionismo simbólico en tanto interacción y sociedad se entiende bajo tres ideas: la primera explica que la sujeta tiene la capacidad de interpretar al mundo, este no estaría “dado” de una sola forma²¹⁸. Así, la creadora de una práctica artística modifica su entorno a partir de su interpretación, donde “el espacio resultante ya no es el anterior, sino algo diferente y nuevo”²¹⁹.

En la segunda idea, la sujeta y el mundo están en un proceso dinámico de construcción recíproca²²⁰, ya que interpreta al mundo en sus “situaciones”. Así, el tercer punto propone entender que la acción de la sujeta y la interacción tiene que ser algo simbólico, ya que dichos símbolos que se desarrollan en el proceso de interacción llevan a actuar en concordancia con los códigos comunicativos de un “otro”²²¹.

De esta forma, al aplicar el concepto de interaccionismo simbólico en el análisis del activismo cultural, se puede entender como la conformación de

[214] Alegría Montano, “Fantasías floreadas - aladas”, 260.

[215] Ibidem, 327.

[216] Michael Buser, Carlo Bonura, Maria Fannin & Kate Boyer. “Cultural activism and the politics of place-making”. *City*, vol 17, n°5, (2013), 2.

[217] Buser, Bonura, Fannin & Boyer. “Cultural activism and the politics of place-making”, 2.

[218] Carlos A. Gadea, “El interaccionismo simbólico y sus vínculos con los estudios sobre cultura y poder en la contemporaneidad”. *Sociológica*, vol 33, n° 95, (2018), 41.

[219] Álvaro Zamora, “Artes Decorativas”, 299.

[220] Gadea, “El interaccionismo simbólico y sus vínculos con los estudios sobre cultura y poder en la contemporaneidad”, 41.

[221] Ibidem”, 41.

un relato común deviene de las vivencias diarias y colectivas que experimenta una comunidad y, por ende, respuesta que ejerce contra la cultura imperante

“Es el gran potencial político de las comunidades de tomar cualidades objetivas que vienen del territorio compartido (...) y combinarlos con el proceso subjetivo de formación de identidad que ocurre a través de las interacciones del día a día en la vida de la comunidad. Al cultivar aspectos de historia comunes y un mutuo entusiasmo por las prácticas creativas como una forma de resistencia”²²².

9.4 La vía feminista al *craftivismo*

“El *craftivismo* se define notablemente por el uso subversivo de los oficios *craft* domésticos, que normalmente estaban reservadas para las mujeres y, marginadas como mano de obra femenina”²²³.

Para comprender la intersección entre feminismo y *craft*, cabe retomar un concepto expuesto previamente: el *DIY* o “*Do-It-Yourself*”. Así, la ética *DIY* orientada a lo colectivo inspiró a numerosos movimientos sociales en sus expresiones gráficas, desde la imagen psicodélica del movimiento *hippie* de los sesenta hasta las gráficas del movimiento *punk* de fines de los setenta, se muestra patente la idea de producción *craft* como un elemento que se adapta y es característico al movimiento en que se aplica.

[222] Buser, Bonura, Fannin & Boyer. “Cultural activism and the politics of place-making”, 2.

[223] Callahan Baumstark, “Craftivist Clay: Resistance and Activism in Contemporary Ceramics”, 28

[224] Sara Marcus, *Girls to the Front: The True Story of the Riot GRRRL Revolution*. (Nueva York: HarperPerennial, 2010)

[225] Sergio Urzúa Martínez, “Aportes a una etnografía de los movimientos feministas: recursos expresivos en las marchas #Ni una menos y #8M en Santiago de Chile”. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, vol 35 (2019), 118.

[226] Elena Sánchez Barbeito, “The Riot-Grrrl Feminism of the Early ‘90s in North America—The Punk Scene”. (Tesis de Pregrado, Universidade de Coruña, 2019), 4.

De esta forma, es relevante para la investigación el detenerse en el movimiento *punk*, dado que su producción *DIY* establece un punto de cruce donde la subversión a través del arte encuentra su nicho feminista, y a su vez, establece la intersección entre ambas contraculturas. Así, si bien han existido momentos de roce entre mujer-oficio, existe un momento particular que establece la fusión entre *craftivismo* y feminismo: el movimiento *Riot Grrrl*, el cual nace a principios de los 90’s con el fin de “cambiarlo todo”²²⁴.

Así, es pertinente entender al *craft* como un **recurso expresivo** dentro de dicho movimiento feminista como los “carteles, lienzos, disfraces, cánticos y escenificaciones (...) que son utilizados por las manifestantes para expresar sentimientos contenidos, narrar sufrimientos compartidos, interpelar a adversarios y democratizar el campo de visibilidad”²²⁵.

Riot Grrrl! El feminismo craft

Riot Grrrl fue un colectivo *punk* feminista, que emergió en la costa oeste de Estado Unidos a principios de los 90, en la ciudad de Olympia, gracias a la apertura de una nueva universidad de artes experimentales. Así, dicho espacio desató un nicho de lucha feminista entre sus estudiantes a través de la música y las habilidades manuales, quienes tomando la ética *craft* e incorporándola con irreverencia a través de la escena *punk*, encontraron libertad y una forma de oposición a las reglas establecidas²²⁶.

La nueva escena *punk* de aquellos años acogió el crecimiento de una nueva contracultura en Olympia, originando el concepto de la **estética DIY**, el que consistía en “crear algo desde la nada, la moda desde la basura, la música y el arte desde donde estuviera más a mano”²²⁷. Así, se generó un sentimiento de comunidad que se expresó de forma cultural en exposiciones de arte, activismo y militancia política. Sin embargo, existió una forma en particular que se configuró como el medio físico oficial del movimiento: el *fanzine*.

El *fanzine* es una revista, usualmente producida artesanalmente, enfocada a grupos con un interés particular, en este caso los *Angry Girl Zines*, los cuales fueron utilizados como un medio político de difusión *DIY*: “en un mundo anterior a Internet, *Riot Grrrl* se difundió principalmente en papel: folletos, revistas, calcomanías y cartas”²²⁸.

Sin embargo, la efervescencia de dichas bajadas gráficas del movimiento encuentran su auge gracias a la figura de Kathleen Hannah, quien fue cofundadora de la banda feminista *Bikini Kill*, quienes crearon una imagen gráfica particular a través de la distribución de *zines* relacionados a la música *punk*, siendo este el entrecruce que conformó un **diseño asociado al género**²²⁹.

[227] Marcus, *Girls to the Front*, 36.

[228] Sánchez Barbeito, “The Riot-Grrrl Feminism of the Early ‘90s in North America—The Punk Scene”, 4.

[229] *Ibidem*.

Figura [N°9]

“Kathleen Hanna, Molly neuman & Allison Wolf, “Flyer y primera edición del zine *Riot Grrrl*, Julio 1991”. En *theguardian*, 2013.

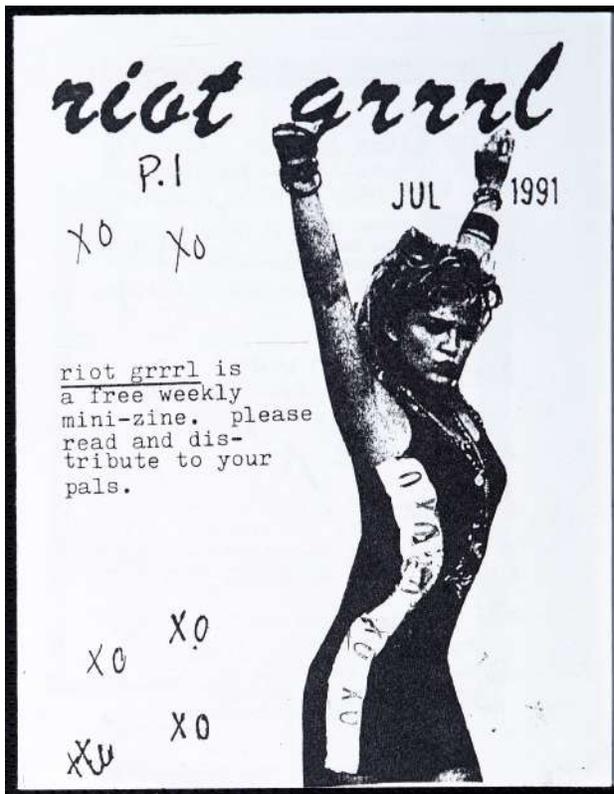
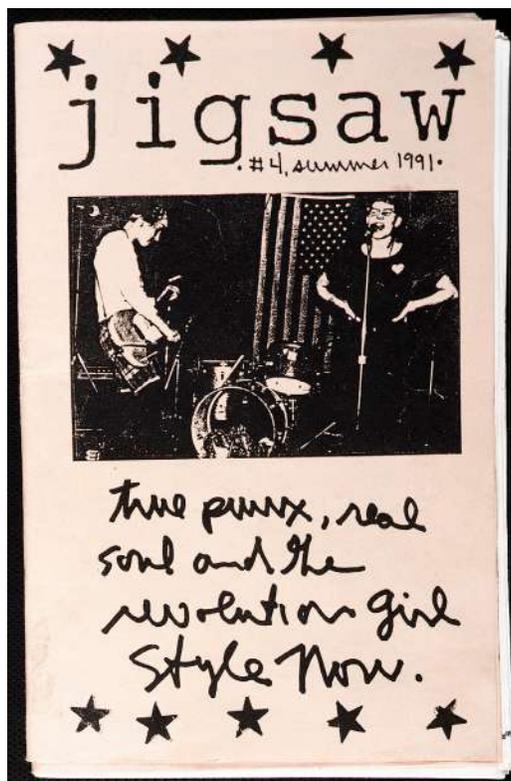


Figura [N°10]

"Jigsaw, zine, No. 4, Summer; 1991".

En Museum of Pop Culture, 2020.



Sin embargo, la dirección interseccional que posee el *craft* lo lleva a una idea accesible dentro de lo popular: el *Do-It-Together* o “hacer en conjunto” sitúa al *craftivismo* como una colectividad que recupera la política social.

De esta manera, la asociación diseño-género se evidenció en la creación de espacios solo para chicas como un acto clave, al actuar radicalmente “cara a cara”, donde se fomentó la participación en reuniones y convenciones en función de crear lazos fuertes entre mujeres y ayudarlas a sobrellevar traumas a lo largo de sus vidas: una forma distinta de activismo fundado en la acción colectiva, desde el *Do-It-Yourself* al *Do-It-Together*^[230].

A través de la idea de co-creación, el hacer en conjunto genera proyectos que respondan a las críticas teóricas del movimiento *craft*: la celebración inclusiva del oficio, el generar redes, la accesibilidad y el compartir técnicas y vivencias^[231], conlleva a una intersubjetividad entre sus partícipes. Así, dicho carácter de compartir tanto conocimiento como conciencia, es lo que el *DIT* (“hacer en conjunto”) viene a solucionar, es decir, la individualización de la lucha social actual.

Es a partir de esta inclusión colectiva que el movimiento adoptó el término “**sororidad**”, propuesto por la escritora y activista feminista Kate Millet, desde

[230] Sánchez Barbeito, “The Riot-Grrrl Feminism of the Early '90s in North America—The Punk Scene”, 7.

[231] Alkenbrack, “Craftivism!: The Possibilities and Problems of Craft as a Mode of Feminist Community Building and Social Action”.

el concepto *sisterhood*²³². De esta forma, desde aquella base teórica, se buscó erradicar la competencia entre las participantes y difundir una gráfica asociada al amor femenino, representativa de las características ya mencionadas que surgieron desde el movimiento *Riot Grrrl*, marcando como precedente un actuar feminista en colectivo, entendiéndose que “la revolución no podría ser posible sin la solidaridad y el apoyo mutuo entre mujeres”²³³.

Al comprender el origen de las prácticas *craft* feministas se evidencia una intención de hacerse escuchar a través de medios que logran transmitir el mensaje. De esta forma, es pertinente retomar los mensajes locales del feminismo popular y, como este expone un relato que desde la periferia se hace vigente, en donde el “saber contar la historia en primera persona y saber divulgarla, de por sí, ya es una herramienta revolucionaria”²³⁴.

Protesta Craft

A lo largo de la historia, la realización de los oficios ha conformado parte del desarrollo tanto público como privado de la mujer como sujeta social. Así, la relación entre mujer-oficio ha desencadenado en diferentes connotaciones: desde el fomento de los roles hetero-normados de género y la construcción de un estigma ante la feminidad, hasta una actual explosión por la autogestión y subversión frente al sistema capitalista, como una forma pasiva de activismo²³⁵.

Así, en la tesis *Crafting Protest* (“Protesta Craft”) se expone un punto clave para entender desde una mirada feminista la dimensión activista que poseen los oficios: el *craftivismo*. Sin embargo, no es este concepto por sí solo el que vislumbra una manifestación a través de la creación manual, sino que, es su conexión y actual desarrollo con el movimiento feminista el elemento que permite entender a las prácticas *craftivistas* como “un medio para subvertir la perspectiva dominante sobre la feminidad”²³⁶.

De este modo, la reapropiación del concepto *craft* por parte del movimiento *craftivista* propone una reivindicación feminista del término:

“El movimiento *craftivista* invierte el significado de *craft*, como lo han hecho otros movimientos de justicia social, apropiándose y resignificando el lenguaje negativo y opresivo como sucedió, por ejemplo, con la palabra *“queer”* para el movimiento LGBTQI que hizo el término que alguna vez fue hirientes los suyos”²³⁷.

La reapropiación del término *craft* para ser entendido como una práctica de subversión feminista más pasiva en sus formas de protesta no es una idea tan contemporánea a los tiempos actuales. Así, Calina Van der Verden propone una reconstrucción histórica de las prácticas *craft* y, con ello, una explicación de cómo se ha enlazado desde su origen con los movimientos sociales emancipatorios. Tanto en vanguardias artísticas como en el movimiento *hippie* de los 60, el *craft* se hizo parte de una forma más relevante para la relación

[232] El término sororidad proviene de la palabra inglesa *sisterhood*, utilizada en los años 70 por Kate Millet, referente del feminismo de la segunda ola. Años más tarde, la académica mexicana, Marcela Lagarde, utilizó la versión en español, *sororidad*, por primera vez desde una perspectiva feminista tras verlo en otros idiomas, “encontré este concepto y me apropié de él, lo ví en francés, ‘sororité’ y en inglés, ‘sisterhood’”, explica. Lagarde la define como “una forma cómplice de actuar entre mujeres” y considera que es “una propuesta política” para que las mujeres se alíen, trabajen juntas y encabecen los movimientos. Como ella misma defiende, da igual cómo se diga, “lo importante es el desarrollo”. Sin embargo, el significante *sororidad* fue usado mucho antes por Miguel de Unamuno en su novela *Tía Tula* (1921). Así 50 años antes de que adquiriera un significado feminista, Unamuno ya se extrañaba de que junto a “fraternal” y “fraternidad” (de *frater*, hermano) no existiera “sororal” y “sororidad”. De este modo el escritor fue el primero que defendió esta palabra para cubrir una carencia léxica y poner nombre a “el amor de la hermana”.

[233] Sánchez Barbeito, “The Riot-Grrrl Feminism of the Early ‘90s in North America—The Punk Scene”, 16.

[234] Matzner, “Capítulo 09: Una historia del Fanzine” AULA ARTV. 8 de febrero de 2022

[235] Van der Velden, “Crafting Protest Craftivism as Soft Feminist Activism”, 10

[236] *Ibidem*, 2. Debido a las asociaciones de género que históricamente posicionan a la mujer en la artesanía (como artes menores o como un “pasatiempo femenino”) y al hombre dentro del mundo de las bellas artes (o artes mayores).

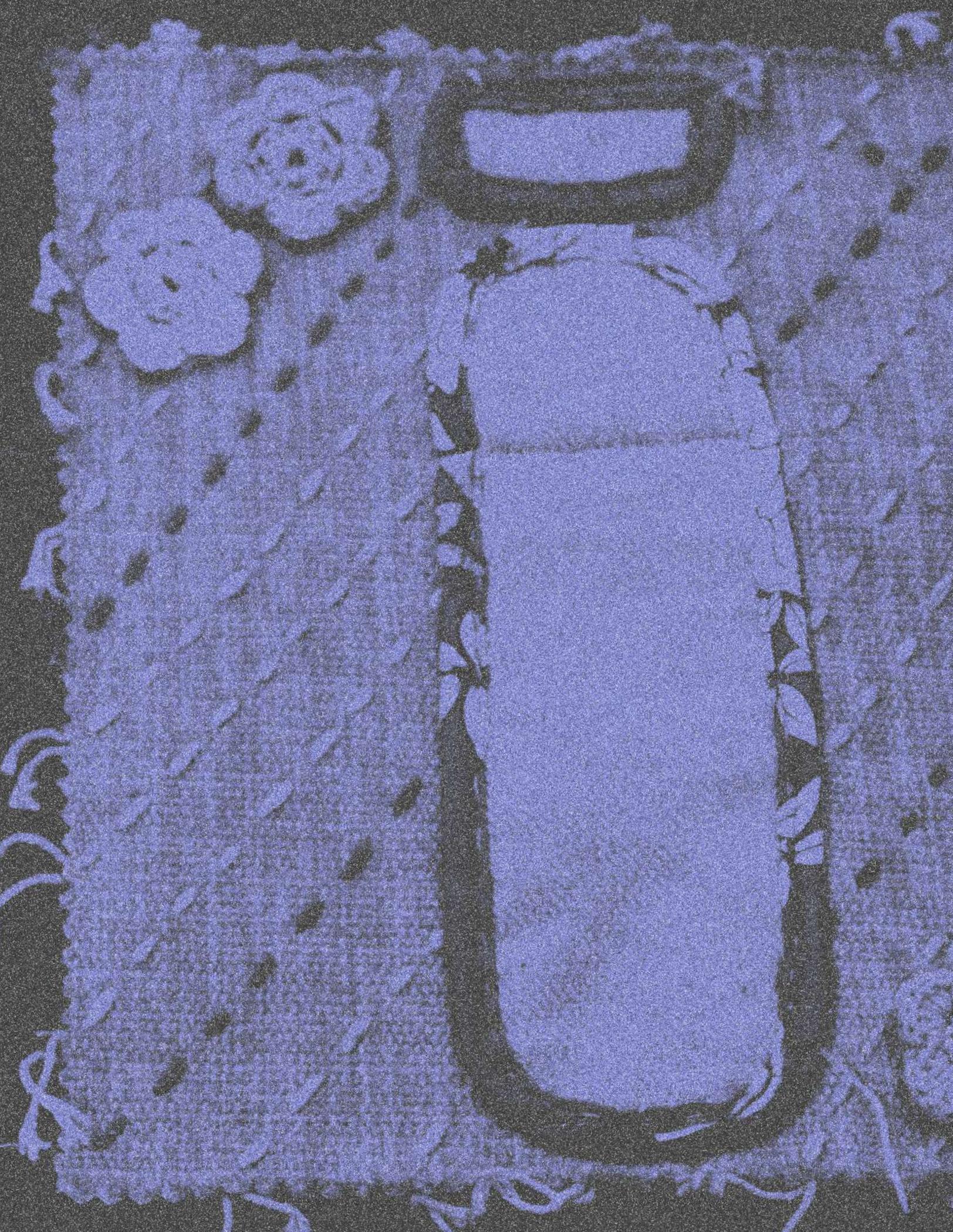
[237] *Ibidem*, 2.

feminismo-*craftivismo*; su rol y entrecruce en la escena *punk* de avanzada feminista dentro del movimiento *Riot Grrrl*, un punto de inflexión en las formas de manifestación feministas²³⁸.

De esta forma, el movimiento *Riot Grrrl* propuso tomar las prácticas artísticas de la segunda ola del feminismo para resignificarlas en una tercera ola que, a partir de la protesta artística y en colectivo, desató la elaboración de *fanzines*, una gráfica asociada al género y una estética de resistencia feminista que utilizaba las prácticas *craft* y *DIY* como una forma de lucha.

Así, la producción *craft* no solo se convirtió en una forma de reivindicar la relación entre mujer y oficio, sino también se tradujo como el empoderamiento de una actividad que suponía opresión y estereotipos de género. De esta forma, se establece la práctica del *DIY* y el oficio como una estética *Riot*, basada en la liberación que permitía el movimiento *punk* y las nuevas ideas de sororidad que buscaban instalar al operar desde el oficio creativo de forma colectiva.

[238] Van der Velden, "Crafting Protest Craftivism as Soft Feminist Activism", 20.



A modo de conclusión

Existe una causa social y política en la práctica del arte, que ahora posiciona a la imagen o el proceso de creación, como una manera de congregarse a las personas y ser una actividad socialmente útil: como un arte o **estética relacional**²³⁹.

Así, desde los fundamentos teóricos planteados por Nicolas Bourriaud, quien define a este arte como “un conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas en su contexto social, en lugar del espacio independiente y privado”²⁴⁰, distinción que también deviene a la producción *craft* feminista en su traspaso de lo privado-doméstico a lo público-insurrecto.

La formación actual de las artes *craft*-decorativas se ha desarrollado a la par de la historia, pero no como una parte constituyente de esta, en especial, la que involucra a los movimientos sociales y la idea de conflicto, la cual explica que “la conformación de un espacio urbano se resuelve en ser el lugar donde el conflicto tiene todas sus fuerzas antagónicas trabajando y haciéndolas chocar cotidianamente (...) Es ese entrecruce los que crean la idea del conflicto como un motor que impulsa la resistencia social”²⁴¹. Así, desde dicha perspectiva, cabe precisar esta idea como una oposición a lo establecido desde una cultura no oficial, del *underground* y el arte popular, donde la resistencia presente en esta interpretación alternativa de la historia finalmente constituye una estética de la resistencia²⁴².

La respuesta social al conflicto fue una forma de moldear la disciplina del arte a través del desarrollo de prácticas gráficas colectivas. Para eso, el carácter “moldeador” (en tanto *craft*, como decorativo), propuesto por la estética en la resistencia social, permite situar las intervenciones como un reflejo cultural o como un “espejo” de nuestra sociedad²⁴³, es decir, como una identidad colectiva o interaccionismo simbólico.

[239] Nicolas Bourriaud, “Berlin Letter about Relational Aesthetics”. En *Contemporary Art: From Studio to Situation* (Londres: Black Dog Publishing, 2004)

[240] Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*. (Paris: les Presses du réel, 2002), 13.

[241] Steyerl. “Aesthetics of Resistance?”, 2

[242] Steyerl. “Aesthetics of Resistance?”, 3.

[243] *Ibidem*, 4.

[244] Álvaro Zamora, “Artes Decorativas”, 318.

[245] Cristi & Manzi. *Resistencia gráfica: dictadura en Chile*, 53.

Por tanto, la producción *craft* en el feminismo de la periferia se puede evidenciar en diferentes medios: el muralismo, los oficios decorativos, los textiles y las cerámicas. Sin embargo, en todos se concilian las ideas que se han revisado hasta este punto de la investigación: ser un canal que entrega un mensaje de lucha, dentro de un contexto limitado en el acceso al material para su creación y, que a su vez, deviene de la necesidad de no solo hacer para resguardar una carencia de elementos decorativos y funcionales en su espacio privado, sino también de hacer en colectivo para ser escuchadas y apropiarse del espacio público.

De esta manera, “las artes decorativas pueden reflejarnos y, por tanto, permitirnos reconstruir”²⁴⁴, reconstrucción que implica no solo un escamoteo por parte del arte popular feminista, también el resurgimiento de lo hecho a mano, lo *craft*, como una práctica en colectivo, de intersubjetividad entre sus creadoras y gestora de nuevas formas de activismo cultural. En palabras de las investigadoras Cristi y Manzi “La cultura, en tanto medio de lucha, se concibe como práctica productiva y, de ahí en más, liberadora”²⁴⁵.



سید



Capítulo 3

Estudio de Caso

[Antecedentes & Referentes]

[1] Alcances sobre las bases teóricas

Prosaica II y Artes de Hacer

A partir del análisis de diferentes bibliografías, cabe acotar el entrecruce de conceptos entre 4 textos claves para la presente investigación, los cuales permiten explorar el *craft* y la significación de los objetos cotidianos creados en un territorio particular, desde miradas en torno a lo social, la acción política, la estética y las prácticas cotidianas.

En tal sentido, la relación entre las ideas expuestas en *Prosaica II* de Katya Mandoki, *La Invención de lo Cotidiano* de Michel de Certeau, y el concepto de *craftivismo* planteado por Calina Van der Velden en *Crafting Protest*, se entrelazan de manera significativa con los argumentos presentados por Ticio Escobar en *El mito del Arte y el Mito del Pueblo*. Estos escritos convergen en su énfasis en la importancia de las experiencias y prácticas cotidianas, así como en la valoración de la cultura material y la expresión creativa como formas de resistencia y construcción de identidad.

Mandoki aboga por un arte visto como práctica social en la vida cotidiana²⁴⁶ donde enfatiza en el estudio de la estética basada en los intercambios sociales en lugar de los objetos, para comprender que los momentos que se comparten entre individuos son los que generan las identidades colectivas y, por lo tanto, una estética cotidiana. Así, esta perspectiva se conecta con la noción de De Certeau sobre las “prácticas cotidianas” como maneras de actuar propias de grupos minoritarios para resistir el sistema imperante, comprendiendo que estas encarnan fragmentos de memoria y resistencia²⁴⁷. Ambos autores destacan que las acciones y objetos cotidianos tienen un valor intrínseco y pueden ser significativos en la construcción de la identidad y la resistencia cultural.

De esta manera, el *craftivismo*, tal como lo plantea Van der Velden, se alinea con este énfasis de lo cotidiano y la materialización de la creatividad como una forma de expresión y acción política. El *craftivismo* implica el uso de habilidades manuales para abordar cuestiones sociales y políticas, usualmente utilizando objetos y prácticas comunes como medios para la expresión y el cambio social²⁴⁸. Así, esta forma de activismo resuena con la idea de Mandoki y De Certeau en torno a comprender la estética como un intercambio social: en el *craftivismo* recae en el carácter activista y de co-creación, cuando a la vez, encarna una práctica cotidiana diferente al utilizar herramientas propias con un fin de resistencia.

[246] Katya Mandoki, *Prácticas estéticas e identidades sociales: Prosaica II* (México: CONACULTA, FONCA, 2006), 16.

[247] Van der Velden, *Crafting protest: Craftivism as Soft Feminist Activism*, 21.

[248] Escobar, *El mito del arte y el mito del pueblo*, 80.

Por su parte, la intersección con las ideas de Ticio Escobar en *El mito del Arte y el Mito del Pueblo* añade una capa adicional a esta discusión. Escobar desafía la noción tradicional de arte, la cual responde a una práctica separada de la vida cotidiana y reservado para una élite cultural, ya que en cambio, propone una visión del arte arraigada en las prácticas populares cotidianas y culturales

de las comunidades²⁴⁹. Esta perspectiva coincide con la apreciación de Mandoki y De Certeau por el análisis del día a día, destacando cómo las expresiones culturales y creativas del cotidiano son formas de arte y resistencia.

Al integrar las ideas de Mandoki, De Certeau, Van der Velden y Escobar, se expone cómo el estudio de lo cotidiano, la creatividad y la expresión cultural se entrelazan en la construcción de identidades individuales y colectivas, así como en la resistencia a las estructuras dominantes. Esta convergencia resalta la importancia de analizar las prácticas culturales de las comunidades, a través de perspectivas que hablan desde lo multidisciplinario dada la complejidad del entrecruce entre arte y acción política, en un contexto más amplio de transformación y construcción socio-cultural.

[2] Antecedentes y Referentes

2.1 Referencias

En el siguiente apartado se exponen referentes claves para el desarrollo del proyecto, a partir del análisis previo de las bases teóricas, estos se clasifican según la temática que abordan:

- ◆ *Craft Local* (Popular)
- ◆ *Craft Feminista* (Resistencia)
- ◆ *Craft Cotidiano* (Identidad)
- ◆ *Craft Cerámica* (Cultura material)

Craft Local

Muralismo Animita

Figura [N°11]

Javier Rodríguez Pavez, Mural del richar, población el manzano, www.sanbernardo.cl



[249] Vincentelli, *Women and Ceramics: Gendered Vessels*, 52

En la comuna de San Bernardo existen diferentes expresiones culturales avaladas por las instituciones oficiales, reconocida como “La capital del folclore” y sus construcciones patrimoniales como la Maestranza, el estudio *Memoria e Identidad: Muralismo animita en las poblaciones de la comuna de San Bernardo*, muestra una perspectiva diferente sobre la cultura de los habitantes:

“Nacido de la fusión entre el muralismo social o popular y la tradición folclórica de la animita en Chile, ha tenido como función perpetuar la memoria de hombres, mujeres, jóvenes, niños y niñas, logrando posicionarse en la memoria e identidad local de las poblaciones periféricas de San Bernardo”²⁵⁰.

[250] Javier Rodríguez Pavez, “Memoria e identidad: Muralismo animita en las poblaciones de la comuna de san bernardo, 2000-2020”, en *Historias de san bernardo (1821-2021)* (Santiago: Ilustre Municipalidad de San Bernardo, 2021), 202.

[251] Rodríguez Pavez, “Memoria e identidad: Muralismo animita en las poblaciones de la comuna de san bernardo, 2000-2020”, 209-210.

En este sentido, el estudio caracteriza tres tipos de murales animitas que presentan la identidad de los pobladores de San Bernardo: Mural Animita Simple; Mural Animita Epistolar; y Mural Animita Mausoleo²⁵¹.

De esta forma, el estudio ejemplifica la construcción de una identidad cultural de los sectores populares, a partir de la identificación de tipologías y motivos en las producciones de murales animitas, que a su vez, son portadores de memoria y buscan recordar, interviniendo el espacio público, a todos quiénes han fallecido.

Figura [N°12]

Javier Rodríguez Pavez, Mural Animita Simple de la “Chica Vero”, www.sanbernardo.cl.



Betty Cotrena

El carácter *craft* de la periferia se puede evidenciar en un ícono muralista: Betty Cotrena, quien fue artista visual, mujer pobladora, madre y luchadora social²⁵². Así, desde los colectivos “Rompiendo silencios” y “Autónomas” produjo diferentes proyectos, siendo la intervención de cuerpos pintados en su población de origen, La Victoria, el más reconocido.

Así, Cotrena se vuelve un referente en la utilización de medios artísticos para la resistencia social, destacando su participación en la reivindicación de los derechos de las mujeres a través de campañas que llevaron a la promulgación de la Ley 19.325 (actual Ley 20.066), período en el cual colaboró en la conformación de diferentes brigadas muralistas, compuestas mayoritariamente por mujeres a través de talleres de muralismo ligados a “la funa”²⁵³.

Figura [N°13]

*“Cuerpos pintados en la población la Victoria.
En primer plano Betty Cotrena”. En Puntada con hilo.
Comunicaciones feministas autónomas, 2007.*



[252] “Betty Cotrena Painequeo”. En lakuneta.cl, accesado el 21 de septiembre de 2022.

[253] Ibidem.

Fantasías floreadas-aladas

Fantasías floreadas-aladas plantea en el ámbito de creación un diseño periférico posicionado como crítico a la centralidad, un elemento que se expresa en las materialidades empleadas para la manufactura e intervención de objetos y visualidades:

“Dentro del espectro de los soportes gráficos, encontramos vías alternativas para la construcción de carteles, avisos y letreros, identificando cartones, cartulinas, papeles y tablas recicladas, escritos principalmente a mano o impresiones de bajo costo (fotocopias) para la disposición de información concisa”²⁵⁴

Se evidencia así, diferentes particularidades en materiales, en donde los espacios más marginales y periféricos poseen un mayor número de elementos *craft*, con materiales usualmente reciclados o de uso doméstico: la lana, los papeles de colores, el *sticker*, son todos elementos materiales que se entrecruzan con las prácticas del movimiento *craftivista*. Así, aunque el arte popular cobra belleza a partir de lo funcional, no es únicamente material y estético, sino que muchas veces es expresión simbólico-espiritual de las ideas del pueblo”²⁵⁵.

Figura [N°14]

“Cuerpos pintados, herencia del trabajo previo de Betty Cotrena con la agrupación de mujeres muralistas Autónomas”. En lakuneta.cl, 2007.



[254] Alegría Montano, “Fantasías floreadas - aladas”, 260.

[255] Álvaro Zamora, “Artes Decorativas”, 323.

Craft Feminista

Colectivo LasTesis

El colectivo *Lastesis* se hizo famoso en todo el mundo por su *performance Un Violador en Tu Camino*²⁵⁶. Este acto colectivo de resistencia feminista utiliza la danza y las letras para denunciar la violencia de género y la impunidad de los agresores. La coreografía se ha replicado en numerosos lugares y ha tenido un impacto significativo en la lucha feminista.

De esta manera, se evidencia el uso de *performance* como una práctica de resistencia, sobretodo resaltando el carácter de colectividad tanto en la realización propia del cántico como en su reproducción a nivel global. Así, cabe reparar en la universalidad del mensaje y en la apropiación e interpretación de la *performance* en distintos países, donde esta se adaptó con matices propios a los contextos sociales de diferentes territorios.

Figura [N°15]

Gabriela Wiener, "La década en que nos hicimos feministas (Published 2020)", imagen, *The New York Times*, 2 de enero de 2020.



[256] Sibila Sotomayor, Dafne Valdés, Paula Cometa Stange y Lea Cáceres, mujeres de Valparaíso, se unieron para formar el colectivo feminista LasTesis, quienes buscan traducir tesis de autoras feministas hacia la performance para llegar a diversas audiencias. La intervención "Un violador en tu camino" se basa en textos de la antropóloga feminista Rita Segato y es un canto de protesta que ha sido reproducido en diferentes países. "El violador eres tú": El potente himno feminista nacido en Chile que da la vuelta al mundo - BBC News Mundo, BBC News Mundo, consultado el 18 de marzo de 2024.

The Pussyhat Project

El proyecto *The Pussyhat Project* fue una iniciativa surgida en Estados Unidos en 2017 como respuesta al clima político y social que rodeaba la toma de posesión del presidente Donald Trump. Consistió en la creación y distribución masiva de gorros de punto rosados con orejas puntiagudas, conocidos como *pussyhats*²⁵⁷.

El nombre *pussyhat* hace referencia al término en inglés *pussy* que se utiliza como un término coloquial para referirse a la vagina, y *hat* que significa sombrero en español. El objetivo del proyecto fue crear una manifestación visual y unificador a través de la moda, proporcionando a los participantes una forma de expresar su apoyo a los derechos de las mujeres, la igualdad de género y otros temas progresistas.

El *Pussyhat Project* se convirtió en un símbolo de resistencia y solidaridad, y ayudó a crear un sentido de comunidad entre los participantes en las manifestaciones²⁵⁸. Los gorros rosados se convirtieron en un emblema visible de la lucha por los derechos de las mujeres y el rechazo a la retórica misógina.

Figura [N°16]

Amanda Voisard, "Crowds Gather for the Women's March on Washington", imagen, The Washington Post, 17 de enero de 2017.



[257] The Pussyhat Story, the Pussyhat Project", PUSSYHAT PROJECT™, consultado el 15 de marzo de 2024.

[258] The Pussyhat Story, the Pussyhat Project", PUSSYHAT PROJECT™.

La colectividad feminista en el arte activismo

A partir del estudio de casos de la obra “calzones parlantes” de la artista Andrea Zambrano Rojas, se plantea la relevancia que posee la relación entre arte-activismo y feminismo. A través de la convocatoria a un festival, la artista buscaba realizar talleres de arte para mujeres desde una mirada comunitaria, al generar un espacio de intercambio donde las participantes pudiesen hablar respecto a la violencia presente en sus vidas.

Sin embargo, el concepto clave y referente del artículo deviene de la aplicación de metodologías de feminismo popular en dicho taller, para no solo gestionar un objeto resultante de esta convocatoria, sino que también evidenciar el proceso de creación de un espacio seguro de producción feminista:

“Los talleres no se hicieron exclusivamente para la producción de la obra, sino fueron un espacio de autoconciencia, dónde se pudo conocer a las demás, construir la confianza necesaria y reflexionar, porque el tiempo que tienen las mujeres para dedicarse a ellas mismas es escaso y precioso”²⁵⁹.

Figura [N°17]

“Andrea Zambrano Rojas, “CALZONES PARLANTES por la no violencia hacia las mujeres 2011- 2012”, imagen, Z. Rojas / Andrea Zambrano Rojas, consultado el 18 de marzo de 2024



[259] Kasumi Iwama, “La colectividad feminista en el arte activismo”, *Index, revista de arte contemporáneo*, n.º 12 (30 de noviembre de 2021): 168.

Figura [N°18]

“Zambrano Rojas, “CALZONES PARLANTES por la no violencia hacia las mujeres 2011- 2012”.



Craft Cotidiano

La reconquista peatonal

El proyecto *La Reconquista Peatonal* es una organización que indaga en las caminatas de las personas en un territorio particular con el objetivo de valorar la experiencia de lo cotidiano, reconocer el territorio que se habita y activar las conexiones de las comunidades²⁶⁰.

El proyecto funciona a raíz del registro como bitácoras, con la utilización de un “diario móvil” el cuál sirve para que cada caminante pueda registrar desde la observación y pensamientos, lo relevante de su caminata en el territorio.

Así, el diseño de una herramienta para la recopilación del cotidiano es el aspecto referente para el escrito, dado que *La Reconquista Peatonal* expone como se puede cuantificar la experiencia del cotidiano.

[260] La reconquista peatonal, en www.lareconquistapeatonal.org, consultado el 10 de marzo de 2024.

Figura [N°19]

*El barrio propio, Santiago de Chile, 2021, imagen,
La reconquista peatonal, consultado el 10 de marzo de 2024.*

**Craft Cerámico*****The Dinner Party***

The Dinner Party es una obra realizada por la artista Judy Chicago. La obra tuvo un impacto que la condecoró como un ícono feminista de los años 70's, dado que en un arreglo de 39 platos cerámicos se representó en cada uno a una mujer importante de la historia. Así, *The Dinner Party* buscó que las mujeres nunca más fuesen excluidas, representando un banquete con un arreglo personalizado para cada mujer como personaje histórico, por ejemplo: Virginia Woolf, Gerogia O'Keeffe, entre otras²⁶¹.

Judy Chicago trabajó materiales que han sido asociados al trabajo *craft* de mujeres por décadas, dando origen a una representación en cerámicas, hilos, borados y tinta china. Así, a modo de referencia, esta exposición posee puntos claves de feminismo, cerámicas y resistencia feminista, al resignificar no solo el oficio *craft* como un arte que puede ser partícipe de las instituciones de las artes mayores como el museo, sino que también poniendo en valor el rol de la mujer en la historia.

[261] Dr Jennie Klein, Judy Chicago, *the Dinner Party*, en Smarthistory, 12 de octubre de 2018.

Figura [N°20]

Judy Chicago, *The Dinner Party*, imagen, www.judychicago.com, consultado el 12 de marzo de 2024.



Subversive Ceramics

Subversive Ceramics es una publicación por la autora y ceramista Claudia Clare, quién ha aportado al estudio con perspectiva de género al oficio de las cerámicas.

Así, en su trabajo, se enfoca en ilustrar imágenes representativas de la opresión femenina para generar un mensaje directo de resistencia a partir del *craft*. En su libro, discute el uso de la insurrección, la sátira y las representaciones feministas en la cerámica, dada la disolución en torno al *craft* como una forma de creación excluida de las Bellas Artes y a la vez, asociada al género femenino como parte de la femeneidad. Así, busca resignificar estas nociones a través de sus representaciones en la cerámica y llevar más allá a objetos de uso común²⁶².

[262] Claudia Clare, *Bespoke Ceramic Artist*, en claudiaclare.co.uk, consultado el 12 de marzo de 2024.

Figura [N°21]

"Claudia Clare, Biography - Claudia Clare Ceramics, imagen, claudiaclare.co.uk, consultado el 10 de marzo de 2024.

**Figura [N°22]**

"Claudia Clare, Nothing Like a Kiss "Nada Como Un Beso", imagen, en candidastevens.com, 2018.



Figura [N°23]

De izquierda a derecha:

a. Pollyanna Johnson, Ceramic Archive, imagen, en pollyannajohnson.com, consultado el 11 de marzo de 2024.
b. Vanessa Bell y Duncan Grant, *The Famous Women Dinner Service*, imagen, Artnet News, 1932.
c. An 84-Year-Old Ceramist's New York Moment, imagen, T Magazine, consultado el 19 de marzo de 2024,

d Polly Fern, *Illustrator and Ceramicist Polly Fern*, imagen, *Jama's Alphabet Soup*, consultado el 11 de marzo de 2024,
e. Johnson, Ceramic Archive.
f. Fern, *Illustrator and Ceramicist Polly Fern*.



Otros referentes

Se exploraron referentes de morfologías y tipologías en torno a los platos cerámicos y los motivos relacionados al feminismo, lo pictórico y como *craft* realizado por mujeres.

2.2 Antecedentes: Primeros acercamientos

Retomando lo expuesto en la justificación del proyecto, la motivación por investigar en torno a la cerámica como bajada material y San Bernardo como territorio propicio para la resistencia y cultura material propia, surge también de los saberes y experiencias prácticas en torno al ejercicio del trabajo en cultura, al trabajo colaborativo en la Fundación y Cooperativa Ecolety y, el trabajo práctico en el *Taller Cerámico de Modelado Manual* realizado por Paulina Lorca²⁶³ en 2021. Así, a modo de introducción al trabajo de campo, se indagará en las experiencias descritas dado que son fundamentales para llevar a cabo la presente investigación.

Taller cerámico de modelado manual

El *Taller de Técnicas de Modelado Manual en Cerámica* impartido por la diseñadora y ceramista Paulina Lorca, tuvo la finalidad de acercar e introducir en el oficio cerámico en el contexto de la pandemia del COVID-19. En esa instancia, me incorporé al taller en noviembre de 2021. El taller consistió de 4 sesiones de 2 horas y media cada una, en un formato *online* donde si bien existía la barrera de la cuarentena, el acceso al material fue gestionado por la profesora para que este llegase a nuestros domicilios. Así, en cada sesión se nos entregaron herramientas para construir volúmenes cerámicos, material teórico sobre la arcilla, conocimiento de proveedores y distribuidores del material y, finalmente, terminar con una pieza cerámica realizada por nosotras.

Figura [N°24]

Piezas de cerámica en estado de hueso, realizadas en el Taller de Técnicas de Modelado Manual de Amorfo Cerámicas, noviembre de 2021 Registro propio.



[263] Paulina Lorca es diseñadora industrial de profesión, quien se dedica a la creación de objetos cerámicos en su taller Amorfo Cerámicas, celebrando las irregularidades, la asimetría y lo único.

"Amorfo Cerámica cautiva con sus creaciones decorativas y utilitarias", consultado el 15 de marzo de 2024.

La experiencia del taller no sólo implicó una serie de conocimientos prácticos que dieron inicio a mi estudio personal sobre las cerámicas, sino que también cabe destacar el carácter co-creativo independiente de la distancia social, presente entre las partícipes del taller, encontrando el diálogo como una herramienta de creación colectiva para nuestras piezas individuales, como también una forma de escape en relación a la situación de crisis que se vivía. Asimismo, el taller favoreció la realización del proceso completo de creación de una pieza cerámica, contando desde los materiales hasta las dos quemas posteriores del volúmen, gestionando una instancia accesible a las dificultades económicas que supone el mismo material y el contexto de emergencia.

Figura [N°25]

Pieza de cerámica en estado de bizcocho realizada en el Taller de Técnicas de Modelado Manual de AmorfoCerámicas, noviembre de 2021 Registro propio



Figura [N°26]

Piezas de cerámica esmaltada, post segunda quema, realizadas en el Taller de Técnicas de Modelado Manual de AmorfoCerámicas, noviembre de 2021. Registro propio.

**Seminario de Licenciatura**

En el año 2022 fui parte de los cursos “Seminario de Licenciatura I y II” de la carrera de Diseño en la Universidad de Chile, impartido por el profesor Eduardo Castillo. El seminario consistía en desarrollar habilidades para la investigación en diseño, desde el aprendizaje de técnicas investigativas y la realización de un estudio preeliminar al proceso de tesis, con una temática a mi elección para desarrollar.

Es en ese contexto que los ejercicios del curso me llevaron a retomar el interés por el cruce entre los conceptos de periferia, feminismo y resistencia, tres temáticas patentes como propia residente de la comuna de San Bernardo. Desde ese parámetro, se exploró en torno a casos de estudio para desarrollar un escrito académico, en la búsqueda de un diseño propio de la periferia, pero que también tuviera un enfoque de género. Así, a través de conceptos claves como *craftivismo* y co-creación es que me encontré con la Cooperativa y Fundación Ecolety.

El trabajo con Ecolety consistió en una serie de actividades etnográficas, entrevistas y registros fotográficos que propiciaron tener una pequeña muestra para analizar lo que podría ser un atisbo de diseño feminista en la periferia Sanbernardina, con un carácter identitario ligado a los oficios, con tipologías y morfologías propias de las creadoras.

Figura [N°27]

Mural de mujer ubicado en la sala de danza de la kasona Ecolety. Septiembre de 2022, Registro propio.



La investigación y vinculación con la Cooperativa y Fundación Ecolety se desarrolló en esta instancia de Seminario desde julio a diciembre de 2022, culminando con la entrega de un primer borrador en torno a la confección feminista en la periferia: *Confección! en resistencia*, una primera investigación que dictó las bases para el presente estudio, la cual a partir de un corpus visual electo según las etnografías en la Kasa Ecolety, propone un análisis de la visualidad del *craft* en dicho contexto.

De esta manera, la revisión de bibliografías y la comprensión de nuevos conceptos que permiten explorar los campos de acción del diseño como disciplina al servicio de las comunidades, fueron fundamentales para sentar bases conceptuales más precisas y herramientas más complejas para la realización de la presente investigación, las cuales se abordarán en capítulos posteriores.

Figura [N°28]

Portada de “Confección! en Resistencia”, escrito borrador de Seminario de Licenciatura II, carrera de Diseño de la Universidad de Chile, año 2022. Elaboración Propia.

**Cooperación y Cultura**

Posterior al proceso de Seminario de Licenciatura en el año 2022, el trabajo conjunto con la Cooperación Ecolety tuvo una continuidad como colaboración. De esta manera, entre enero y marzo de 2023 se realizaron diferentes visitas a la Kasona Ecolety, con la finalidad de elaborar material gráfico para la fundación a modo de retribución por el trabajo realizado previamente y, la disposición y entrega recibidas tanto como investigadora y como mujer de la comuna.

Así, a partir del diálogo y la convivencia en la cooperativa, se identificó la necesidad de un material gráfico que pueda ser editable por las mujeres de la fundación. De esa forma, se realizaron dos gráficas para su libre utilización: una ilustración en torno a la conmemoración del día de la mujer y, una gráfica de alerta feminista en relación a la violencia y femicidio.

Figura [N°29]

Gráfica para redes sociales. Contra todas las violencias, a modo de conmemoración del 8 de marzo. Elaboración Propia, 2023.



A partir de esta experiencia y vinculación que se mantiene hasta la actualidad, cabe mencionar el aprendizaje adquirido que me entregó Ecolety: la posibilidad de explorar formas de trabajo diferentes, de forma conjunta e igualitaria, además del cariño creciente entre sus partícipes y el deseo de generar un espacio que subsana las necesidades de las mujeres de la comuna que quedan sin atender. Así, la vinculación con los oficios es un factor clave en la rehabilitación emocional de quienes llegan a Ecolety, como también la destreza y autopercepción adquiridas por medio de la creación manual.

Los aprendizajes de mediación cultural y el desarrollo de la disciplina del diseño al servicio de la cultura para las comunidades, son experiencias que

me han permitido extrapolar estos saberes desde una instancia institucional y oficial, a repensar las formas de mediar la cultura en un contexto periférico, abogando por diseñar maneras de hacer coherentes con los contextos y valiosas en su calidad, reconocimiento y elaboración.

Figura [N°30]

Gráficas para redes sociales. "Estamos Alerta", para visibilizar femicidios y reportar femicidas y, "No más femicidios", para contabilizar femicidios. Elaboración Propia, 2023.





Fundación Ecolety
Estudio de Caso



[3] Caso de Estudio: Fundación y Cooperativa Ecolety

A continuación, se relatará en torno a una serie de visitas a la Kasa Ecolety, ubicada en la calle Covadonga #46 para recopilar fuentes visuales y orales respecto del *craft* feminista de la periferia. De esta forma, desde 2022 a 2024 se realizaron una serie de instancias como vinculación y estudio dentro de la Cooperativa, culminando con el trabajo colaborativo realizado en 2023 y, con ser parte de las “*profas*” talleristas en 2024.

De esta forma, se abordará el trabajo de campo como:

2022	Fase 1: Etnografía, Corpus Visual, Conclusiones Preliminares
2023	Fase 2: Trabajo Colaborativo a Distancia
2024	Fase 3: Vinculación y Profa Tallerista

2022

FASE 1: Etnografía, corpus visual, conclusiones preliminares

“Se adecuaba mucho a mi forma de trabajo, como yo quería trabajar”²⁶⁶

La Cooperativa y Fundación Ecolety es un proyecto colaborativo donde se acciona con perspectiva de género para potenciar el trabajo de mujeres, abogando por una inclusión, espacios de trabajo amigables y la aceptación de diversidades, capacidades e historias.

Sin embargo, Ecolety abarca muchas aristas más allá del modelo económico horizontal que exitosamente crearon, sino que también al indagar en torno a la historia de la Cooperativa con la fundadora Leticia Silva y, con Jana Huaiquian, colaboradora activa de la fundación. Ambas reconstruyen su historia abordando lo que significó su conformación; con iniciativas como la auto-gestión, el cooperativismo y la no violencia en todas sus formas, esas acciones son su resistencia ante la normalidad que implica la violencia de género²⁶⁷.

Como primer acercamiento a Ecolety, luego de las entrevistas y diálogos que mantuvimos, cabe destacar el uso del lenguaje dentro de la Kasona ya que posee una particularidad: al hablar de los roles que se cumplen en la fundación se utilizan adjetivos femeninos. De esta forma, al explicar los roles de las mujeres como profesoras talleristas o al hablar del grupo de mujeres en general, se habla de *profa*, *grupa*, *ñaña*, *pajara*, *bacana*, entre otras, un ejercicio que es parte del carácter separatista del espacio y, que se utilizarán en adelante en el presente escrito al relatar las etnografías en Ecolety.

[266] Jana Huaiquian, entrevista por Fernanda Alarcón, 26-10-22.

[267] “Fundación ecolety”, en ecolety.cl, consultado el 3 de febrero de 2024.

La *grupa* que actualmente se conforma por más de 80 mujeres y basa sus ideales en vivir como comunidad. En palabras de Jana, la cooperativa la entienden como:

“Trabajar en equipo, en cooperación con la otra, en bienestar con la otra, si le va bien a una la idea es que nos vaya bien a todas, es más amable.(...) yo trabajé en otras pegas tradicionales y no volvería po. Acá uno aprende a muchas cosas, en el fondo autogestionarse (...) Todos te dicen que no se puede po y acá nosotras la hacemos en la interna, todos los días.”²⁶⁸.

Al 2024, Ecolety lleva 14 años de funcionamiento, donde en sus inicios este espacio deviene de la necesidad de compatibilizar un espacio para trabajar y a la vez, maternar. En palabras de Leticia, ella explica;

“Estábamos maternando, había pega porque trabajábamos para otra diseñadora y, de esa misma diseñadora que tenía mucha pega, ella requería de un taller. Yo convoqué a unas amigas, hacíamos las vitrinas para las tiendas, como vitrinas con vestidos de papel para las tiendas. Ahí surge la idea de tener un taller en bellavista, pero tenía que ser como una casita porque íbamos con les hijes a trabajar. Ahí partimos, primero eramos 5 y hacíamos hasta exposiciones y todo”²⁶⁹.

De esta forma, la Cooperativa partió como una empresa, aunque sus partícipes no se vieron cómodas con el funcionamiento de un modelo jerárquico de trabajo. Por ello, a pesar de la poca información existente en la época y, con muchas dificultades burocráticas, lograron conformarse como Cooperativa por el Ministerio de Economía. Ahí, pasaron de estar 4 años en Barrio Bellavista a 4 años en Barrio Bellas Artes, donde se instalaron como modelo de comercio justo, evidenciando desde ahí lo que es la resistencia:

“El Barrio Bellas Artes es súper de elite y nosotras patuas nos metimos con un modelo súper de pueblo, de territorio, entonces nos empezaron a hostigar porque hacíamos cosas gratis, nos persiguieron, terminamos súper agotadas, nos hicieron allanamiento y nos acusaron de tráfico de drogas y, ahí cachamos que era una suerte de persecución. Ahí nos vinimos pa acá a esta kasa ”²⁷⁰.

Desarmar para armar

“Siempre estamos inventando más cosas que hacer. Si nos quedáramos con lo que tenemos - que es poquito- no lograríamos todos los objetivos que tenemos. Además es fome estar quieta, la auto-gestión te obliga (...) **sino nos movemos, no nos hacemos el diario, no hacemos que la casa viva**”²⁷¹.

Además del trabajo en torno a los oficios, en Ecolety existe un trabajo silencioso que en la actualidad se considera como el verdadero trabajo de la fundación; crear redes de apoyo y acompañamiento para mujeres en situaciones de vulnerabilidad y violencia:

[268] Jana Huaiquian, entrevistada por Fernanda Alarcón, 26-10-22.

[269] Leticia Silva, entrevistada por Fernanda Alarcón, 26-10-22.

[270] Ibidem, 26-10-22.

[271] Ibidem, 26-10-22.

“Cuando más vienen, almorzando quizás cuentan algo, cuenta su problema, que sufre violencia, no solo económica. Te estai haciendo cargo de cosas que una no está preparada. Creamos redes que tratan temas de violencia, porque es necesario para las compañeras”²⁷².

De esa forma y, en torno al feminismo, Ecolety se consolida de forma abiertamente feminista con su llegada a San Bernardo. Si bien, la perspectiva de género siempre fue una temática central en la *grupa*, es desde este nuevo espacio donde indagan en torno a los conceptos de feminismo y separatismo.

El feminismo popular viene a ser una característica central de las prácticas con perspectiva de género en el territorio periférico. En ese sentido, ellas exponen su visión en torno a como viven el feminismo y sus particularidades:

“Nosotras igual nos definimos con un feminismo no como tan institucional (...) No como el que te dicen que ser feminista es llegar al poder, nosotras vemos feminismo como mucho más de cuestionamiento del sistema po, como que eso es lo fuimos aprendiendo en la misma resistencia, las mismas historias que vienen (...) el feminismo es como lo adoptamos y también lo vemos desde lo que nosotras hacemos, tampoco hemos estudiado... no po, no podemos dar cátedra ni enseñar, sino es la forma en que lo vivimos, entonces por lo mismo entendemos también que hay cosas que tenemos que sacar, que siguen estando, entonces estamos constantemente aprendiendo también”²⁷³.

De esta manera, la fundación y cooperativa Ecolety conlleva no solo un espacio amable para el trabajo de mujeres en torno a los oficios, sino que también, salvaguardan desde las necesidades que presentan las mujeres del territorio, un rol de acompañamiento que no se subsana desde la institucionalidad comunal. Así, ligadas a un feminismo en constante evolución, se caracteriza por su resistencia desde el trabajo colaborativo:

“Vienen mujeres que dicen que no saben hacer nada, una siempre sabe algo, sabís limpiar, cocinar. Cambiarles ese chip es lo más loco. Después una les ve que están más empoderadas, eso es en el fondo, **esa es la pega**”²⁷⁴.

[272] Jana Huaiquian, entrevistada por Fernanda Alarcón, 26-10-22.

[273] Ibidem, 26-10-22.

[274] Ibidem, 26-10-22.

[276] Jana Huaiquian,
entrevista por Fernanda
Alarcón, 26-10-22.

"El tema de las mascarillas a nosotras nos logró hacer **resistencia** por la pandemia, nosotras no hemos cerrado nunca, es todos los días la resistencia (...) nosotras hacemos muchas cosas, por lo mismo yo creo que hemos podido resistir, porque todas creemos en esto"²⁷⁶.



Ficha de entrevistas | Fuentes Orales



Entrevista n°o Leticia Silva y Jana Huaiquian

Organizadoras de la cooperativa y fundación Ecolety con 14 años de trayectoria en el camino para ser el organismo que es hoy en día. Tanto Jana como Lety son pilares fundamentales en Ecolety, desempeñándose en el taller textil, en la escuela de artes, oficios y auto-cuidado para mujeres y, sobretodo en un rol de acompañamiento a las compañeras de San Bernardo que se acercan a la Kasaona, junto con un papel activo de organizadoras dentro de la cooperativa.

Fecha:	26 de octubre 2022 Entrevista abierta: Individual y grupal
Lugar:	11:00 Am, Covadonga #46, San Bernardo
Duración:	7 horas no continuas

En torno al relato expresado anteriormente, se desglosa los detalles de las entrevistas realizadas como primera fase de investigación. Así, se realizan preguntas en torno al feminismo, los oficios, las partícipes y la resistencia.

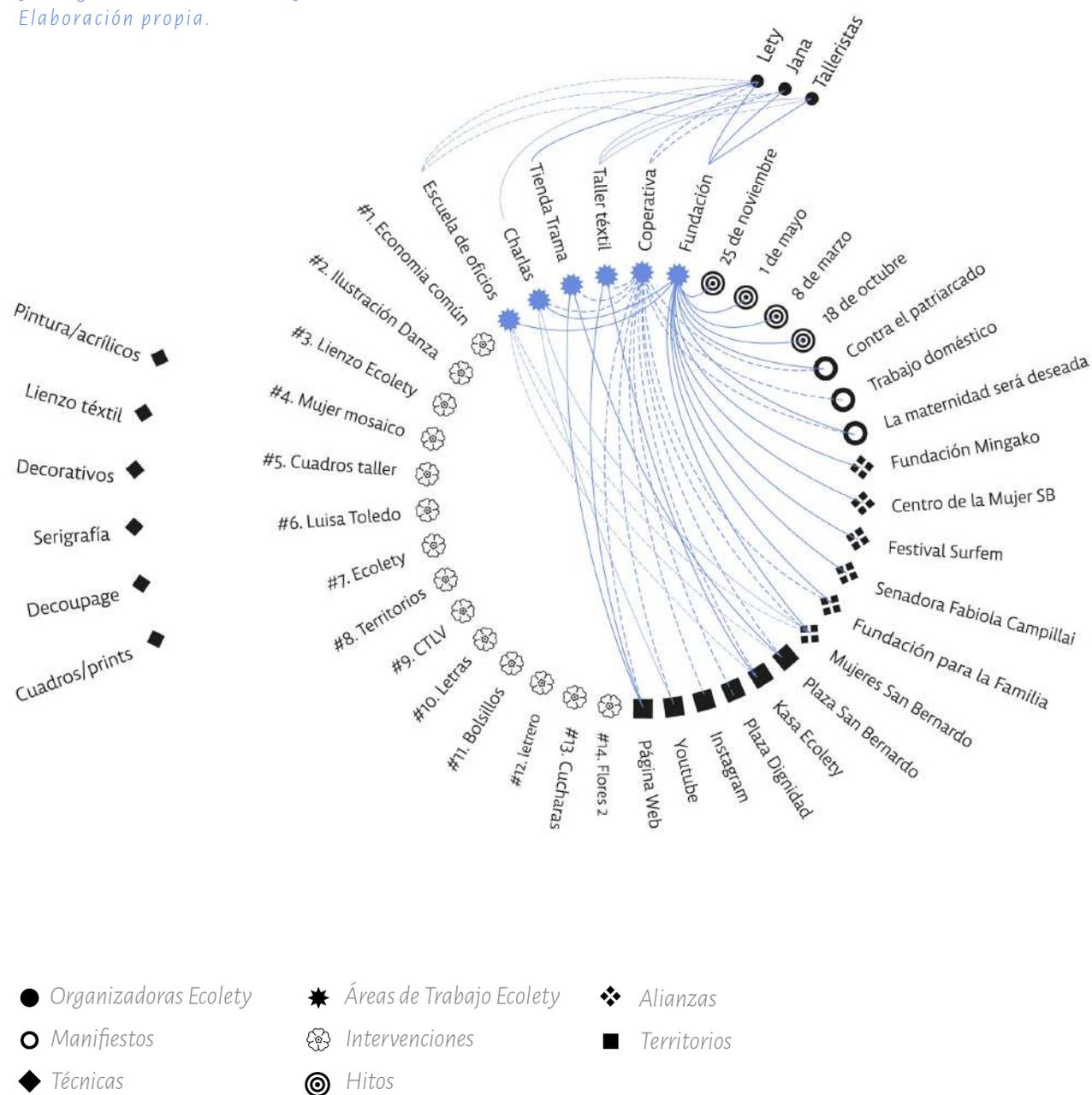
Preguntas

- ◆ *¿Cómo llegaste a Ecolety? ¿Por qué motivos?*
- ◆ *¿Tenías conocimientos sobre oficios antes de entrar? ¿Quién te enseñó?*
 - ◆ *Si no, ¿cómo fue tu proceso al desempeñarte en el taller?*
- ◆ *¿Cómo se vive la Cooperativa en Ecolety?*
- ◆ *Cómo se trabaja en Ecolety. Cómo llevan la perspectiva de género.*
- ◆ *Cómo funciona el espacio de trabajo.*
- ◆ *Quiénes son los actores involucrados para su funcionamiento.*

Así, de forma semi-estructurada se llevan las entrevistas siguiendo el diálogo en torno a las preguntas planteadas, con el objetivo de entender cómo se relacionan estos aspectos en el estudio de casos.

Figura [N°31]

[Sociograma Fuentes Orales]
Elaboración propia.



Según las exploraciones en la primera etapa de etnografía, se evidencia la relación entre las partícipes coordinadoras de Ecolety con diferentes agrupaciones de la comuna; así, existe trabajo colaborativo en temáticas de reciclaje, violencia de género y *hip-hop*. De igual forma como se vinculan las organizaciones del territorio, también se habitan distintos espacios físicos y virtuales más allá de la kasona Ecolety, como la plaza de San Bernardo y la presencia en RRSS como *instagram*, *youtube*, entre otros.

Fuentes Visuales

La Fase 1 de la investigación es predominantemente de carácter cualitativo, teniendo como finalidad el reconocer una estética de resistencia propia en la producción de oficios feministas en periferia. Así, se realizará un análisis de una muestra de 14 de sus producciones visuales a modo de archivo de la cooperativa Ecolety.

Así, se espera explorar y encontrar diferentes hallazgos particulares dentro de Ecolety que permitan caracterizar la temática ya planteada, por medio de un trabajo etnográfico y de inmersión dentro de la cooperativa, de la realización de entrevistas no estructuradas y del registro fotográfico del corpus visual de la investigación. Cabe recalcar también que la presente sección responde a una primera etapa de la investigación.

Así, se desarrolla una etapa de catastro en donde se requería el registro del corpus visual para la investigación. De esta forma, el catastro de las 14 intervenciones realizadas por la fundación Ecolety provienen de identificar en estas diferentes técnicas de arte decorativo:

- Pintura/Acrílicos
- Lenzos textiles
- Objetos decorativos
- Serigrafías
- Decoupage
- Cuadros/Prints.

Todas estas técnicas son pertinentes tanto en materialidades (desde el diseño periférico) como en significado (desde una visión *craftivista* en la producción de las intervenciones como en su propósito).

Se aborda también esta etapa investigativa como *research through design*, al tratarse de comprender la relación entre las personas [Cooperativa Ecolety] y el mundo diseñado [sus producciones visuales y el contexto en que se desenvuelven]. Así, se busca reconocer estéticas que aporten a la disciplina del diseño no solo desde su análisis visual, sino también desde su contexto de creación y el relato de sus creadoras.



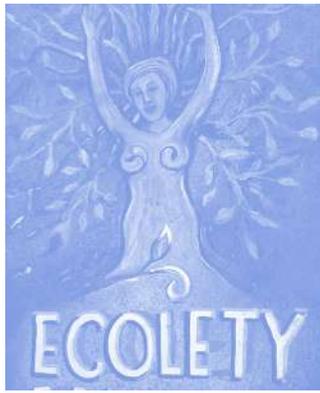
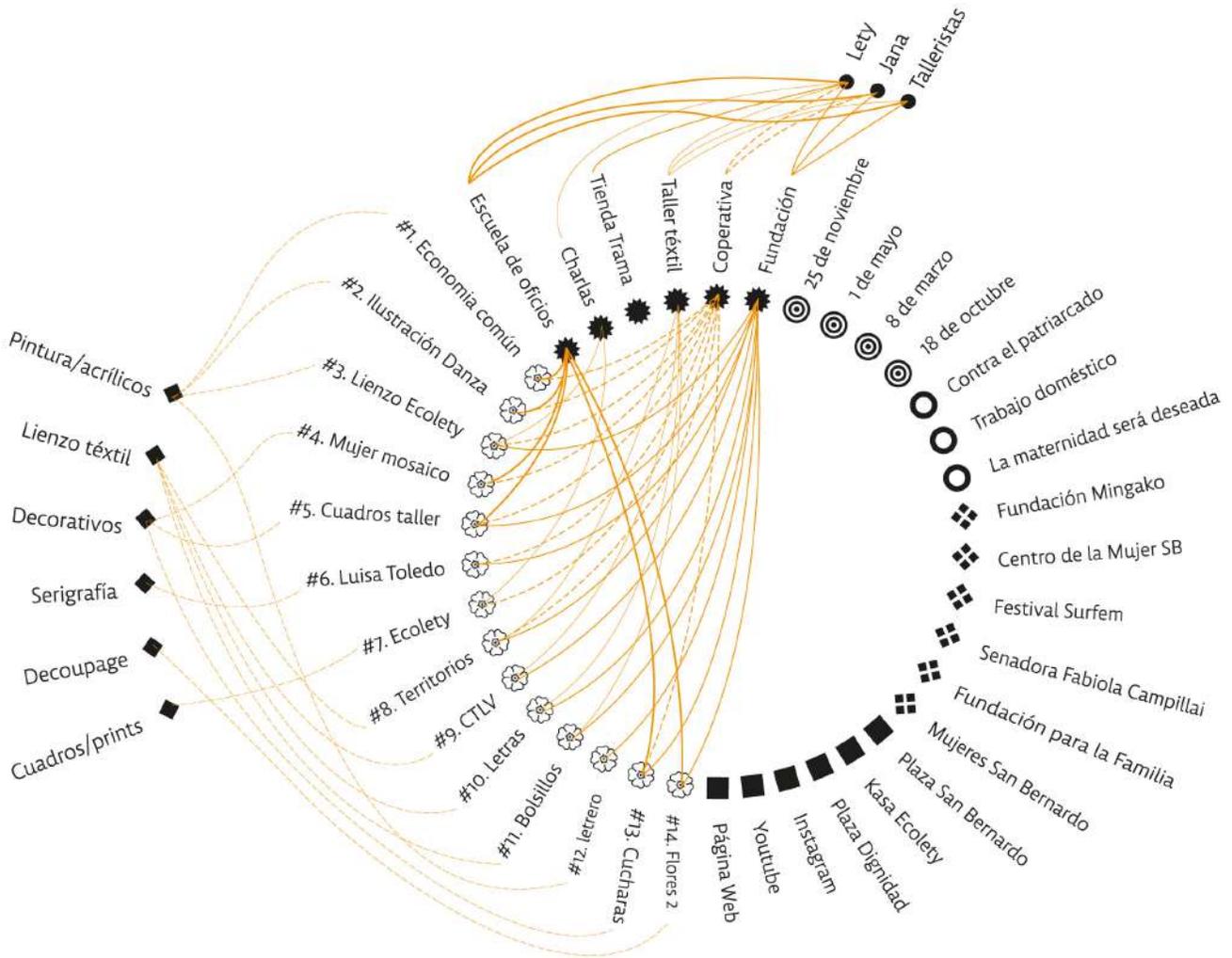


Figura [N°39]
corpus visual [fichas]

Colección visual de las intervenciones realizadas por la colectiva Ecolety. Fabricación propia.

Figura [N°32]

[Sociograma Fuentes Visuales]
Elaboración propia.

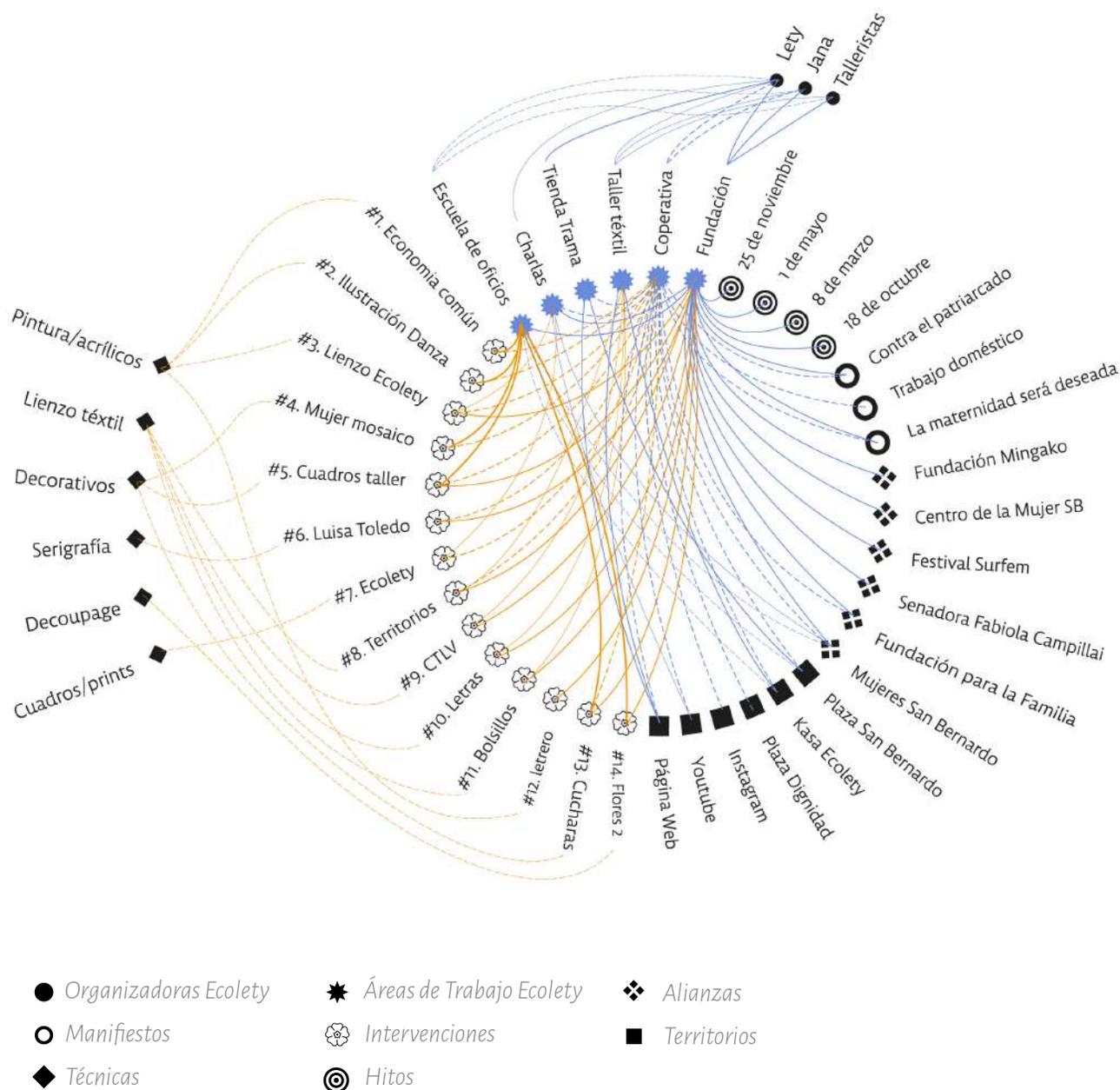


- Organizadoras Ecolety
- ★ Áreas de Trabajo Ecolety
- ◆ Alianzas
- Manifiestos
- 🌸 Intervenciones
- Territorios
- ◆ Técnicas
- 🎯 Hitos

Según las exploraciones en la primera etapa del Corpus Visual, se evidencia la vinculación de las obras producidas por las partícipes de Ecolety con las distintas áreas de la fundación. De esta forma, la muestra analizada responde en su mayoría a creaciones de carácter textil, realizadas en instancias de taller y de manera colectiva.

Figura [N°33]

[Sociograma General] Sociograma de los diferentes actores humanos y no humanos que se relaciona al corpus visual de Ecolety. Elaboración propia.



El sociograma general expone cómo se vinculan todos los elementos presentes en la muestra de estudio: las participantes, organizadores, espacios del territorio, temáticas y materialidades de las obras. De esa forma, la alta vinculación entre los elementos expone una particularidad de las producciones de Ecolety: estas se crean no sólo con fines artísticos o de una práctica tallerista, sino que todas poseen un concepto de resistencia territorial y feminista popular detrás, al denostar motivos y consignas propias del movimiento, como también circular las obras en el espacio público.



2023

FASE 2: Trabajo Colaborativo a Distancia

En el año 2023 a raíz de la continuidad con el proceso de investigación, el trabajo colaborativo con la Cooperativa y Fundación Ecolety se retoma de manera híbrida; se realizan 3 visitas entre los meses de enero y febrero de 2023, para luego continuar el contacto a partir del diseño de piezas para redes sociales durante el transcurso del año, para volver a retomar el contacto presencial entre los meses de noviembre y diciembre de 2023.

De esta manera y como se mencionó anteriormente, la vinculación en este periodo corresponde a instancias que parten desde motivaciones no académicas, sino que en torno a colaborar con Ecolety a modo de agradecimiento por la disposición previa a participar de la investigación.

Así, se realizan piezas gráficas a partir del estudio de nuevas referencias visuales encontradas en la kasona, ahora identificando los motivos y colores principales recopilados en la investigación previa.

Finalmente, se retoma un contacto de carácter académico al continuar la investigación en torno a la bajada de un proyecto de diseño que implique la participación de mujeres de la *grupa*, en función de ampliar las interrogantes planteadas anteriormente que sirvieron de base conceptual para el desarrollo posterior y más profundo de la investigación.

Figura [N°34]

Banner, en ecolety.cl, consultado el 3 de febrero de 2024.



Figura [N°35]

De izquierda a derecha:

- a. Ilustración aplicada en Redes Sociales, en instagram, consultado el 3 de febrero de 2024.
- b. Ilustración aplicada en Redes Sociales 2 , en instagram, consultado el 3 de febrero de 2024.
- c. Visita a la Casa Ecolety, Enero 2023. Registro Propio.
- d. Apoyo en taller de serigrafía en Kasa Ecolety, Febrero 2023. Registro Propio.



..... 2024

*"Nuestra casa fue
bien alta pa' los remezones
Nos gustaba que le hiciera sombra
a los temores"²⁷⁷*

FASE 3: Vinculación y Profa Tallerista

En el año 2024, a modo de culminación y cierre del proceso de investigación y, a raíz de las relaciones formadas anteriormente, se decide realizar la bajada proyectual con mujeres de la comuna de San Bernardo, en la Kasona Ecolety. De esta manera, se genera un espacio de tipo taller, con un carácter experimental en torno al modelado de cerámicas (el cuál de abordará en el capítulo 5). Así, se procede a realizar el proceso de investigadora como una agente activa dentro de la Cooperativa, como *profa* colaboradora de Ecolety.

Nota sobre la *profa* y las instancias de educación popular

Es pertinente acotar sobre la figura de profesora dentro de la Cooperativa Ecolety; la *profa*. Dentro de Ecolety, entendido como un espacio **separatista**²⁷⁸, con perspectiva de género como un eje fundamental de su funcionamiento y, sin la existencia de jerarquías, sino con un trato horizontal entre compañeras, la figura de la *profa* nace como una facilitadora de saberes, quién es la encargada de transmitirlos al desarrollar talleres que impliquen la **intersubjetividad** entre sus participantes.

De esta manera, cabe comprender este tipo de instancias como una forma de educación popular, que a su vez, está ligada fuertemente al feminismo. Claudia Korol, teórica y educadora popular con perspectiva de género, expone sobre estas formas diferentes de hacer espacios educativos:

“Estas vuelven a situar el conocimiento social crítico en el lugar donde nace: las comunidades, las organizaciones populares, los movimientos sociales y políticos que ensayan nuevas formas de vivir y de pensarse, que realizan ejercicios de autonomía no sólo en sus prácticas sino también en sus teorías, en el diálogo con otros saberes.”²⁷⁹

Así, existe un énfasis en el carácter comunitario de la educación popular. Tal como se practica en Ecolety, el diálogo encontrado entre las mujeres partícipes es en gran parte la clave de cómo interactúan los saberes que se buscan transmitir. De esta manera, Korol acota un rasgo particular en torno a las educaciones populares y, es que estas operan como medios para la resistencia:

“Pedagogía de las revoluciones, pedagogía revolucionaria, significa entre otras cosas, acompañar y aprender de los esfuerzos populares de descolonización, despatriarcalización y desmercantilización de la vida. Significa también transformar la vida cotidiana de nuestros

[277] Yorka, Yorka - Casa (Video Oficial), Youtube, 8 de agosto de 2022, video.

[278] Espacio destinado para que solo lo habiten personas de un mismo género.

[279] Claudia Korol, La educación popular como creación colectiva de

movimientos y organizaciones y nuestra propia vida, en **laboratorios en los que ensayamos nuevas relaciones** que no sean de opresión o subordinación, sino de libertad”²⁸⁰.

Las ideas sobre educación popular y la carga insurrecta que lleva consigo, es una base teórica representativa de cómo se abordan los métodos de trabajo en la Cooperativa Ecolety y así, de la misma manera, permite entender las construcciones y formas de hacer propias dentro del cotidiano popular como una forma de resistencia. Esto nos lleva nuevamente a vislumbrar este aspecto desde una nueva arista, no sólo desde el feminismo, el territorio y los oficios, sino también dentro de las prácticas educativas presentes en el caso de estudio.

Nota sobre el Espacio Público y el Espacio Privado

A partir de las etonografías realizadas en esta etapa, cabe destacar los matices de la Kasona Ecolety como un espacio tanto privado como público. Si se retoma la discusión vista previamente en torno al significado que tiene el dominio de los espacios dentro de la historia del género, es relevante vislumbrar el paso entre un espacio a otro como un aspecto interesante para el desarrollo del proyecto.

De esta forma, la Kasona cuenta con numerosos espacios de uso común: la sala de talleres, la sala de danza, el taller de suprareciclaje, el taller textil, los patios interiores y la cocina, entre otros. Estos espacios son habitados tanto por las integrantes y partícipes de la Cooperativa como también por mujeres de la comuna de San Bernardo que llegan al espacio en búsqueda de acogida o de espacios para aprender oficios.

En ese sentido ocurre una dicotomía en la Kasona como espacio al compartir la dualidad de público y privado a la vez. Al enfocarnos en el ámbito privado, este funciona como un espacio de hogar para las organizadoras de Ecolety, respondiendo tanto a necesidades de pertenencia como al ser un lugar acogedor. También, este opera en torno al separatismo con el objetivo de ser un espacio seguro para mujeres y, en respuesta a que estos lugares suelen ser escasos en relación a los espacios que pueden habitar los hombres. En torno a esta temática, Jana acota:

“Dijimos que este espacio es para mujeres porque también no hay ningún otro espacio pa' nosotras po, derrepente si los hombres se quieren juntar, van a una cancha, no sé... Hay muchos más espacios para que ellos se junten y si quieren tener un espacio como este, que la peleen igual como lo hemos hecho nosotras po”²⁸¹.

[280] Korol, “La educación popular como creación colectiva de saberes y de haceres”, 142.

[281] Jana Huaiquian, entrevista por Fernanda Alarcón. 26-10-22

Sin embargo, en contraste con la idea anterior, la Kasona Ecolety es un espacio abierto para mujeres, donde a raíz de este espacio seguro creado en privado, se abre hacia la esfera pública para que otras mujeres hagan uso de él, explorando el mismo sentido de seguridad que otorga la comunidad.

Figura [N°36]

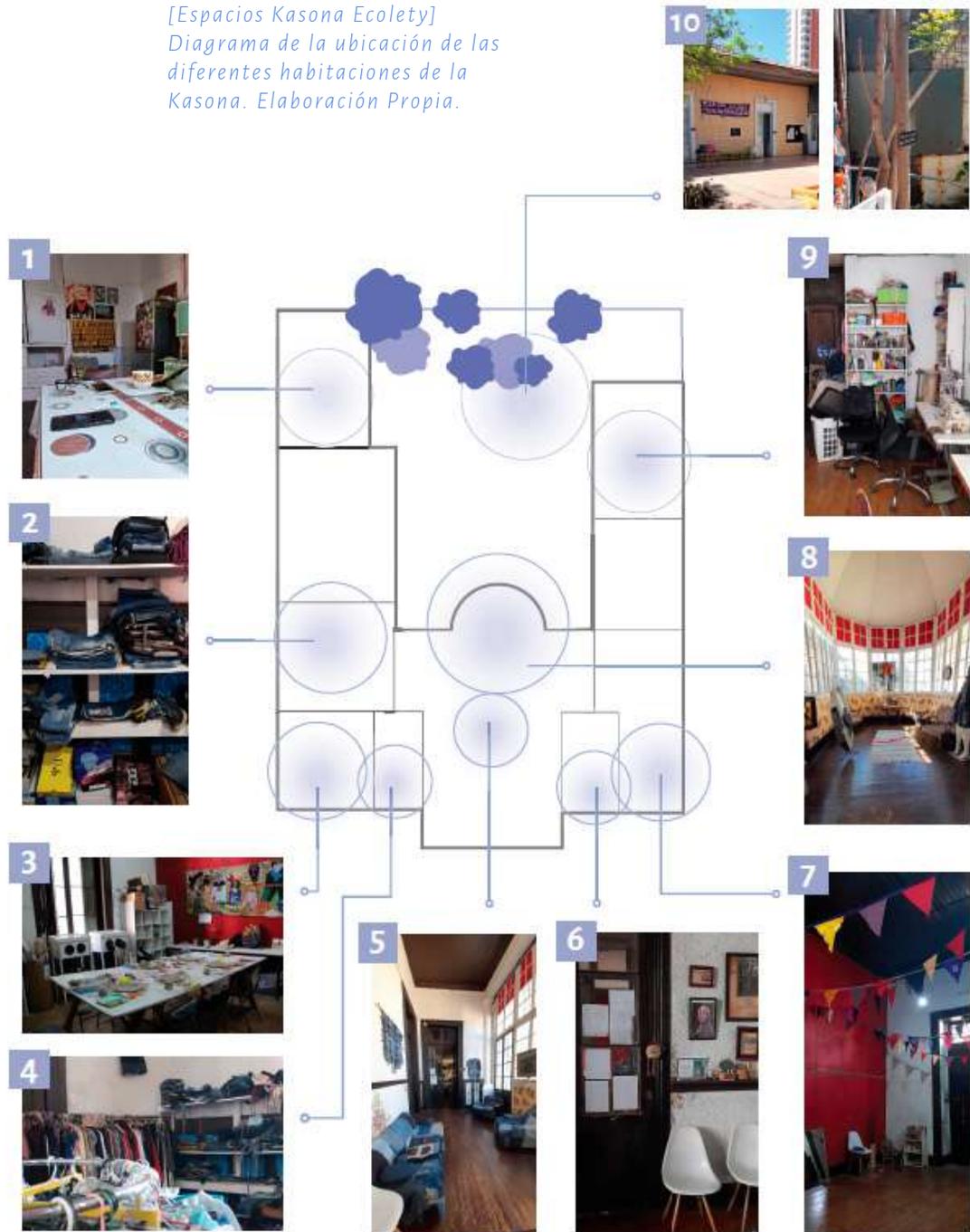
Collage de fotografías de momentos vividos por las compañeras de la Cooperativa Ecolety, 2023.
Registro Propio.



A continuación, se detallarán los espacios presentes en la Kasona Ecolety y, posteriormente, las formas en que estos se vuelven públicos.

Figura [N°37]

*[Espacios Kasona Ecolety]
Diagrama de la ubicación de las
diferentes habitaciones de la
Kasona. Elaboración Propia.*



1. Cocina

2. Taller Suprareciclaje

3. Sala Taller

4. Tienda Trama

5. Pasillo Principal

6. Oficina

7. Sala Danza

8. Óvalo Exposiciones

9. Taller Textil

10. Patio Interior

Kasona en Movimiento: Ecolety como espacio público-privado

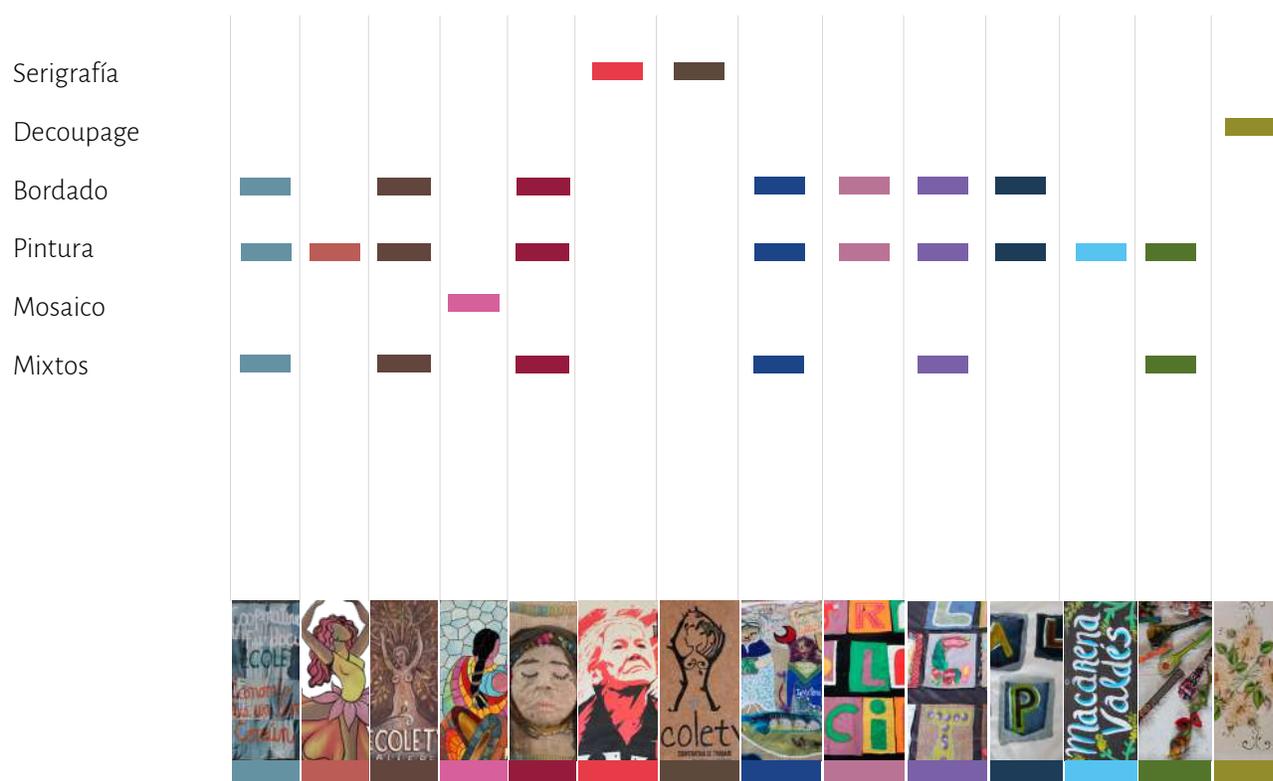
Figura [N°38]

De izquierda a derecha:

- a. Cooperativa Ecolety. "Grabación videoclip Yorika 'La casa', imagen, www.ecolety.cl, mayo 2022.
- b. Cooperativa Ecolety. "Festival SURFEM. Batalla de baile", imagen, www.ecolety.cl, abril de 2022.
- c. Cooperativa Ecolety, "Taller de Cocina para Niñas, niños y niñes impartido por @stefy_productos_organicos, imagen, instagram, 11 de enero 2024.
- d. Cooperativa Ecolety "Exposición Arpilleras: 'No más Violencia de Género' - Galería Kasa Ecolety, imagen. 21 de noviembre de 2022



Técnica



Resultados

Soportes	Materiales	Técnicas
50% Paños	24,15% Retazos	7,4% Serigrafía
14,3% Madera	17,25% Hilos	3,7% Decoupage
7,1% Papel Kraft	27,5% Pinturas	26% Bordado
7,1% Cartulinas	3,5% Servilletas	37% Pintura
21,5% Paredes	13,8% Mostacillas	3,7% Mosaico
	6,9% Cerámicas	22,2% Mixto
	6,9% Emulsionados	

Respecto al uso de colores, se aprecia que generalmente se utiliza el color base del soporte en que se encuentre la intervención. De esta forma, el color añadido de las imágenes proviene en su mayoría del pigmento de pinturas, tintas, rotuladores y aplicaciones en hilo.

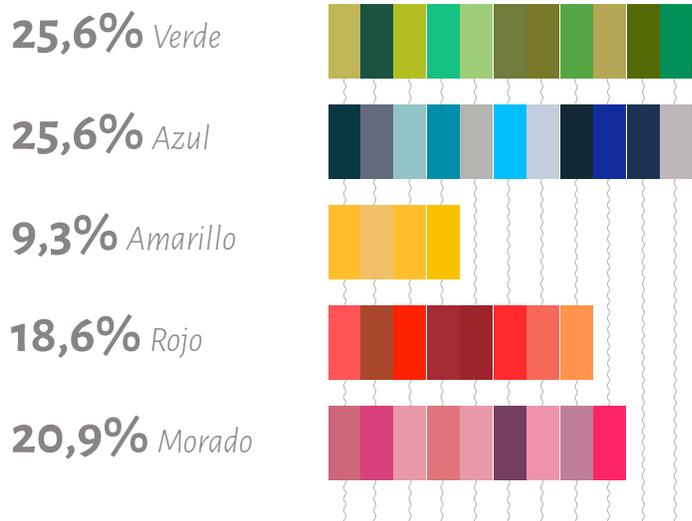
Se aprecia un uso variado de colores, que se mantienen en general con alta saturación, pero varían en cuanto a la tonalidad de este, al visualizarse también la presencia de colores atenuados, similares a tonos terrosos o que simulan la naturaleza.

Figura [N°40]

Análisis del uso del color en el corpus visual. Elaboración propia.



Colores Principales



A partir del análisis realizado, se pueden visualizar diferentes técnicas utilizadas en la muestra: serigrafía, pintura, *lettering*, *decoupage*, bordado y *patchwork*, entre otros. Así, a partir de estas técnicas es que se generan composiciones de estilo *collage* con los elementos visuales descritos, a modo de construcción de imagen con medios mixtos.

Cabe recalcar la particularidad de que toda construcción de imagen en la colectiva Ecolety se ha realizado de forma cooperativa y en co-creación, un aspecto fundamental descrito tanto por Lety como por Jana, ambas organizadoras claves de la misma:

“La idea es que todas hablen a través del bordado, de la pintura, de sus intenciones... la plasmen en una base que les para que todas puedan estar(...) , igual tratamos de hacer estas acciones colectivas como un poco para unir criterio, para reforzar los principios, los valores que nos mantienen juntas”²⁸².

Y, a partir de ello, es que no hay un estilo o una técnica predominante en las intervenciones de la colectiva, sino que, la mezcla y entrecruce de variados materiales, técnicas y formas de construir la imagen es lo que les otorga una línea gráfica distintiva y compleja.

También es importante recalcar los motivos e iconos presentes en las piezas analizadas, de esta forma se evidencian en el conjunto de la muestra:

1. Motivos Naturales: como flores (el copihue y abstracciones de la flor, tanto como icono como en manchas abstractas), árboles, hojas, montañas y el sol, con variantes más o menos figurativas dependiendo de su uso.

Así, se muestran más figurativos en los lienzos textiles, en cambio se evidencian como adorno dentro del grupo de grafismos, mientras que, en el grupo de decorativos, existen ambas versiones,

2. Motivos de Mujer: Se aprecian de dos maneras, como una figura humana entrecruzada con elementos naturales o con la representación de personajes reconocidas, como Luisa Toledo y Macarena Valdez, pero también a representaciones de la mujer en sus diferentes dimensiones: como trabajadora, como mujer mapuche, como tercera edad y como mujer combatiente.

3. Motivos Tipográficos: Las letras se aprecian en su mayoría dentro de un recuadro o con un fondo colorido, se utilizan de forma intervenida a partir de dibujos con rotulador o con aplicaciones de lentejuelas, botones, hilos y bordados, para luego ser trabajadas en un conjunto bajo la idea de *collage*.

Así, como se aprecia en la figura 49, el corpus visual analizado no solo se encasilla en una categoría de motivos, sino que también estos se presentan mezclados en las piezas creadas por la Cooperativa. Cabe destacar la presencia de la relación mujer-naturaleza como elementos principales de las composiciones, generando imágenes con figuras femeninas que poseen raíces, flores y líneas orgánicas.

[282] Leticia Silva, entrevistada por Fernanda Alarcón, 26-10-22.

Figura [N°42]

De izquierda a derecha:

a. "Hilos y materiales en Taller", Kasa Ecolety, San Bernardo, 2022. Registro propio.

b. "Denim reciclado en taller de Supra Reciclaje textil", Kasa Ecolety, San Bernardo, 2022. Registro propio.

c. "Retazos de tela en taller de Supra Reciclaje textil", Kasa Ecolety, San Bernardo, 2022. Registro propio.

d. "Detalle de letras en lienzo textil", Kasa Ecolety, San Bernardo, 2022. Registro propio.

e. "Detalle de letras 2 en lienzo textil", Kasa Ecolety, San Bernardo, 2022. Registro propio.

f. "Herramientas en taller de serigrafía", Kasa Ecolety, San Bernardo, 2022. Registro propio.



3.2 Conclusiones preliminares

A partir del trabajo de campo en la cooperativa Ecolety, se encontraron los siguientes hallazgos:

Como primer punto, las particularidades geográficas, es decir, la idea de lo periférico y, sobre todo, situar la investigación en San Bernardo, marca estéticamente las producciones *craft* de la colectiva Ecolety. Así, existe una amplia relación con sus materialidades: la presencia de retazos textiles, papeles reciclados, pinturas acrílicas y elementos decorativos como servilletas, lentejuelas, cerámicas, encajes y botones, son todos elementos que abundan en la periferia, obtenidos desde la colaboración entre las participantes, las donaciones recibidas en la cooperativa y el acceso al material en ferias y ferreterías de barrio, lo que responde a nociones propias del espacio San Bernardo y su comunidad, ya que su abastecimiento material proviene de conocidos de la localidad y lugares que frecuentan o se recomiendan por el “boca a boca”.

A su vez, la periferia y su entrecruce con el feminismo popular se traduce también en los personajes y motivos presentes en las producciones visuales. La idea de los motivos floreados y la aplicación barroco de elementos en un soporte, concretan que desde el arte popular se muestra la idea de ornamentos, colores saturados y poca utilización del blanco o vacío en sus intervenciones. Así, también cabe acotar que la dimensión tanto funcional como decorativa y a la vez simbólica de las intervenciones analizadas, se ve sumamente marcada por los factores socio-económicos y geográficos, especialmente en su circulación como forma de manifestación, es decir, desde el *craftivismo*.

Así, los objetos y gráficas creadas por la fundación Ecolety se ven envueltos en un rol político, tanto desde su confección con materiales accesibles y democratizados por la idea de trabajo cooperativo, como en su utilización más allá de lo decorativo; su uso como lienzo en manifestaciones, como un símbolo de consignas dentro de la misma Kasa Ecolety y como *statements* de lucha colectiva al realizarse desde la co-creación.

Desde el proceso de confección, la intersubjetividad que se da entre las participantes con las conversaciones asociadas al ser-mujer-periferia, el feminismo y la violencia patriarcal en ámbitos de lo doméstico, da origen a no solo un resultado materializado en objetos/gráficas, sino que también a un proceso de empoderamiento a través de la realización de oficios.

Tal como se planteó anteriormente, la resistencia feminista en la periferia se expresa en una reapropiación de la práctica *craft* de la mujer, que se entrecruza con los ideales del feminismo (no desde una visión académica, sino desde la vivencia popular) y que conlleva a resignificar y transformar el paradigma de pensamiento de diferentes mujeres.

Así, a través de este proceso creativo las participantes de las intervenciones logran vivir desde el feminismo popular un empoderamiento a través de la creación

que permiten los oficios, logrando así el realizar una práctica *craftivista* desde la creación colectiva, tanto en el uso político del objeto como en su simbolismo ya inherente desde el contexto de su elaboración.

Finalmente, cabe mencionar y concluir que el hallazgo primordial para esta investigación fue traducir los planteamientos teóricos a través de poder conocer la Cooperativa y Fundación Ecolety. No cabe duda alguna que la misión y pasión que proponen desde el oficio con una mirada feminista y a la vez, activista, evidencia desde su basta experiencia la resistencia en un contexto artístico dentro de la periferia. Así, se logra comprender el entrecruce de los conceptos: resistencia gráfica - feminismo popular - periferia - *craftivismo*, no solo desde el conocimiento de mujeres que teorizaron al respecto, sino que también a partir de las voces de la cooperativa Ecolety, quienes fueron la clave para el levantamiento de información de la presente investigación, al aportar desde la fuente oral, su catastro visual de producción gráfica, pero también, a partir de la riqueza de su discursos y las motivaciones de indagar en la co-creación creativa como un acto feminista de resistencia.

Figura [N°43]

*"Idea de mujer combatiente en lienzo textil",
Kasa Ecolety, San Bernardo, 2022. Registro propio.*





Capítulo 4

Levantamiento *de Información*

[1] Saberes prácticos: Etnografía y Entrevistas

A partir de etnografías y experiencias prácticas, se abordarán las perspectivas recabadas a partir de entrevistas realizadas a mujeres ceramistas, en relación al sus visiones frente al oficio y su estudio. Así, se abordarán las entrevistas mantenidas entre septiembre y noviembre de 2023 con Polimnia Sepúlveda, Elisa Silva y Carolina Grof, con Italia Folch.

Así, cada ceramista experta fue un aporte valioso para mi comprensión y complejidad en torno a este oficio: Polimnia Sepúlveda por su parte expone una visión proyectual sobre la cerámica, enfocándose en el proceso de diseño, desde el bocetaje hasta el volumen y la conceptualización de sus piezas. Del mismo modo, Eliza Silva & Carolina Grof muestran una perspectiva investigativa del material, reconociendo materias primas particulares e indagando en las representaciones que permite la cerámica de nuestro cotidiano, trabajando en el taller de *Cerámicas Grof* de forma colectiva. Finalmente, Italia Folch, ceramista oriunda de San Bernardo, ofrece una perspectiva de resistencia territorial y de elaboración de las materias primas. En ese sentido, Italia indaga sobre las quemadas primitivas de la cerámica, el control del fuego en las quemadas y la reproducción del territorio a través de la elaboración de las pastas a partir de la arcilla encontrada en el *Cerro Chena*.

De esta manera, se obtuvo información valiosa en torno a 3 temáticas claves para el presente estudio: **el entrecruce de la cerámica y el diseño a través del enfoque proyectual, la investigación y representación del cotidiano en el material y, finalmente la resistencia territorial en torno a la cerámica.**

Así, se procederá a relatar por medio de la etnografía y entrevistas, las distintas experiencias vividas en cada instancia de vinculación con las ceramistas expertas ya mencionadas.

Figura [N°44]

Figuras de cerámica en estado de hueso, Taller de Cerámicas Grof, Octubre 2023. Registro propio.



Ficha de entrevistas

	<p>Entrevista n°1 Polimnia Sepúlveda</p> <p>Polimnia Sepúlveda es ceramista y escultora chilena, formada en el oficio en la Escuela de Artes Aplicadas, para luego practicar la docencia en la misma escuela y finalmente, formarse como diseñadora en la UTEM. Así, Polimnia muestra una visión proyectual de las cerámicas, explorando el proceso de diseño desde el boceto al volumen, utilizando la figura de la mujer como fuente de inspiración en gran parte de su trabajo.</p>
<p>Fecha:</p> <p>Lugar:</p> <p>Duración:</p>	<p>14 de septiembre de 2023</p> <p>Escanilla, Independencia, Santiago Domicilio y Taller de Polimnia</p> <p>2 hrs 30 mins</p>
	<p>Entrevista n°2 Elisa Silva y Carolina Grof</p> <p><i>Cerámicas Grof</i> es un espacio de taller enfocado en la investigación, creado por Carolina Grof. Así, su prima, Elisa Silva quién se desempeña como investigadora en el taller, expone la visión que practican en este espacio en torno a las exploraciones cerámicas. Así, realizan pastas, engobes y esmaltes a partir de materias primas recolectadas por sí mismas, para indagar también en los materiales que ofrece el territorio.</p>
<p>Fecha:</p> <p>Lugar:</p> <p>Duración:</p>	<p>5 de octubre de 2023</p> <p>María de Iglesias 4466, Ñuñoa, Santiago Taller Cerámicas Grof.</p> <p>2 hrs 30 mins</p>
	<p>Entrevista n°3 Italia Folch</p> <p>Italia Folch de 52 años ha construido una trayectoria significativa en el mundo de la cerámica, enfrentando desafíos políticos y sociales, explorando técnicas ancestrales y utilizando su arte como medio de resistencia. Su visión abarca desde la preservación de las prácticas primitivas hasta la enseñanza y la esperanza de un renacimiento de la cerámica en un ámbito académico. Su historia refleja una vida dedicada a la cerámica como forma de expresión, resistencia y conexión con el territorio y la comunidad.</p>
<p>Fecha:</p> <p>Lugar:</p> <p>Duración:</p>	<p>21 de noviembre de 2023</p> <p>Freire, San Bernardo Domicilio y Taller de Italia.</p> <p>1 hrs 30 mins</p>

Polimnia Sepúlveda

"En la forma hay composición, hay elementos y en esos elementos, al igual que la vida misma, está el equilibrio, está la armonía, está la compensación"²⁸³.

Llegando a Escanilla en la comuna de independencia, nos recibe en su casa-taller Polimnia Sepúlveda, ceramista y escultora formada profesionalmente en este oficio en la Escuela de Artes Aplicadas. Con esa escuela y una basta experiencia como docente, Polimnia expresa en nuestra conversación un aspecto clave que para ella otorga valor al oficio de la cerámica y, que a su vez, se tomó como una idea fundamental para configurar la investigación: el enfoque proyectual de la cerámica.

Polimnia desde una formación integral que se compone de disciplinas como el diseño, la arquitectura y las artes aplicadas, expresa que es fundamental que sus alumnos al desarrollar el ejercicio de la cerámica, sean capaces de llevar a cabo el proceso con herramientas proyectuales. Así, ella indica la importancia de los primeros conceptos que se nos enseñan en la carrera de diseño: la línea, el punto y el boceto. Sobre aquello, Polimnia explica:

"Hay un propósito detrás de una forma, hay un porqué. El estilo aparece por ahí, cuando tu conjugas tu propia expresión, lo que tienes adentro y quieres expresar, pero bajo principios, entendiendo la relación. Yo me expreso pero qué significa la línea, que significa el volumen, por ahí ya la cosa se conjuga"²⁸⁴.

Figura [N°45]

Taller de Polimnia Sepúlveda, dibujo de grilla para mural de cerámica, septiembre de 2023. Registro propio en colaboración con Valentina Núñez Aguirre.



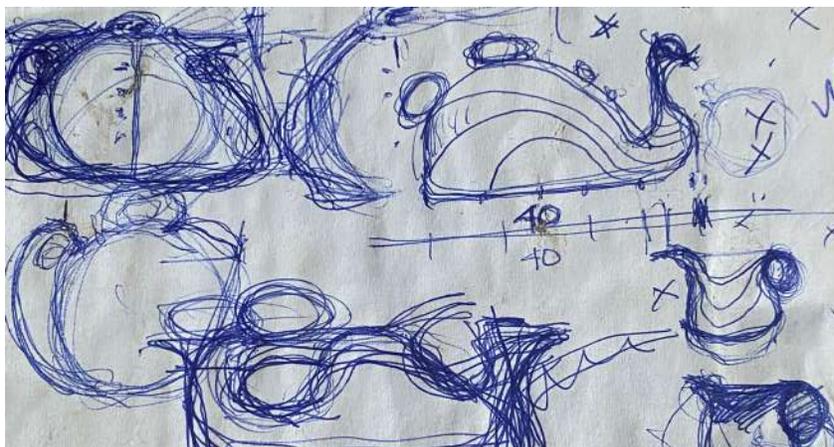
[283] Polimnia Sepúlveda, entrevistada por Fernanda Alarcón Riquelme y Valentina Núñez Aguirre. 14-09-23.

[284] Ibidem.

Desde esta mirada, Polimnia enfatiza en que la cerámica actualmente posee un basto desempeño en técnicas, pero no así con la práctica del oficio como un proceso de diseño que se proyecta desde el dibujo al volumen, con la intención de conocer de antemano y, a través del boceto, como se lee y configura la solución al volumen.

Figura [N°46]

*Exploraciones y bocetos de Polimnia Sepúlveda, septiembre de 2023.
Registro propio en colaboración con Valentina Núñez Aguirre.*



A modo de indagar en torno al rol de la mujer en el oficio, en relación a su paso por distintas casas de estudio, Polimnia acota que "en cerámica siempre ha sido el reinado de las mujeres"²⁸⁵, refiriéndose a la proporción de estudiantes hombres y mujeres en la disciplina, exponiendo también la soberbia y exclusión que generaban sus compañeros hombres hacia las estudiantes. Desde la visión del artista de Bellas Artes y el de Artes Decorativas, la diferenciación de las artes entre mayores y menores era también un tópico dentro de la práctica de la cerámica.

Finalmente, un aspecto destacable para el estudio recae en la fuente de inspiración de Polimnia, la figura de la mujer. De esta manera, no solo entiende a la mujer como parte de sus representaciones, sino que también como una respuesta natural al material que está utilizando, a través de la morfología:

"Yo siempre he tenido el tema en la mujer y por algo bien simple, porque me conozco y porque conozco la forma. Aunque sea un lugar común, es cierto que las formas femeninas tienen que ver con las mismas tendencias que tiene el material. El material tiende a la curva, si quieres algo recto tienes que forzarlo. Y aunque lo fuerces, de todas maneras en algún momento vas a tener que corregir, porque ya se está curvando. Es natural"²⁸⁶.

Figura [N°47]

Boceto y volúmen, septiembre de 2023. Registro propio en colaboración con Valentina Núñez Aguirre.



[285] Polimnia Sepúlveda, entrevistada por Fernanda Alarcón Riquelme y Valentina Núñez Aguirre. 14-09-23.

[286] Ibidem.

Elisa Silva y Carolina Grof

Llegando al taller de Cerámicas Grof nos recibe Elisa Silva, quién es historiadora, con un magíster en Cultura Material y Visual y, comparte con nosotras un recorrido dentro de la casa-taller.

Cerámicas Grof es un espacio particular que se dedica a la investigación creativa en cerámica y, desde esa trinchera de trabajo, se enfocan en el cotidiano para guiar las experimentaciones del material como un proceso pautado y controlado donde elaboran pastas cerámicas a partir de las arcillas presentes en el territorio, también generando sus propios engobes y esmaltes a raíz de pigmentos disponibles en el espacio, de forma que estas exploraciones sean coherentes con su identidad. Eliza explica en torno a este enfoque:

“¿Dónde está la cultura? La cultura está en esta vida cotidiana, lo que estamos haciendo es lo que crea y recrea estas formas, que son una cultura. Entonces a partir de esos diálogos, la Carola, bueno, ella va a la feria a buscar la comida y empieza a crear desde ahí”²⁸⁷.

Figura [N°48]

*Exploración de esmaltes y "Colores de la Feria", octubre de 2023.
Registro propio en colaboración con Valentina Núñez Aguirre.*

"Esta es una investigación que estamos haciendo que se llama "Colores de la Feria" y que la idea es desarrollar esmaltes que vengan de la feria. El esmalte comercial tiende a ser muy plano, todo lo industrial por como está hecho, tiende a ser algo sin mucha riqueza". Elisa Silva, entrevistada por Fernanda Alarcón Riquelme y Valentina Núñez Aguirre. 05-10-23



[287] Elisa Silva, entrevistada por Fernanda Alarcón Riquelme y Valentina Núñez Aguirre. 05-10-23.

De la misma manera, el enfoque proyectual está presente en el taller. Más allá del control de los procesos de la cerámica de forma minuciosa y la realización de buenas técnicas, ellas ven su idea de proyecto como "parte de una sociedad", es decir, un grupo que tenga una respuesta, que funcioné en el largo plazo:

"Yo creo que la cerámica en Chile y el mundo, tiene mucho que ver con la tendencia y no con el proyecto. Y ahí estoy yo 100% de acuerdo con la Polimnia, cuando había una escuela de Artes Aplicadas esto era un proyecto, tenía un objetivo social en ese sentido político, práctico, económico, cultural, eso no es menor"²⁸⁸.

Figura [N°49]

*Proceso controlado de secado de cerámicas. Octubre 2023
Registro propio en colaboración con Valentina Núñez Aguirre.*



[288] Elisa Silva, entrevistada por Fernanda Alarcón Riquelme y Valentina Núñez Aguirre. 05-10-23.

[289] Carolina Grof, entrevistada por Fernanda Alarcón Riquelme y Valentina Núñez Aguirre. 05-10-23.

Dicho sentido de tener una identidad colectiva como parte de su propuesta y línea proyectual es uno de los muchos aspectos relevantes para aprender y aplicar al presente estudio. Sobre ello, Carolina Grof, escultora, creadora y directora del taller, explica:

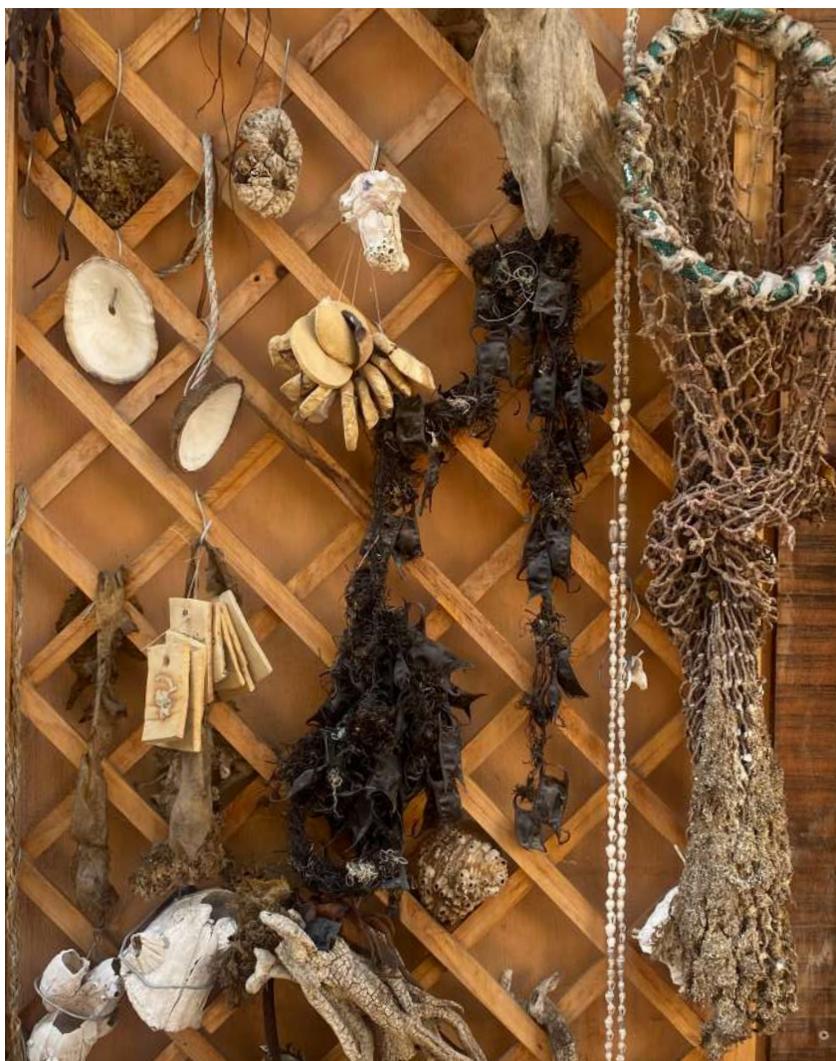
"Cuando tu te compras un cuento, tiene que tener sentido y, por otro lado comienza diciendo quiénes somos, cuál es nuestra identidad, qué hay en nuestro espacio o nuestro entorno que nos define (...) darle un orden, buscar un punto de partida y encontrar nuestra identidad y decir, 'desde acá esta soy yo, somos nosotras, y este es nuestro entorno y estamos definidos por eso y somos esto'"²⁸⁹.

Así, tanto Eliza como Carolina nos invitan a mirar nuestro metro cuadrado y, saber ver las comunidades y a nosotras mismas como parte de un proceso, como investigadora y como objeto de estudio a la vez, es decir, saberse parte del territorio. De la misma manera, el entender el territorio como parte de un contexto y que, si bien existe resistencia local ante lo global, es te es capaz de adaptarse y transformarse:

“Es mirar y decir cuál es nuestro entorno y cuál es el material, entonces ¿rechazo la porcelana porque es importada o asumo que mi territorio también es parte de una cosa global? Es lo que les decía que es mi aproximación (...) siempre va transformándose y quizás eso local apropia cosas y, la capacidad de sobrevivir de esto local, de este aspecto cultura local, esta en esta capacidad de transformarse y resistir”²⁹⁰.

Figura [N°50]

Pared de referentes territoriales en el Taller de Cerámicas Grof. Octubre 2023 Registro propio en colaboración con Valentina Núñez Aguirre.



[290] Elisa Silva, entrevistada por Fernanda Alarcón Riquelme y Valentina Núñez Aguirre. 05-10-23.

Italia Folch

"En la cerámica me encuentro con un oficio que es muy estructurado. Hay liberación del hacer, pero hay procesos muy estructurados como el secado. Soy muy dispersa en la vida, pero esa forma dispersa logro equilibrarla a través de la cerámica. Por eso digo que la cerámica me da sentido de vida"²⁹¹.

En la comuna de San Bernardo, cerca de la estación Freire, se encuentra la casa-taller de Italia Folch, ceramista oriunda de la comuna, quién se enfoca en el rescate de las prácticas tradicionales-populares del oficio y, como aspecto importante de aprender, de resistencia y activación en su territorio.

Así, Italia expone una serie de reparos en torno a las formas de hacer cerámica, encontrarse con el mundo precolombino y prehispánico la han llevado a investigar y aprender otras técnicas que se han ido perdiendo en la medida que pasa el tiempo. Sobre aquello, indica:

"Trato de intentar llegar al origen, ese es mi viaje. Cuando trabajé y estudié el vaciado, tuve que aprender a torneear. Desde que trabajo la cerámica, trato de que mi lenguaje poético sea el pellizco. Entonces, trato de rescatar ciertas técnicas que están en extinción, como el pellizco. Muchas veces hoy se enseñan cosas más rápidas, en cambio el pellizco es muy lento, hay muy poca gente que lo hace de verdad. Realmente trato de irme hacia atrás, irme a lo neolítico, muy muy atrás en la historia. Trato de hacer esta transformación que va desde un simple polvo hasta volverlo piedra"²⁹².

Las nociones sobre el territorio son interesantes de vincular con la cerámica y, desde esa visión, Italia se ha dedicado a acercar la práctica del oficio a lo que es identitario de San Bernardo; el Pucará y el Chena, dos espacios que desde tiempos de Incas son ricos en su potencial cultural, aunque actualmente estos "están botados" dentro de la comuna, tal como reflexiona Italia:

"Es un patrimonio tan grande y nadie los considera. Tratando de hacer una protesta artística de lo que pasa con el Pucará, se me ocurrió hacer una ofrenda al cerro Chena, que tiene que ver con vasijas y contenedores y, ofrecerlos al lugar. Es un proyecto bonito, traté de ir muchas veces pidiendo permiso de infantería, pero nunca me dieron acceso."²⁹³.

Así, *Ánforas para mis Ancestros* nace como un proyecto reivindicador del espacio, con piezas cocidas en quema primitiva, raku y gres, trabajando los elementos del barro y del fuego como parte del diálogo con la naturaleza y como la resistencia histórica del territorio.

[291] Italia Folch, entrevistada por Fernanda Alarcón. 21-11-23.

[292] Ibidem.

[293] Ibidem.

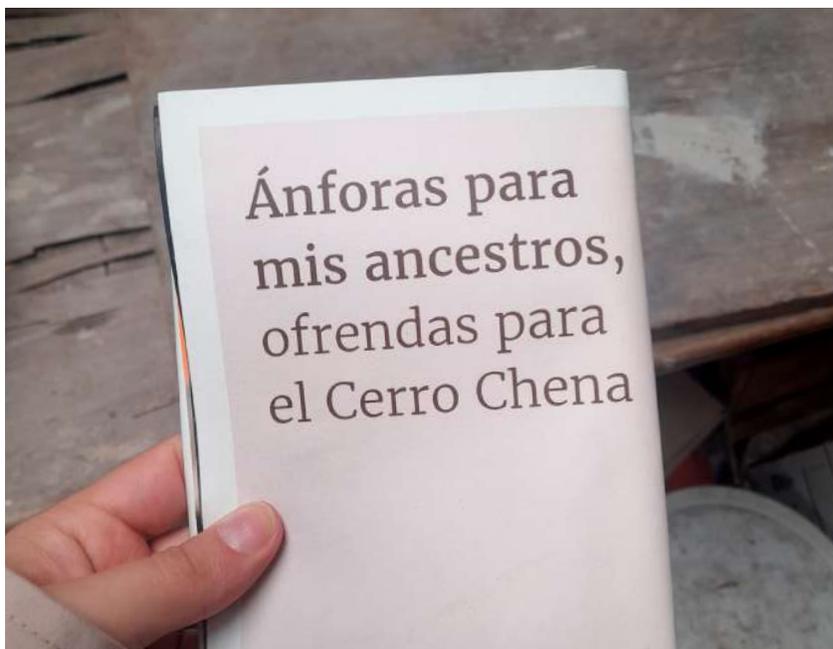
Sin embargo, retomando las ideas de resistencia y como mujer de San Bernardo, fue interesante dialogar en torno a las dificultades políticas de acercar la cerámica a nivel comunal. Así, considerado como un oficio de *elite* por el alto costo de los procesos para trabajar el material, Italia reflexiona en

Figura [N°51]

Italia Folch mostrando la arcilla extraída desde el Cerro Chena. Noviembre 2023. Registro propio.

**Figura [N°52]**

Folleto de exposición "Ánforas para mis Ancestros", noviembre 2023. Registro propio.



torno a las complejidades de su socialización; muchas veces ha intentado trabajar el material a través del municipio, pero estas instancias nunca ocurren o se rechazan para que alguien más las ejecute y, de la misma manera, se ha enfrentado a tratos despectivos dentro del mismo mundo de los ceramistas. Así, a pesar de las limitaciones, ella explica:

“Es resistir, de verdad. Es resistencia porque uno sigue haciéndolo igual, nunca he cambiado al respecto. Para mi fue una forma muy bonita de ser mamá. Cuando me vi con dos hijas pequeñas pude optar por volver a un banco, pero decidí quedarme con ellas. Ese fue mi gran pilar para resistir. Se los agradezco porque pude verlas crecer”²⁹⁴.

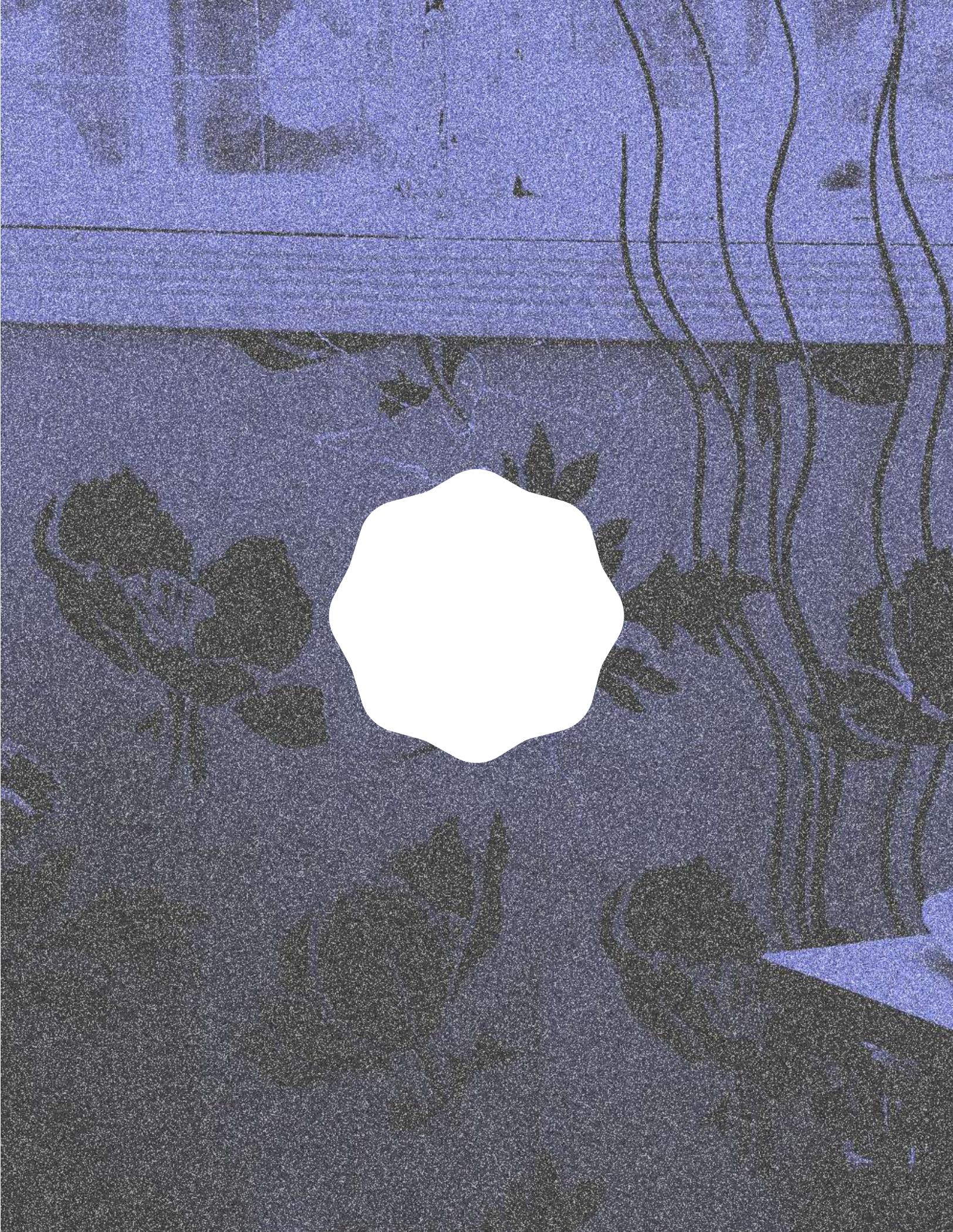
Al conversar con Italia se vuelve sumamente relevante comprender y dialogar con una persona que realiza el oficio con una dimensión ligada a la investigación y la puesta en valor del territorio a pesar de las dificultades tanto económicas como sociales que implica dedicarse a las cerámicas en un contexto de periferia. Así, la experiencia de Italia conlleva un aprendizaje no solo en los saberes técnicos del oficio, sino también en el rescate de prácticas y referencias para la creación. Así, ella se muestra optimista frente al desempeño actual del oficio, dado que en relación a la resistencia, ella expone que “las nuevas generaciones tienen una forma de percibir el oficio, que es distinta”²⁹⁵.

Figura [N°53]

Exploraciones en cerámica. Taller de Italia Folch, noviembre 2023. Registro propio.



[294] Italia Folch, entrevistada por Fernanda Alarcón. 21-11-23.





Capítulo 5

Kontraformas

Laboratorio de Co-Creación

[1] Propuesta conceptual-proyectual

Se puede definir un laboratorio como un lugar equipado con los recursos necesarios para llevar a cabo investigaciones, experimentos y trabajos de naturaleza científica o técnica. En este sentido, el laboratorio se presenta como un espacio propicio para la co-creación, donde se fomenta el desarrollo y la experimentación en torno a un tema específico a través de la colaboración y saberes de sus partícipes.

El Laboratorio de co-creación *Kontraformas* surge como un espacio que tiene como objetivo diseñar e implementar sesiones de creación manual en cerámica, destinadas a potenciar habilidades como la creatividad, la ideación, el diseño y el diálogo de una forma accesible. Esta instancia se enfoca en el cruce de tres ejes temáticos principales: lo cotidiano, el ser mujer y el territorio periférico. Así, a través de la introducción a herramientas y metodologías creativas diseñadas en torno a la participación, cada integrante del laboratorio se convierte en diseñadora y conceptualizadora de la experiencia, identificando problemáticas de forma colectiva para luego poner en valor los artefactos creados en una instancia expositiva.

Como primera instancia de diseño colaborativo, el proyecto busca crear en colectivo una línea de platos cerámicos como elementos que representan vivencias e identidades particulares de la cotidianidad periférica San Bernardina. Así, los artefactos creados como objetos de diseño que comunican los diálogos tocados dentro de las sesiones colaborativas, representarán el resultado de un proceso diseñado para otorgar autopercepción respecto a las habilidades creativas de las partícipes e indagar en sus formas propias de hacer resistencia en el territorio.

Así, para lograr la bajada material, se generó una síntesis visual y de tipologías con las que interactúa la muestra de mujeres de la periferia a trabajar. Por ello, se diseñan instancias que permitan el trabajo colectivo con una dificultad adicional: el tiempo (véase la “pobreza de tiempo”, apartado mencionado en el capítulo periferia).

Así, teniendo a la escasez de tiempo como un factor importante para la comunidad en cuanto a dedicarse a un proyecto colaborativo que requiere presencialidad, el desafío recae en generar una manera de creación colectiva que no interfiera el cotidiano de las mujeres partícipes, sino por el contrario, que haga de este la idea central del trabajo. Así, a partir del diseño de las sesiones para la recopilación de ideas, trazos, formas de representación, elementos gráficos y posterior creación, se plantea el espacio de Laboratorio de Co-creación, que a través de sesiones teórico-prácticas se centra en el cotidiano de las mujeres y que, una vez terminado, expone bajo la mirada de cada una, un resultado objetual a modo de bitácora de sus vivencias, que expone la resistencia colectiva en el territorio.

[2] Conceptualización

Por qué investigamos las temáticas de territorio | feminismo | cotidiano | cerámica

La bajada material del Laboratorio recae en la cerámica aplicada a una primera instancia de taller experimental mediado por estrategias de diseño. Por su parte, se utiliza la cerámica dado el vínculo del material y el oficio con la mujer (de forma más profunda, desde el feminismo) como un elemento característico en los roles de género: el dominio del espacio privado-cocina.

—○ *Relación mujer y cerámica*

Se busca de esta forma, generar un impacto al trasladar el material cerámico desde un dominio privado, hacia uno público, como parte de las corrientes de insurrección feministas que han implicado un traslado de los oficios hacia la esfera pública, algo que no solo ha transformado la forma en que entendemos los oficios hechos por mujeres como una forma valiosa de creación, sino que también ha fomentado los vínculos colectivos. Así, dicha vinculación promueve una resistencia al ser una contra-respuesta a las ideas de cultura material oficiales a través de la colectividad desde los oficios, el trabajo colaborativo y el feminismo.

—○ *Resistencia y colectividad*

La representación del cotidiano como temática central del Laboratorio de Co-creación, busca generar una perspectiva diferente en torno a las formas de hacer de la periferia, no solo identificando sus hábitos y costumbres para salvaguardar y hacer frente al día a día, sino que también como procesos creativos que permiten más allá de su efectividad en la supervivencia diaria, permiten entender las memorias colectivas y desprender una visualidad identitaria de las comunidades.

—○ *Cotidiano e identidad*

De esta manera, las herramientas diseñadas para la instancia permiten entender qué identidades están presentes en la gráfica cotidiana de estas mujeres, que motivos gráficos existen e incluso que inclinaciones de gusto poseen, todo ello para que, sumado al proceso de etnografía y los vínculos generados anteriormente, crear una representación fiel de un grupo de mujeres de la periferia, dada la memoria colectiva compartida entre todas (incluyéndome a mi misma no como investigadora o un ente diferente de las participantes, sino también como mujer periférica).

—○ *Diseño y co-creación*

La cerámica como bajada no solo permite permanencia como un objeto de diseño, sino que también recoge sutilezas del *craft*, como una traducción literal de lo “hecho a mano”: un material que plasma huellas, dedos, decisiones, desde una técnica de modelado manual. Así, cabe preguntarse ¿Por qué la quema? la quema permite dos ideas: una simbólica y otra material. Desde lo material, permite crear objetos de larga duración y que es reflejo de la cultura material de un grupo humano, en un contexto particular. Pero también, la quema de manera simbólica permite un despojo, desde el material.

—○ *Cultura material y resignificación*

[3] Materialidad y Técnicas

Materialidad

En cuanto a la materialidad que se utilizará en el proyecto, se trabajará con pasta española de baja temperatura (950°C - 1000°C). Esta decisión recae en 2 aspectos: la plasticidad de esta arcilla permite que sea propicia para moldearla de forma manual y, a raíz de lo conversado anteriormente con las ceramistas, la práctica latinoamericana del oficio cerámico en su origen solo manejaba baja temperatura.

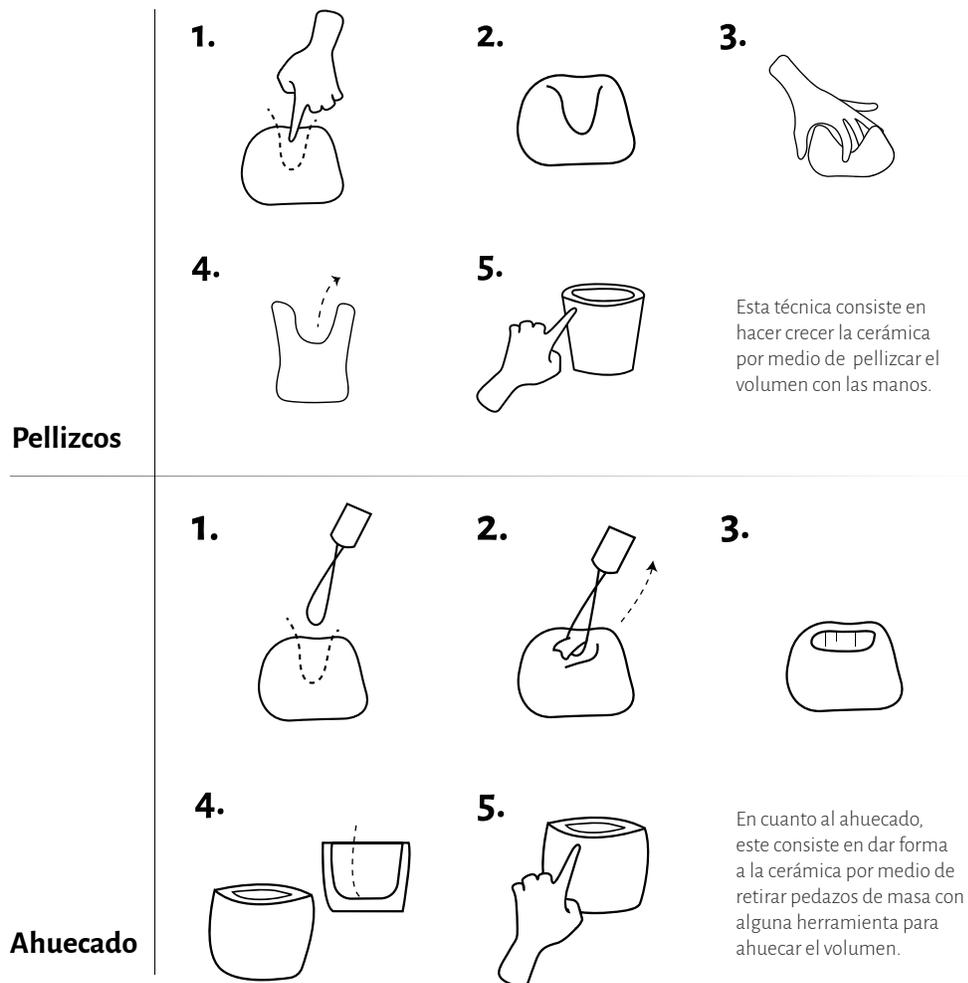
Técnicas

Con respecto a las técnicas a utilizar, se trabajará a partir de 4 técnicas de modelado manual: placas, pellizco, lulos y ahuecados, las cuales se detallan en la figura 62.

Figura [N°54]

Exploraciones en cerámica. Taller de Italia Folch, noviembre 2023. Registro propio.





Aplicación de color

Para potenciar una aplicación de secado rápido, que permita la experimentación creativa con el material, se opta por la utilización de engobes cerámicos.

Esta técnica permite su uso en pastas de baja temperatura, con la particularidad de que se aplica bajo cubierta, en estado de cuero o hueso de la cerámica. Así, en función de los tiempos requeridos para la instancia, esta técnica permite un avance rápido en los proyectos. A su vez, estos permiten colores sólidos al superponer el pigmento en capas, lo que también potencia hacer juegos con la opacidad y con técnicas como el esgrafiado, temáticas que se abordarán con mayor detalle en los capítulos siguientes.

[4] Metodología y Plan de Acción

Inicialmente, se propuso la creación autoral de ornamentos cerámicos como una obra de diseño destinada a rescatar las memorias colectivas emergentes de experiencias etnográficas. Este enfoque, además, buscaba recoger los relatos de mujeres periféricas mediante el diseño de una herramienta: el “cuaderno de co-creadora”, concebido como una agenda que circula el cotidiano de una muestra de 10 mujeres de San Bernardo. Sin embargo, dado que el trabajo a distancia y la poca posibilidad de mantener un seguimiento controlado en la interacción entre los cuadernos y las mujeres partícipes, debido a limitaciones tecnológicas y de seguimiento relacionadas con la falta de redes móviles y canales de comunicación activos entre las usuarias, se suspendió esta metodología de co-creación a distancia. Por lo tanto, fue necesario replantear métodos para continuar con el proyecto, manteniendo su esencia centrada en el trabajo cerámico y el diseño de herramientas para la co-creación, pero adaptado y re-interpretado a un nuevo enfoque presencial.

4.1 Proyecto Final

Tomando en consideración la información planteada anteriormente, el proyecto se modificó en ciertos aspectos, sin embargo, preservó su fundamento en la investigación, etnografía y entrevistas para ser aplicado en un contexto presencial y colaborativo. A partir de la dificultad de realizar instancias co-creativas de una manera que no sea una interferencia en el cotidiano de las mujeres partícipes, sino que se vuelva una parte positiva de este al enfocarse precisamente en su día a día como fuente de conceptos e ideación.

Este nuevo enfoque implica una aproximación participativa con un énfasis cualitativo y de investigación-acción, dirigido a explorar la identidad colectiva en el contexto de la creación cerámica y la resistencia.

La primera instancia del Laboratorio de Co-creación *Kontraformas*, denominado como “Taller Experimental de Platos Cerámicos”, se llevará a cabo a través de sesiones mediadas por ejercicios de diseño en 4 instancias teórico-prácticas realizadas durante el mes de marzo de 2024, en el marco de la conmemoración del mes de la mujer y, dentro de un ciclo de actividades culturales en relación al feminismo que se realizarán en la Kasona Ecolety.

El taller experimental de platos cerámicos tendrá una temática electa por las mujeres partícipes de la instancia, entendiendo esto como la primera etapa de un proceso de diseño del cual son creadoras: la conceptualización e ideación, para posterior pasar al prototipado y piezas finales. De esta manera el taller tomó como incentivo el relato del cotidiano para posteriormente plasmarlo a través del trabajo cerámico, con la finalidad de la presencia de resistencia generada a partir de la mediación a través del diseño, gracias a la elaboración de instancias comunitarias e identitarias, con una perspectiva feminista y en un territorio particular. También, se busca plasmar el cotidiano de las mujeres partícipes no sólo para identificar matices locales en sus formas de hacer, sino que también poner en valor sus historias y generar vínculos.

4.2 Metodología

Para llevar a cabo este proceso se optó por una metodología cualitativa a través de entrevistas semiestructuradas, etnografías y registros fotográficos, con la posterior realización del taller anteriormente mencionado, desarrollado en la comuna de San Bernardo. Se decide optar por esta metodología, ya que permite obtener de forma más fidedigna la identidad cultural presente en el diálogo de las mujeres y, de la misma manera, prima la participación en el proceso de investigación acción, dado que la grupa participe se vuelve protagónica del proyecto y, la investigadora se entiende a sí misma como un objeto de estudio participe de las instancias como mediadora y orientadora del proceso.

Por otro lado, corresponde a un estudio experimental, dado que se trabajará con las experiencias directas de las mujeres pertenecientes al taller, a través de herramientas de diseño que les permiten a ellas ser diseñadoras colaborativas de la instancia, experimentando en primera persona nuevas formas de hacer diseño, desde el proceso de conceptualización e ideación.

A continuación, se presentará la estructura planificada para el desarrollo del taller que consta de cuatro sesiones para su realización, entendiéndose su desarrollo en las siguientes etapas:

Etapa 1 — Planificación

Etapa 2 — Desarrollo

Etapa 3 — Análisis

Etapa 4 — Socialización

Etapa 1: Planificación

En esta fase se planificarán los contenidos y temáticas a desarrollar, los testeos previos y desarrollo del material, además de la organización de los tiempos contemplados para cada etapa del taller. Se contemplarán además las características, cantidad de participantes y la determinación del espacio para su realización.

Etapa 2: Desarrollo

En esta etapa, el desarrollo no solo contempla la ejecución de los platos cerámicos, sino que también el crecimiento colectivo a través de la participación y apoyo entre las integrantes. En este sentido, el taller se llevará a cabo en la sala taller de la *Kasa* Ecolety. Esto permite tener un valioso entorno creativo, acogedor y seguro, lo que se diferencia de impartir un taller en algún espacio institucionalizado. Las conversaciones, el compartir vivencias propias en un espacio separatista, son parte fundamental para la construcción de los objetos con un enfoque proyectual de diseño, ya que permiten enriquecer y potenciar el proceso de creación.

Etapa 3: Análisis

Tras la realización del taller, se analizará la incidencia del oficio cerámico como un medio de creación popular y sus potencialidades para ser un objeto de diseño que representa una resistencia al explorar cómo el material recoge, recopila y traduce los diálogos, formas, motivos y contraformas que ejecutaron las mujeres en el espacio taller.

Etapa 4: Socialización

La intención del desarrollo de esta obra además de contribuir al entendimiento de cuestionamientos planteados, pretende visualizar y reconocer el valor del cotidiano de las mujeres en la comuna a través de la creación manual, por lo tanto, una vez concluida la instancia de co-creación, se realizará una exposición de los objetos en el marco del cierre del mes de la mujer, con una instancia que no solo radica en el carácter expositivo, sino que también, se dialogará en torno a la resistencia y el oficio al realizar un conversatorio, reforzando los vínculos dados entre ella y las partícipes de la Cooperativa Ecolety como una forma de expandir saberes en torno al oficio y resistencia.

4.3 Usuaría y Criterios de la Muestra

Si bien se realizó una convocatoria abierta en las redes de Ecolety para las inscripciones del taller, este buscó llegar a una usuaría en específico a través de diferentes estrategias de segmentación: el horario de realización, el mes en que se realiza y los días.

De esta forma, el taller se realiza el mes de marzo, tanto en el marco del mes de la mujer como también entendiendo que este periodo de tiempo en particular está marcado por la activación del trabajo y la educación. Por lo tanto, mantener una presencialidad en marzo implica que la participante no mantenga una labor de trabajo tradicional que le determine presencialidad en un horario específico y, que a su vez, tampoco esté asociada a una estructura académica, institucional o no, que no le permita presencialidad en el taller. Por ende, se buscan usuarias que experimenten estas dos variables, el trabajo o el estudio, de manera independiente, variable o que no esté asociada en lo absoluto a estos ámbitos.

De la misma manera y anticipando que la muestra de mujeres que participarán estarán ligadas a un trabajo más doméstico, remunerado o no, o que cumplan labores de cuidadoras, madres, etc, se plantea un horario de lunes y viernes a las 15 hrs, dado que en la misma recomendación de Leticia, las 15 hrs en la kasona es un horario propicio dado que es posterior al almuerzo.

Por ello, el perfil de mujer participe en el taller se enfoca en indagar en torno a la resistencia en el ámbito privado-doméstico y, a la vez, en conocer las voces de mujeres que practican labores de trabajo que no es remunerado, visible o

reconocido a nivel social. Así, la instancia de taller busca de esta manera transitar del ámbito privado al público como parte del proceso de resistencia y diseño. En resumen, las partícipes del taller serán:

1. Mujeres de la comuna de San Bernardo, que conozcan con cercanía o no a la Cooperativa Ecolety.
2. Mujeres que buscan participación social
3. Mujeres con una perspectiva creativa.

4.4 Criterios de Validez

Para la etapa de análisis, se busca demostrar de forma cualitativa y cuantitativa la premisa en torno a la producción craft de las mujeres periféricas como una forma de resistencia ligada a su cotidiano, con perspectiva feminista a través de los oficios. Para ello, se establecen 3 criterios claves para medir el desarrollo del taller con bases teóricas y estrategias etnográficas:

De tipologías

Análisis del contenido visual y táctil presente en el desarrollo cerámico de las mujeres participantes del taller a partir de elementos estudiados como el color, la figura y la forma, mediado por los criterios de arte popular propuestos por María Isabel Álvaro.

De participación y cotidiano

Observación e interpretación del comportamiento colectivo y su evolución en el transcurso del taller, en relación a la asistencia de las mujeres al taller y su participación por medio de la bitácora y el registro fotográfico.

- Se aplica la matriz LASE propuesta por Katya Mandoki para demostrar una investigación en el cotidiano de las mujeres partícipes.

De Insurrección y resistencia

Determinar qué relatos, diálogos o frases se encuentran presentes en los conceptos elaborados por las participantes para plasmar posteriormente en sus cerámicas. ¿Estos responden a formas de resistencia? Se abordará en torno a la etnografía de las sesiones del taller.

4.5 Actrices, estrategias y redes

Considerando que el proyecto tiene un carácter social, es necesario reconocer y construir redes y estrategias de trabajo entre las comunidades, grupos o actrices influyentes en el territorio. Al respecto podemos señalar como una de las principales colaboradoras es la *grupa* organizadora de Ecolety: Leticia, Jana y mujeres reincidentes del espacio *kasona*, quienes se encargan de la gestión de los espacios y la educación popular entregada en los mismos.

Por otro lado, esta Italia Folch, quién como mujer ceramista del territorio investigado, busca crear conexiones y acercar el oficio hacia un enfoque social del mismo. De la misma manera, las comunidades de mujeres que frecuentan Ecolety responden a mujeres de San Bernardo, en búsqueda de espacios seguros, acogida y sororidad.

A continuación, se detallan las principales actrices, las redes establecidas y las estrategias implementadas para el desarrollo del proyecto y la instancia de taller en la Cooperativa Ecolety:

Actrices Principales

Grupa Organizadora de Ecolety: Integrada por Leticia, Jana y otras mujeres recurrentes del espacio Kasona, esta *grupa* desempeña un papel fundamental en la gestión de los espacios y la entrega de educación popular en la Cooperativa Ecolety. Su participación garantiza el adecuado funcionamiento logístico y el ambiente propicio para el desarrollo del taller.

Italia Folch: Ceramista local, Italia desempeña un papel crucial como facilitadora y promotora del proyecto. Su experiencia en el oficio cerámico y su compromiso con la dimensión social del arte permiten establecer aprendizajes significativos con las participantes del taller y contribuir al enfoque comunitario del proyecto.

Comunidades de Mujeres: Las comunidades de mujeres que frecuentan Ecolety, compuestas por mujeres de San Bernardo en busca de espacios seguros y de sororidad, constituyen un actor clave en la implementación del proyecto. Su participación activa en el taller y su compromiso con los objetivos del proyecto son fundamentales para su éxito.

Redes Establecidas

Redes Territoriales: Se han establecido conexiones con diversas mujeres tanto dentro como fuera de la Cooperativa Ecolety, las cuales comparten objetivos similares en términos de promoción cultural, empoderamiento de mujeres y desarrollo comunitario. Estas redes locales brindan apoyo logístico, difusión y recursos adicionales para el proyecto.

Redes Ceramistas: Además de las redes locales, se han establecido conexiones con ceramistas expertas, quiénes han sido claves para afinar técnicas en torno al material, planificar los procesos en torno a la cerámica, implementar un proceso de diseño proyectual para el proyecto y, visiones personales sobre las mujeres y el oficio, entre otros.. Estas conexiones permitieron compartir experiencias y saberes fundamentales para el desarrollo de las sesiones de co-creación, incluso de manera más amplia en relación a las formas de abordar los procesos de diseño involucrados en el oficio.

Estrategias Implementadas

Para llevar a cabo el proyecto de manera efectiva, se han implementado diversas estrategias:

Colaboración: Se fomenta la colaboración entre todas las actrices involucradas, promoviendo entre sí un ambiente de trabajo participativo y cooperativo. La colaboración entre la *grupa* organizadora de Ecolety, Italia Folch, las comunidades de mujeres y otras formas de organización local, son factores claves para la planificación de las sesiones de co-creación y, de manera global del proyecto.

Participación Activa: Se promueve la participación activa de las mujeres en todas las etapas del proyecto, desde la planificación hasta la ejecución y evaluación. Se fomenta el empoderamiento de las participantes y se valora su contribución al proceso de co-creación y diseño.

Flexibilidad: Se adopta una actitud flexible y adaptativa frente a los desafíos y cambios que puedan surgir durante el desarrollo del proyecto. Se ajustan las estrategias y actividades según las necesidades y preferencias de las participantes, para garantizar así un enfoque centrado en las mujeres y sus experiencias personales.

Promoción y Difusión: Se implementan estrategias de promoción y difusión para dar a conocer el proyecto y sus resultados. Se utilizan canales de comunicación tanto en redes sociales como de forma presencial dado el “boca a boca” entre las redes de mujeres dentro de la Cooperativa y, posteriormente en instancias de socialización en la Kasona Ecolety.

Figura [N°55]

Reunión con Leticia previa al taller. Cocina Kasona Ecolety, febrero 2024. Registro propio.



4.6 Plan de Acción y Etapas de Trabajo

A continuación se detallan las etapas de desarrollo del proyecto explicando las actividades realizadas, herramientas utilizadas, los lugares en que se ejecutaron y los objetivos de cada tarea.

Etapa	Actividades	Herramientas	Lugares	Objetivos
<i>Planificación</i>	Planificación de contenidos y temáticas	Bases teóricas, brainstorming, saberes prácticos, computador	Espacio de trabajo personal	Organizar los temas a abordar durante el taller.
	Desarrollo y prueba del material necesario.	Cerámica, bitácora, cámara y herramientas para cerámica, computador.	Espacio de trabajo personal	Determinar los recursos necesarios y su viabilidad.
	Organización de tiempos para cada etapa del taller y espacios.	Agenda, reuniones, computador, celular	Cocina Kasa Ecolety	Establecer un cronograma efectivo para el desarrollo del taller. Asegurar un ambiente adecuado y acogedor para las participantes.

<i>Desarrollo</i>	Ejecución de los platos cerámicos y crecimiento colectivo a través de la participación y apoyo entre las integrantes.	Cerámica, bitácora, cámara y herramientas para cerámica, celular	Sala de taller Kasa Ecolety	Facilitar la creación colaborativa y el empoderamiento de las participantes.
	Conversaciones y compartir vivencias en un espacio separatista.	bitácora, cuaderno de co-creadora	Sala de taller Kasa Ecolety	Facilitar Enriquecer el proceso de creación a través del intercambio de experiencias y perspectivas. empoderamiento de las participantes.

<i>Análisis</i>	Análisis de la incidencia del oficio cerámico como medio de creación popular y su potencial como objeto de diseño resistente.	Matriz LASE, computador	Espacio de trabajo personal	Evaluar el impacto del taller en la identidad cultural y en la exploración de formas de resistencia a través de la cerámica.
	Interpretación del contenido visual y táctil presente en el desarrollo cerámico de las participantes. resistente.	Registro fotográfico	Espacio de trabajo personal	Comprender cómo se reflejan los diálogos y formas en las creaciones cerámicas.
	Identificación de relatos, diálogos o frases que reflejen formas de resistencia en los conceptos elaborados por las participantes.	Etnografía bitácora	Espacio de trabajo personal	Reconocer y valorar la resistencia expresada a través del arte y la creación manual.

<i>Socialización</i>	Exposición de los objetos creados en el marco del cierre del mes de la mujer.	Exposición	Sector Óvalo Kasa Ecolety	Visualizar y reconocer el valor del cotidiano de las mujeres en la comuna a través de la creación manual.
	Diálogo en torno a la resistencia y el oficio cerámico.	Exposición	Sala taller Kasa Ecolety	Facilitar un espacio de reflexión y aprendizaje sobre la resistencia y el arte cerámico.
	Conversatorio para expandir saberes en torno al oficio y resistencia.	Exposición	Sector Óvalo Kasa Ecolety	Promover la difusión del conocimiento y la colaboración entre las participantes y la comunidad.



Parte I

Planificación:

Laboratorio Kontraformas

[1] Elaboración y preparación previa

1.1 Identidad visual

Laboratorio de Co-creación

El Laboratorio busca reforzar la identidad de comunidades de mujeres a través de la colaboración y co-creación mediada por estrategias de diseño aplicada a la cerámica.

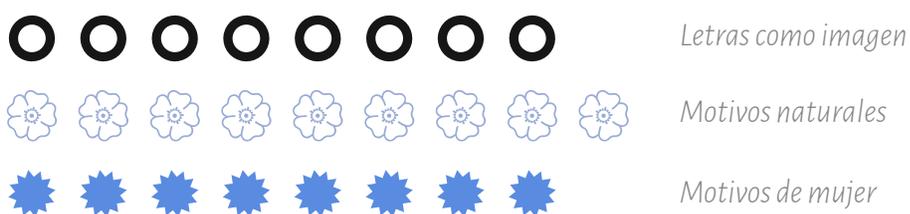
De esta manera, si bien la instancia del presente estudio está dirigida a mujeres de San Bernardo, se plantea esta entidad como un espacio abierto a las comunidades de mujeres en distintos territorios de la periferia que se interesen en las sesiones de taller, ya sea por interés en cuanto a la creación manual o por la búsqueda de un espacio gratuito que permita el descanso mental, el diálogo y el acompañamiento.

Así, a partir de las exploraciones previas de referentes, de forma transversal se arraigan los conceptos de *craft* como: resistencia, feminismo y cotidiano. Así, la conformación de la identidad visual del laboratorio se centra en estos tres conceptos, analizados directamente desde las etnografías y experiencias en la Cooperativa y fundación Ecolety.

De esta manera, al retomar el análisis del corpus visual elaborado en el capítulo 3, se destacan como motivos gráficos presentes en la Cooperativa la utilización de la figura de mujer, los motivos botánicos y florales y, la aplicación de letras como imagen en los lienzos textiles.

Figura [N°56]

Resumen análisis de motivos. Elaboración propia.



Aparición de motivos en el corpus visual

De esta manera, se realiza el bocetaje de la imagen visual en que se usa la palabra *Kontraformas* como logotipo original. Sin embargo, también a partir de la intervención de la tipografía para representar el carácter hecho a mano, con tipografías *scrip*, también se genera de forma análoga un módulo para que por medio del recorte y la repetición de figuras, se itere la construcción de un isotipo que converge los conceptos de mujer, naturaleza, oficios y resistencia.

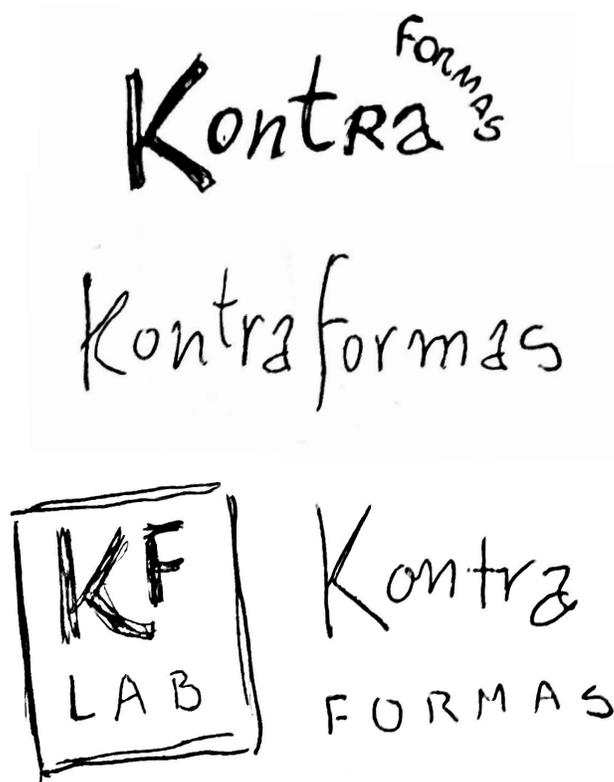
1.2 Bocetaje Inicial

Logotipo Laboratorio de Co-creación

Inicialmente se realizaron diferentes bocetos con la palabra *Kontraformas*, inspirada en el carácter hecho a mano y “las letras como imagen” para referenciar la visualidad encontrada en Ecolety. Así, se buscó iterar en torno a la disposición de las palabras para el logo, separando entre *Kontra* y *Formas* para mantener un peso visual. Cabe acotar que el proceso presentado corresponde a la versión final de propuesta de logotipo ya que esta responde de mejor forma a la comunicación del proyecto. Sin embargo, el logotipo anterior se mostrará patente en las gráficas de difusión e impresas del proyecto, dado que la reconfiguración de la imagen fue realizada de manera posterior a la instancia de taller, a modo de afinar los detalles comunicacionales y morfológicos del laboratorio de co-creación.

Figura [N°57]

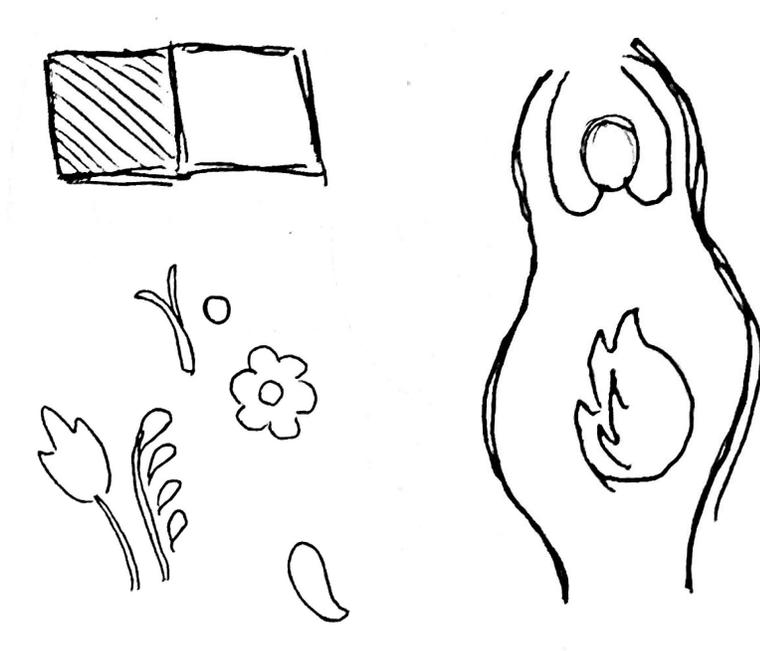
Bocetos iniciales de logotipo, febrero 2024. Elaboración propia.



Se realizaron diferentes bocetos para representar las ideas de la contraforma, la mujer, la resistencia y la naturaleza, para explorar a partir de las etnografías previas, las figuras posibles para representar de manera fiel estos conceptos. Así, se buscó iterar en torno a formas orgánicas, con un trazo simple y figurativo.

Figura [N°58]

Bocetos iniciales de isotipo, febrero 2024. Elaboración propia.

**1.3 Tipografía****Logotipo Laboratorio de Co-creación**

Las exploraciones tipográficas responden a tipos de carácter *scrip* por su relación con los trazos hechos a mano de la escritura análoga, para referenciar una estética *craft*. Se realizaron distintas pruebas de texto con la palabras *Kontraformas* para identificar una línea gráfica que responda a los primeros bocetos iniciales.

Kontraformas — DK Cool Crayon

Kontraformas — Chokle

Kontraformas — Chalkaholic

Kontraformas — HVD Bodedo

*Scrip, caligráficas,
de marcador, serif
y sans serif*

Finalmente, se elige la tipografía *Chokle*, diseñada por *Mr. Typeman*, diseñador tipográfico, como base para la construcción del logotipo dado las similitudes con el bocetaje y la relación con las letras escritas encontradas en las

etnografías dentro del caso de estudio. De esta manera, la tipografía se utilizará únicamente como base, dado que será intervenida para crear el logotipo final.

De la misma manera, se escoge la tipografía *Post (de uso libre)* para la bajada del logotipo, dado que se asemeja a tipos análogos de la escritura a mano, lo que expresa el concepto de *craft* por su carácter de simular una forma de hacer manual y, a su vez, mantiene una armonía visual con la tipografía principal.

kontraformas

LABORATORIO DE CO-CREACIÓN

— Post

1.4 Colores

Logotipo Laboratorio de Co-creación

Para la elección de color, se retomó el corpus visual analizado previamente para indagar en los colores principales de la muestra y así, realizar una visualidad coherente. De esta forma, de 43 colores destacados, se identificó los porcentajes de la presencia de color en las muestras, para así reducir los colores principales de la imagen del Laboratorio a 4 colores.

Finalmente, se eligen los colores azul, verde, morado y adicionalmente el negro (a modo de contraste) para toda la imagen del laboratorio y posterior elección de colores en el taller cerámico.

Figura [N°59]

Bocetos iniciales de isotipo, febrero 2024. Elaboración propia.

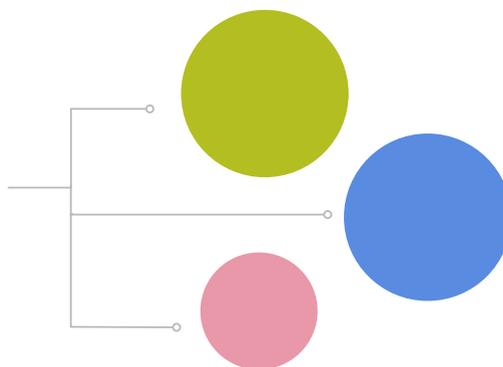
25,6% Verde



25,6% Azul



20,9% Morado



1.5 Grillas de Construcción

Logotipo Laboratorio de Co-creación

Se utilizaron los bocetos y recursos previos para la construcción del logotipo. Así, se interviene la tipografía en relación a su grosor, tamaño, altura y espaciados para crear una composición armoniosa. Se utiliza la altura de las letras minúsculas de la tipografía a modo de guía para la composición y elaboración de la tipografía para el logotipo.

Figura [N°60]

Grilla de construcción inicial, febrero 2024. Elaboración propia.

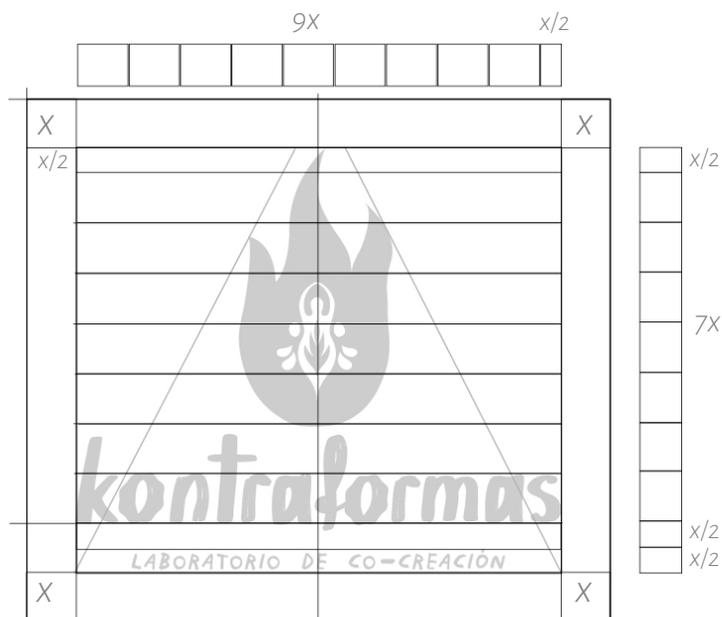
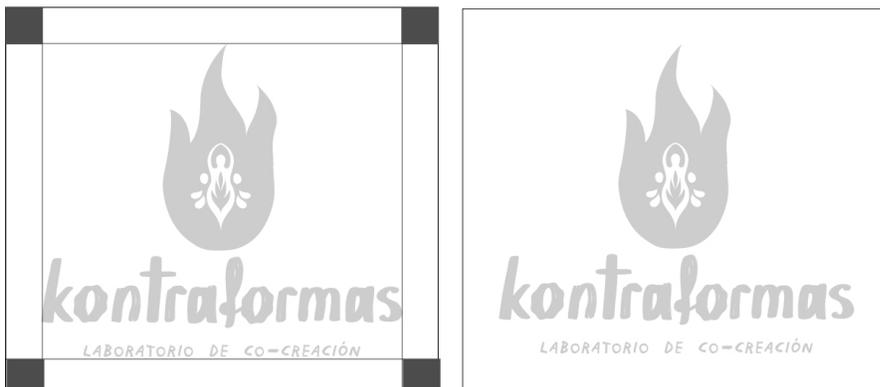


Figura [N°61]

Espacio Mínimo, febrero 2024. Elaboración propia.



1.6 Logotipo Tipográfico

Logotipo Laboratorio de Co-creación

Figura [N°62]

Logotipo tipográfico, febrero 2024. Elaboración propia.

kontraformas
LABORATORIO DE CO-CREACIÓN

Figura [N°63]

Logotipo tipográfico a una tinta, febrero 2024. Elaboración propia.

kontraformas
LABORATORIO DE CO-CREACIÓN

1.7 Construcción de Isotipo

Isotipo Laboratorio de Co-creación

Para la construcción del isotipo se optó por realizar un boceto análogo que tomara las representaciones de mujer-resistencia-naturaleza, como motivos principales analizados anteriormente. Así, se iteró en torno a crear un diseño generativo por medio de las rotaciones y reflejos, para así mantener una simetría y balance en el isotipo para contrastar con el carácter más orgánico del logotipo tipográfico. A su vez, la decisión de generar el diseño de manera análoga responde al carácter craft del proyecto, al utilizar las simetrías que permite el papel por medio del recorte con la técnica utilizada para guirnaldas como referencia.

Figura [N°64]

Registro fotográfico del boceto inicial de isotipo, febrero 2024. Elaboración propia.



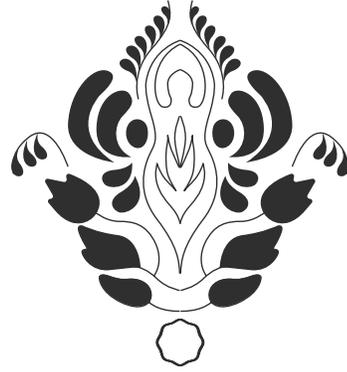
Figura [N°65]

Iteraciones de isotipo, febrero 2024. Elaboración propia.

Módulo inicial
Sin reflejos



1era Simetría
Reflejo horizontal



2da Simetría
Reflejo vertical



3da Simetría
Reflejo horizontal



Figura [N°66]

Forma vectorial del isotipo, febrero 2024. Elaboración propia.



Finalmente, se iteran las formas para simplificarla y concebir la imagen de mujer, resistencia y naturaleza, con un solo elemento que represente cada concepto. Además se complejiza al añadir la idea de la contraforma con el uso de figura-fondo.

Abstracción de la Forma

A partir de los motivos naturales explorados anteriormente y, dado que son la figura más usual dentro de la visualidad encontrada en el caso de estudio, se realizan bocetos para abstraer las morfologías e identificar formas orgánicas para la construcción del isotipo.

Figura [N°67]

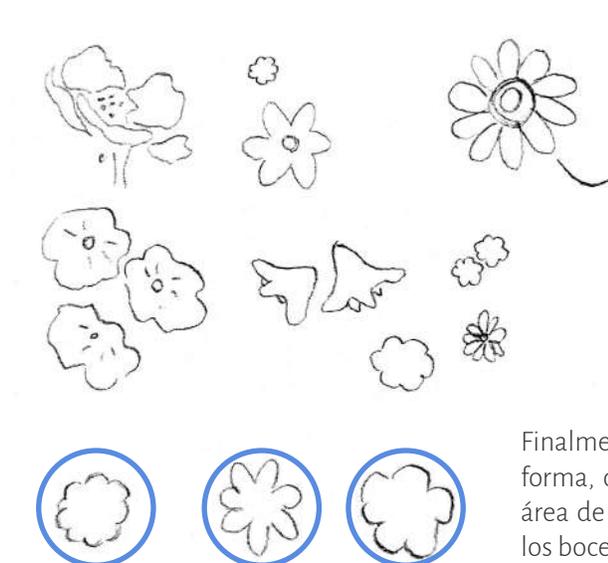
Fotografías de motivos en Ecolety, enero 2024. Registro propio.



Así, se identificaron 3 formas que puedes inscribirse dentro de un círculo (para la posterior construcción de los platos). Esto en relación al área que tienen ya que para la construcción del plato requiere de una base amplia para sostener las intervenciones posteriores.

Figura [N°68]

Bocetaje de morfologías con motivos naturales, febrero 2024. Elaboración propia.



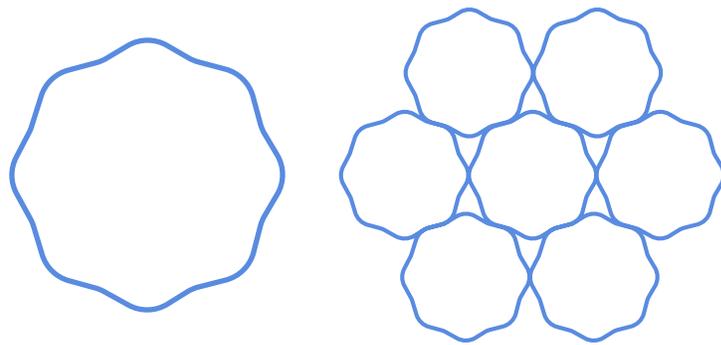
Finalmente, se opta por esta forma, dado que abarca más el área de un círculo y responde a los bocetajes iniciales.

Abstracción de la Forma

En relación al análisis previo, se vectoriza la forma base del isotipo, que también funcionará como forma base de los platos. Esta a su vez, también funciona a modo de módulo en torno al carácter de co-creación y colectividad que propone el laboratorio.

Figura [N°69]

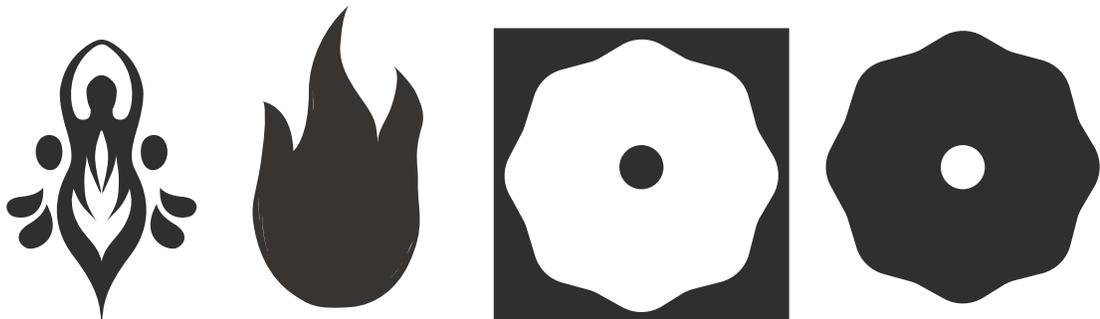
Figura modular construida con el la base del isotipo, febrero 2024. Elaboración propia.



En torno al concepto natural, a las contraformas y la forma se realiza una iteración que une todos los conceptos para construir una de las variaciones del isotipo final. Sin embargo, en relación a la embergadura del proyecto y lo que se quiere comunicar con el Isotipo, se define a su vez una versión final de este relacionado al oficio cerámico. Por ello, se retoma la idea de artes del fuego, dado que abarca así la complejidad entre naturaleza, oficio y resistencia, generando una comunicación más efectiva y directa para el logotipo original y, dejando la variación floral-plato para referirse específicamente a la instancia de taller.

Figura [N°70]

Iteración del isotipo, febrero 2024. Elaboración propia.



1.8 Isotipo Final

Istipoo Laboratorio de Co-creación

Figura [N°71]

Isotipo Final, febrero 2024. Elaboración propia.



Figura [N°72]

Isotipo Final a una tinta, febrero 2024. Elaboración propia.



1.9 Logotipo Final

Isotipo Laboratorio de Co-creación

Finalmente, se realiza una versión final del logotipo que contempla la tipografía y el ícono en conjunto, a modo de mantener una versatilidad en la imagen del laboratorio.

Figura [N°73]

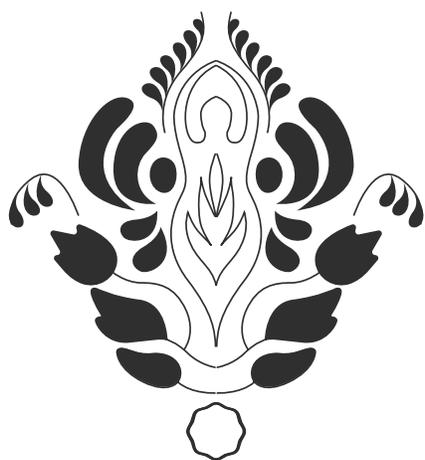
Logotipo Final, febrero 2024. Elaboración propia.



Figura [N°74]

Logotipo Final a una tinta, febrero 2024. Elaboración propia.





Planificación:

Taller Experimental

[2] Taller Experimental de Platos Cerámicos

Material de Sesiones

Como primera instancia del Laboratorio de Co-creación, se desarrolló el “Taller Experimental de Platos Cerámicos”, un taller intensivo de 4 sesiones de 2hrs 30 minutos de duración, realizado de forma gratuita en la *Kasona Ecolety*.

2.1 Detalle de las sesiones

 <h2>Sesión 1</h2>	<p>Tipo de Sesión: Sesión teórica-práctica</p> <p>Herramientas: Cuaderno de co-creación, cerámica, insumos.</p>
<p>Momentos:</p> <ul style="list-style-type: none"> a. Introducción y Ejercicios creativos b. Referencias c. Técnicas de Modelado Manual <p>Reseña corta:</p> <p>Introducción al taller: Revisaremos referentes y haremos ejercicios creativos para diseñar nuestro plato. Aprenderemos y practicaremos 4 técnicas de modelado manual: pellizcos, lulos, ahuecado y placas.</p> <p>Reseña larga:</p> <p>Revisaremos referentes y dialogaremos en torno a nuestro cotidiano como fuente de inspiración. Realizaremos ejercicios para potenciar tus habilidades de creación y en conjunto identificaremos qué temática de nuestro día a día como mujeres de San Bernardo usaremos como inspiración para nuestros platos. Luego, diseñaremos el plato que queremos hacer por medio del boceto.</p> <p>Tendremos una clase de introducción a las cerámicas. Primero, aprenderemos en conjunto las técnicas de modelado manual, haciendo una revisión de cada una: lulos, ahuecado, placas y pellizcos..</p>	<p>Detalle:</p> <p>En la parte de presentación se introduce de qué tratará el laboratorio y cómo abordaremos cada sesión de trabajo colaborativo. En esta etapa reflexionaremos en torno a las siguientes 3 preguntas:</p> <p><i>¿Cómo es un día normal en mi vida?</i> <i>¿Cómo es mi día a día en San Bernardo?</i> <i>¿Cómo es ser mujer en San Bernardo?</i></p> <p>Las preguntas serán intencionadas a través del diálogo, pero su registro se hará en el cuaderno de co-creadora que recibirá cada partícipe, donde documentará a modo de bitácora el proceso del trabajo. Luego, en conjunto decidiremos la temática del taller al dialogar en torno a la Interrogante: <i>¿Qué nos identifica?</i> Así, cada laboratorio (pensando en proyecciones), tendrá su propio concepto en torno a las mismas problemáticas, indagando así en las particularidades del grupo en el que se esté trabajando, ya que ellas mismas dictarán el tema de interés para aplicar.</p> <p>Luego, en la parte de referencias, revisaremos ejemplos visuales de creación en torno al cotidiano, estudiando los siguientes referentes seleccionados: Haricotvert - Martinamartian - Jo O’Ryan - Wiki Pinela - Polimnia Sepúlveda - Carolina Grof - Italia Folch, etre otras.</p> <p>En el momento de Técnicas de Modelado Manual, se llevará a cabo una presentación breve para explicar los siguientes temas: <i>Introducción a la cerámica:</i> Explicación de donde viene la cerámica, de la arcilla hasta qué pasta usaremos y por qué <i>El proceso de la cerámica:</i> Estado plástico, estado cuero, estado hueso y bizcochado <i>Técnicas de modelado manual:</i> Lulos, Ahuecados, Pellizco y Ahuecado.</p> <p>Posterior a esto, cada participante podrá moldear manualmente su propia arcilla cerámica, para poder amasarla y conocer el material. Luego de eso, podrán comenzar con la práctica de las técnicas de modelado manual, iremos una por una de forma colectiva, respondiendo dudas y buscando que pasemos cada técnicas de forma efectiva.</p>

 <h2>Sesión 2</h2>	<p>Tipo de Sesión: Sesión teórica-práctica</p> <p>Herramientas: Cuaderno de co-creación, cerámica, insumos.</p>
<p>Momentos:</p> <p>a. Introducción: engobe y esmalte b. Creación de platos cerámicos</p> <p>Reseña corta: Creación de tu plato cerámico: Aplicaremos las técnicas de modelado para hacer nuestro plato en un proceso guiado.</p> <p>Reseña larga: Refrescaremos nuestros referentes y empezaremos con la intervención de nuestro plato de cerámica.</p> <p>Dialogaremos en torno a los objetos que son importantes para nosotras, imprimiremos la contraforma en nuestra cerámica.</p> <p>A partir de nuestros bocetos y la revisión de las técnicas de modelado en cerámica, dedicaremos la sesión a construir nuestro plato en un proceso guiado.</p>	<p>Detalle:</p> <p>En la parte de presentación se refrescan las técnicas de modelado manual. Luego, se intencionará el diálogo en torno a los objetos significantes que imprimiremos en nuestra cerámica <i>¿Por qué es importante para mi?</i></p> <p>Luego, expondremos la introducción a los engobes y el esmaltado, para adelantar el proceso posterior de decoración, contemplando: que son los engobes, cómo se preparan, como y cuándo se aplican. Idem para los esmaltes.</p> <p>En el momento de Creación de Platos Cerámicos, se utilizará la mayor parte de la sesión en construir del boceto al volumen de forma guiada, respondiendo dudas y de forma colectiva aprendiendo formas de llevar a cabo nuestro proyecto.</p>

 <h2>Sesión 3</h2>	<p>Tipo de Sesión: Sesión teórica-práctica</p> <p>Herramientas: Cuaderno de co-creación, cerámica, insumos, engobes</p>
<p>Momentos:</p> <p>a. Muestra de técnicas b. Pintado de platos c. Diálogo</p> <p>Reseña corta: Decoración en cerámica: Aprenderemos sobre engobes y pintura cerámica, además de la técnica de esgrafiado para decorar. Dedicaremos la sesión a aplicar la pintura a nuestro plato.</p> <p>Reseña larga: Partiremos la sesión con la clase de engobes y revisaremos la técnica de esgrafiado. Dedicaremos la sesión a terminar nuestra construcción de platos para empezar a pintarlo con engobes. Terminaremos con una clase breve de esmaltado.</p>	<p>Detalle:</p> <p>En la sesión 3 primero se hará una muestra de los engobes: nos familiarizaremos con el material al experimentar con su textura, colores, pigmentación y secado. También se presenta la técnica de esgrafiado, la que consiste en aplicar engobe para luego construir imágenes quitando pedazos de cerámica, dibujando así con contraformas.</p> <p>Posterior, se dedicará la mayor parte de la sesión en el pintado asistido de los platos, enfatizando en la aplicación de 2 a 3 capas de engobe para crear un color uniforme.</p> <p>Finalmente, se genera un diálogo en torno a nuestras decisiones de diseño, socializamos nuestros avances y compartimos ideas para la posterior intervención con técnica <i>craft</i>.</p>

 <h2>Sesión 4</h2>	<p>Tipo de Sesión: Sesión teórica-práctica</p> <p>Herramientas: Cuaderno de co-creación, materiales <i>craft</i>, platos cerámicos</p>
<p>Momentos:</p> <ul style="list-style-type: none"> a. Socialización cuadernos b. Intervención y fotografía c. Convivencia <p>Reseña corta:</p> <p>Decoración manual: Intervendremos nuestros platos ya terminados con elementos decorativos (retazos, botones, tela, hilos, etc) y revisaremos a través de un último ejercicio el proceso de diseño.</p> <p>Reseña larga:</p> <p>Dedicaremos la sesión a decorar nuestros platos con elementos decorativos (retazos, botones, tela, hilos, etc) y evaluaremos la experiencia de forma conjunta por medio de un ejercicio creativo.</p> <p>Fotografiaremos nuestros objetos terminados y finalizaremos con una convivencia.</p>	<p>Detalle:</p> <p>Partiremos la sesión socializando nuestro registro del cuaderno de co-creación, junto con la encuesta de salida del taller, para dialogar en torno a la experiencia y su significado.</p> <p>Dedicaremos la mayor parte de la sesión a intervenir los platos con nuestros materiales decorativos, explorando las posibilidades del material y dialogando entre nosotras sobre los avances.</p> <p>Posteriormente fotografiaremos los platos y a las participantes del taller a modo de cierre y registro de las piezas finales del taller. Para terminar, se terminará con una convivencia para fomentar el diálogo y, se hará la entrega de diplomas.</p>

2.2 Cuaderno de co-creadora

Material Sesiones

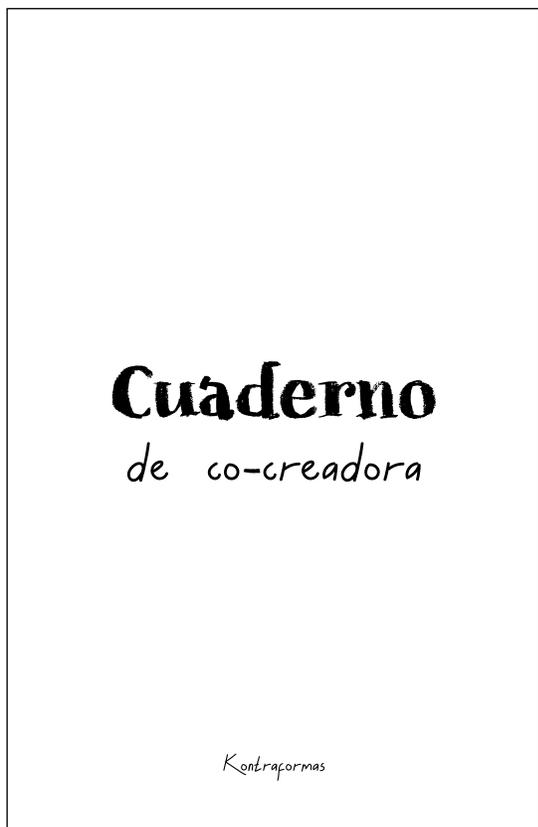
Como elemento clave y diferenciador de las sesiones del laboratorio, se diseñó a partir de las bases teóricas planteadas por Katya Mandoki en *Prosica II*, un fanzine a modo de bitácora para el registro personal del proceso de creación.

El diseño de esta herramienta es fundamental ya que guiará las sesiones del taller en torno a la identificación de identidades colectivas encontradas en el cotidiano de las mujeres periféricas. Así, a través de la matriz propuesta por Mandoki, se busca validar los hallazgos encontrados.

Dada la mutación que sufrió el planteamiento del taller, desde el trabajo a distancia a uno presencial, el cuaderno de co-creadora tuvo dos versiones: la primera, enfocada en rescatar el cotidiano a través de su uso a modo de agenda y, la segunda, que funciona a modo de bitácora del proceso de diseño enfocado en el cotidiano.

Figura [N°75]

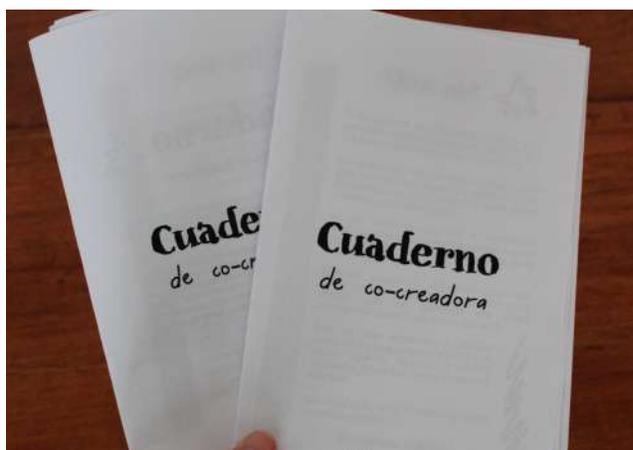
Portada del cuaderno de co-creadora versión final, enero 2024. Elaboración propia.



De esta manera, se procederá a explicar el contenido del cuaderno de co-creadora final, para luego realizar una comparación entre los objetivos y actividades que poseen ambas versiones y, su efectividad para el proyecto.

Figura [N°76]

Registro fotográfico del cuaderno de co-creadora, primer prototipo, noviembre 2023. Elaboración propia.



Nota sobre la matriz LASE | Prosaica II

El cuaderno de co-creación tiene como objetivo recopilar instancias del cotidiano de mujeres periféricas. En ese sentido, como criterio de validez para su elaboración, se utiliza la matriz LASE propuesta por Katia Mandoki; una guía cartográfica para analizar la vida cotidiana desde la perspectiva estética²⁹⁵.

Así, esta guía se basa en los **intercambios estéticos**, entendidos como:
 “Las relaciones que establece el sujeto consigo mismo, con los otros y con el entorno a través de enunciados que juegan con el valor de las identidades individuales y colectivas”²⁹⁶.

Dichos intercambios se dividen en dos maneras: la materia prima o energía que existe en el intercambio y, la forma que lo articula. Así, la materia-energía se encuentra en lo que Mandoki llama la **drámatica**, que refiere a los elementos **simbólicos** del intercambio estético. Por su parte, expone que las formas se encuentran en la **retórica**, que se refiere a los **signos** dados en dicho intercambio²⁹⁷. De esta manera, los intercambios estéticos se producen en el entrecruce de estas dos directrices.

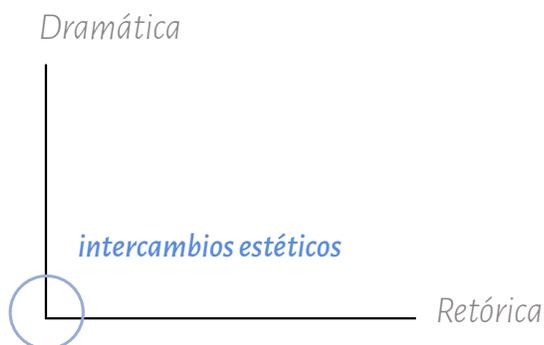
Figura [N°77]

Katya Mandoki, Figura 2 ejes que componen el intercambio estético, en Prosaica II, enero 2024. 20.

	Materia-energía	Forma
Estética	Dramática	Retórica
Semiótica	Simbólico	Signo

Figura [N°78]

Mandoki, Figura 3, cartografía del intercambio estético, 21.



[295] Mandoki, Practicas estéticas e identidades sociales: Prosaica II, 18.

[296] Ibidem, 18.

[297] Ibidem.

Así, a raíz de la explicación anterior, Mandoki expone una subdivisión tanto de la drámatica como de la retórica para analizar el cotidiano.

A continuación se desglozan ambos criterios:

Retórica | Signo

Dado que la retórica es el eje de los signos, esta explora mediante lo **léxico, lo somático, lo acústico y lo escópico**, las formas encontradas en las palabras, el lenguaje corporal, los sonidos y los artefactos visuales.

Léxica	—○	Palabras	•••••	<i>Qué signos del lenguaje se usan, cómo se escribe, etc</i>
Somática	—○	Lenguaje corporal	•••••	<i>Gestos, posturas, expresión facial, etc.</i>
Acústica	—○	Sonidos	•••••	<i>Entonación, volumen de voz.</i>
Escópica	—○	Artefactos visuales	•••••	<i>Lo visual, qué motivos, escenarios, etc</i>

Drámatica | Símbolo

De la misma manera, la dramática conforma el eje de lo simbólico, explorando a través de la **proxémica, cinética, enfática y fluxión**, las implicancias y efectos que provoca el intercambio estético.

Proxémica	—○	Distancia	•••••	<i>Cómo se utiliza y organiza el espacio</i>
Cinética	—○	Movimiento	•••••	<i>Cómo se mueven los elementos en el espacio</i>
Enfática	—○	Intensidad	•••••	<i>Fuerza con la que se actúa</i>
Fluxión	—○	Identidad	•••••	<i>Construcciones sociales</i>

Así, para efectos del desarrollo de la herramienta, se utilizarán dos categorizaciones de las bases teóricas recién expuestas: la Fluxión, por parte de la Dramática y, la Escópica, por parte de la Retórica.

Figura [N°79]

*Ejemplos de la intersección entre los ejes de la dramática y la retórica, basados en Prosaica II, febrero 2024.
Elaboración propia.*

	Léxica	Somática	Acústica	Escópica
Proxémica	Distancia del lenguaje, ellos, nosotros.	Distancia corporal frente a un otro.	Volumen para crear distancia jerárquica al hablar.	Distancias en el uso del espacio. Ejemplo: estar de cabecera de mesa en relación a los otros puestos.
Cinéctica	Usos de tiempos verbales.	Expresividad del cuerpo al moverse. Ejemplo: saludar moviendo las manos.	Ritmo al hablar, Ejemplo: hablar con una velocidad rápida o lenta, cadencia, elocuencia, etc.	Estilo de los artefactos o lugares. Ejemplo: mesas robustas de maderas nobles o muebles de tableros aglomerados.
Enfática	Intensidad al hablar. Ejemplo: dar órdenes, argumentar, etc.	Intensidad en la gestualidad del cuerpo.	Cómo se expresa la voz a través de las emociones. Ejemplo: voz temblorosa por tristeza.	Identidad encontrada en el estilo propio. Ejemplo: formas de vestir, detalles al decorar, etc.
Fluxión	Caracterización en el uso de figuras del lenguaje. Ejemplo: Exageraciones, hipérbolos, metáforas, etc.	Identidad en la gesticulación del cuerpo. Ejemplo: tics identitarios, formas de saludar, etc.	Identidad en las formas de hablar. Ejemplo: Jergas.	Estética identitaria. Ejemplo: ornamentos y visualidades propias en la imagen personal, los objetos, etc.

A continuación se procederá a detallar la aplicación de las categorías de la Prosaica en la elaboración de la herramienta de diseño. Así, por cada apartado y actividad que se diseñó en el cuaderno existe un motivo basado en las bases teóricas de Mandoki, para así recabar información estética sobre el cotidiano de las mujeres que participaron del Taller experimental de Platos Cerámicos.

Figura [N°80]

Página 3 Cuaderno de Co-creadora.
Enero 2024. Elaboración propia.

Sobre mí

Nombre: _____
Edad: _____

Me levanto a las:

____ : ____ hrs

Lo primero que hago es:

Fluxión somática
Identificar las 1eras acciones realizadas con la coporalidad.

¿Cuál es mi lugar favorito en la comuna?

Cinética escópica
Identificar lugares para indgar en su visualidad, que elementos se encuentran en estos espacios, cómo se ven, etc.

----- ¿Por qué?

¿Qué lugares suelo visitar?

- _____
- _____
- _____
- _____
- _____

Proxémica escópica
Identificar los usos de dichos espacios, que relación existe respecto de los otros.

Kontraformas

Figura [N°81]

Página 4 Cuaderno de Co-creadora.
Enero 2024. Elaboración propia.

¿Que nos identifica como mujeres de esta comuna? Ocupa este espacio escribiendo 3 ideas.

Si no tuvieras obligaciones, ¿Qué te gustaría hacer en tu día a día?

- _____
- _____
- _____
- _____
- _____

Considero que soy buena para:

- _____
- _____
- _____
- _____
- _____

Kontraformas

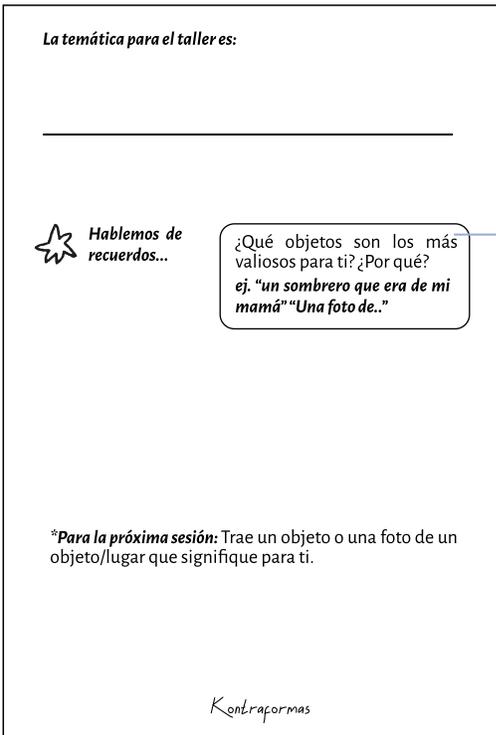
Fluxión escópica
Identificar identidades que perciben las participantes en torno a ser mujer en el territorio.

Fluxión somática
Identificar acciones realizadas con la coporalidad.

Enfática escópica
Identificar el estilo propio en actividades y formas de hacer.

Figura [N°82]

Página 5 Cuaderno de Co-creadora.
Enero 2024. Elaboración propia..

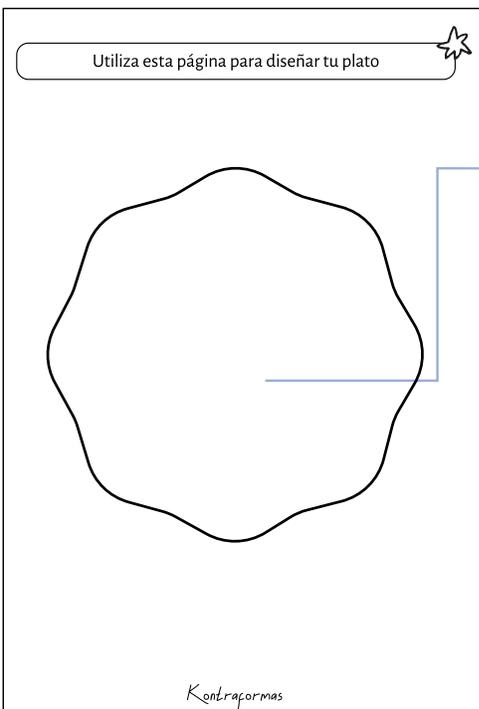


Cinética escópica

Identificar que expresan los objetos, qué estilo tienen, por qué significan.

Figura [N°83]

Página 6 Cuaderno de Co-creadora.
Enero 2024. Elaboración propia.



Fluxión escópica

Identificar formas de decoración propias.

Figura [N°84]

*Página 7 Cuaderno de Co-creadora.
Enero 2024. Elaboración propia.*

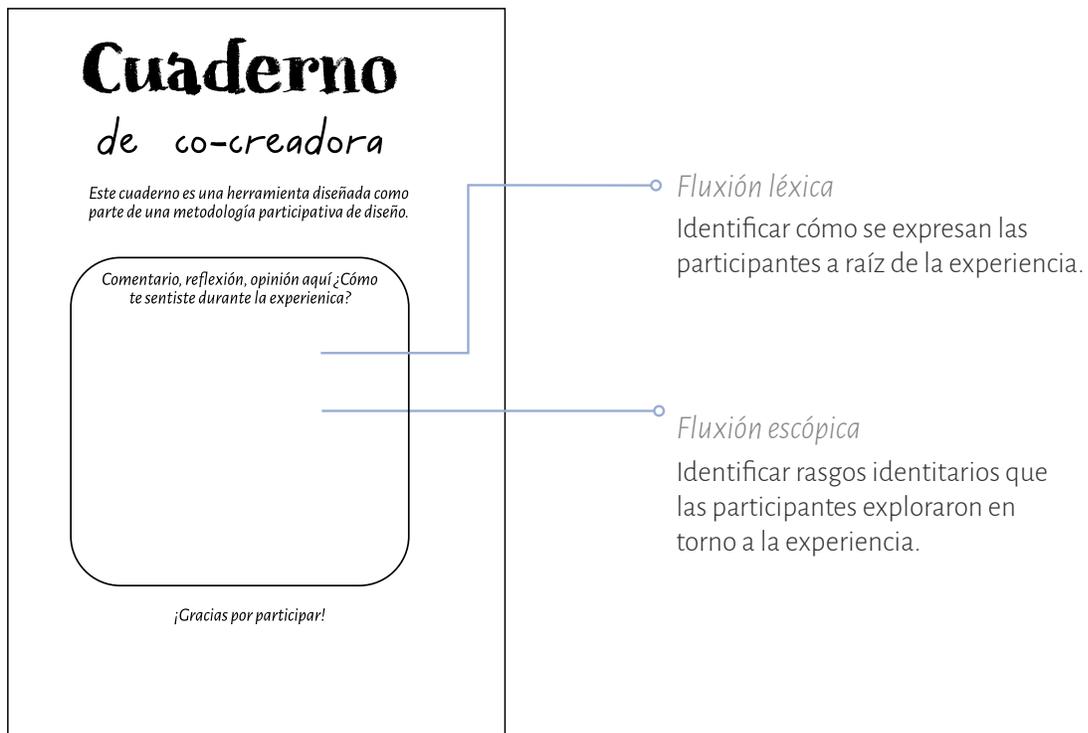
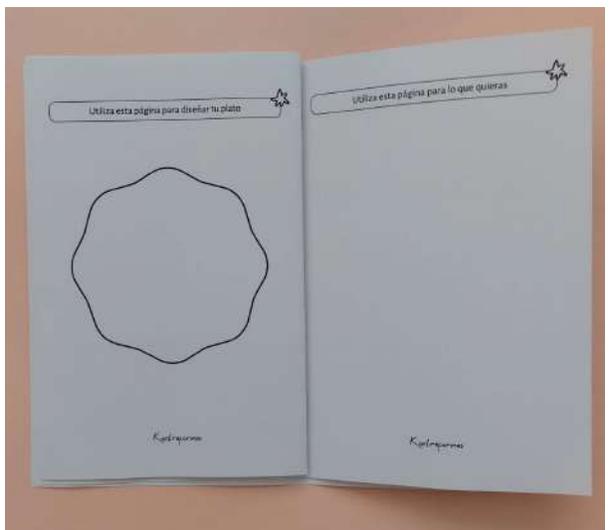
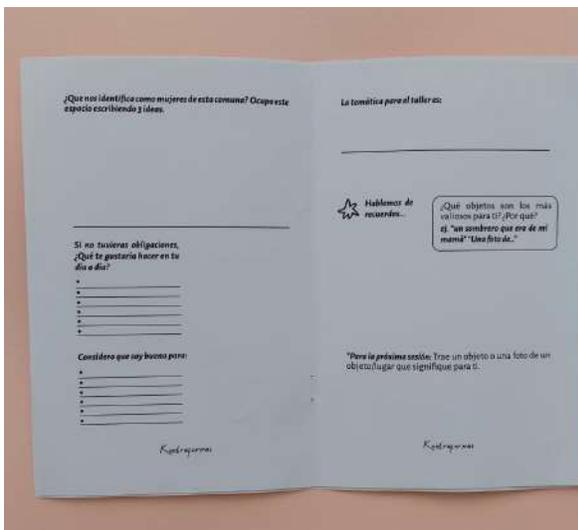
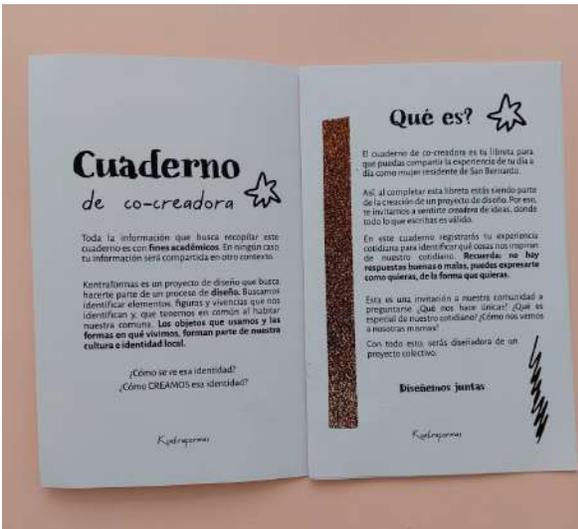


Figura [N°85]

Registros del Cuaderno de Co-creadora, impreso en opalina 170grs. Enero 2024. Elaboración propia.



2.3 Presentaciones Auxiliares

Material de Sesiones

Para la realización de las sesiones del laboratorio, se crearon dos presentaciones a modo de material auxiliar para complementar las explicaciones orales: 1. Introducción al taller y 2. Presentación de engobes/esmaltes.

Figura [N°86]

Primeras dos slides, Presentación de introducción al taller.
Enero 2024. Elaboración propia.

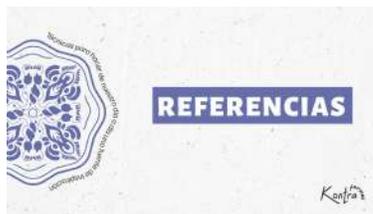


A continuación se detallará la información entregada en cada presentación:

PPT Introducción: Se hará una introducción breve al taller, las sesiones y qué haremos. Luego, se expondrá en torno a la arcilla, qué es y de donde proviene. Posterior se muestran las referencias para la experiencia de co-creación, para luego terminar con una sección de técnicas de modelado manual.

PPT Engobes y Esmaltes: Se expondrá en torno a qué son y cómo se utilizan los engobes y esmaltes, mostrando ejemplos propios de los estados de la cerámica, las aplicaciones de pigmentos, las quemadas y las técnicas.

Figura [N°87]
Presentaciones para las sesiones de taller.
Enero 2024. Elaboración propia.



QUÉ ES LA ARCILLA



La arcilla es un producto de la tierra. Formada de arena que experimenta un proceso de erosión con el paso de años.

Un componente principal de la arcilla es el agua. El agua le da la plasticidad necesaria. **¡Para qué sirve?** Dependiendo de su estructura.

La arcilla es un material que requiere secado y color. Es importante que se seque lentamente, en que el color favorezca siempre su agua.

Kontra

EJERCICIO 1

Kontra

EJERCICIO 2

Kontra

POLIMNIA SEPÚLVEDA
@polimnia | www.polimniasculptura.cl



Kontra

CAROLINA GROF
@carolinagrof | www.carolinagrof.cl



Kontra

MARILYN HERRERA PARRASO
www.kalafolk.com



Kontra

MILO HACHIM
@milohachim | www.shop.milohachim.com



Kontra

PALOMA AMAYA
@palomaastradera



Kontra

ITALIA FOLCH
@italiafolch | www.italiafolch.com



Kontra

BOCETO



Kontra

TÉCNICAS DE MODELADO MANUAL EN CERÁMICA



Kontra

ESTADOS DE LA CERÁMICA

ESTADO PLÁSTICO | **ESTADO DE CUIERO** | **ESTADO DE HUESO**



Kontra

BARBOTINA Y ACHURADO

1. Barbotina
¿Qué es? Es un método antiguo de modelado con agua.
¿Para qué sirve? Los ceramistas usan este método para crear piezas de cerámica en relieve (placas o platos).

2. Achurado
¿Qué es? Es una técnica que consiste en raspar la superficie de la cerámica.
¿Para qué sirve? Se usa para crear piezas de cerámica con texturas y efectos de relieve.

Kontra

ENGOMBES Y ESMALTES



Kontra

QUÉ ES EL ENGOMBE

¿Qué es? Al igual que la barbotina, el engombe es una mezcla de arcilla con agua. Usualmente se le agregan pigmentos para darle color.

¿Para qué sirve? El engombe se usa decorando la superficie. Esto quiere decir que se aplica en estado de barbotina después de la primera gresada.



Kontra



Kontra

2.4 Guía Impresa

Material de Sesiones

De manera adicional, para potenciar el aprendizaje práctico sobre modelado manual y poder visualizar de forma más efectiva las cuatro técnicas a realizar, se crearon guías impresas que detallan a modo de instructivo un paso a paso de la construcción en cerámica para cada técnica.

Figura [N°88]

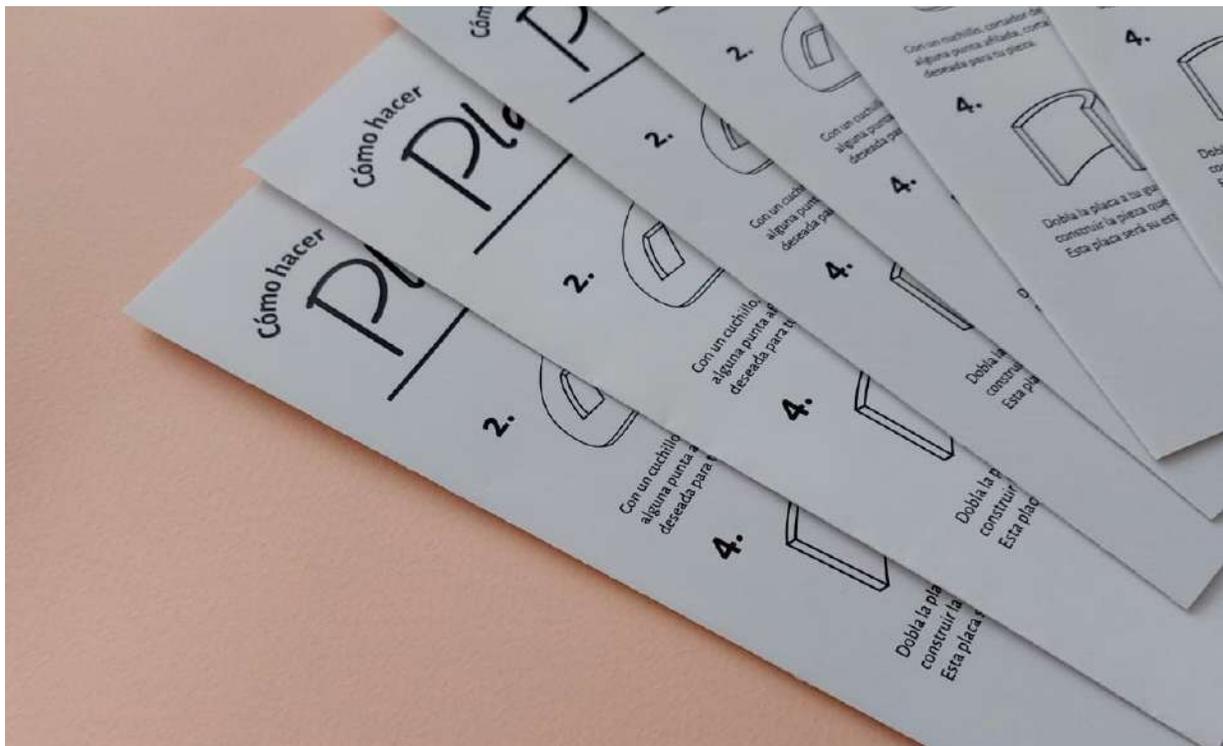
Página de la técnica “Placas” para el modelado manual en cerámicas, febrero 2024. Elaboración propia.



[Anexo: Guía Impresa]

Figura [N°89]

Registros fotográficos de las guías impresas,
febrero 2024. Elaboración propia.



Se realizó un total de 7 guías en papael opalina 150 gr, considerando los cupos disponibles para el taller experimental. Estas explican las técnicas de Lulos, ahuecados, pellizcos y placas.

2.5 Testeo de placas

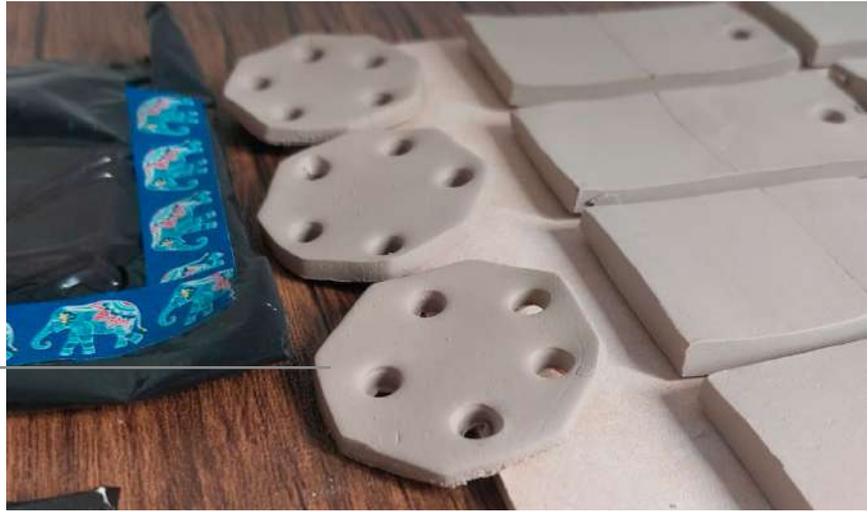
Material de Sesiones

En relación al desarrollo del taller, realizado en 3 semanas los días lunes y viernes, se decide esta distancia entre los días de las sesiones debido al tiempo de secado de la cerámica en verano. Así, previo al inicio del taller, se testeó el secado de las placas, con 3 puntos de control: **A**, el secado al aire, **B**, el secado en bolsa abierta y **C**, el secado en bolsa cerrada de manera hermética.

Figura [N°90]

Registro de Placa A en estado de cuero, presentando deformidades leves, febrero 2024. Registro propio.

Placa A
Secado al aire.



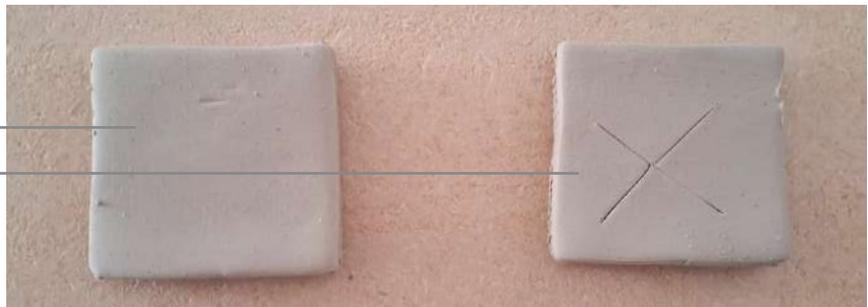
De esta manera, el secado de las placas de cerámica culminó en 3 días para alcanzar el estado de hueso. Sin embargo, **se descartó la placa secada al aire**, dado que por la velocidad de la pérdida de agua, esta procedió a curvarse y deformarse, perdiendo tanto su forma como parte de la resistencia de la cerámica y esta se volvió quebradiza con facilidad.

Placa B
Bolsa abierta.

Placa C
Bolsa cerrada.

Figura [N°91]

Registro de las placas B y C, donde se le realiza un corte a la placa C para evidenciar la humedad aún presente en la pieza, febrero 2024. Registro propio.



Finalmente, se optó por la **placa B**, de secado en bolsa abierta, dado que en esta opción se mantuvo el tiempo de secado en 3 días y, a la vez mantuvo su forma sin deformarse.

Por otra parte, la **placa C** se descartó dado que mantuvo la humedad de la cerámica, por lo tanto, no se secó en el periodo testeado. Se concluyó que el cierre hermético de las bolsas es ideal para la conservación de las cerámicas en un contexto de alta temperatura.

2.6 Elaboración de herramientas

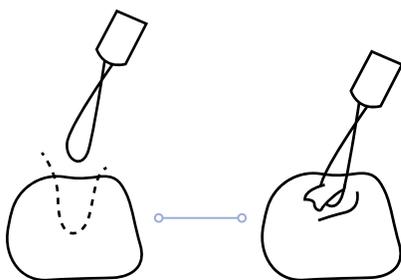
Material de Sesiones

En función del desarrollo del taller y la práctica de la técnica de ahuecado, se elaboraron 7 herramientas pequeñas para la manipulación de la cerámica. Esto, para asemejarse a las herramientas profesionales del material y así, poder suplir el gasto económico sin sacrificar la funcionalidad.

Figura [N°92]

Guía de ahuecado, febrero 2024.

Elaboración propia.



Así, para las herramientas se utilizó alambre, *masking tape* y paletas de helado, realizados de manera artesanal. Así, también se añaden elementos y soluciones del *craft* para el mismo desarrollo de los oficios.

Figura [N°93]

Registro fotográfico de herramientas de ahuecado terminadas, febrero 2024. Registro propia.





Figura [N°94]

*Proceso de elaboración de herramientas,
febrero 2024. Registro propio.*



2.7 Construcción de módulo

Material de Sesiones

Para crear la base de los platos que se utilizarán en el taller, se retomó la forma floreada que se concluyó a raíz de los análisis anteriores. De esta manera, en función de generar un tamaño posible para lograr la quema de todas las piezas en una sola instancia y, a la vez, que sea una superficie propicia para las exploraciones *craft* que se realizaran en el taller, se decidió por un molde circular de 13 x 13 cm. Este diseño a la vez fue dividido en dos mitades para así simplificar la impresión del módulo en dos hojas carta enfrentadas.

Así, como construcción base se inscribió el módulo floreado dentro del círculo de 26 cm de diámetro, para su posterior impresión. Así, para la traducción de dicho módulo en la cerámica se utilizó la técnica de placas y, a la vez el módulo floreado impreso como molde para así grabar su forma en la pasta cerámica.

A su vez, las bases de plato cerámicos se afinaron a partir de las contraformas, utilizando así como matriz para la curvatura el volumen de un plato de uso doméstico. De esta manera, los platos realizados cuentan con forma y contraforma para su elaboración, también en relación al concepto trabajado.

Figura [N°95]

Construcción base del módulo, febrero 2024. Elaboración propia.

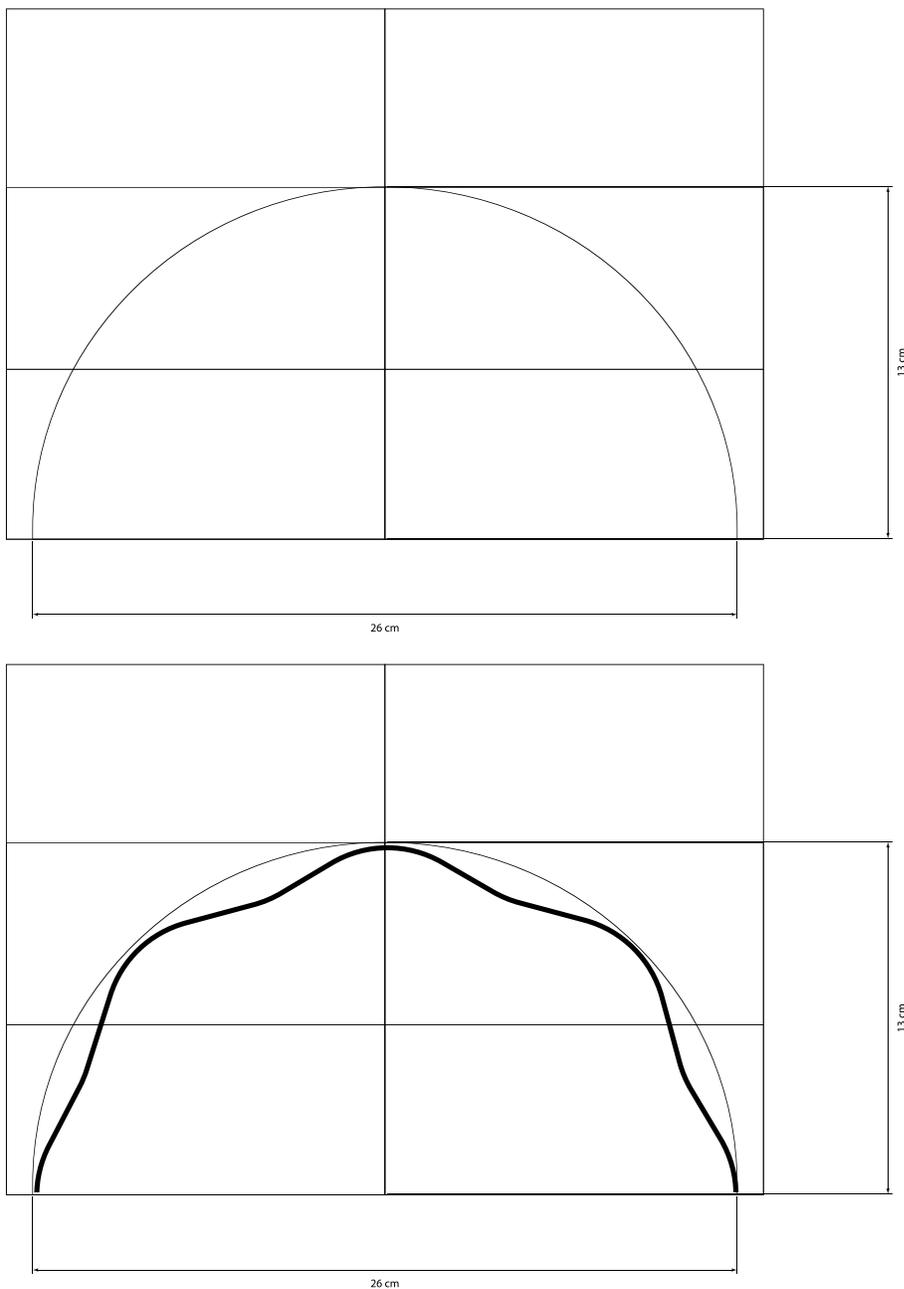


Figura [N°96]

*Módulo como molde para las cerámicas,
marzo 2024. Registro propio.*



2.8 Preparación de Engobes

Material de Sesiones

A raíz del análisis de colores planteado anteriormente y concluido a partir del estudio de caso, se retoman los colores principales dentro de la muestra para la elección de los colores de engobe: negro, verde manzana, lila y azul índigo, siendo estos los pigmentos más fieles en la línea de engobes del proveedor, en relación a los colores encontrados.

Figura [N°97]

Diagrama base que se utilizó para la preparación de los cuatro colores de engobe, a partir de los pigmentos, el cmc y el posterior tamizado de los colores. Se realiza el mismo proceso para el esmalte | La Casa del Ceramista, "Guía preparación de engobes", imagen, lacasadelceramista.cl, consultado el 26 de febrero de 2024.

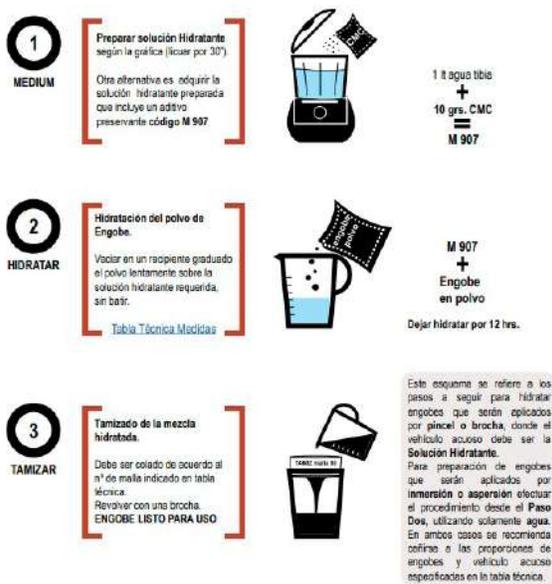


Figura [N°98]

Proceso de hidratación de los polvos de engobe, febrero 2024. Elaboración propia.



2.9 Material de difusión

Material de Sesiones

Para la difusión de la experiencia de taller, se realizó a la vez una gráfica para RRSS a modo de convocatoria en los canales de difusión de la Cooperativa Ecolety, para este caso particular, en *instagram*.

Se buscó utilizar la identidad visual creada para el laboratorio y, a la vez cuidar el tamaño de las letras para potenciar una lectura efectiva. Se detalla de manera breve cada sesión de taller y en qué consistirá.

Para completar los cupos, se realizó el contacto con las participantes a través de *whatsapp* y llamadas telefónicas. De esta manera, la publicación se realizó el viernes 1 de marzo de 2024 y, para el día domingo 3 se cerró la convocatoria debido a completar los cupos disponibles.

Finalmente, para mantener una comunicación directa y cercana con las participantes de las sesiones, se creó un grupo de *whatsapp* donde se compartió recordatorios, horarios y material educativo.

Figura [N°100]

Gráfica 1 del carrusel para *instagram* como material de difusión para el taller, febrero 2024. Elaboración propia.



Figura [N°101]

Gráfica de la 2 a la 8 del carrusel para instagram como material de difusión para el taller, febrero 2024. Elaboración propia.



¿QUÉ HAREMOS?

Intervendrás tu propio plato de cerámica usando tu día a día y experiencia como mujer a modo de inspiración.

Aprenderás técnicas de modelado manual, introducción a las cerámicas, pintura bajo cubierta y más, en un proceso guiado de 4 sesiones teórico-prácticas para potenciar tus habilidades creativas.

Kontraformas



SESIONES DE TRABAJO

4 sesiones teórico-prácticas de 2hrs 30 min | Incluye materiales. Recibirás un cuaderno que te ayudará a documentar el proceso y un diploma de participación al finalizar.

Sesión 01
Introducción al taller. Revisaremos referentes y haremos ejercicios creativos para diseñar nuestro plato. Aprenderemos y practicaremos 4 técnicas de modelado manual: pellizcos, lulos, ahuecado y placas.

Sesión 02
Creación de tu plato cerámico. Aplicaremos las técnicas de modelado para hacer nuestro plato en un proceso guiado.

Kontraformas



SESIONES DE TRABAJO

Sesión 03
Decoración en cerámica. Aprenderemos sobre engobes y pintura cerámica, además de la técnica de esgrafiado para decorar. Dedicaremos la sesión a aplicar la pintura a nuestro plato.

Sesión 04
Decoración manual. Intervendremos nuestros platos ya terminados con elementos decorativos (retazos, botones, tela, hilos, etc) y revisaremos a través de un último ejercicio el proceso de diseño.

Kontraformas



SESIÓN 01

Revisaremos referentes y dialogaremos en torno a nuestro cotidiano como fuente de inspiración. Realizaremos ejercicios para potenciar tus habilidades de creación y en conjunto identificaremos qué temática de nuestro día a día como mujeres de San Bernardo usaremos como inspiración para nuestros platos.

Tendremos una clase de introducción a las cerámicas. Primero, aprenderemos en conjunto los técnicos de modelado manual, haciendo una revisión de cada una: lulos, ahuecado, placas y pellizcos. Luego, diseñaremos el plato que queremos hacer por medio del boceto.

Kontraformas



SESIÓN 02

Refrescaremos nuestros referentes y empezaremos con la intervención de nuestro plato de cerámica.

A partir de nuestros bocetos y la revisión de las técnicas de modelado en cerámica, dedicaremos la sesión a construir nuestro plato en un proceso guiado.

Kontraformas



SESIÓN 03

Partiremos la sesión con la clase de engobes y revisaremos la técnica de esgrafiado. Dedicaremos la sesión a terminar nuestra construcción de platos para empezar a pintarlo con engobes.

Terminaremos con una clase breve de esmaltado.

Kontraformas



SESIÓN 04

Dedicaremos la sesión a decorar nuestros platos con elementos decorativos (retazos, botones, tela, hilos, etc) y evaluaremos la experiencia de forma conjunta por medio de un ejercicio creativo.

Fotografiaremos nuestros objetos terminados y finalizaremos con una convivencia.

Kontraformas

Figura [N°102]

Descripción de la foto:

“Taller Experimental de platos cerámicos, aprendamos juntas está técnica, con las mejores profas que llegan recargadas de motivación y mucho Newen, inscribirse cupos limitados....

Escribe tu historia en tu plato ...

#noestamosdofaltanlaspresas

#tocanaunarespondemostodas #fundacionEcolety

#fundaciónfeminista #marzofeminista

#ANTELAVIOLENCIAAUTODEFENSA”

“Fund y Cooperativa Ecolety en Instagram: ‘Taller Experimental de platos cerámicos’, Instagram, consultado el 1 de marzo de 2024.

**Recepción y comentarios**

Desde la primera publicación del taller en Redes Sociales, se recopilaban comentarios y diálogos en torno al interés que despierta el taller. En primera instancia, en conversaciones con Leticia y otras mujeres organizadoras de la *grupa* Ecolety, se expresa:

“Vamos a tener que repetir el Taller porque todas queremos, con las cabras, somos por lo menos 10, después queremos aprender”²⁹⁸.

De la misma manera, se recibieron comentarios y *feedback* del taller por parte de las participantes que se comenzaron a inscribir. Vilma Bustamante, una de las mujeres del taller expuso en primera instancia: “Estoy ansiosa, gracias por la oportunidad!”²⁹⁹.

[298] Leticia Silva Valdés, entrevistada por Fernanda Alarcón, marzo 2024. Registro propio.

[299] Vilma Bustamante vía whatsapp del grupo “Taller experimental de platos cerámicos”, marzo 2024. Registro propio.

Finalmente, a partir de la publicación del taller, se recibieron diferentes comentarios en RRSS referentes a la instancia y su realización.

Figura [N°103]

Comentarios en la publicación del Taller vía Instagram, marzo 2024. Registro propio.



[3] Gestión Estratégica

Logística Laboratorio de Co-creación

El proyecto fue desarrollado gracias a la colaboración entre las actrices involucradas: el apoyo de la Cooperativa y fundación Ecolety, los saberes prácticos de las mujeres ceramistas expertas, las redes previas a raíz de instancias de taller iniciales de cerámica y, la auto-gestión.

Lugar físico para el desarrollo del taller

- En primer lugar, en relación al espacio para el taller, este se realizó en la sala de talleres de la Kasona Ecolety, el cual a partir de las redes establecidas y el cariño, se facilitó de manera completamente gratuita para su uso y posterior almacenamiento de los materiales.

Materiales craft última sesión

- De la misma manera, a partir de la autogestión, se destinó un fondo creado en un tiempo de 4 meses para destinarlo a los materiales, los traslados, las quemadas de las piezas y los elementos necesarios para las sesiones de taller. Sin embargo, materiales *craft* como hilos, retazos, lanas fueron traídos por parte de las participantes, a modo de esfuerzo colectivo y para reforzar una identidad visual por medio de los objetos escogidos.

Materiales para cerámica

- En cuanto a la gestión y difusión, en primera instancia se realizan los contactos necesarios para 3 puntos claves del laboratorio: la obtención de materiales, la confirmación de la realización del taller junto con su entrecruce con el mes de la mujer en Ecolety y, las quemadas de las piezas. Primero, para obtener los

materiales se recurrió a la *Casa del Ceramista*, tienda ubicada en Recoleta, la cual es uno de los principales proveedores de material cerámico, contando con pastas, engobes, esmaltes, entre otros y que, trabaja con productos nacionales.

Asimismo, en cuanto a la confirmación del Laboratorio, se realizó una reunión con Leticia Silva, fundadora de Ecolety, para presentar el proyecto y de manera conjunta, planificar los horarios y a la vez, darle un sentido dentro de las actividades culturales del mes de la mujer en Ecolety. De esta manera se concluyó realizar el taller a las 15 hrs el lunes 11, viernes 15, lunes 18 y viernes 29 de marzo, para el día 30 de marzo participar del cierre del mes de la mujer en la jornada de autodefensas en la Kasona Ecolety.

—○ Confirmación del Laboratorio

Así, a raíz del espacio entre las fechas del taller del 18 y 29 de marzo, responde se intenciona esta separación para el secado de las piezas y, sus primeras y segundas quemadas. De esta manera, a raíz de un contacto anterior rescatado de la instancia de Taller de Modelado manual con Paulina Lorca en 2021, se quemaron las piezas en el taller de *Don Julio Cerámicas*, ubicado en almirante Pastene y, quién de manera excepcional posee un cobro del uso de los hornos por pieza, es decir, cada quema de plato cerámico tiene un costo de \$1.800 pesos chilenos, dando como total en primera quema de \$14.400 pesos.

—○ Quema de piezas

Para la difusión, se contó con el apoyo de Ecolety con redes sociales, a partir del “boca a boca” y por medio de volantes entregados en la activación previa a la marcha en San Bernardo para la conmemoración del 8 de marzo que se llevó a cabo por la convocatoria de la *Coordinadora 8M* en Santiago de Chile.

Figura [N°104]

Marcha del 8 de marzo de 2024, marzo 2024. Registro propio.

| Fund y Cooperativa Ecolety enmarcha 8M, Instagram,

consultado el 8 de marzo de 2024.



Para la comunicación entre las participantes, se realizó un grupo de *whatsapp* mencionado anteriormente, donde sesión a sesión se compartieron fotografías, diálogos y material, como también la coordinación de los horarios, entre otros.

Finalmente, de manera adicional y a modo de desafío, como logística se coordinaron dos elementos importantes: los traslados de los materiales al espacio *Kasona* y, la coordinación de los días de las sesiones con el horario laboral. También, se contó con el apoyo voluntario de traslado en auto con redes cercanas y, de la misma manera se utilizó el *Metrotren* que conecta San Bernardo con la capital.

3.1 Materiales

Gestión Estratégica

A continuación, se presenta un listado con los materiales utilizados para el desarrollo del proyecto:

Recursos Digitales:

Imagen “Branding” del Laboratorio de Creación
Gráfica de RRSS para difusión
PPT Laboratorio y referencias
PPT Introducción a la cerámica: técnicas de modelado manual
PPT Engobes y esmaltes

Impresos:

Cuaderno de co-creadora
Flyer Impreso para difusión
Foam exposición
Cédulas exposición
Catálogo impreso y qr para catalogo digital
Fotografía Grupal
Fotografías Individuales

Materiales:

17 kilos de pasta española de baja temperatura
Cmc y engobes cerámicos de baja T° serie EC
Esmalte cerámico de baja T° CLA 3 Cristalino Brillante
Retazos textiles. hilos, etc

Insumos | Herramientas:

Planchas individuales de MDF de 20x20 (8)
Esponjas de cocina (8)
Alambres y cinta gafer (herramienta de ahuecado) (10)
Envases pequeños para barbotina (8)

Pinceles finos (10)
Pinceles gruesos (10)
bowls (9)
Paños de cocina (12)
Bolsas de plástico (10) y bolsas de basura (1 pack)
Masking tape, post its, plumones.
Cámara para tomar registro de las sesiones.

Exposición:

Cartón piedra negro (11)
Agorex amarillo
Espátula
Fotografía grupal impresa (papel ecoart matt 200gr (1))
Fotografías impresas (papel ecoart matt 200gr (10))
Hilo de pescar
Doble clips (40)
Tela negra para mantel
Catálogo impreso
Presentación ppt

Traslado:

Papel burbuja
Papel Kraft
Auto - Uber
Carrito de feria

3.2 Kit de sesiones

Gestión Estratégica

A continuación, se presentan los materiales que utilizará cada participante en las sesiones de co-creación.

Figura [N°105]

Kit de sesiones. Marzo 2024,
Registro Propio.



Adicionalmente, el resto de materiales para las sesiones se dispuso para ser usado de forma colectiva, además de que a cada participante se le entregaron 700 gr de pasta española de baja temperatura.

3.3 Tabla de Costos

A continuación, se presenta un listado con los materiales utilizados para el desarrollo del proyecto:

Item	Cantidad	Precio
Pasta española de baja temperatura	17 kilos	\$18.000
Medium CMC	1 Lt	\$2.790
Engobes	4 unidades 500 gr	\$22.800
Esmalte	1 Lt	\$6.600
Balde 5 Lts	1 unidad	\$3.990
Set contenedores plásticos	4 unidades 1500 ml	\$6.209
Planchas MDF	12 unidades 20x20cm	\$8.800
Esponja de cocina	4 unidades	\$1.249
Bowls	10 unidades	\$6.980
Paños de cocina	12 unidades	\$5.728
Tamiz malla 80	1 unidad	\$4.800
Papel Burbuja	1 rollo 1/2 mt x 10 mts	\$4.590
Rollo papel kraft	1 rollo 10 cm x 230 mts	\$6.165
Rodillos de cocina	8 unidades	\$6.550
Alambre	1 unidad	\$5.990
Paletas de helado	1 pack	\$790

Item	Cantidad	Precio
1era quema de piezas	-	\$14.400
2da quema de piezas	-	\$15.000

Item	Cantidad	Precio
Traslados	-	\$35.493

Item	Cantidad	Precio
Cartón piedra	4 unidades	\$6.573
Cartulina rosa	1 unidad	\$690
Cartulina negra	2 unidades	\$1.228
Spray negro	1 unidad	\$10.865

Item	Cantidad	Precio
Impresos: Cuaderno de Co-creadora (8) Guía Impresa (8) Diplomas (8)	-	\$18.790

○ **Costos total del proyecto: \$ 215.070**

Adicionalmente, algunos de los elementos detallados anteriormente ya estaban considerados previamente, por lo que no se añadieron a la presente lista.



Parte II

Desarrollo

Sesiones de co-creación

[1] Sesiones

Sesiones de Co-creación

A continuación se detalla la experiencia en las sesiones de co-creación, a partir de los registros fotográficos y bitácoras de trabajo.

En primera instancia, las mujeres participantes del laboratorio de co-creación son de diversas edades, pertenecientes a la comuna de San Bernardo; Daniela Rojas, Dominique Navarrete, Myriam Maldonado, Rose Mary Pacheco, Roxana Andrade, Tammy Inzunsa y Vilma Bustamante.

Así, las sesiones de taller se desarrollaron con diferentes flexibilidades en torno a las particularidades presentadas por cada mujer partícipe y con el cuidado de facilitar un espacio seguro, de aprendizaje y creatividad.



Primera Sesión

- Horario ○—○ 11 de marzo 2024 | 15:00 hrs
- Lugar ○—○ Sala taller Kasona Ecolety
- Duración ○—○ 2 hrs 30 minutos
- Asistencia ○—○ Completa

Figura [N°106]

Parte del trabajo de la técnica de placas. En la foto de izquierda a derecha: Daniela, Roxanna, Myriam y Rose Mary. 11 de Marzo 2024, Registro Propio



Figura [N°107]

Primera sesión de taller, 11 marzo 2024.

Registro propio.

a. Realización del 1er ejercicio "Sobre mí".

En la foto de izquierda a derecha: Daniela, Roxanna, Myriam y Rose Mary.

b. Realización de los bocetos para los platos.

En la foto de izquierda a derecha: Dominique, Daniela y Roxanna.

c. Práctica de la técnica de pellizcos. En la foto de arriba a abajo: Vilma y Tammy.

d. Muestra de procesos para introducir las técnicas de modelado manual.





Primera Sesión

Bitácora

Bitácora

De esta primera sesión destacan 3 ideas: la motivación, la atención y la iniciativa. Para comenzar, el buen humor y motivación fue contagiosa entre las participantes, se procedió a presentarnos una por una y escucharnos para identificarnos como grupo de trabajo. Nos dedicamos a hojear el material y revisar las guías impresas.

También existió una suerte de timidez al comenzar los diálogos entre todas, se comenzó a hablar con un tono de voz bajo y con palabras cortas. Sin embargo, la soltura de la situación se fue dando en medida que cada vez se animaban más a participar y preguntar. En relación a la presentación, nos detuvimos a comentar las instancias que tendrá el taller, dado que se inició un diálogo espontáneo entre todas, Tammy expone “Que novedoso hacer algo así, que bacan, siempre he querido hacer cerámicas porque nunca he tenido una experiencia así” ³⁰⁰.

La atención y curiosidad respecto a la arcilla se hizo notar rápidamente en cuanto avanzaba la presentación, Vilma acota “¡No tenía idea que venía de la tierra, que increíble!” ³⁰¹, mostrando sus sorpresa sobre el material.

De la misma manera, partimos desarrollando los cuadernos de Co-creadora. Primero, leímos en conjunto el *statement* del cuaderno, a partir del cuál todas se sintieron motivadas de comenzar a escribir, dado que la idea de ser “diseñadora y creadora” fue algo muy llamativo para las participantes.

Como primer ejercicio, rellenamos la primera página. En la sección “sobre mí” del cuaderno, dialogamos en torno a nuestra rutinas mientras escribían.

[300] Entrevistas y conversaciones, Tammy Inzuna en diálogos dentro del taller, 11 de marzo 2024. Registro propio.

[301] Entrevistas y conversaciones, Vilma Bustamante en diálogos dentro del taller, 11 de marzo 2024. Registro propio.

Así, concluimos desde ese punto que todas tenemos en común que nuestras rutinas son muy agitadas y, que no existen muchos espacios de distensión o para dedicarse a una misma.

A su vez, en torno a los lugares que frecuentamos, destacaron: la feria de Condell, la feria de Costanera, La casa de la Cultura, La plaza de la Lata, Ecolety, entre otros. De todos esos lugares conocidos de San Bernardo, su común denominador recae en algo sumamente importante para las mujeres del taller: todos son espacios que nos acercan a la naturaleza, “me gusta tomar solcito” acotó Roxanna, mientras que Daniela explica que “siempre voy a la plaza de la Lata, porque ahí está mi flor favorita”.

Así, hablamos de los referentes, de lo cual el factor más clave es en relación a la figuras chilenas ceramistas, en especial del diálogo en relación a Italia Folch, lo que sorprendió a las partícipes dado que es una mujer de la comuna y, cómo expone la resistencia.

Posteriormente, indagamos en conjunto qué es lo que nos identifica como mujeres de la comuna, de lo cuál se concluyó que es la cercanía a la naturaleza porque representa la libertad.

Finalmente, ya realizando la práctica de las técnicas de modelado manual, destaca la destreza y entusiasmo con que se enfrentaron al material, inclinándose por intentar diferentes formas y practicar activamente las técnicas para hacer crecer sus volúmenes.

Figura [N°108]

*Resultados de las prácticas de modelado manual de Dominique, 11 marzo 2024.
Registro propio.*



Ejercicio 1

Sobre mí

A continuación se procederá a revisar las respuestas de las participantes sin indicar que comenatrio corresponde a cada una para evitar exponer la intimidad que comparten sobre sí mismas. De esta manera, la relevancia recae en los tópicos tocados en cada comentario, de manera colectiva.

Lo primero que hago es...

Participante 1: “Me levanto a las 6am, tomo agua, voy a arreglarme y de ahí parto el día”.

Participante 2: “Me levanto super temprano, yo tengo una guagua de 93 años - se ríe, al igual que las demás mujeres del taller - soy mujer cuidadora, entonces siempre como que estoy despierta y pendiente”

Participante 3: “Lo primero que hago es levantar a mi hijo, hay que partir viendo la colación y todo, como ya empezó marzo, siempre es movida la mañana, entre que quiera despertar y arreglarse es medio difícil”

Participante 4: “Lo primero que hago es tomar agua, me despierto como a las 6 también, siempre temprano - se ríe - y trato de agradecer, digo afirmaciones para agradecer”

Participante 5: Me levanto super temprano a veces antes de las 6 igual, ahora que voy a trabajar igual me queda lejos, entonces el viaje po, siempre desde acá es largo”

Participante 6: “Yo igual como que me levanto, tomo desayuno, trato de estar siempre bien activa, igual siento que es difícil dejarse espacios para descansar, pa mi parte el día y después llega la noche no más”

Participante 7: “Me levanto temprano, a veces para salir altiro a la feria, sino para empezar el aseo, si al final una trabaja todo el día, así que lo primero es trabajar no más”

¿Cuál es mi lugar favorito de la comuna? ¿Por qué?

Participante 1: “Me gusta hartito la Casa de la Cultura, es un parque bonito, siempre hay cosas, es como el único que tenemos en realidad”.

Participante 2: “La Casa de la Cultura también me gusta hartito, me gusta pasear igual, a veces voy al centro a mirar no más.”

Participante 3: “Me gustan las plazas, la Guarello que ahora la están arreglando, me queda cerca igual. También me encanta ir a la feria - todas decimos '¡sí, a mi igual!' y se ríen-”

Participante 4: “El cerro Chena encuentro que es hermoso, aunque ahora está súper botado pero igual me gustaba hartito ir. La Casa de la Cultura igual, donde está el pueblito artesanal”

Participante 5: “Voy al centro igual, a la feria, la de Costanera usualmente, pero más allá de eso no salgo tanto la verdad”

Participante 6: “Siempre voy a la Plaza La Lata, ¿La conocen? pucha es mi favorita porque hay unas flores que me encantan, me relaja mucho y siempre que voy me siento en la banca al lado de ellas porque me siento tranquila”

Participante 7: “La feria, siempre voy pa allá, igual me gusta hartito ir a los chinos en el centro, que siempre hay de todo, una siempre pilla cosas po. El pasaje Condorito no sé si lo cachan, pero me gusta ir allá para ver los hilos pa costura”

¿Qué lugares suelo visitar?

- ◆ Casa de la Cultura
- ◆ Cerro Chena
- ◆ Feria de *Costanera o Condell*
- ◆ Pasaje Condorito
- ◆ Centro de San Bernardo
- ◆ Kasona Ecolety
- ◆ Plaza Guarello, Plaza La Lata y Plaza de Armas
- ◆ Persa San Bernardo

Figura [N°109]

Lugares referenciados por las participantes del taller, marzo 2024 (Referencias detalladas en el apartado Anexos: "Lugares referenciados")

Casa de la Cultura



Cerro Chena



Feria Costanera



Feria Condell/Estación



Feria San Bernardo



Pasaje Condorito



Centro San Bernardo



Kasana Ecolety



Plaza Cuarello



Plaza La Lata



Plaza de Armas



Ejercicio 2

Qué me gustaría hacer

A continuación se procederá a revisar las respuestas de las participantes, nuevamente sin identificar con sus nombres las respectivas respuestas. A su vez, se expondrán los comentarios correspondientes las dos interrogantes: *Si no tuvieras obligaciones ¿Qué te gustaría hacer en tu día a día?* y *Considero que soy buena para.*

Si no tuvieras obligaciones ¿Qué te gustaría hacer en tu día a día?

Participante 1: “Yo creo que me gustaría pintar, tener como espacios para poder hacer cosas más lento, porque todo tiene que ser rápido”.

Participante 2: “Buscaría más espacios así -refiriéndose al taller- me gusta hacer cosas con las manos, entonces por mi estaría siempre en esto la verdad”.

Participante 3: “Me gustaría descansar más quizás, poder hacer cosas que me gustan”

Participante 4: “Trataría de salir más, quizás hacer baile o algo con el cuerpo, pero en verdad cosas que me permitan estar tranquila”

Participante 5: “Haría más cosas con las manos, igual bordar, tejer, la otra vez igual vine a un taller de Mosaico acá, entonces cosas así”

Participante 6: “Yo como que he tenido hartos hobbies en realidad, pero nunca los termino porque no hay tiempo. Me gustaría poder hacer eso, he tejido mucho, hice pulseras un tiempo y así, como que los dejo botados después”

Participante 7: “Yo cocinaba mucho, me levantaba temprano para hacer los panes, los calzones rotos, los picarones, todo eso. Igual me gusta mucho la cocina y las manualidades, así que algo por ese lado”

Considero que soy buena para...

- ◆ Manualidades
- ◆ Organizar cosas
- ◆ Cuidar
- ◆ Ser creativa
- ◆ Conversar
- ◆ Resolver cosas
- ◆ "Arreglarmelas"

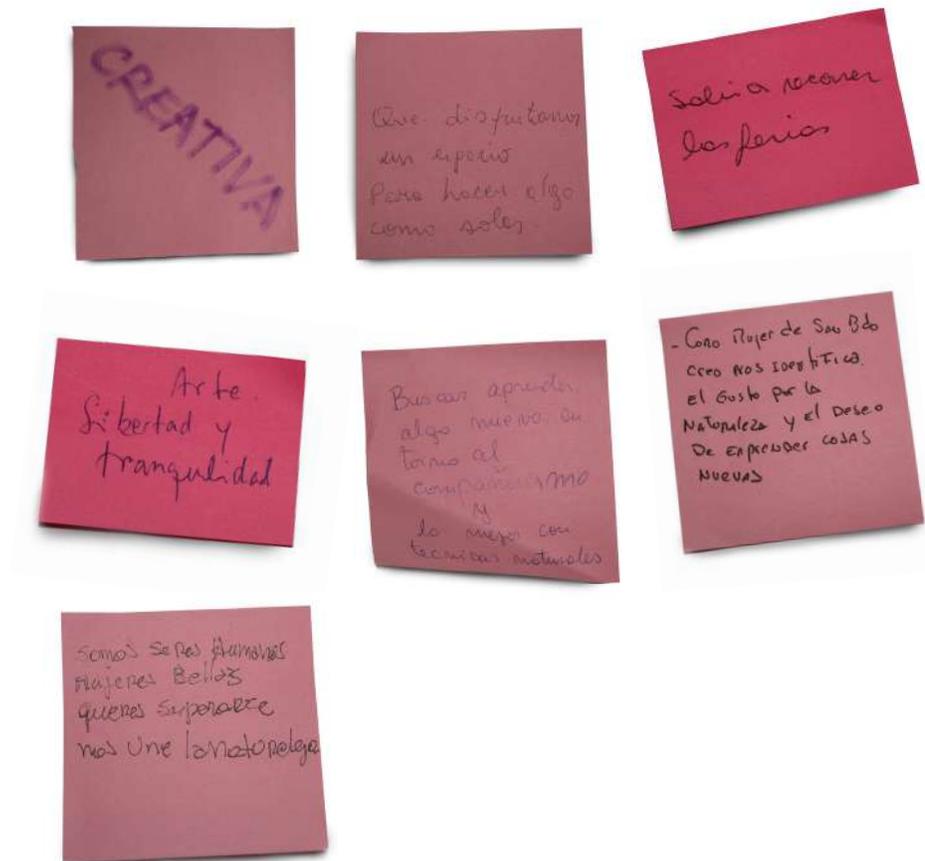
Ejercicio 3

¿Qué nos identifica? | Brainstorming

A continuación se procederá a revisar las respuestas de las participantes realizadas en una lluvia de ideas a partir de las reflexiones en torno a los ejercicios anteriores. Así, se responde la pregunta ¿Qué nos identifica como mujeres de esta comuna?

Figura [N°110]

Ejercicio 3 ¿Qué nos identifica?, 11 de marzo 2024. Registro elaboración propia.



Así, a raíz de las ideas planteadas, se concluyó como temática del taller la naturaleza, el cuál fue electo de forma colectiva y, en relación a qué es este elemento el que simbólicamente representa libertad, un deseo muy patente dentro de las participantes al buscar tener tiempo propio.

Conceptos Clave

- ◆ Aprender
- ◆ Naturaleza
- ◆ Libertad.

Figura [N°111]

Primera sesión de taller, 11 marzo 2024.
Registro propio.

a. Trabajo de Técnicas de modelado manual realizado por Myriam. 11 de marzo 2024.
Registro por Myriam Maldonado.

b. Trabajo de Técnicas de modelado manual realizado por Daniela. 11 de marzo 2024.
Registro por Daniela Rojas.

c. Trabajo de Técnica lulos realizado por Daniela. 11 de marzo 2024. Registro por Daniela Rojas.

d. Trabajo de Técnicas de modelado manual realizado por Vilma. 11 de marzo 2024.
Registro por Vilma Bustamante.



Figura [N°112]

*Familiarización con la cerámica. En la foto de izquierda a derecha: Dominique, Antonia y Daniela.
11 de marzo 2024. Registro propio.*



Figura [N°113]

Trabajo de Lulos realizado por Daniela. 11 de marzo 2024. Registro por Daniela Rojas.



Ejercicio Final

Bocetos

Como ejercicio final de la sesión 1, se propuso la realización de bocetos que de manera acotada representen la idea que las participantes quieren lograr plasmar en sus platos de cerámica. Se utilizaron diferentes plumones, lápices y tiralíneas para los dibujos, incluyendo solo los 4 colores electos para el taller.

Myriam Maldonado

Figura [N°114]

Myriam Maldonado, 11 de marzo 2024. Registro propio.



Conceptualización

Se usa la mariposa como elemento central del plato. Myriam acota que para ella es relajante verlas volar y que pareciera que "nada las afecta, se ven tranquilas, para mí ellas representan la libertad, siempre están libres". (Myriam se reservó el derecho de la publicación de su boceto).

Daniela Rojas

Figura [N°115]

Boceto por Daniela Rojas, 11 de marzo 2024. Registro propio.



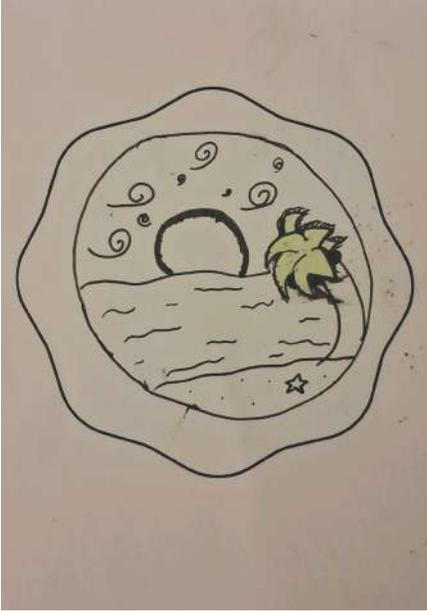
Conceptualización

Se muestra la flor de la Plaza La Lata al centro, como espacio destacado donde existe la relajación y el momento propio. Está rodeada del camino que Daniela recorre en bicicleta y la misma maleza que hay en la plaza, que es su lugar favorito.

Dominique Navarrete y Antonia Rojas

Figura [N°116]

Boceto por Dominique Navarrete y Antonia Rojas,
11 de marzo 2024. Registro propio.



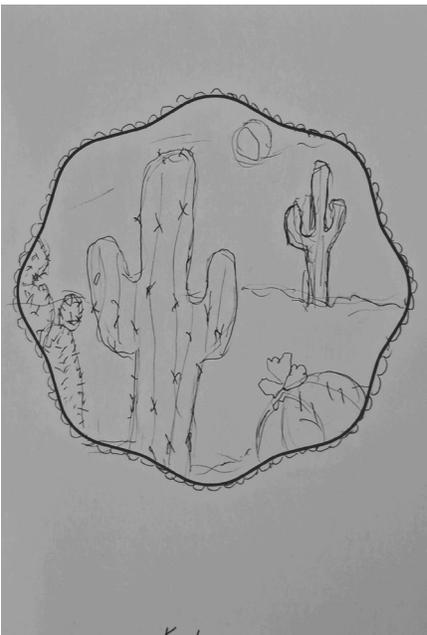
— Conceptualización

Ambas recuerdan los atardeceres que comparten en las playas del sur. Destacan el viento fuerte característico y el deseo de que hubiesen palmeras ahí. Esperan volver porque ambas afirman que es un paisaje hermoso que las hace sentir bien.

Rose Mary Pacheco

Figura [N°117]

Boceto por Rose Mary Pacheco,
11 de marzo 2024. Registro propio.



— Conceptualización

Rose Mary cuenta que plasmó los cactus en su boceto porque para ella representan la fortaleza. En sus propias palabras "aguantan todo, están en el desierto y aún así viven. Se paran solos ante todo".

Vilma Bustamante

Figura [N°118]

Boceto por Vilma Bustamante, 11 de marzo 2024. Registro propio.



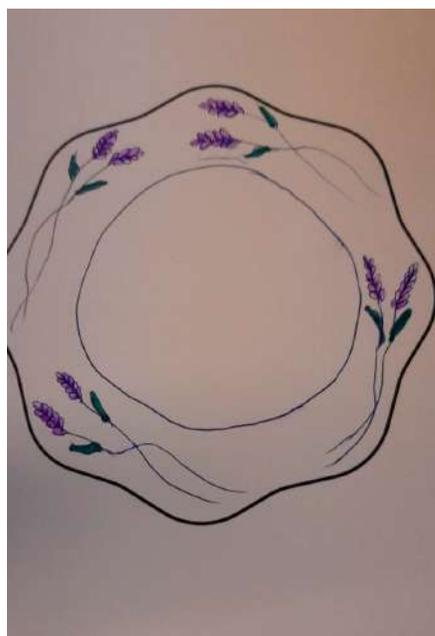
○ Conceptualización

Se muestra como paisaje el Cerro Chena, con los colores del atardecer. Vilma destaca las plantas del lugar y lo mucho que le gusta recorrer a esa hora. Expresa que se siente libre y tranquila y, que le gustaría visitar más lugares así.

Roxanna Andrade

Figura [N°119]

Boceto por Roxanna Andrade, 11 de marzo 2024. Registro propio.



○ Conceptualización

Roxanna plasma en su plato 4 conceptos importantes para ella: *Sueña, Vive, Respira, Ama*, como guías que la identifican y lo que busca ser como persona. Utiliza las lavandas como elemento central ya que para ella tienen un valor sentimental en su vida ya que representa la relajación y tranquilidad. Acota que para ella su aroma es "terapéutico".

Tammy Inzuna

Figura [N°120]

Tammy Inzuna, 11 de marzo 2024.

Registro propio.



Conceptualización

Tammy expone en el taller que para ella las noches con muchas estrellas son un momento propio que la hace sentir en libertad y tranquilidad, ya que de noche cuando todos están dormidos, ella siente que dispone de su propio tiempo y, que no hay plazos que cumplir en esas horas. La luna menguante es su elemento central, dado que implica terminar una etapa y comenzar una nueva. (Tammy se reservó el derecho de la publicación de su boceto).

Notas Finales

Sobre la sesión se destacan las siguientes ideas claves:

1. Flexibilidad: Dominique, Daniela y Antonia, son respectivamente abuela, madre e hija, por lo que la introducción de Anto al taller significó el aumento de materiales necesarios para su realización. De esta manera, se suplió la falta dividiendo el material y posteriormente reimprimiendo el material análogo. Anto participó finalmente de todas las sesiones y fue una participante activa del taller, aportando la perspectiva más joven de la *grupa*.

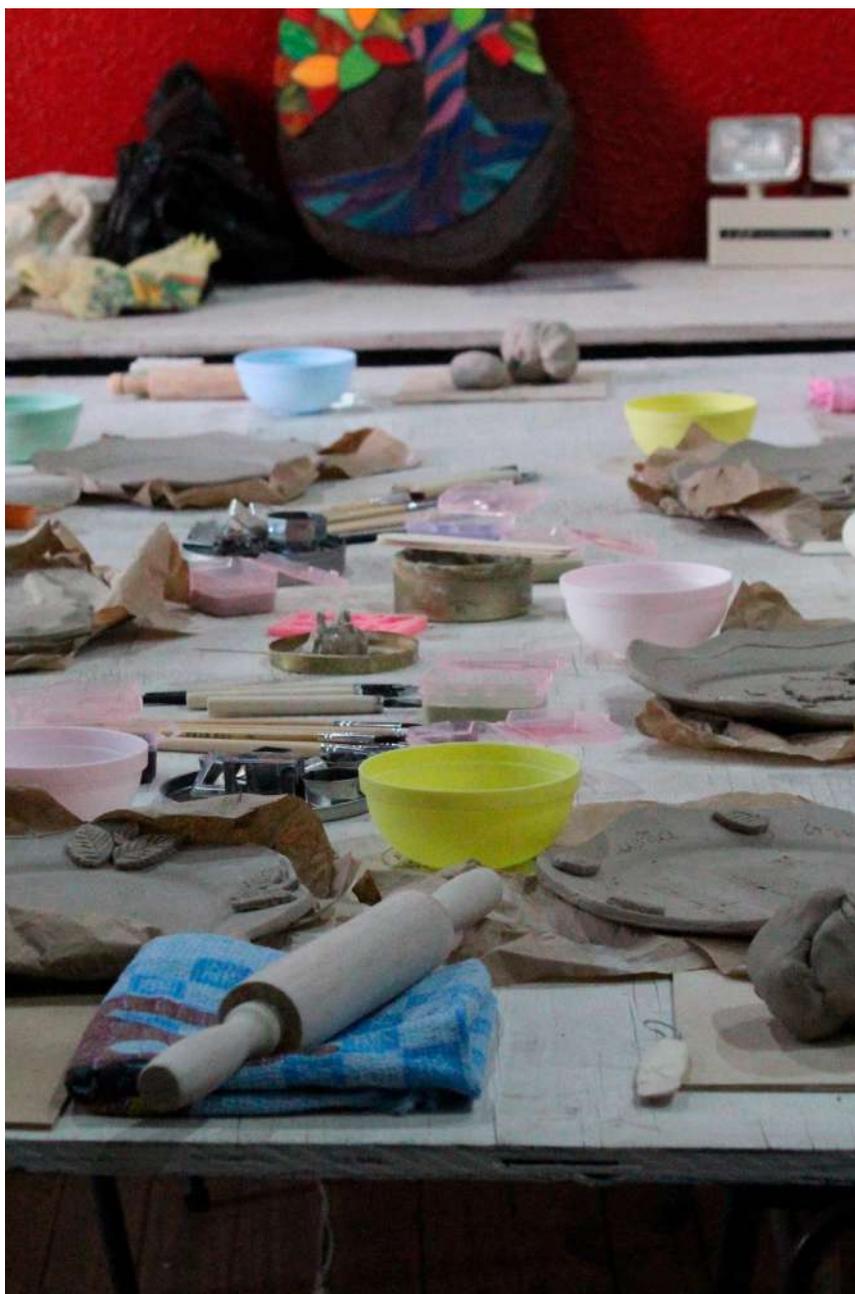
2. Confianza: A raíz de los diálogos establecidos, varias de las participantes comentaron en torno a sus propios procesos: “No me quedo muy bien, pero lo disfrute”, “pucha, no me resulta”, entre otras afirmaciones. Sin embargo, el trabajo colaborativo y la resolución de dudas prestando atención al caso a caso y, realizando comentarios para reafirmar los procesos, transformó este sentir en entusiasmo y relajación en medida que avanzó la sesión.

3. Destreza: Todas las participantes realizaron los ejercicios de manera activa y veloz, logrando mantener el itinerario pensado para la sesión. De la misma manera, frente a las técnicas de modelado manual, todas lograron hacer crecer la cerámica realizando de forma correcta las 4 técnicas. Así, al final de la sesión, todas reconocen sentirse más familiarizadas con el material, entendiendo un poco más el proceso de hidratación y pérdida de agua.

4. Atmósfera: Para mantener un espacio seguro y cómodo, se consultó a cada participante por su consentimiento para los registros. Se realizaron también diálogos personales, preguntándonos a qué nos dedicamos, qué les pareció el taller, si realizan actividades manuales normalmente, entre otras. También, para generar un ambiente distendido y activo de trabajo, se propuso poner música de fondo durante toda la sesión, a lo que las participantes eligieron *Bomba Estéreo*, que musicalizó todas las sesiones de taller posteriores, generando pequeños bailes y cánticos de las letras mientras se trabajaba.

Figura [N°121]

Espacio de trabajo para el Taller dentro de la Kasa Ecolety, marzo 2024. Registro propio.





Segunda Sesión

Horario	○—○	15 de marzo 2024 15:00 hrs
Lugar	○—○	Sala taller Kasona Ecolety
Duración	○—○	2 hrs
Asistencia	○—○	7/8 Falta Tammy Inzunsa

Figura [N°122]

Parte del primer acercamiento al modelado de los platos. En la foto de izquierda a derecha: Dominique, Daniela, Roxanna y Myriam. 15 de marzo 2024. Registro propio.



Figura [N°123]

Modelado manual de los platos. En la foto de izquierda a derecha: Dominique, Daniela, Roxanna y Vilma. 15 de marzo 2024. Registro propio.



Figura [N°124]

*Registros del modelado de platos,
15 de marzo 2024. Registro propio.*





Segunda Sesión Bitácora

Bitácora

La segunda sesión comienza un poco tarde en relación a la anterior. Al esperar a las participantes se generan diálogos espontáneos entre las mujeres que ya llegaron al taller. Se destaca la iniciativa de compartir vivencias personales en torno al cuidado, los problemas propios del día a día y la búsqueda de contención. En palabras de Vilma, ella reflexiona que ser un grupo en el taller lo vuelve un "espacio super amigable para todas"³⁰².

Un aspecto llamativo de esta sesión es que se vió en la energía del grupo un cansancio generalizado. Como contraste con lo que usualmente se espera del día viernes como el fin de la semana para poder descansar, las participantes expresaban su gran cansancio al llegar a este día, ya que acumulaban toda la actividad de su semana y, aún así, el viernes no significaba necesariamente un espacio para lograr descansar y reponerse.

En medida que las participantes comenzaron a modelar sus platos, se generaron más diálogos espontáneos entre todas: compartimos de nuestras semanas, qué cosas hicimos y, comentarios en torno al cotidiano. De la misma manera, la velocidad en que cada participante realizó el traspaso de su boceto en papel a un volúmen cerámico fue sumamente rápida, logrando en muy poco tiempo los resultados que ellas esperaban. Así, Roxanna comenta que siente que modelar en cerámica es "terapéutico"³⁰³.

De la misma manera, todas expresan una mayor confianza frente al material, entendiendo cuando este requiere mayor o menor humedad y, a la vez, acosejándose entre ellas respecto a como ir trabajando la cerámica. Así, de manera orgánica, se procede a una revisión conjunta de nuestros avances en los platos.

Respecto a la construcción, las participantes trajeron consigo algunos objetos o ideas que les fuesen significantes para así plasmar en sus platos. A modo de ejemplo, Roxanna imprimió en la cerámica una rama de lavanda, Myriam destacó la figura de las mariposas y Vilma modeló una piedra que para ella tenía mucho valor.

Finalmente, dada la velocidad del modelado, varias participantes expusieron su necesidad de retirarse un poco antes del taller, debido a compromisos urgentes. Esto a su vez, no significó un problema para la instancia, dado que los tiempos fueron más expeditos que los que se tenían planificados.

Así, cabe acotar que además del incremento de la confianza en el espacio taller para dialogar más entre todas, el ánimo general de las participantes fue cambiando gradualmente en medida que se desarrollaba la sesión. En ese sentido, el cansancio se transformó en motivación y mucha concentración para realizar el volúmen. En torno a esto, Myriam acota: "Como que el hacer esto siento que fue mi momento de descanso"³⁰⁴.

[302] Conversaciones, Vilma Bustamante en diálogos dentro del taller, 15 de marzo 2024. Registro propio.

[303] Conversaciones, Roxanna Andrade en diálogos dentro del taller, 15 de marzo 2024. Registro propio.

[304] Conversaciones, Myriam Maldonado en diálogos dentro del taller, 15 de marzo 2024. Registro propio.

Figura [N°125]

*Platos trabajados en estado de cuero,
Marzo 2024. Registro propio.*



Figura [N°126]

Registros de la sesión 2 de taller tomados por Leticia Silva para las RRSS de Ecolety, 15 de Marzo 2024. Recopilación propia.



Notas Finales

Sobre la sesión se destacan las siguientes ideas claves:

1. Flexibilidad: A raíz del estilo de vida que poseen las participantes, se vuelve necesario mantener la consciencia de que el espacio taller no ocupa un lugar prioritario en sus vidas, independientemente de que sea el espacio al que quieren dedicar su tiempo. En ese sentido, cabe ser comprensiva con los tiempos de cada mujer en las sesiones, en este caso particular, que algunas de ellas hayan tenido que retirarse antes. Sin embargo, esto no implica una desmotivación o falta de compromiso, sino todo lo contrario, ya que el comentario generalizado es dialogar en torno a como solucionar los tiempos perdidos para no quedarse sin abarcar todas las temáticas del taller.

2. Confianza: Como segunda sesión, las participantes se mostraron más abiertas a compartir sus pensamientos y vivencias, generando así diálogos entre ellas de manera más colectiva y colaborativa. También, es relevante acotar sobre la amistad previa entre Roxanna y Myriam, quiénes a raíz de la confianza que se tienen entre sí, generaron un ambiente más amigable para todo el taller.

3. Destreza: Todas las participantes realizaron los ejercicios de manera sumamente veloz. Así, mostraron un manejo con más comprensión del material y con una idea clara respecto a las formas que buscaban crear.

4. Atmósfera: A pesar del cansancio inicial, la música y el tiempo destinado al modelado de la cerámica cambiaron el ánimo del taller. Así, se terminó la sesión con una energía diferente ya que las participantes lo calificaron como un momento de relajación.

Como nota final, cabe acotar como aprendizaje de esta sesión en particular el saber manejar de mejor forma los silencios y pausas dados en el taller. Así, para la siguiente sesión y, en contraposición a esta, se dispuso a no interrumpir innecesariamente la concentración de las participantes en post de sobre-guiar el proceso de modelado manual, sino que más bien dejar que las mujeres disfruten de sus silencio y que nazca de ellas generar sus respectivas dudas o diálogos que quieran compartir.



Tercera Sesión

Horario ○—○ 18 de marzo 2024 | 15:00 hrs

Lugar ○—○ Sala taller Kasona Ecolety

Duración ○—○ 3 hrs 30 minutos

Asistencia ○—○ 7/8 | Falta Roxanna Andrade

Figura [N°127]

Espacio de trabajo de la tercera sesión de taller. En la foto de izquierda a derecha: Dominique, Daniela, Myriam, Rose Mary y Vilma, 18 de marzo 2024. Registro propio.



Figura [N°128]

Plato de Myriam en proceso de aplicación de engobe. 18 de marzo 2024. Registro propio.



Figura [N°129]

Tercera sesión de taller, 18 marzo 2024.

Registro propio.

a. Antonia realizando pequeñas figuras de cerámica para añadir textura al paisaje de su plato.

b. Detalle de Tammy pintando su plato con engobes que ella mezcló para crear nuevos colores.

c. Rose Mary aplicando la técnica de esgrafiado para texturizar los cactus de su plato.

d. Antonia, Dominique y Daniela explicándose entre sí sobre el uso de la barbotina.





Tercera Sesión Bitácora

Bitácora

La tercera sesión se caracteriza por la gran energía con la que llegan las participantes y, a su vez las ganas de comenzar a pintar sus platos. De esta forma, iniciamos la sesión explicando sobre los engobes, qué son y como se utilizan para generar colores sólidos o más transparentes. Así, todas rápidamente terminan los últimos detalles de modelado de sus platos para comenzar la aplicación de engobes.

Durante el proceso de pintado se fueron resolviendo dudas sobre el color, que tantas capas darle, si estos pueden mezclarse y, a su vez, las posibilidades de jugar con el material. En ese sentido se trabajó la técnica de esgrafiado, dado que permite generar contraformas. Esta técnica consiste en aplicar engobe para luego retirarlo de forma controlada para crear dibujos y así, elaborar imágenes con el color blanco propio de la pasta.

Las participantes se mostraron entusiasmadas de utilizar todos los materiales para esta sesión: se usaron gubias, las herramientas de ahuecado y nuevamente objetos significativos para ellas que les permitieran plasmar las contraformas en sus platos.

Otro aspecto relevante es el buen ambiente generado en el taller, donde por ejemplo Myriam expresó no sentirse muy conforme con su plato y, que a la vez, no sabía bien qué añadirle para que no se viera tan vacío. En ese sentido, todas en el taller comienzan a alentarla y darle ideas, lo que reafirma la confianza de Myriam y la lleva a realizar líneas a mano alzada, algo que ella no había realizado antes al trabajar de forma muy metódica y pensada³⁰⁵.

Respecto a la aplicación de color, todas se muestran muy curiosas frente a las posibilidades que permite el engobe. Así, varias de ellas se adentran en mezclar los pigmentos para generar distintas tonalidades y, estar estrictamente a que color se transforma al momento de la quema.

También, debido al entusiasmo y las ganas de seguir terminando los platos, la sesión se alarga una hora más de lo planificado, permitiendo que todas terminaran la aplicación de engobe y pudiesen entregar sus platos para la quema. De la misma manera, debido a la ausencia de Roxanna en esta sesión y su gran interés en no quedarse atrás con el proceso, se dispuso dejar un kit de materiales para que ella pudiese pintar su plato de forma asincrónica.

También, cabe acotar que en este punto se realizan distintas perforaciones en los platos para dejar espacios que permitan su decoración e hilado.

[305] Conversaciones entre las participantes del taller, 18 de marzo 2024. Registro propio.

Figura [N°130]

Platos en estado de Hueso con aplicación de engobes, marzo 2024. Registro propio.

**Figura [N°131]**

Diagrama de los estados de la cerámica en primera quema, febrero 2024. Elaboración propia.

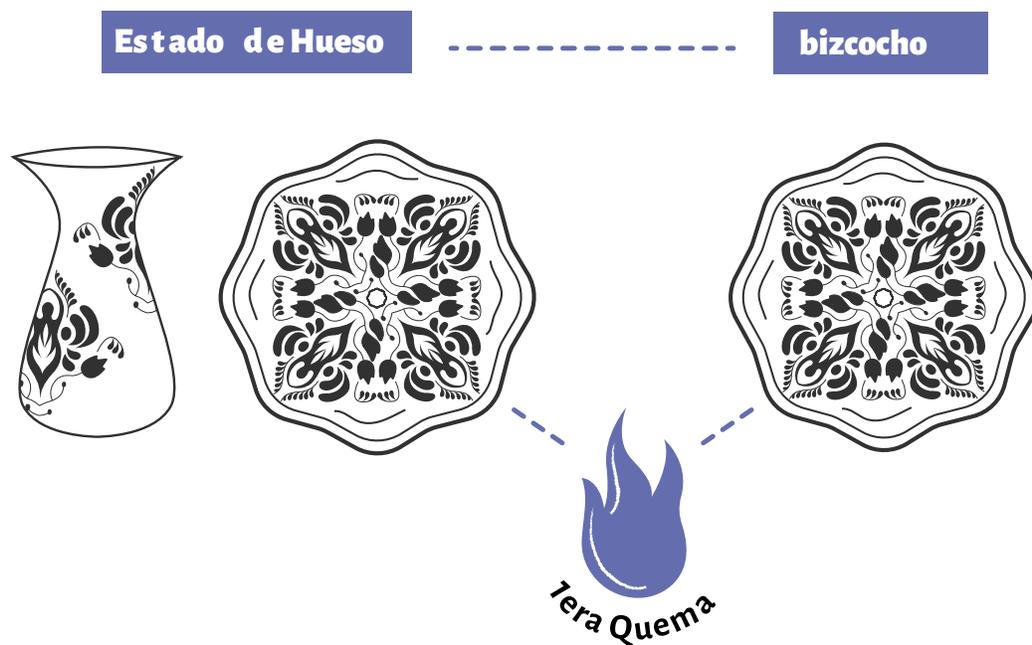


Figura [N°132]

Registros de los platos terminados en la sesión 3, posterior a su primera quema | Estado de bizcocho, Marzo 2024. Registro propio.





Proceso Intermedio

Esmaltado de Platos

A modo de agilizar el proceso de la creación de los platos del taller, se dispuso desde el comienzo una separación más amplia entre los días desde la tercera sesión a la cuarta sesión. Esto se hizo con la finalidad de esmaltar los platos y llevarlos a su segunda quema para así que estos puedan ser intervenidos de manera *craft* en la última sesión del taller.

Figura [N°133]

Proceso de esmaltado de los platos realizado a pincel, Marzo 2024. Registro propio.



Figura [N°134]

Comparación de platos en estado de bizcocho y post 2da quema, con aplicación de esmalte, Marzo 2024. Registro propio.



Notas Finales

Sobre la sesión se destacan las siguientes ideas claves:

1. Flexibilidad: Para esta sesión la flexibilidad con el tiempo en función de la disponibilidad de las participantes fue clave. Por ello, debido a las ganas de terminar los platos, la sesión fue extendida hasta más tarde.

2. Confianza: Existieron numerosos diálogos durante el taller, sobretodo acompañado de risas. Así, el ambiente general fue sumamente distendido y agradable entre todas, sobretodo en los momentos de aconsejarse en torno a sus trabajos.

3. Destreza: Todas las participantes realizaron con mucho detalle la aplicación del engobe en sus platos, cuidando así el darle 3 capas de color y siguiendo sus ideas iniciales mostradas en los bocetos para la realización del plato.

4. Atmósfera: En esta sesión en particular la música jugó un rol clave para poder controlar los silencios de la sesión. Así, hubo momentos para dialogar y se cuidó más los momentos propios que tenía cada participante al estar concentrada pintando su plato. De la misma manera, en los espacios de concentración también hubo colectividad, dado que la retroalimentación entre todas fue bastante más alta en relación a las sesiones anteriores y, también existieron momentos en donde se corearon entre varias las canciones puestas en el taller.

Cabe acotar respecto de las fechas de la última sesión de taller. Inicialmente esta iba a realizarse el día 29 de marzo, en función de tener espacios para la quema de las piezas y, a la vez, tener los platos listos para ser expuestos el día 30 de marzo en la Casa Ecolety, en un día completo a modo de jornada de cierre del mes de la mujer. Sin embargo, debido a diferentes dificultades planteadas para la coordinación de las participantes con las fechas, se decidió en conjunto mover el día de la última sesión para el 4 de abril y, así facilitar la asistencia de todas las participantes. Dado este cambio, la socialización de las piezas se realizó de igual forma el día 30 de marzo, a modo de exposición intermedia del taller, donde se expuso en torno a lo trabajado en las sesiones y, fue parte del conversatorio en torno a la resistencia dado por las organizadoras de la Cooperativa Ecolety.



Cuarta Sesión

Horario	○—○	4 de abril 2024 15:00 hrs
Lugar	○—○	Sala taller Kasona Ecolety
Duración	○—○	2 hrs 30 minutos
Asistencia	○—○	7/8 Falta Tammy Inzunsa

Figura [N°135]

Espacio de trabajo de la cuarta sesión, 04 de abril 2024. Registro propio.



Figura [N°136]

Rose Mary y Vilma decorando sus platos, 04 de abril 2024. Registro propio.





Cuarta Sesión

Bitácora

Bitácora

La última sesión de taller destaca por dos motivos: la sensación de familiaridad entre las participantes y, el carácter reflexivo de culminar la experiencia.

En primera instancia, se recabaron dudas que fueron expuestas a lo largo de todas las sesiones para ser contestadas a través de un momento conversatorio del taller. Así, se explicó en torno a los proveedores del material, las quemadas y sus valores.

Para la decoración *craft* de los platos se dispuso de diversos materiales, entre ellos destacan: lanas, hilos, mostacillas y botones, lo que permitió unificar la línea de platos cerámicos, pero a la vez diferenciarlos bajo los criterios de diseño personales de cada una.

Así, en relación al objetivo del taller, se reflexiona en torno a la identidad colectiva que ahora está reflejada en los objetos creados. Se destaca así como identidad: el deseo de libertad, la fortaleza y la naturaleza como un medio de escape. De la misma forma, las participantes acotan que todos los platos "Se parecen entre sí"^[306], característica que les sorprende ya que reconocen que existe una identidad presente en la *grupa* del taller.

A su vez, ya a modo de convivencia, se les otorgan diplomas de participación a cada una de las mujeres, lo que implicó emoción y orgullo de haber terminado un proceso relacionado a un oficio que aborda diferentes complejidades.

Finalmente, se fotografían todos los platos y se mantiene el contacto con las participantes del taller, en función de seguir respondiendo dudas sobre el material y tantee una nueva instancia colaborativa.

[306] Conversaciones entre las participantes del taller, 04 de abril 2024. Registro propio.

Figura [N°137]

Cuarta sesión de taller, 04 de abril 2024.
Registro propio.

- a. Dominique, Daniela y Anotnia exponiendo en torno a los trabajos de las compañeras.
- b. Platos realizados por Myriam, Roxanna y Rose Mary.
- c. Myriam explicando las moivaciones detrás de su diseño de plato.
- d. Anotnia tejiendo mostacillas para su plato, siguiendo la idea de su boceto.



Figura [N°138]

Fotografías de cierre, grupa del Taller Experimental de Platos Cerámicos. De izquierda a derecha: Daniela, Dominique, Rose Mary, Antonia, Vilma, Myriam y Roxanna. Abril 2024. Registro propio.



Fotografías de Cierre

Taller Experimental de Platos Cerámicos

A modo de cierre del proceso, se procede a fotografiar a todas las mujeres participantes junto a sus platos. Como comentario final y a petición de ellas mismas, acotan que esperan volver a tener una instancia similar para practicar el oficio cerámico en el futuro.

Notas Finales

Sobre la sesión se destacan las siguientes ideas claves:

1. Flexibilidad: En relación al cambio de las fechas del taller y la colaboración conjunta para organizar una nueva fecha. Se requirió de flexibilidad y compromiso por parte de toda la *grupa*, todo en función de la motivación, las ganas de aprender y de terminar la instancia de la mejor manera.

2. Confianza y atmósfera: Se expresa un ambiente cálido y de mucho diálogo tanto sobre la experiencia vivida en el taller como con sus implicancias en la vida de cada una. Así, reflexionamos sobre nuestras vidas cotidianas, la importancia de tener espacios propios y sobretodo, que estos sean creativos y en conjunto, ya que se aprende de la otra y, a la vez, sirve como contención frente a distintos problemas, ya sean explicitados o no.

3. Destreza: Frente al desafío de la decoración utilizando medios mixtos, las participantes muestran gran creatividad con la elección de las formas, colores y materiales que buscan utilizar. Así, esto de vuelve un proceso más libre que los realizados anteriormente, lo que a partir de la espontaneidad, permitió explorar la creatividad colectiva.

Diseño Autoral

Proceso Paralelo

A continuación se procederá a desglosar el proceso autoral frente al proyecto de platos cerámicos en función de participar activamente como una par más dentro de la instancia colaborativa *Kontraformas*.

De esta manera, se abordó el trabajo con el mismo proceso que las partícipes; utilizando los ejercicios de cuaderno de co-creadora como guía y, a la vez, siguiendo la temática del taller electa por el grupo: la naturaleza.

Así, se expondrá el proceso en los siguientes apartados: ejercicios, boceto, construcción y modelado, para finalmente la aplicación de engobes, esmaltado y decoración.

Ejercicios

Los ejercicios enfocados en el desarrollo conceptual colectivo permiten direccionar las respuestas en torno al cotidiano, para lograr analizarlo en torno a su estética de manera factible. En relación a esta metodología creada para conceptualizar, dentro del proceso autoral las respuestas fueron las siguientes:

Sobre mí

Lo primero que hago es...

Participante O: “Me levanto a las 6, me ducho y visto para ir a mi trabajo, ya que me queda lejos”.

¿Cuál es mi lugar favorito de la comuna? ¿Por qué?

Participante O: “Me gusta la Casa de la Cultura porque es de las pocas áreas verdes que hay, es super linda y hacen actividades siempre. También me gusta venir a la Kasona Ecolety porque siempre me reciben con mucha calidez”.

¿Qué me gustaría hacer?

Si no tuvieras obligaciones ¿Qué te gustaría hacer en tu día a día?

Participante O: “Me gustaría poder dedicar tiempo a mis proyectos, quizás a pintar porque antes solía hacerlo y obviamente seguir practicando cerámicas - todas ríen- en verdad lo complicado es nunca tener tiempo por trabajar”.

Concepto**Figura [N°139]**

Módulo conceptual del taller,
Marzo 2024. Elaboración propia.

**Conceptualización**

Se presenta la figura de la mujer, acompañada de fuego y flores, elementos que se busca destacar en relación con las palabras a inscribir en el plato: florecer y resistir. Así, florecer deviene del crecimiento encontrado no sólo en el proyecto *Kontraformas*, sino también en todo el desarrollo profesional y emocional de los últimos años. A su vez, resistir acompaña la composición a raíz de dos ideas: el salir adelante y el aprendizaje recabado en las experiencias: conocer a Ecolety, a ceramistas expertas, a proyectos de pares y al impacto que ha implicado el *craft* como método para encontrar una identidad.

A su vez, en función de explorar el modelado de la cerámica y para ser una ayuda efectiva como profa de taller, se procede a realizar exploraciones más profundas con la finalidad de entender los volúmenes. Así, además del boceto general realizado para el desarrollo de la iconografía del taller en torno a visualidad, motivos y color, de manera paralela para el desarrollo autoral.

El *boceto* como técnica de dibujo permite comprender las partes que componen un objeto, los tamaños y formas de manera bidimensional o tridimensional. También, la construcción del plato conllevó diferentes pruebas del material y morfologías para la representación del cotidiano. Sin embargo, el objetivo final corresponde a ser parte de la línea de platos del taller, por lo que paralelamente el estilo gráfico fue mutando en relación a las morfologías que las participantes del taller fueron creando. Así, las formas propuestas en el plato fueron simplificadas desde el boceto inicial para generar coherencia para la obra conjunta.

Figura [N°140]

*Close up de la morfología,
Marzo 2024. Registro propio.*



Construcción y Modelado

Como se mencionó anteriormente, se mostrará el proceso de modelado del primer prototipo de plato cerámico. Así, las técnicas practicadas para su elaboración se vuelven fundamentales para la posterior abstracción del objeto hacia el prototipo final

Figura [N°141]

*Modelado de la figura de mujer en
cerámica, Marzo 2024. Registro propio.*



Figura [N°142]

Modelado de la figura de mujer y su rostro en cerámica, Marzo 2024. Registro propio.



Figura [N°143]

Construcción del volúmen cerámico, ensamble de formas con barbotina y aplicación de engobe, marzo 2024. Elaboración propia.



Aplicación de engobes

Para generar coherencia, se retoman las figuras creadas en el primer prototipo para ser aplicadas de forma más abstracta en el objeto final. Así, si bien el plato actual presenta morfologías más simples en relación al anterior, este mantiene la complejidad técnica y la coherencia con los platos del taller. Así, en cuanto a la aplicación de engobe, se realiza con mayor detalle las capas de pigmento, se controla más el trazo y también se realiza un esgrafiado con mayor precisión.

Figura [N°144]

Sketching 2 para la construcción de volúmen en cerámica, Marzo 2024. Registro propio.



Figura [N°145]

Sketching 2 para la construcción de volúmen en cerámica, Marzo 2024. Registro propio.

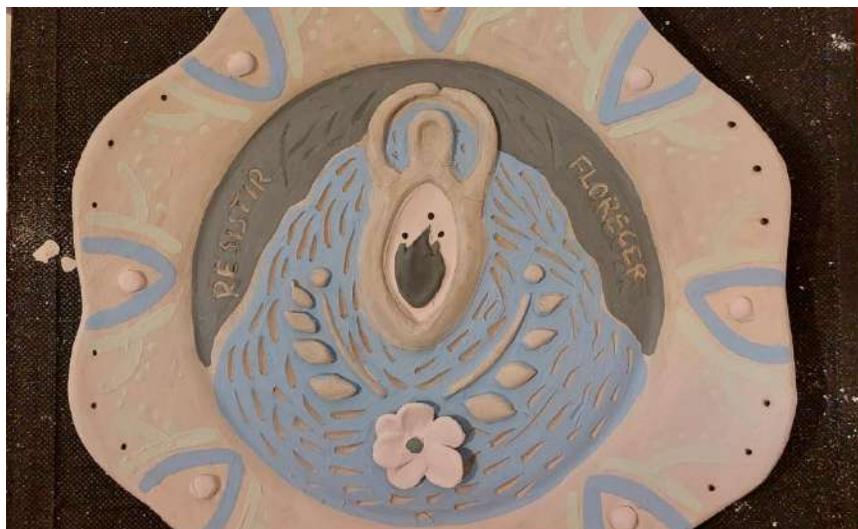


Figura [N°146]

Fotografías en paralelo de ambos prototipos, marzo 2024. Elaboración propia.



Esmalte y decoración

Posteriormente, en cuanto a la primera quema del plato, este termina con colores vibrantes en estado de bizcocho. Sin embargo, dado los imprevistos que pueden suceder al momento de la quema, la flor central del plato sufre un quiebre a la mitad. En ese sentido, se procede a descartar la mitad rota para poder intervenir y reparar el objeto por medio de la decoración.

Así, dentro de los motivos del quiebre se puede hipotetizar: la presencia de burbujas de aire en la cerámica o el haber hecho una forma muy delgada y que con el calor aplicado fue muy débil para soportar la contracción del volumen.

Figura [N°147]

*Plato cerámico en estado de bizcocho,
Marzo 2024. Registro propio.*



Figura [N°148]

*Aplicación de esmalte con técnica pincel,
Marzo 2024. Registro propio.*



Comentario Final

Finalmente, a partir del proceso de elaboración de la pieza autoral se concluye lo siguiente: la cerámica como material requiere de procesos sumamente controlados en torno a los tiempos de secado, la elaboración del material y, en especial del caso, los grosores o burbujas de aire que pueden provocar el debilitamiento de la cerámica y hacer que esta ceda en el horno.

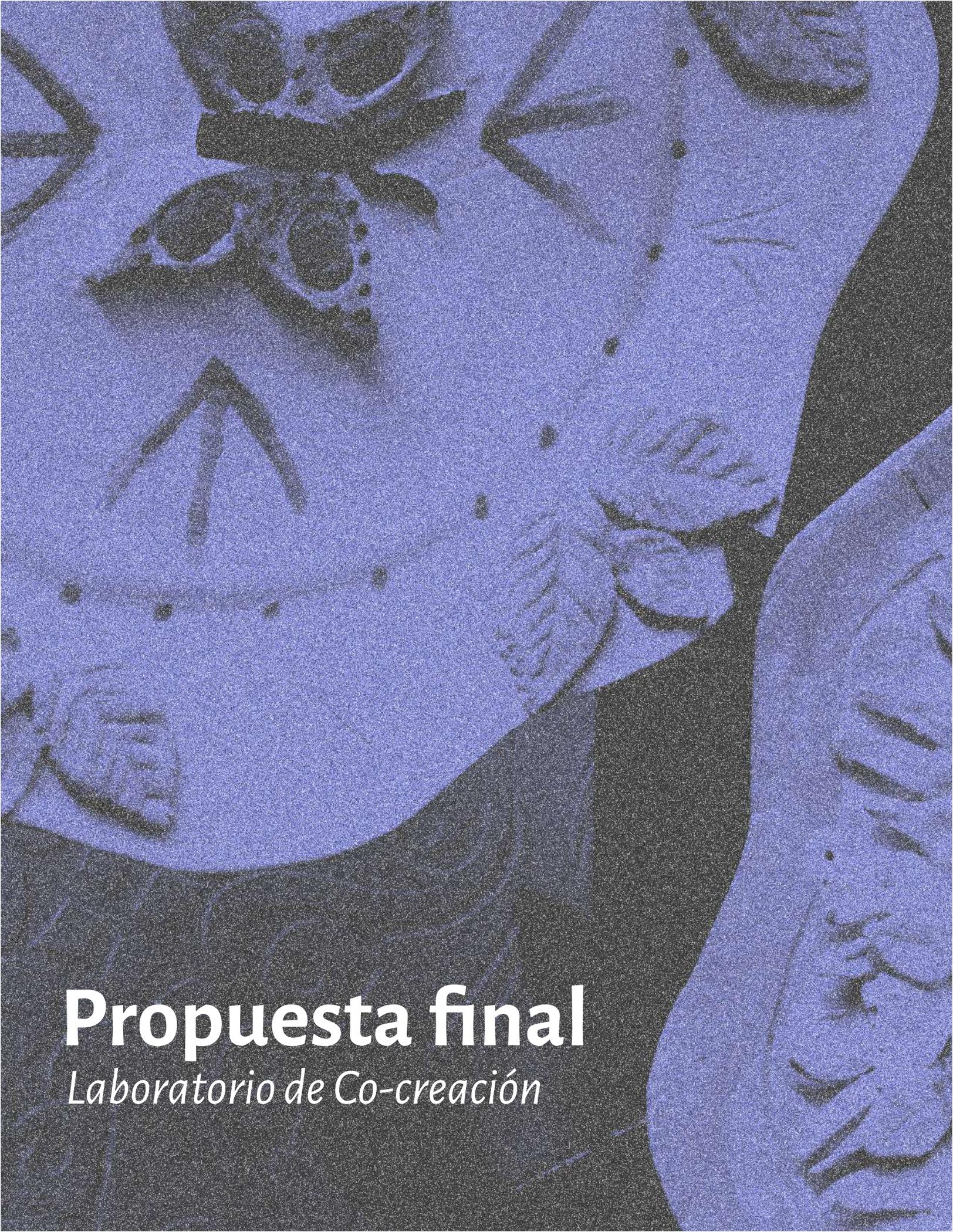
A su vez, las aplicaciones del color permiten mantener una sorpresa constante dado a los cambios de estado que sufren los pigmentos con el calor de las quemadas, lo que conlleva a que en cada etapa del proceso, la imagen plasmada vaya mutando.

A su vez y a modo de cierre, se identifica que conceptualmente la identidad colectiva en la *grupa* esta sumamente ligada a la búsqueda de libertad y espacios de tranquilidad que otorga el contacto con la naturaleza. Así, desde ese parámetro, se destaca que las similitudes en las ideas que sustentaron cada diseño suponen mundos comunes entre todas las mujeres participes, de manera orgánica y espontánea.

Figura [N°149]

Plato esmaltado, posterior a su segunda quema, abril 2024. Registro propio.





Propuesta final

Laboratorio de Co-creación

Figura [N°150]

Registros de los platos terminados en la sesión 4, posterior a su segunda quema | Esmaltados y decorados, Marzo 2024. Registro propio.







Parte III

Análisis

Sesiones de co-creación

A partir de las exploraciones y procesos expuestos anteriormente, se procederá a realizar un análisis de los mismos con el objetivo de sistematizar la información obtenida. De esta forma, se procederá el análisis de la información del proyecto en torno a los siguientes puntos:

- ◆ Análisis del proyecto como arte popular
- ◆ Análisis de la estética cotidiana encontrada
- ◆ Análisis de morfologías y tipologías
- ◆ Etnografía y comentarios

Kontraformas como arte popular

María Isabel Alvaro en *Artes Decorativas* propone una serie de categorías respecto a lo que se entiende como arte popular, un referente que se ha utilizado anteriormente en el presente escrito. Así, se realizará la comparativa del proyecto en relación a estos factores.

Quién "hace y crea" el arte popular no tiene consciencia de ser "artista"

Las mujeres participantes del taller como público objetivo y a la vez, el carácter de educación popular de este espacio, no está indicado para personas que se entiendan como artistas, sino precisamente para mujeres que tengan otras obligaciones en sus vidas. Así, en el taller se identifican a sí mismas como:

33,3% *Madre*

16,7% *Cuidadora*

50% *Trabajadora (dependiente /independiente)*

El arte popular es natural y espontáneo

Esta categoría refiere a que el arte popular no se ve influenciado por condicionamientos externos, sino que posee libertad de expresión y así quién lo crea puede plasmar su esencia de manera más fidedigna³⁰⁷. Así, las categorías propuestas en el cuaderno de co-creadora buscan indagar en la identidad de la participante:

- ◆ *Sobre mí:* lo primero que hago al despertar, qué lugares me gustan, qué lugares frecuento
- ◆ *Qué me gustaría hacer*
- ◆ *Qué nos identifica*

De esta forma, se induce a que las referencias para la creación en cerámica provengan desde un imaginario propio y desde la vivencia cotidiana, no así desde factores y referencias académicas o de las bellas artes.

[307] Álvaro Zamora, *Introducción a las Artes Decorativas*, 321.

Lo popular demuestra una clara tendencia conservadora

Por tendencia conservadora, María Isabel Álvaro se refiere a que el arte popular no cambia mucho en el tiempo y por el contrario, mantiene su estética ya que se ve marcado por las identidades colectivas transmitidas que conforman lo popular³⁰⁸. La consciencia colectiva del proyecto se evidencia, más allá del concepto de co-creación, en el ejemplo del ejercicio 3 en la primera sesión: la lluvia de ideas en torno a la pregunta *¿Qué nos identifica como mujeres de la comuna? Las cuales* sin diálogo previo, resulta notable identificar las similitudes entre las respuestas, evidenciando los conceptos que más se repiten:

- 🌸 🌸 *Creatividad | Arte*
- 🌸 🌸 🌸 *Espacio propio | Tranquilidad*
- 🌸 🌸 *Libertad*
- 🌸 🌸 *Aprender*
- 🌸 🌸 🌸 *Naturaleza*

Su carácter útil

Este factor se encuentra en primera instancia en la bajada para la difusión del taller, al ser este uno de los objetivos intencionados para relacionar la idea de la decoración, lo popular y el *craft*: crear un objeto para su uso y exhibición. Por ello, los platos tanto en su función original como también elemento decorativo como *display*, transita la dicotomía entre estas dos ideas.

El arte popular es asimismo "barroco", recargado, colorista

Figura [N°151]

Registros de los platos terminados en la sesión 4, posterior a su segunda quema | Esmaltados y decorados, Marzo 2024. Registro propio.



[308] Álvaro Zamora, *Introducción a las Artes Decorativas*, 321.

Se evidencia una gran cantidad de elementos, sobretodo al mirar detenidamente la figura 159 en la que se aprecian las distintas formas como relieves, los colores electos para el taller y, los elementos decorativos. Así, en cuanto a la cantidad de ornamentos, si se entiende el volumen como un plato utilitario, cada elemento extra califica como ornamental, por lo que el carácter de que el arte popular no posee muchos espacios vacíos se hace patente.

El condicionamiento de la técnica

Respecto a este apartado, si bien las técnicas cerámicas dadas en el taller no son familiares o han sido traspasadas generacionalmente como refiere el condicionamiento de la técnica, existen técnicas manuales de alta destreza presentes en las participantes del taller. Todas las mujeres, como se evidenció anteriormente en las bitacoras de las sesiones, presentan inclinación o habilidad para el trabajo manual, ya que fueron enseñadas a realizar algunos de ellos con el fin de subsistir, por ejemplo el cocinar, el tejer, bordar, etc.

Es expresión simbólico-espiritual de las ideas del pueblo

Esta característica de arte popular expone sobre la importancia que tienen estas obras para sus creadores, a raíz de que se vuelven objetos-símbolos³⁰⁹ los cuales no solo son utilitarios, sino que poseen un carácter ritual o emocional. Así, como actividad principal del taller, se busca plasmar en el plato una idea u objeto significativo para la participante, lo que no sólo implica identificar una identidad según el objeto electo, sino que también el reforzar elementos emocionales. Así, las formas e ideas utilizadas como contraformas fueron:

[309] Álvaro Zamora, *Introducción a las Artes Decorativas*, 323.

Figura [N°152]

Registros de contraformas. De izquierda a derecha: Piedras (Vilma), Lavandas (Roxanna), Luna (Tammy), Flor de Plaza La Lata (Daniela), Mariposas (Myriam), Palmeras (Dominique y Antonia), Infinito (Rose Mary), Orquídea (Fernanda) Marzo 2024. Registro propio.



El arte popular es a la vez local y universal

Este carácter refiere a que si bien el arte popular posee matices locales muy propios de un territorio, como se evidenció en la línea de platos cerámicos, a su vez, estos pueden poseer similitudes con otras obras populares de un territorio diferente. Esto se explica en torno a que lo popular busca salidas similares para subsanar espacios de su realidad. Por ejemplo, se pueden evidenciar similitudes entre los lienzos textiles de Ecolety, lienzos de protesta propuestos por mujeres en el extranjero.

Figura [N°153]

*Paralelismos entre lienzo de Ecolety "Contra todas las violencias".
Registro propio y, en el lienzo para "March for Homes" en Reino Unido.
"This Is the Beginning of the End of the Housing Crisis", imagen, X
(formerly Twitter), consultado el 20 de abril de 2024.*



El arte popular es íntimo y cerrado en sí mismo. Se hace para ser vivido

Respecto al arte popular bajo esta categorización, se expone que usualmente el arte popular se encuentra en el espacio privado y que por ello, no se "contamina" de visualidades ajenas a sí mismo. Así, como se evidenció en el análisis del corpus visual previo, en la Kasona Ecolety como espacio privado existen numerosas decoraciones que hablan de la identidad del lugar. Sin embargo, de manera pública estas piezas transitan más allá de la kasona y quiénes la habitan, como expone María Isabel Álvaro este tipo de arte "puede hacerse extensivo no solo a la casa, sino a la comunidad"³¹⁰.

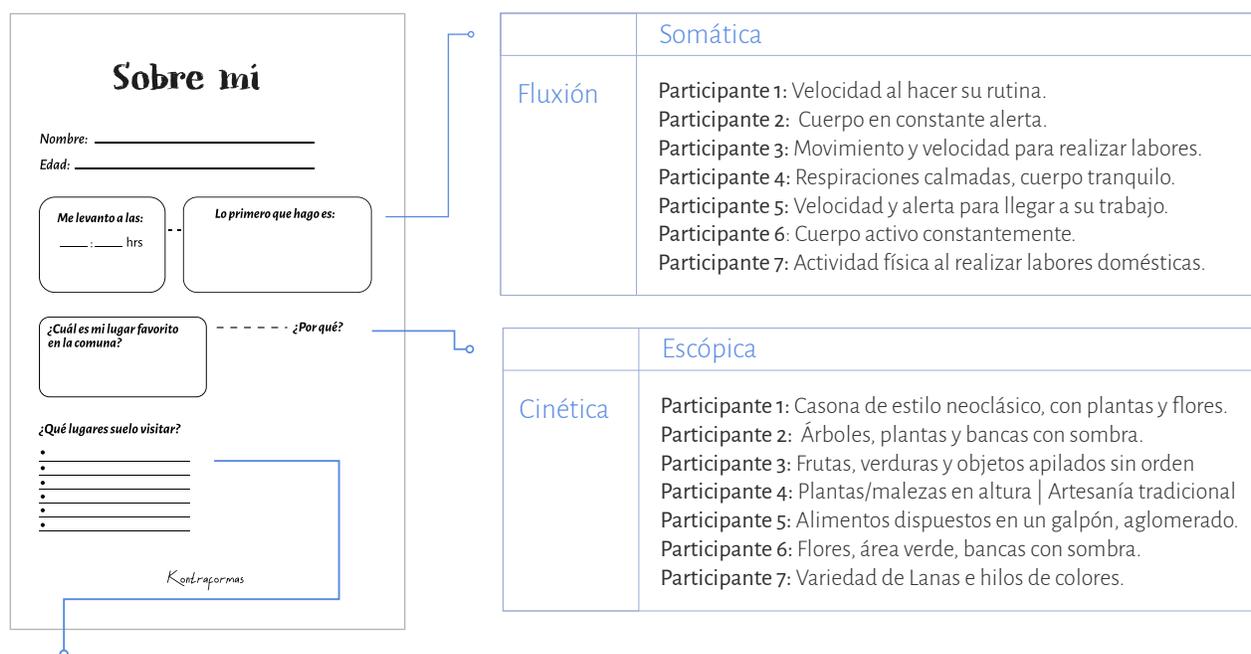
[310] Álvaro Zamora, *Introducción a las Artes Decorativas*, 324.

Kontraformas como Estética Cotidiana

Respecto a las categorías propuestas por Katya Mnadoki en *Prosaica II*, se permite analizar la información recabada en el Cuaderno de Co-creadora con un matriz para identificar la estética encontrada en el cotidiano. Así, a partir de cada ejercicio se procede a intersectar las categorías de Madoki para procesar los datos recabados.

Figura [N°154]

Análisis de ejercicio "sobre mí" según la *Prosaica* abril 2024. Elaboración propia.



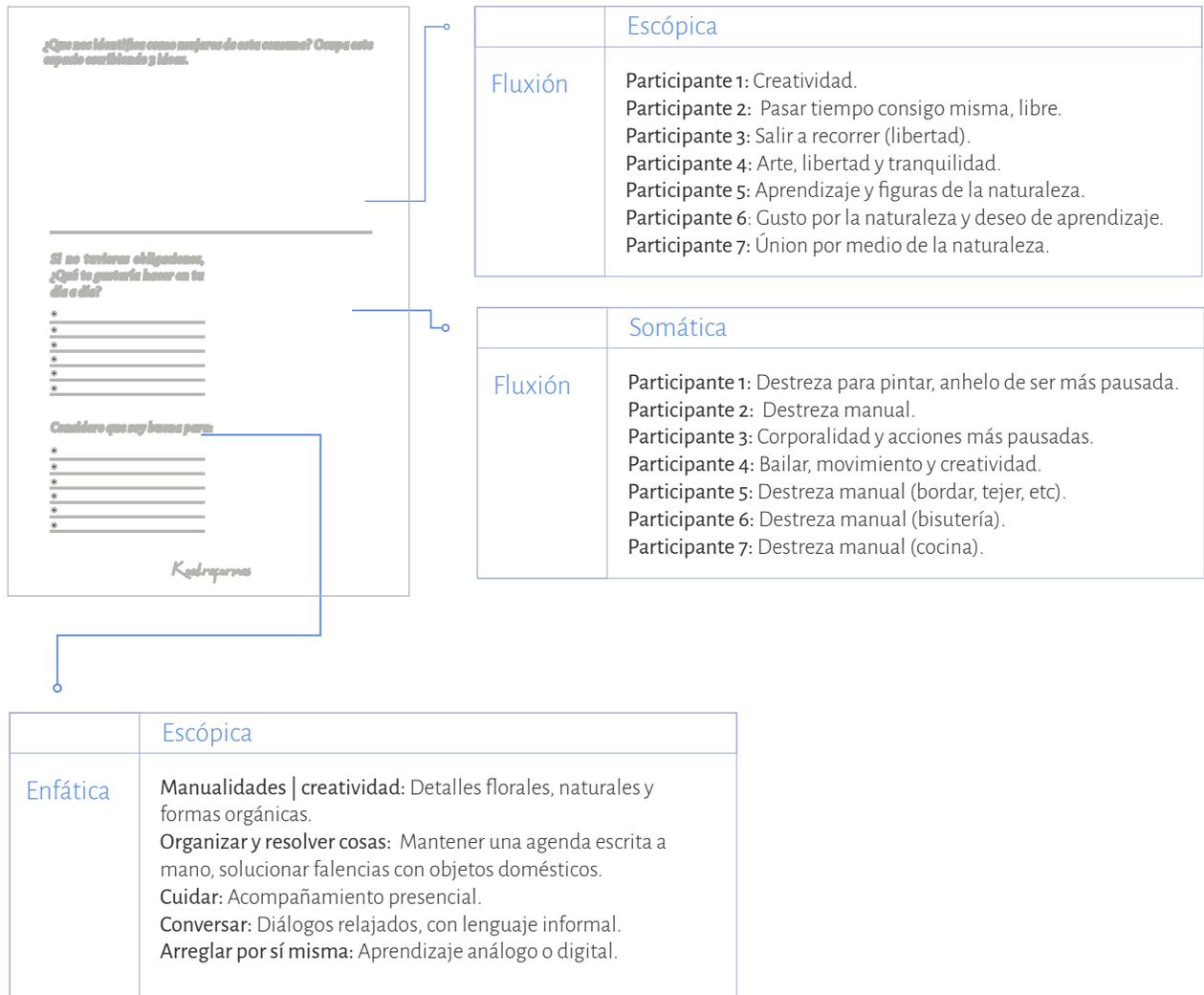
Somática	
Fluxión	Casa cultura: Distancia de la casona cultural (contemplativa), utilización del pasto como espacio de relajó. Cerro Chena: Espacio de actividad física, recorrido y contemplación. Feria: Lugar de recorrido. Pasaje Condorito: Espacio de paseo y creatividad. Kasona Ecolety: Ambiente sin jerarquías, espacio de acogida. Plazas: Utilización del espacio para descanso, pasto y bancas. Persa: Lugar de recorrido, alta recepción de estímulos.

Así, como conceptos centrales de la primera página del Cuaderno se obtiene que las participantes del taller:

- ◆ *Fluxión Somática*: Habitan su cuerpo en velocidad y estado de alerta | 57,1%
- ◆ *Cinética Escópica*: Prefieren espacios con plantas y áreas verdes | 33,3%
- ◆ *Fluxión Somática*: Ocupan una actitud de recorrido en los espacios | 57,1%

Figura [N°155]

Análisis de ejercicios 2 y 3 según la Prosaica abril 2024. Elaboración propia.



Como conceptos centrales de lo siguientes ejercicios en la página 2 del Cuaderno, se obtiene que las participantes del taller:

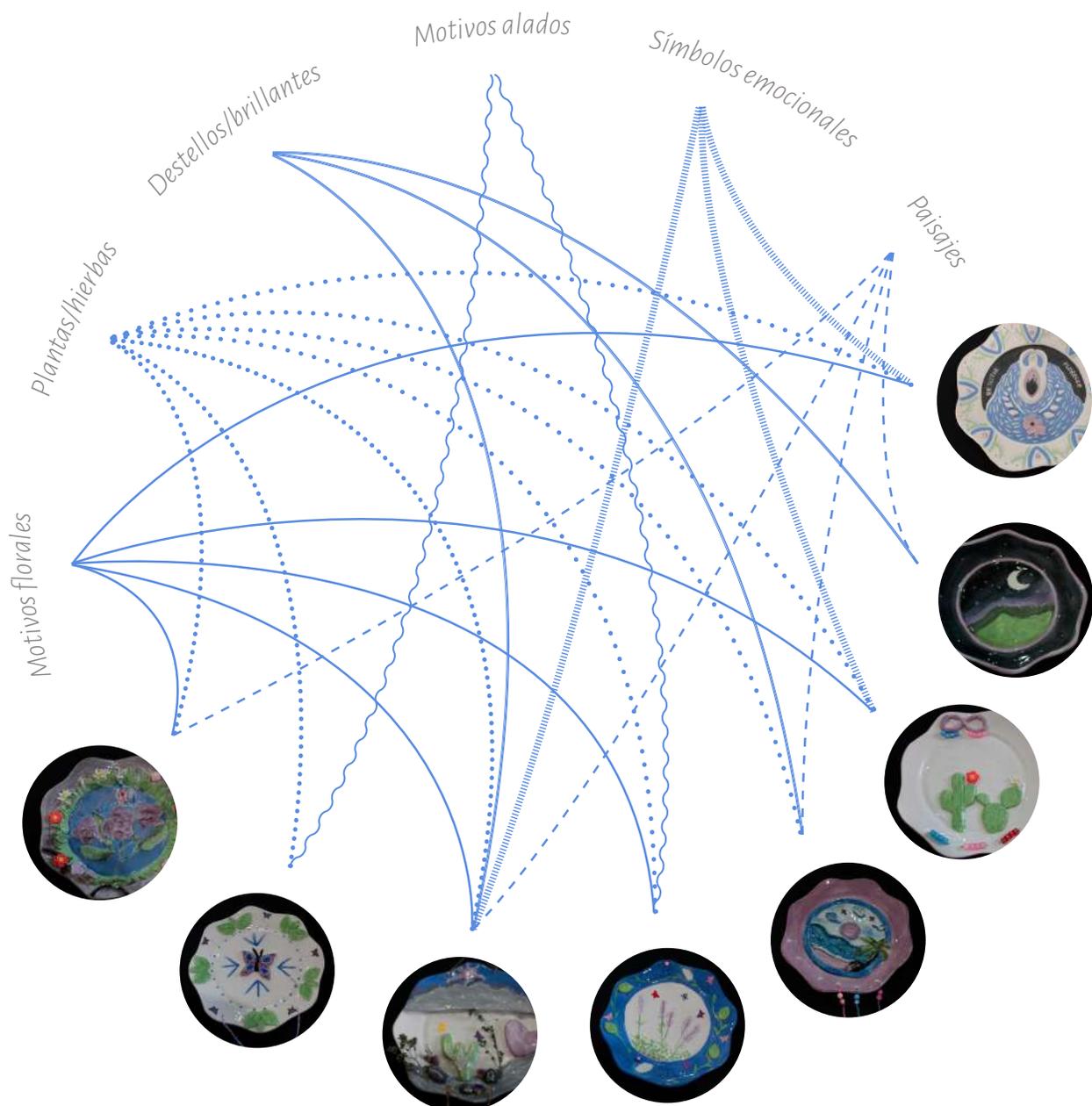
- ◆ *Fluxión Escópica*: Perciben como identidad de las mujeres del territorio el deseo de libertad y el gusto por la naturaleza | 42,8% cada uno.
- ◆ *Fluxión Somática*: Prefieren realizar *hobbys* que impliquen la practica de la destreza manual | 71,4%
- ◆ *Enfática Escópica*: Como estilo propio identifican las formas orgánicas y detalles florales. Mantienen formatos análogos para organizarse y, a la vez los objetos domésticos operan con múltiples funciones para solucionar problemas. Se expresan de manera informal y buscan espacios de aprendizaje.

Morfologías y Tipologías

En torno a las tipologías y morfologías presentes en los platos cerámicos, se procede a identificar los motivos claves que se expresan en los diseños, con la finalidad de sintetizar la iconografía presente en la línea de platos del taller y visualizar de manera gráfica las conexiones entre diseño y elementos.

Figura [N°156]

Análisis de los motivos presentes en los platos cerámicos. Elaboración propia.



Etnografía y Comentarios

A modo de cierre en la cuarta sesión y de la experiencia como tal, se propuso un espacio de convivencia y diálogo para reflexionar en torno al taller, tanto de forma técnica como en un sentido más emocional. Así, cada participante fue exponiendo brevemente sus opiniones e ideas respecto al aprendizaje y, se concluyó en torno al refuerzo de la identidad colectiva presente en el mismo por medio de la creación *craft*.

Comentarios de Cierre

Participante 1: “No es por hacer la pata -se ríen- pero verdaderamente me sirvió mucho el taller, nunca había hecho algo así, entonces es como increíble ver que esto lo hice yo”.

Participante 2: “Me gustó mucho el proceso porque fue super guiado, aparte de entretenido poder ser nosotras mismas la inspiración y que al final el plato me refleja a mi y a todas”.

Participante 3: “Agradezco mucho el ambiente que se dió, como que se armó un grupo super acogedor acá y aparte es bacan ver como los platos igual todos tienen cosas en común”.

Participante 4: “Yo quiero puro volver al taller 2 - se ríen- me gustó mucho esto, siento que de verdad al menos para mí fue una terapia”.

Participante 5: “Fue super bonito conocernos como mujeres y poner esas cosas en nuestros platos, ahora es como loco ver algo que hice yo y que tiene tanto significado”.

Participante 6: “Siento que igual fue bacan que pudimos aprender entre todas y agarrar más confianza de lo que estábamos haciendo. Fue super bonito ver que todas sin conocernos pensamos cosas parecidas cuando decimos qué nos identifica”.

Participante 7: “Me encantó la cerámica porque no había tenido la oportunidad de usarla antes, ojalá tener más experiencias así y empezar a hacer la loza entera - se ríen todas-”.

Figura [N°157]

Registros en uno de los cuadernos de co-creadora,
Marzo 2024. Registro propio.

¿Que nos identifica como mujeres de esta comuna? Ocupa este espacio escribiendo 3 ideas.

~~querer~~

- la necesidad de seguir aprendiendo
- la naturaleza
- Buscar lo que nos gusta
- la inteligencia

Si no tuvieras obligaciones, ¿Qué te gustaría hacer en tu día a día?

- siento a hora que es el momento de apreciar
- siento que hago lo que me gusta
- ~~eloy las enredas~~
- tener la tranquilidad por avanzar
- _____
- _____

Considero que soy buena para:

- ser madre
- ser hijo
- compañero
- trabajar manualidades
- hacer cosas
- trabajar

hacer lo que me gusta

Kontraformas



Parte IV

Socialización

Sesiones de co-creación

Contexto de Socialización del Proyecto

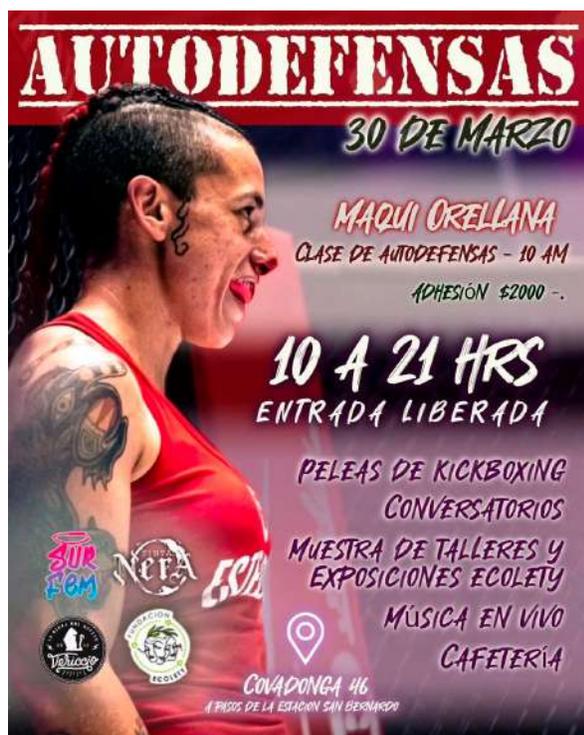
Como se mencionó anteriormente, la instancia colaborativa del Taller Experimental de Platos Cerámicos no fue pensada únicamente como un espacio para la creación que se mantendría en el ámbito de lo privado, sino que a modo de generar que esta instancia posea un carácter *craftivista*, desde el inicio se buscó la manera de socializar y exponer los resultados obtenidos en el taller, para así exponer los objetos en un ámbito público.

La relevancia de socializar el proyecto recae fundamentalmente en el refuerzo de las identidades de las mujeres que participaron del taller, no limitado únicamente a la socialización entre la *grupa*, sino que expuesto frente a sus pares como una puesta en valor de ellas mismas frente a su entorno.

De este modo, se producen dos instancias de socialización del proyecto, de la cual se expondrá sobre la primera en las páginas siguientes: la jornada de autodefensas en la Kasa Ecolety como un día para cerrar el mes de la mujer.

Figura [N°158]

Fund y. Cooperativa Ecolety, "Jordnada de Autodefensas", imagen, en Instagram, consultado el 23 de marzo de 2024.



Sin embargo, cabe mencionar lo que será la siguiente instancia de exposición del proyecto: la Sala Museo Gabriela Mistral de la Universidad de Chile, en el marco de la defensa del presente Título. Así, para esa instancia se buscó elaborar soportes expositivos y gráficas de sala con la finalidad de mostrar el proyecto como una exposición en un contexto diferente.

Gestión Cultural

Jornada de Autodefensas

Gráficas de Difusión

Para la jornada de autodefensas y a modo de retribución por todas las facilidades entregadas para el proyecto, se solicitaron tres gráficas de difusión para el evento, las cuales debían seguir la línea gráfica del afiche original que se expuso en la figura 166. De esta manera, se crearon tres *post* para instagram difundiendo el conversatorio con la boxeadora profesional *Maqui Maquinita*, la música en vivo del evento y la exposición intermedia del Taller Experimental de Platos Cerámicos.

Figura [N°159]

Gráficas de difusión para jornada de autodefensas, marzo 2024. Elaboración propia.



Exposición Intermedia

Como se mencionó anteriormente, dado los plazos del taller y el trabajo conjunto de coordinación, la exposición intermedia se realizó con los platos en estado de bizcocho, previo a su esmaltado. Así, para generar un soporte que permita cuidar la fragilidad de los platos en este estado, se procedió a realizar un *display* auxiliar para esta jornada.

Así, por medio de la iteración de un módulo ensamblado, se realizó el expositor con cartón piedra y *spray* negro mate. Esto permitió mantener los platos seguros durante la jornada y a la vez, de manera estética, generar un soporte que se mezclara con la visualidad de Ecolety en la exposición.

Figura [N°160]

Proceso de elaboración de soporte expositivo, Marzo 2024.

Registro propio.

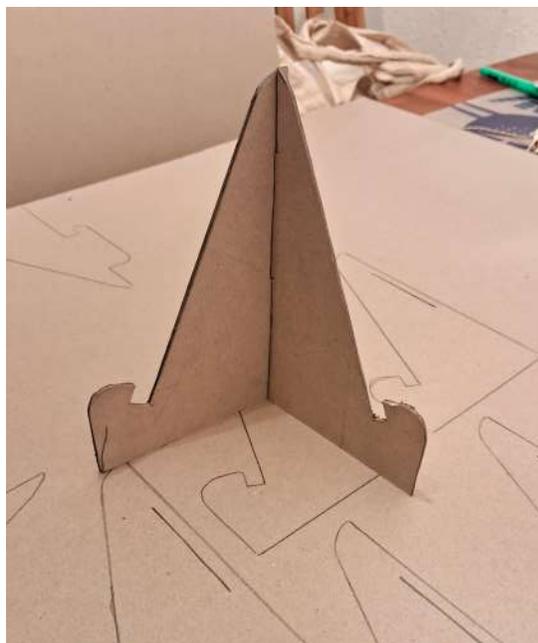


Figura [N°161]

Registros de la clase abierta de autodefensas dictada por Maqui Maquinita, Kasona Ecolety, 30 de marzo 2024. Registro propio.





Figura [N°162]

Registros de la exhibición de boxeo y jornada musical, Kasona Ecolety, 30 de marzo 2024. Registro propio.





Figura [N°163]

*Exposición intermedia en el sector Óvalo,
Kasona Ecolety, 30 de marzo
2024. Registro propio.*









Conclusiones *y Proyecciones*

Conclusiones y Proyecciones

A lo largo de este proyecto se buscó indagar en torno al craft y su potencial como articulador y refuerzo de las identidades colectivas en las mujeres de la periferia, dada la relación entre feminismo, lo popular y la resistencia, siendo esta última también abordada desde el craftivismo como idea que engloba estas últimas tres bases conceptuales. De esta forma, descolonizar el término craft para introducirlo como una creación distinta la artesanía implicó un desafío tanto a nivel conceptual como para su aplicación en el proyecto. Así, estudiar este tipo de creación manual y sus interacciones multidisciplinares con la sociología y el diseño colaborativo, permitió explorar una arista diferente de la disciplina del diseño y, en relación a las nuevas aproximaciones que se han popularizado en torno a este: la co-creación y el co-diseño.

La inmersión de la usuaria como diseñadora de la experiencia es un ejercicio crucial para explorar nuevas formas de hacer diseño, entendiendo a las partícipes como “expertas en su experiencia”, lo que desde el rol de la diseñadora como mediadora de las instancias, permite conceptualizar ideas y materializar soluciones de manera colectiva, con mayor índice de éxito en torno al resultado ya que la usuaria participa activamente del proceso.

Así, me parece importante recalcar como aprendizaje el interiorizar saberes y prácticas no académicas que permiten enriquecer al diseño. Es necesario despojarse del ego y comprender a la disciplina como un servicio hacia los demás, que permite solucionar problemas de forma creativa y, que a su vez, ahora permite nuevas perspectivas al diseñar en conjunto con horizontalidad.

También, en relación a la intersección entre diseño y oficio, en este caso la cerámica, se requiere re-imaginar las posibilidades que existen al realizar oficios con un enfoque proyectual, tal como se hacía antiguamente en nuestro país. De esta forma, el diseño al tener experiencia en relación a los procesos creativos y, el oficio al ser materializaciones creativas de lo hecho a mano, generan un cruce interesante en dos direcciones: primero, permite que independiente del nivel de experiencia en torno al oficio se pueda llevar a cabo un proceso controlado y, segundo, permite cualificar los procesos de trabajo del material, sin la necesidad de serializar su producción, sino que validando el modelado manual al mantener un proceso de diseño planificado previamente.

La elaboración de las sesiones de co-creación como una instancia piloto del proyecto es sumamente significativa dado que para las participantes implicó un primer acercamiento al oficio de la cerámica, como un espacio que permitió el diálogo en torno a sus vidas que no habían podido otorgarse por sus estilos de vida ajetreados y, también a que es un primer acercamiento a una instancia expositiva para las participantes, lo que implicó un refuerzo positivo en sus capacidades de trabajo manual y una valorización de sus historias.

El refuerzo positivo de las participantes frente a su entorno fue un objetivo clave del proyecto, el cual a raíz de los comentarios de las mismas, fue logrado a cabalidad. De esta manera, se puede inferir que las técnicas craft contribuyen efectivamente a reforzar las identidades colectivas de un grupo

en un territorio específico, dado que al añadir al diseño como mediador de la creación colectiva, por medio de herramientas que guíen el proceso, produce en esta instancia piloto que se identifiquen estéticas cotidianas comunes, motivos gráficos compartidos, diálogos y vivencias propias de la comunidad que a la vez, logran generar vínculos entre quiénes participan.

Estas instancias permitieron explorar las formas de creación específicas de un territorio, llevadas a un material en particular. Así, se logró adentrarse y generar conexiones valiosas con mujeres que comparten vivencias similares, lo que a partir del diseño como una herramienta para la co-creación permitió que en un grupo acotado de personas, se evidenciara elementos de identidad cultural y sentido de pertenencia.

A su vez, la perspectiva de género en el proyecto ligado a la periferia popular sugiere un acercamiento diferente para su realización: requirió adaptabilidad de los discursos, comprensión de las ideas propias y sobretodo no academizar o invalidar lo que se considera feminismo o no en estas instancias. Así, el feminismo popular posee luchas e ideales propios y diferentes de lo que conocemos como una cuarta ola feminista, dado que la interseccionalidad permite que se visualicen opresiones que no solo están ligadas al género, sino también a la clase social, al territorio, al estigma y a la precarización de la vida. Por ello, para el taller se abordaron las materias en torno al feminismo desde una perspectiva de empoderamiento, autopercepción y validación, en vez de exponerse como reactivo o combatiente de manera directa. De la misma forma y en relación al craftivismo, vemos que es una forma más suave de hacer resistencia, ya que es necesario comprender que desde el feminismo popular, ser combatiente o exponerse en temáticas más políticas, implica tener los recursos de protección necesarios para salvaguardar dicha seguridad. Por ello, desde la periferia, el feminismo se aprecia en diferentes ámbitos, la reactividad se encuentra en la colectividad, el crear espacios para mujeres al hacer comunidad y, al hacer diferente la resistencia por medio de los oficios, el arte y la contracultura.

Hablamos de contracultura al evidenciar que el craft corresponde a las categorizaciones de arte como un “Arte decorativo”, lo cual como se abordó en el escrito, posee complejidades en torno a su valorización como tal, ya sea por su denostación en materias de género o por las técnicas diferenciadoras al realizar manualidades. Por ello, se vuelve propicio indagar en la identidad colectiva de la periferia por medio del craftivismo, ya que en sí mismo este es opositor a la cultura oficial y, a su vez, el carácter popular escamotea frente a lo que es institución o jerarquía. Así, esta salida creativa a partir de toda la información recabada, es un camino ideal para comprender las formas de hacer arte, diseño y contracultura en territorios periféricos y, también el re-articular su valorización, partiendo en primera mano por las mismas personas quienes lo crean.

En ese sentido, a modo de proyecciones del proyecto, se busca que el Laboratorio de Co-creación Kontraformas se vuelva un ente colectivo que permita a través de las instancias de diseño colaborativo, el indagar en las identidades colectivas de diferentes territorios periféricos. Así, se busca poner en valor las

formas de hacer propias de cada lugar y generar instancias expositivas donde las participantes puedan reforzar sus habilidades y entenderse a sí mismas como personas capaces, creativas y relevantes. Posteriormente, se puede explorar la instauración de un espacio físico a modo de taller abierto que funcione como espacio público y privado, para así abordar las sesiones de co-creación en un espacio propicio para ello y que, también se contempla como un lugar de contracultura para realizar exposiciones, tanto de las talleristas como de personas o colectivos de mujeres periféricas que busquen generar comunidad y dar a conocer su trabajo.

Para su financiamiento se investigará en torno a las posibilidades que otorgan los fondos concursables, para presentar este proyecto dentro de ese marco y así, lograr acercar el oficio de la cerámica a un costo más accesible para las comunidades periféricas y, también poder gestionar de mejor manera el material, las quemadas y los procesos.

El diseño como herramienta para la mediación de las comunidades y la creación colectiva permite acercar la producción hecha a mano sin jerarquizar las instancias de aprendizaje, sino por el contrario, mantener un trato que permita aprender entre las participantes. A su vez, dicha horizontalidad produce un aspecto sumamente importante para el proyecto: evitar el extractivismo de las comunidades, sino que por el contrario, ser un amplificador de las ideas y obras de las mismas y, generar siempre una retribución a las participantes.



Comentarios

Finales

Comentarios Finales

Esta experiencia investigativa ha significado un desafío más allá de lo que inicialmente se pensó, con altibajos y turbulencias que alteraron el curso de su desarrollo pero que a la vez significaron un gran aprendizaje como lo es el sobreponerse a las circunstancias, flexibilizar y también resolver los eventos fortuitos que pueden ralentizar las cosas.

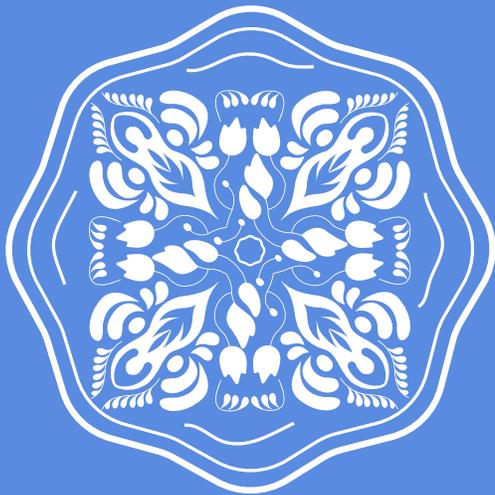
Por otra parte y de forma más personal, este proceso desencadenó también un resultado inesperado como investigadora: el poder perfilarme como profesional frente a temáticas que se sienten identitarias, tanto como mujer periférica como por la afinidad con los oficios. Así, trabajar con pastas cerámicas se siente como un círculo completo, donde desde niña comencé a jugar con plastilinas sin descanso para crear formas y personajes, para llegar al día de hoy diseñando en torno al modelado y, volviéndo de cierta forma a jugar con la pasta, lo que implicó inesperadamente reencontrarme con el carácter lúdico que puede tener la disciplina del diseño, casi de manera sanadora.

Así, el culminar una experiencia que me permitió trabajar en mi comuna de origen de manera fortuita al encontrarme con Ecolety, significó un proceso sumamente personal para comprender lo que es la identidad y el sentido de pertenencia. A su vez, el encontrar espacios que entrecruzan el feminismo, el oficio, la resistencia y la colectividad precisamente en San Bernardo, es uno de los hallazgos más grandes de este proceso. Más allá de la valiosa labor que entregan este tipo de espacios, implica también una confirmación en sí misma de que la periferia posee un submundo completo de artistas, artesanos, músicos y creativos, como redes complejas que a la vez, se ven invisibilizadas para quiénes no se encuentren con ellos.

Al reflexionar en torno al diseño, desde el primer día que decidí estudiar esta disciplina se me cuestionó: *¿Qué es para ti diseñar?* lo que significó una búsqueda que me tomó años tratar de contestar dado que la creación, más allá de ser abstracta, es también sumamente personal. Por ello, luego de cerrar este ciclo y a raíz de todo lo aprendido en esta instancia en un proceso de casi tres años de inmersión y estudio, el diseño de manera personal es una herramienta creativa al servicio de las comunidades, que permite encausar procesos colectivos, reforzar la identidad hasta empoderarse de ella y resolver problemáticas a partir de la empatía.

Así, re-imaginar las posibilidades de esta disciplina y haber tenido la oportunidad y el privilegio de experimentarlo, me permite cerrar este proceso con extrema gratitud y, con la confianza de que abrir nuestra disciplina hacia nuevos horizontes -menos jerárquicos y más comprensivos- serán una guía para ser más conscientes en lo que hacemos, para quién lo hacemos y sobretodo, qué sentido le damos.





Bibliografía

LIBROS

BELL, EMMA, GIANLUIGI MANGIA, SCOTT TAYLOR & MARIA LAURA TORALDO. *The Organization of Craft Work: Identities, Meanings, and Materiality.* Nueva York, EEUU: 2018. ISBN: 9781351795296

BOURRIAUD, NICOLAS. *Relational Aesthetics.* Paris: les Presses du réel, 2002. http://artsites.ucsc.edu/sdaniel/230/Relational%20Aesthetics_entire.pdf

CANCLINI, NESTOR GARCIA. *Diferentes, desiguales, y desconectados: Mapas de la interculturalidad (otras obras de editorial Gedisa).* Gedisa Editorial, 2004.

CANCLINI, NÉSTOR GARCÍA. *Culturas populares en el capitalismo.* México, D.F: Grijalbo, 2002.

COMANDINI, ANA GÁLVEZ. *Históricas: Movimientos feministas y de mujeres en Chile, 1850-2020.* Santiago: LOM Ediciones, 2021.

CRISTI ROJAS, NICOLE & JAVIERA MANZI ARANEDA. *Resistencia gráfica: dictadura en Chile : APJ -Tallersol.* Santiago, Chile: LOM, 2016. <http://bibliografias.uchile.cl/3282>

FITZPATRICK, TAL. *Craftivism: A Manifesto/Methodology.* Melbourne, Australia: 2018. <https://www.blurb.com/ebooks/656815-craftivism>

LATOUR, BRUNO. *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red.* Buenos Aires: Manantial, 2008.

LOOS, ADOLF. *Adolf loos: Ornamento y delito y otros escritos.* Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

MANDOKI, KATYA. *Prácticas estéticas e identidades sociales: Prosaica II.* México: CONACULTA, FONCA, 2006.

MARCUS, SARA. *Girls to the Front: The True Story of the Riot GRRRL Revolution.* Nueva York: HarperPerennial, 2010. <https://archive.org/details/girlstofrontrue0000marc>

MONTEALEGRE, PÍA Y ROZAS-KRAUSE VALENTINA. *Disputar la ciudad: Sometimiento, resistencia, memorialización, reparación.* Talca, Chile: Editorial Bifurcaciones, 2018.

RICHARD, NELLY. *Crítica de la memoria, 1990 - 2010.* Santiago, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.

CAPÍTULO DE LIBRO

ALVARO ZAMORA, MARÍA ISABEL. "Artes Decorativas". En *Introducción general al arte.* 2a ed. Colombia: ISTMO, 1996.

BOURRIAUD, NICOLAS. "Berlin Letter about Relational Aesthetics". En *Contemporary Art: From Studio to Situation.* Londres: Black Dog Publishing, 2004.

DE CERTEAU, MICHEL. "Capítulo 2: culturas populares". En *La invención de lo cotidiano: 1. artes de hacer,* editado por Luce Giard, 29-32. Mexico: Universidad Iberoamericana, 2000.

DE CERTEAU, MICHEL. “Capítulo 1. Un lugar común: el lenguaje ordinario”. En *La invención de lo cotidiano: 1. artes de hacer*, editado por Luce Giard, 29-32. Mexico: Universidad Iberoamericana, 2000.

ESCOBAR, TICIO. “El mito del arte y el mito del pueblo”, en *Contestaciones : Arte y política desde América latina textos reunidos de ticio escobar (1982-2021)* . Buenos Aires: CLACSO, 2021.

GREER, BETSY. “Craftivism.” En *Encyclopaedia of Activism and Social Justice*. Editado por Gary L. Anderson & Kathryn G. Herr, 401-402. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc., 2007. doi: [10.4135/9781412956215.n218](https://doi.org/10.4135/9781412956215.n218).

MORRIS, WILLIAM. “Las artes menores (1877)”. En *Escritos sobre arte, diseño y política*, traducido por Juan Ignacio Guijarro, Introducción Anna Calvera, 5–28. Gegner, 2013.

PARKER, ROZSIKA. “The Domestication of Embroidery”. En *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, 60-61. Londres: I.B.Tauris, 2010.

ARTÍCULOS

ALKENBRACK, KALEIGH. “Craftivism!: The Possibilities and Problems of Craft as a Mode of Feminist Community Building and Social Action”.. En *I@Q Conference Proceedings 4*, Sección XI: Art reflecting life (2018). <https://ojs.library.queensu.ca/index.php/inquiryatqueens/article/view/8442>.

BUSER, MICHAEL, CARLO BONURA, MARIA FANNIN & KATE BOYER. “Cultural activism and the politics of place-making”. En *City*, vol 17, n°5, (2013): 606-627. DOI: [10.1080/13604813.2013.827840](https://doi.org/10.1080/13604813.2013.827840)

CAPASSO, VERÓNICA CECILIA. “Estudios Visuales.” En *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, no. 12 (October 28, 2020). <https://doi.org/10.36677/eot.voi12.13976>.

CASSIGOLI SALAMON, ROSSANA. “Antropología de las prácticas cotidianas: Michel de Certeau”. En *Chungará (Arica), ahead (2016): 0*. <https://doi.org/10.4067/s0717-73562016005000033>.

CASTILLO, MAYARÍ, CLAUDIA SANHUEZA, JORGE ROSALES-SALAS & DIEGO SANDOVAL. “Pobreza de tiempo, género y vivienda social en Santiago de Chile. Un análisis cualitativo”. En *EURE* n° 48 (2022): 143. <https://dx.doi.org/10.7764/eure.48.143.05>

CERVIO, ANA LUCÍA Y ANVY GUZMÁN ROMERO. “Los recursos expresivos en la protesta social. El caso del ‘Acampe Villero’ en Buenos Aires”. En *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana XII*, no. 23 (2017):36-64. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=211053027002>

CHRISTOPHER FRAYLING. “Research in Arts and Design”, En *Royal College of Arts Research Papers* 1, n.º 1 (1993).

CRENSHAW, KIMBERLE. “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color”. En *Stanford Law Review*, vol 43, n° 6 (1991): 1241–99. <https://doi.org/10.2307/1229039>.

DEBORD, GUY & GIL J. WOLMAN. “Métodos de tergiversación”. En *A Parte Rei: revista de filosofía*, n.º 6, (1999). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3867066>

GADEA, CARLOS A. “El interaccionismo simbólico y sus vínculos con los estudios sobre cultura y poder en la contemporaneidad”. En *Sociológica*, vol 33, n.º 95, (2018): 34-64. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6800984>

GONZÁLEZ VILLARRUEL, ALEJANDRO. “La vida social de los objetos etnográficos y su desalmada mercantilización”. En *Alteridades* 20, n.º 40 (2010): 65-76.

GUASCH, ANNA MARÍA. “Los estudios visuales: Un estado de la cuestión”. En *Arte e Investigación*, n.º 5, (2006): 10-14. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/19203>

GUMUCIO RIVAS, RAFAEL LUIS. “Los movimientos femeninos chilenos, desde Belén de Sárraga a Michelle Bachelet”. En *CEME - Centro de estudios Miguel Enríquez: Archivo Chile. Historia político social. Movimiento popular*, (2006). http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/gumucior/gumucior0006.

HOTTINGER-CRAIG, SYLVIA. “Belén de Sárraga: un nodo feminista en las redes revolucionarias de Latinoamérica”. En *Revista TRIM*, vol 15 (2018). http://www5.uva.es/trim/TRIM/TRIM15_files/06.pdf

HUERTA, DR EDUARDO. “La Co-Creación y el Diseño Colaborativo”. En *Esdi*, 2014, 1-2. <http://www.esdi.es..>

KASUMI IWAMA, “La colectividad feminista en el arte activismo”. En *Revista de arte contemporáneo*, n.º 12 (30 de noviembre de 2021). <https://doi.org/10.26807/cav.vi12.435>.

KOROL, CLAUDIA. “Feminismos populares Las brujas necesarias en los tiempos de cólera”. En *Nueva sociedad*, n.º 265, (2016): 142-52. <https://www.nuso.org/articulo/feminismos-populares/#:~:text=Se%20trata%20de%20feminismos%20populares,y%20nos%20enseñan%20sus%20secretos>.

KOROL, CLAUDIA. “La educación popular como creación colectiva de saberes y de haceres”. En *Revista Polifonías IV*, n.º 7 (2015): pp 132-153.

LAVQUÉN, ALEJANDRO. “Úrsula Starke: Poeta de San Bernardo”. En *Revista Punto Final*, n.º 633 (2007). <http://www.letras.mysite.com/al260107.htm>

LETELIER, LILIAN. “Collage -Mujeres: Representaciones sociales de las mujeres de secres medios-dueñas de casa”. En *CENECA*, n.º 86, (1987): 12-80. <https://www.nuso.org/articulo/feminismos-populares/#:~:text=Se%20trata%20de%20feminismos%20populares,y%20nos%20enseñan%20sus%20secretos>.

MATURANA, CRISTIAN. “Teresa Flores, presente en el feminismo clasista”. En *CCTT Chile*, (16 de marzo de 2019). <https://cctt.cl/2019/03/16/chile-combativo-una-estampa-de-las-luchas-de-las-mujeres-trabajadoras/>

MORALES, NORA. “Escenarios de co-creación a partir de la experiencia”. En *Universidad Autónoma Metropolitana*, s. f.

MOREYRA, CECILIA Y MARIA DE GRAÇA ALVES MATEUS VENTURA. “Introducción al Dossier 'Historia de la cultura material: Objetos, agencias y procesos’”. *Anuario de la Escuela de Historia Virtual* Año 11, n.º 18 (2020): 1–10.

PORTWOOD-STACER, LAURA. “Do-It-Yourself Feminism: Feminine Individualism and the Girlie Backlash in the “Craftivism” Movement”. En *International Communication Association Convention*, s. f. Consultado el 29 de abril de 2022. https://www.researchgate.net/publication/283986056_Do-It-Yourself_Feminism_Feminine_Individualism_and_the_Girlie_Backlash_in_the_Craftivism_Movement

RASSE FIGUEROA, ALEJANDRA. “La persistencia del deterioro urbano en la periferia de las ciudades chilenas”. En *CIPER Chile*, (30 de enero de 2021). <https://www.ciperchile.cl/2021/01/30/la-persistencia-del-deterioro-urbano-en-la-periferia-de-las-ciudades-chilenas/>

RASSE FIGUEROA, ALEJANDRA, & TAI LIN MUÑOZ. “La cotidianeidad de la periferia popular: Entre el olvido y la constante intervención.” En *Psicoperspectivas*, vol 19, n.º 3 (2020): 109-119. <https://dx.doi.org/10.5027/psicoperspectivas-vol19-issue3-fulltext-2060>

REGINA RIBEIRO, REGIANE Y LUCIANE LEOPOLDO BELIN. “Guerreiras da Quebrada O empoderamento da mulher da periferia no programa “Esquental!””. En *Comunicação Midiática* 11, n.º 2 (2016). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8178112>.

SANDERS, ELIZABETH B. N. Y PIETER JAN STAPPERS. “Co-Creation and the New Landscapes of Design”. En *CoDesign* 4, n.º 1 (marzo de 2008): 5–18. <https://doi.org/10.1080/15710880701875068>.

SARMIENTO RAMÍREZ, ISMAEL. “Cultura y cultura material: aproximaciones a los conceptos e inventario epistemológico”. En *Anales del Museo de América*, n.º 15, (2007): 217-236. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2572576>

STEYERL, HITO. “Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict”. En *Mahkuzine* 8, winter (2010). http://www.mahku.nl/download/maHKUzine08_web.pdf

URZÚA MARTÍNEZ, SERGIO. “Aportes a una etnografía de los movimientos feministas: recursos expresivos en las marchas #Ni una menos y #8M en Santiago de Chile”. En *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, vol 35 (2019): 115-124. <https://doi.org/10.7440/antipoda35.2019.06>

VIVALDI, LIETA. “#8M: Esperanzas y resguardos ante el cambio”. En *CIPER Chile*, (7 de marzo de 2022). <https://www.ciperchile.cl/2022/03/07/8m-esperanzas-y-resguardos-ante-el-cambio/>

TÉSIS

ALEGRÍA MONTANO, JOAN. “Fantasías floreadas – aladas: catálogos de stickers cuir como forma de diseño periférico.” Tesis de pregrado, Universidad de Chile, Santiago, Chile, 2018. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/173170>

CALLAHAN BAUMSTARK, MARY. “Craftivist Clay: Resistance and Activism in Contemporary Ceramics”. Tesis de Postgrado, OCAD University, 2016.

COUSINS, CONSTANZA. “Tras las máscaras: figurinas en resistencia”. Tesis para optar al título de diseñadora gráfica, Universidad de Chile, Santiago, Chile, 2020. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/178073>

FITZPATRICK, TAL. “Craftivism as DIY citizenship: the practice of making change”. Tesis de Postgrado, Centre for Cultural Partnerships, 2018. <http://hdl.handle.net/11343/219289>

SALAZAR DASSORI, SARA. “Entramando resistencias : desplegando relatos femeninos de la población Herminda de la Victoria a través del textil para la construcción de memoria”. Tesis para optar al título de diseñadora gráfica, Universidad de Chile, Santiago, Chile, 2021. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/186539>

SÁNCHEZ BARBEITO, ELENA. “The Riot-Grrrl Feminism of the Early ‘90s in North America—The Punk Scene”. Tesis de Pregrado, Universidade de Coruña, 2019. https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/24686/Sanchez%20Barbeito_Elena_TFG_2019_01de2.pdf

SOTO, GRETA. “La convergencia entre Artes Aplicadas, Artes Populares y Bellas Artes: El tránsito hacia la exploración de nuevas materialidades y/o de una estética experimental, 1964-1966”. Tesis de Postgrado, Universidad de Chile, 2021.

TORRES VÁSQUEZ, RITA PAZ. “Revolución de los papeles: una mirada desde la revista de la Universidad Técnica del Estado (1969-1973) para la construcción de memoria del taller gráfico UTE”. Tesis para optar al título de diseñadora gráfica, Universidad de Chile, Santiago, Chile, 2017. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/152155>

VAN DER VELDEN, CALINA. “Crafting Protest Craftivism as Soft Feminist Activism”. Tesis de Postgrado, Utrecht University, 2019. <https://studenttheses.uu.nl/handle/20.500.12932/32714>.

DICCIONARIO

“Craft”. En Oxford English Dictionary. Oxford: Oxford University Press, s. f. Consultado el 6 de julio de 2023. https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/craft_1?q=craft.

“Display”. En Cambridge Dictionary. Cambridge: Cambridge University, s. f. Consultado el 3 de abril de 2024. <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/display>

LAGOS MIERES, MANUEL ANDRÉS. “Flores, Teresa”. En Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas, 2020. <https://diccionario.cedinci.org/flores-teresa/>.

VIDEOS

NATALIA MATZNER, “Capítulo 09: Una historia del Fanzine” AULA ARTV. 8 de febrero de 2022. Video, 41m40s. https://www.youtube.com/watch?v=TpmC27C_SWs&ab_channel=canalartv

YORKA, “Yorka - Casa (Video Oficial)” Youtube. 8 de agosto de 2022, video. <https://www.youtube.com/watch?v=eC6Hnk55P2Q>

WEB

“Alfarera y artesana - Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile”. En *Memoria Chilena: Portal*. Consultado el 28 de abril de 2024. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96474.html>.

“Amorfo Cerámica cautiva con sus creaciones decorativas y utilitarias”. En www.facebook.com/teletrece. Consultado el 15 de marzo de 2024. <https://www.t13.cl/noticia/emprendedores/amorfo-ceramica-cautiva-sus-creaciones-decorativas-utilitarias-5-6-2023>.

“Arts and Crafts Movement: Origins, History, Aesthetics”. En *Visual Arts Encyclopedia*. s. f. Consultado el 8 de julio de 2023. <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/arts-and-crafts>.

“Betty Cotrena Painequeo”. En lakuneta.cl, accesado el 21 de septiembre de 2022. <https://lakuneta.cl/betty-cotrena/>

CLARE, CLAUDIA. “Bespoke Ceramic Artist”. En claudiaclare.co.uk. Consultado el 12 de marzo de 2024. <https://claudiaclare.co.uk/>.

“COOPERATIVA Y FUNDACIÓN ECOLETY”. En ecolety.cl, accesado el 21 de septiembre de 2022. <https://ecolety.cl/cooperativa-y-fundacion-ecolety/>

“Doctrina De Seguridad Nacional - Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile”. En *Memoria Chilena: Portal*. Consultado el 8 de julio de 2023. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94597.html>

“El “Círculo de Lectura” y el “Club de Señoras de Santiago” en la revista Familia”. En *Memoriachilena*, accesado el 21 de septiembre de 2022. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-93831.html>

“El violador eres tú”: El potente himno feminista nacido en Chile que da la vuelta al mundo - BBC News Mundo”. En *BBC News Mundo*. Consultado el 18 de marzo de 2024. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50610467>

“Inauguración mural: san bernardo y su historia”. En sanbernardo.cl, accesado el 21 de septiembre de 2022. <https://www.sanbernardo.cl/web/interior-noticia-20220523.php>

KLEIN, DR JENNIE. “Judy Chicago, the Dinner Party”. En *Smarthistory*, 12 de octubre de 2018. <https://smarthistory.org/judy-chicago-the-dinner-party/>.

“La reconquista peatonal”. En www.lareconquistapeatonal.org. Consultado el 10 de marzo de 2024. <https://www.lareconquistapeatonal.org/>.

LATOURE, BRUNO. “Reassembling the Social – An Introduction to Actor-Network-Theory”. En bruno-latour.fr, 2005, accesado el 21 de septiembre de 2022. <http://www.bruno-latour.fr/fr/node/70>

“Memoria Digital: ¿Quiénes somos?”. En *Memoria Digital*, acceso el 28 de septiembre de 2022. <https://memoriadigital.cl/>

“Técnicas decorativas”. En *ArteCasanueva*. Consultado el 3 de abril de 2024. <https://artecasanueva.com/tecnicas-decorativas/>.

“The Pussyhat Story — PUSSYHAT PROJECT™”. En www.pussyhatproject.com, consultado el 18 de marzo de 2024. <https://www.pussyhatproject.com/our-story>.

IMAGENES

FIGURA [N°4]

MORALES, NORA. “Figura 2. cambios en la forma que denominamos a las personas. interpretación del modelo de sanders”. En *Escenarios de co-creación a partir de la experiencia*. Imagen.

FIGURA [N°5]

LETELIER, LILIAN. “Collage Mujeres, Extracto de página 42”. En *Archivo Ceneca*, 1985. <http://www.archivoceneca.cl/2018/08/08/collage-mujeres/>

FIGURA [N°6]

“Gráfica Adhesiva Floreada y Alada encontrada en las exploraciones visuales”. En *Fantasías floreadas - aladas: catálogos de stickers cuir como forma de diseño periférico*, 2017. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/173170>

FIGURA [N°7]

“Venta de gráfica adhesiva callejera, calles comerciales, población Monte Tabor”. En *Fantasías floreadas - aladas: catálogos de stickers cuir como forma de diseño periférico*, 2018. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/173170>

FIGURA [N°8]

“Inauguración mural: san bernardo y su historia”. En sanbernardo.cl, accesado el 21 de septiembre de 2022. <https://www.sanbernardo.cl/web/interior-noticia-20220523.php>

FIGURA [N°9]

HANNA, KATHLEEN, MOLLY NEUMAN & ALLISON WOLFE. “Flyer y primera edición del zine Riot Grrrl, Julio 1991”. En *theguardian*, 2013. <https://www.theguardian.com/music/2013/jun/30/riot-grrrl-collection-zine-olivia-laing>

FIGURA [N°10]

“Jigsaw, zine, No. 4, Summer; 1991. MoPOP Permanent Collection”. En *Museum of Pop Culture*, 2020. <https://www.empmuseum.org/about-mopop/the-mopop-blog/posts/2020/august/popplus-punk-love-rock-revolution-girl-style-now-a-closer-look-at-riot-grrrl-zines/>

FIGURA [N°11]

JAVIER RODRÍGUEZ PAVEZ, "Mural del richar. población el manzano.", imagen, en www.sanbernardo.cl, <https://www.sanbernardo.cl/web/descargas/libros/Historia-San-Bernardo-1821-2021.pdf>.

FIGURA [N°12]

JAVIER RODRÍGUEZ PAVEZ, "Mural Animista Simple de la 'Chica Vero'", imagen, en www.sanbernardo.cl, <https://www.sanbernardo.cl/web/descargas/libros/Historia-San-Bernardo-1821-2021.pdf>.

FIGURA [N°13]

"Cuerpos pintados en la población la Victoria. En prime plano Betty Cotrena". En *Puntada con hilo. comunicaciones feministas autónomas*, 2007. <http://contralaviolenciaenlapuntadaconhilo.blogspot.com/2015/08/cuerpos-pintados-en-la-poblacion-la.html>

FIGURA [N°14]

"Cuerpos pintados, herencia del trabajo previo de Betty Cotrena con la agrupación de mujeres muralistas Autónomas". En lakuneta.cl, 2007. <https://lakuneta.cl/proyectos-artisticos/cuerpos-pintados/>

FIGURA [N°15]

WIENER, GABRIELA, "La década en que nos hicimos feministas (Published 2020)", imagen, en *The New York Times*, 2 de enero de 2020, <https://www.nytimes.com/es/2020/01/02/espanol/opinion/decada-feminista.html>.

FIGURA [N°16]

VOISARD, AMANDA. "Crowds Gather for the Women's March on Washington", imagen. En *The Washington Post*, 17 de enero de 2017. <https://www.inquirer.com/philly/news/some-say-womens-march-pussyhats-arent-inclusive-philly-organizers-say-wear-what-you-want-20180116.html>.

FIGURA [N°17]

ZAMBRANO ROJAS, ANDREA. "CALZONES PARLANTES por la no violencia hacia las mujeres 2011- 2012". Imagen. En andrea Rojas.blogspot.com, Consultado el 18 de marzo de 2024. <https://andrea Rojas.blogspot.com/2013/11/calzones-parlantes-proyecto-por-la-no.html>

FIGURA [N°18]

ZAMBRANO ROJAS, ANDREA. "CALZONES PARLANTES por la no violencia hacia las mujeres 2011- 2012". Imagen. En andrea Rojas.blogspot.com, Consultado el 18 de marzo de 2024. <https://andrea Rojas.blogspot.com/2013/11/calzones-parlantes-proyecto-por-la-no.html>

FIGURA [N°19]

"El barrio propio, santiago de chile, 2021". Imagen. En *La reconquista peatonal*. Consultado el 10 de marzo de 2024. <https://www.lareconquistapeatonal.org/diariosmoviles>.

FIGURA [N°20]

CHICAGO, JUDY. "The Dinner Party". Imagen. En www.judychicago.com. Consultado el 12 de marzo de 2024. <https://judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/>.

FIGURA [N°21]

CLARE, CLAUDIA. "Nothing Like a Kiss "Nada Como Un Beso"". Imagen. En candidastevens.com, 2018. <https://candidastevens.com/artists/158-claudia-clare/biography/>.

FIGURA [N°22]

CLARE, CLAUDIA. "Biography - Claudia Clare Ceramics". Imagen. En *claudiaclare.co.uk*. Consultado el 10 de marzo de 2024. <https://claudiaclare.co.uk/biography/>.

FIGURA [N°23]

A. JHONSON, POLLYANNA. "Ceramic Archive". Imagen. En *pollyannajohnson.com*, Consultado el 11 de marzo de 2024. <https://andrezrojas.blogspot.com/2013/11/calzones-parlantes-proyecto-por-la-no.html>

B. BELL, VANESSA Y DUNCAN GRANT. "The famous Women Dinner Service". Imagen. En *Artnet News* 1932. <https://andrezrojas.blogspot.com/2013/11/calzones-parlantes-proyecto-por-la-no.html>.

C. "An 84-Year-Old Ceramist's New York Moment". Imagen. En *T Magazine*, consultado el 19 de marzo de 2024. <https://andrezrojas.blogspot.com/2013/11/calzones-parlantes-proyecto-por-la-no.html>

D. FERN, POLLY. "Illustrator and Ceramicist Polly Fern". Imagen. En *Jama's Alphabet Soup*, consultado el 11 de marzo de 2024. <https://andrezrojas.blogspot.com/2013/11/calzones-parlantes-proyecto-por-la-no.html>

E. JHONSON, POLLYANNA. "Ceramic Archive". Imagen. En *pollyannajohnson.com*, Consultado el 11 de marzo de 2024. <https://andrezrojas.blogspot.com/2013/11/calzones-parlantes-proyecto-por-la-no.html>

F. FERN, POLLY. "Illustrator and Ceramicist Polly Fern". Imagen. En *Jama's Alphabet Soup*, consultado el 11 de marzo de 2024. <https://andrezrojas.blogspot.com/2013/11/calzones-parlantes-proyecto-por-la-no.html>

FIGURA [N°34]

FUND Y. COOPERATIVA ECOLETY. "Banner", imagen, en *ecolety.cl*, consultado el 3 de febrero de 2024. <https://ecolety.cl/>

FIGURA [N°35]

A. Ilustración aplicada en Redes Sociales, en *instagram*, consultado el 3 de febrero de 2024. <https://www.instagram.com/ecoletyfundacion/>

B. Ilustración aplicada en Redes Sociales 2, en *instagram*, consultado el 3 de febrero de 2024. <https://www.instagram.com/ecoletyfundacion/>

FIGURA [N°38]

A. Cooperativa Ecolety. "Grabación videoclip Yorika 'La casa', imagen, *www.ecolety.cl*, mayo 2022 <https://www.instagram.com/ecoletyfundacion/>

B. Cooperativa Ecolety. "Festival SURFEM. Batalla de baile", imagen, *www.ecolety.cl*, abril de 2022. <https://www.instagram.com/ecoletyfundacion/>

C. "Cooperativa Ecolety, "Taller de Cocina para Niñas, niños y niñas impartido por @stefy_productos_organicos, imagen, *instagram*, 11 de enero 2024. <https://www.instagram.com/ecoletyfundacion/>

D. Cooperativa Ecolety "Exposición Arpilleras: 'No más Violencia de Género' - Galería Kasa Ecolety, imagen. 21 de noviembre de 2022. <https://www.instagram.com/ecoletyfundacion/>

FIGURA [N°97]

LA CASA DEL CERAMISTA, "Guía preparación de engobes", imagen, en *www.lacasadelperceramista.cl*, consultado el 26 de febrero de 2024. <https://lacasadelperceramista.cl/catalogos>

FIGURA [N°102]

FUND Y COOPERATIVA ECOLETY. "Taller Experimental de platos cerámicos", en *Instagram*, consultado el 1 de marzo de 2024. https://www.instagram.com/p/C3-E_VEusrF/?img_index=1

FIGURA [N°104]

FUND Y COOPERATIVA ECOLETY. "Marcha 8M", en *Instagram*, consultado el 8 de marzo de 2024. <https://www.instagram.com/ecoletyfundacion/>

FIGURA [N°109]

A. "Cultura San Bernardo". Imagen, en *Facebook*. Consultado el 5 de abril de 2024. <https://www.facebook.com/cultura.sanbernardo.7/photos/a.877616309012123/936571953116558/?type=3>.

B. "Chena XC antenas". Imagen, en *Wikiloc | Rutas del Mundo*. Consultado el 20 de abril de 2024. <https://es.wikiloc.com/rutas-mountain-bike/chena-xc-antenas-2725552>.

C. "Feria libre costanera". Imagen, en *Foursquare*. Consultado el 20 de abril de 2024. <https://es.foursquare.com/v/feria-libre-costanera/4d6a6d5c0a25b60c701f3190?openPhotoId=513ca7ade4b0e75b7ac378d6>.

D. "Visitando ferias: San bernardo, santiago de chile", imagen, en *Steemit*. Consultado el 20 de abril de 2024. <https://steemit.com/spanish/@ovweedb/visitando-ferias-san-bernardo-santiago-de-chile>.

E. "Persa San Bernardo" Imagen. Consultado el 20 de abril de 2024. <https://memoriadigital.cl/el-persa-de-san-bernardo-mantiene-intacta-su-popularidad/>.

F. "Pasaje Condorito", imagen, en *memoriadigital.cl*. Consultado el 20 de abril de 2024. <https://memoriadigital.cl/historia-del-pasaje-condorito/>.

G. "¿Qué opina? El sector del centro de san bernardo es limpio y ordenado - cámara comercio san bernardo". Imagen, en *Cámara Comercio San Bernardo*. Consultado el 20 de abril de 2024. <https://ccsanbernardo.cl/2023/01/25/que-opina-el-sector-del-centro-de-san-bernardo-es-limpio-y-ordenado/>.

H. "Fachada ecolety". Imagen. FUNDACIÓN ECOLETY. Consultado el 20 de abril de 2024. https://ecolety.cl/wp-content/uploads/2022/12/DSC_6013-copia-1536x1020.jpg.

I. "Millonaria inversión para arreglar la «Plaza Guarelló»". Imagen, en *El Amanecer de lo Herrera* -. Consultado el 20 de abril de 2024. <https://delh.cl/2021/03/10/millonaria-inversion-para-arreglar-la-plaza-guarelló/>.

J. "Parque ernesto merino segura - wikimapia". Imagen, en *Wikimapia - Let's describe the whole world!* Consultado el 20 de abril de 2024. <https://wikimapia.org/245651/es/Parque-Ernesto-Merino-Segura#/photo/2552428..>

K. "Archivo:Plaza de san bernardo." Imagen, en *Wikipedia, la enciclopedia libre*. Consultado el 20 de abril de 2024. https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Plaza_de_san_bernardo.JPG.

FIGURA [N°153]

"This Is the Beging of the End of the Housing Crisis". Imagen. En *X (formerly Twitter)*, 2015. https://x.com/hackofalltrades/status/561505761529184256?ref_

FIGURA [N°158]

FUND Y. COOPERATIVA ECOLETY. "Jornada De Autodefensas". Imagen. En *Instagram*. Consultado el 23 de marzo de 2024. <https://www.instagram.com/p/C421X1KO573/>.



Anexos

1. Entrevistas

	<p>Entrevista Italia Folch</p> <p>Italia Folch de 52 años ha construido una trayectoria significativa en el mundo de la cerámica, enfrentando desafíos políticos y sociales, explorando técnicas ancestrales y utilizando su arte como medio de resistencia. Su visión abarca desde la preservación de las prácticas primitivas hasta la enseñanza y la esperanza de un renacimiento de la cerámica en un ámbito académico. Su historia refleja una vida dedicada a la cerámica como forma de expresión, resistencia y conexión con el territorio y la comunidad.</p>
<p>Fecha:</p> <p>Lugar:</p> <p>Duración:</p>	<p>21 de noviembre de 2023</p> <p>Freire, San Bernardo Domicilio y Taller de Italia.</p> <p>1 hrs 30 mins</p>

¿Podrías contarme un poco de ti?

Tengo un programa en Instagram desde hace 4 años sobre conversación acerca de ceramistas, en donde entrevisto ceramistas del mundo. Estudié en el Colegio Sagrados Corazones, comencé en el año 1979. En esos tiempos había taller de cerámica, entonces tengo certificado de kínder del colegio en el cual se me señala como alumna destacada en cerámica. Siempre he estado trabajando en el barro, pero lo olvidé en un momento, ahora me volví a reencontrar con él a los 25 años. Me encontré con ella y me enamoré de verdad, salí del Sagrados, mi padre era chofer de buses y no había mucho dinero para dedicarme al arte, por lo que estudié una carrera rápida, Traductor Bilingüe, y luego trabajé en el banco con un buen sueldo, me fue bien. Luego, me encontré con la cerámica y me di cuenta de que lo que estaba haciendo no era lo que realmente quería. Me puse a estudiar barro con un ceramista/escultor chileno por tres años, cuya pareja era una ceramista española, ella fue la iniciadora del grupo gres en los 1977-1976, en ese tiempo en la Comunidad Ecológica de Peñalolén. Ellos empezaron a tener la inquietud de transmitir el gres en los 80 y en los 90 se realizó una primera feria de gres en el Centro Cultural Monte Carmelo, que es donde yo me encuentro con el barro.

¿Cómo partiste interesándote por la cerámica?

Empecé a estudiar cerámica, me salí del sistema y todo el mundo se fue de espaldas. De ahí me dedicaba a trabajar los fines de semana como promotora en Reñaca, con esa plata podía estudiar cerámica. Hasta que fui a Brasil y ahí traté de continuar mis estudios por casi 10 años sobre cerámica desde una perspectiva más tradicional-popular y me topé con la historia latinoamericana, que tiene mucho que ver con lo precolombino y prehispánico. Ahí encontré otra forma de hacer cerámica. Ha sido un camino de mucha investigación y que a pesar de que la cerámica es algo muy de elite, por lo caro de sus materiales, no es algo que pueda llevarse a todo el mundo. Tengo 52 años y ha costado mucho llevarlo a un ámbito más social, hay muchos frenos a nivel político y social. Si realmente te gusta, es posible hacerlo. A veces no está tan buena la cosa, pero me siento con un sentido en esta vida haciendo esto.

Así llegué a la cerámica, siempre estuvo, siempre me llamó. Tengo la pura pinta de hippie, pero soy muy estructurada. En la cerámica me encuentro con un oficio que es muy estructurado. Hay liberación del hacer, pero hay procesos muy estructurados como el secado. Soy muy dispersa en la vida, pero esa forma dispersa logro equilibrarla a través de la cerámica. Por eso digo que le cerámica me da sentido de vida.

Soy oriunda de San Bernardo. No tengo recuerdos a nivel político en esta comuna porque nunca me importó. Pero desde mi adolescencia siempre he estado intentado buscar alternativas, más ahora que tengo mi edad. He tratado muchas veces de hacer clases a través de la municipalidad con juntas de vecinos o gente de tercera edad. Siempre me dicen que se va a hacer, pero nunca pasa. He tenido malas experiencias pasadas con proyectos entregados a la municipalidad, los cuales se rechazaban y terminaban siendo ejecutados por otros. Siempre he tratado de buscar alternativas con la comuna, pero ya no tengo muchas expectativas. Paso desapercibida en esta comuna.

A la Leti la conozco de toda la vida. Creo que, viendo su historia, ella como mujer es muy activista políticamente. Ella ha logrado hacer un nicho con mujeres y construir una red muy fuerte en un área nutrida como es el telar. Yo no he podido hacerlo porque la cerámica es distinta. Necesito dinero para poder ir a una población con todos los insumos necesarios para hacer estas cosas. Espero realizarlo antes de cumplir 70 y poder dejar manos atrás. Sería muy bonito que fuera desde la comuna. Sigo intentando, pero no lo sé. El fin de semana conocí a una concejala y comenzaremos a hablar, pero no hay nada concreto.

Hasta el año 73 antes del golpe, la cerámica era una carrera universitaria tal como medicina y otras. Esta es una profesión académica. Pero desde el 73 en adelante se le ve como artesanía o un arte menor, sin menospreciar. No hay ninguna instancia académica formal para esto, por lo que la gente tiende a viajar al extranjero, a Europa, en Alemania. En Chile, la única alternativa es estudiar con maestros, estuve 5 años con uno de ellos estudiando esto.

Me llamó la atención que hablaras sobre barreras políticas y sociales, ¿qué cosas has encontrado?

He vivido siempre en esta comuna, pero nunca supe que había un grupo de artistas trabajando aquí. Ellas me comentaban lo mismo, que se encontraban con trabas para hacer sus cosas. Cuesta activar la comuna, siendo que hay muchos talentos...

Me llama la atención lo de las quemadas primitivas y las otras formas de hacer el oficio, ¿esto lo encontraste en Brasil?

La cerámica es un mundo gigante, en mis 5 años estudié porcelana, gres y raku. Ha nivel de libros, en mis clases estudiaba sobre cerámica mapuche, veía lo que se hacía en San Pedro de Atacama, por ejemplo. En Brasil, me enfrento con un país donde había poca gente que hacía gres, pero mucha gente hacía cerámica de otra forma, que era lo que tenía que ver con trabajar el barro de una forma más alternativa, gemas ancestrales. Ahí me di cuenta de que había algo que desconocía y empecé a tratar de entenderlo. He vivido en México, Ecuador y he estado harto en Argentina, nosotros como países prehispánicos hemos tenido este tipo de rituales siempre como quemar el barro. Esto es muy similar a como se trabaja en África también. Me siento tan estudiante como las personas que toman los seminarios. En los resultados de las gemas primitivas, a veces se puede saber el resultado del efecto, pero a veces también el fuego te dice otra cosa.

En el horno tienes un ambiente más controlado, pero en las primitivas es difícil saber realmente el resultado...

Si, por eso muchas veces se hacen rituales. Lo he visto, por ejemplo, en La Araucanía. Se tira un poco de vino a la tierra, hay rezos rituales porque uno no tiene idea de cómo va a salir.

¿Qué sentido tiene para ti la quema primitiva?

Trato de intentar llegar al origen. Ese es mi viaje. Cuando trabajé y estudié el vaciado, tuve que aprender a torneear. Desde que trabajo la cerámica, trato de que mi lenguaje poético sea el pellizco. Entonces, trato de rescatar ciertas técnicas que están en extinción como el pellizco. Muchas veces hoy se enseñan cosas más rápidas, en cambio el pellizco es muy lento, hay muy poca gente que lo hace de verdad. Realmente trato de irme hacia atrás, irme a lo neolítico, muy muy atrás en la historia. Trato de hacer esta transformación que va desde un simple polvo hasta volverlo piedra y que de ahí quede. La quema puede durar de 3 a 5 días. Cuando la vas sacando es emocionante, es como desenterrar restos de material quemado. Es un efecto de meditación, de estar en el aquí y ahora, como la música. Se trata de invocar y agradecer a los que están atrás.

Esto de la quema primitiva me llevó a pensar que mi origen está aquí, hay muchas generaciones hacia atrás, incluso desde la fundación. Aquí en San Bernardo pasa mucho, mucho de eso tiene que ver con el Cerro Chena. En la dictadura hubo muchos asesinatos en el Cerro, hay mucha sangre derramada ahí. Si me dieran un pago vitalicio, haría sólo vasijas pensando en trasfondos y sentidos de origen, pero de todas formas hago vasos y todas esas cosas si tengo que hacerlas.

Cuando comencé a entender esto del territorio, desde los tiempos Incas, el Pucará y el Chena, me di cuenta de que era algo potente. El Pucará es uno de los ushnus más al sur que existe en el mundo, y está botado. Conocí al arqueólogo Steven, que fue el principal descubridor del Pucará, y yo no podía comprender que estuviera tan botado y arruinado. Es un patrimonio tan grande y nadie los considera. Tratando de hacer una protesta artística de lo que pasa con el Pucará, se me ocurrió hacer una ofrenda al Cerro Chena que tiene que ver con vasijas y tenedoras, y ofrecerlas al lugar. Es un proyecto bonito. Traté de ir muchas veces pidiendo permiso de infantería, pero nunca me dieron acceso. Unas amigas viven cerca del cerro. Un día en la parcela de una de ellas me encontré con un resto de barro, luego descubrí que era arcilla, por lo que las vasijas que hice fueron esmaltadas con ese material. No sé si cambiará la situación del cerro. Estuve en Perú hace poco y existen muchos lugares arqueológicos que están muy protegidos y bien cuidados, llega a dar vergüenza la situación aquí.

Es resistir, de verdad. A esa muestra de las ánforas yo le llamo protesta porque traté de alzar la voz de una forma delicada, ir a galerías y que la gente vea las piezas. Pero en el fondo es visibilizar lo que está sucediendo. Yo hago resistencia también. La cerámica siempre me da satisfacción, me siento bonita haciéndola. Pero a veces también lo toman como algo vacío.

Me llamaba la atención un proyecto que tenías sobre el Cerro Chena, porque es muy icónico de aquí en San Bernardo...

Respecto a la protesta, con Leti hablaba mucho sobre la resistencia. Ustedes trabajan oficios desde ustedes mismas...

En colectivos y en clases, ¿cómo ha sido la respuesta?

Es una resistencia porque uno sigue haciéndolo igual, nunca he cambiado al respecto. Para mí fue una forma muy bonita de ser mamá. De repente me cuestioné, de forma soberbia porque nunca he tenido pareja estable, cuando me vi con dos hijas pequeñas pude optar por volver a un banco, pero decidí quedarme con ellas. Ese fue mi gran pilar para resistir. Se los agradezco porque pude verlas crecer. Muchas amigas mías no tuvieron esa suerte. A mí me hacía mucho sentido hacerme cargo y estar presente para ellas, al final era un costo y beneficio. No soy católica, pero si creo en un ser supremo, siento que me bendice porque siempre me llega algo.

Me gusta mucho hacer clases, aprendo mucho de mis alumnos. Cuando empiezo a hacer un trabajo, trato de acordarme de cosas que quizá los alumnos hayan hecho, es una retroalimentación constante. He tenido muchos alumnos y discípulos, y es bacán. Se nota en sus caras de asombro o en sus caras de llanto las experiencias que tienen los alumnos. También he tenido alumnos que se van pronto porque no les resulta. Me he dado cuenta de cómo los alumnos se conectan con la paciencia.

Hace poco fui a Arica a enseñar y tuve un estudiante muy acelerado que era Ingeniero Civil, todo quería hacerlo muy rápido y se enojaba porque no se resultaba. Yo le traté de expresar que fuera más despacio y al final de todo me dijo que aprendió a ir más lento. Este oficio te ayuda mucho a eso, a veces estás haciendo cosas y un solo movimiento puede deformar la pieza. Es satisfactorio tener alumnos, me gusta ver sus caritas y, más que cualquier cosa, trato de enseñarles la paciencia.

¿Cómo empezaste a armar tu taller?

Esta pieza la empecé a construir cuando tenía 27. Esto es parte de un terreno que heredé de mi mamá. Cuando me dio la locura de que iba a abandonar el sistema, mis papás se preocuparon mucho. Para que estuviesen tranquilos, les dije que me iba a armar una pieza para trabajar y estar cerca de ellos. Un amigo, que trabajaba en construcción, me ayudó a poner el piso y los pilares. Otro amigo me ayudó a cerrarla para el frío. Otra amiga arquitecta me dijo que era imposible que esto resultara, pero que había resultado bien. Tener este espacio tomó mucho tiempo. Hice una piscina gigante de barro y adobe para construir esto, fue un esfuerzo de mucha gente.

Al volver de Brasil, regresé con una esteca y una torneta comencé de a poco a trabajar y postulé a fondos de la municipalidad. Al principio muchos se reían de cómo hacía las cosas, pero las hacía, hacía piezas y las vendía. Yo no compro nada hecho, formulo todo, compro las arcillas y formulo los esmaltes y las pastas. Si mis alumnos quisieran comprender a nivel molecular, cuento con toda la información y trato de dar otra hora diferente a la teoría. Las clases siempre son personalizadas, cada persona es una historia.

Hay gente que nace con el talento en diferentes disciplinas del arte, pero es muy difícil ser autodidacta en el oficio de la cerámica sin que haya alguien que vaya corrigiendo. El camino para entender bien el proceso se hace mucho más largo. Es necesario que haya alguien que te dirija un poquito.

El mundo del gres es muy de elite, ante eso no hay mucho que hacer en Chile. Yo fui la risa de muchos ceramistas, hace unos 20 años atrás incluso. Pero en este tiempo la gente joven se ha atrevido a estar en el oficio de forma alternativa. La gente joven tiene mucho interés por aprender nuevas formas de trabajar, se meten de lleno en el oficio. Es otra actitud y no son tan despectivos con el trabajo ajeno como lo fueron conmigo. Las nuevas generaciones tienen una forma de percibir el oficio que es distinta, afortunadamente con la pandemia la gente está teniendo más interés por conocer el barro y que bueno que se siga haciendo. Aunque aún sigue habiendo ejemplos de eso con profesores que se autoperciben como dioses, o personas que miran con prejuicios lo que hacemos.

Mi sueño sería que la cerámica nuevamente fuese una carrera profesional en las universidades y que la cerámica no fuera visto como algo tan liviano, pero es difícil, casi imposible porque los que están arriba no van a querer. Ojalá hubiese muchos talleres de cerámica con buenos maestros para entregar las herramientas necesarias para continuar entregando esta tradición a la gente joven. Me siento en extinción, a veces caigo como la Violeta Parra y así lo siento.

Es muy difícil aprender estas cosas si es que no hay alguien que pueda transmitirlo, hay mucha información técnica y tiende a ser complicada...

En el rubro, entendiendo que en épocas pasadas era un ambiente académico y práctico más dominado por hombres, ¿cómo ves estas diferencias?



Entrevista Elisa Silva y Carolina Grof

Cerámicas Grof es un espacio de taller enfocado en la investigación, creado por Carolina Grof. Así, su prima, Elisa Silva quién se desempeña como investigadora en el taller, expone la visión que practican en este espacio en torno a las exploraciones cerámicas. Así, realizan pastas, engobes y esmaltes a partir de materias primas recolectadas por sí mismas, para indagar también en los materiales que ofrece el territorio.

Fecha: 5 de octubre de 2023

Lugar: María de Iglesias 4466, Ñuñoa, Santiago | Taller Cerámicas Grof.

Duración: 2 hrs 30 mins

Este es el horno de investigación, aquí se dejan todas las piezas. Tienes que separarlos, no se si ustedes saben de los ritmos de las cerámicas. El juego de la cerámica tiene que ver al final con los niveles de hidratación. Tienes arcilla, pero le pones otras cosas, la característica es que es plástica, pero en realidad antes de ser plástica es un polvo, es una piedra. La vas hidratando y cuando tienes un punto exacto puede ser plástica. Si tiene mucha agua es una barbotina que es más como un yogurt, que la matricería se hace en ese estado, porque es una colada, es líquido pero con cierta densidad. La puedes modelar, la puedes torneear, puedes usar las manos, puedes trabajar con placas, y luego tienes que ir manejando los tiempos de secado porque va perdiendo el agua como nosotros lo entendemos, y ahí está en cuero, todavía la puedes trabajar, es plástica, puedes raspar; Después hueso, que son fases, y ahí es cuando se seca.

Una vez pierde el agua, lo metes a este horno, que es el de bizcocho. Podrían ser todos los mismos hornos, pero son curvas de cocción, porque tu le vas diciendo que suba a cierta temperatura en cierto tiempo. Biscocho es como hasta mil grados, esa es la baja temperatura. De ahí pasas y queda en este estado rosado.

Si ustedes piensan, en la greda tradicional llegas a bizcocho, cueces a 700/ 800/ 900° y ese es el estado más frágil.

Si ves va cambiando el sonido, pero sigue siendo poroso. Hay distintos tipos de cerámica, lo que está de moda y, sépanlo ustedes y en nuestra cultura urbana, es la alta temperatura. Todos los pueblos tradicionales y en América, antes de que llegaran los españoles, sólo estaba la baja temperatura. Esto es poroso, le sigue entrando agua y por eso yo siempre digo ponte, un macetero se va desgastando; Pero si tu lo llevas a alta temperatura, que estamos hablando de gredas o porcelanas, se empieza a convertir en piedra.

Luego lo pasas y lo esmaltas, la gracia de ser poroso es que el esmalte que se pone en un estado líquido, no se diluye. Solo queda en una especie de estado líquido, lo cubres y ahí viene la magia de que tu lo llevas al otro horno y si se fijan, hay hasta dos puntos, son variaciones, porque la cocción va a ser lo que termina. O sea, el mismo esmalte dependiendo de la temperatura cambia.

En este taller hay dos hornos.

Línea de producción

Acá se está preparando la pasta, Carola tiene su propia receta. Mezclas, invento, arcilla gris de la Mindu, que es una industria nacional, con una polyclay que es una arcilla que viene de Estados Unidos con feldespatos, que es otro mineral. Haces tu receta y lo llevas a hidratar. Magia de la arcilla: mientras más tiempo la dejas, más se pudre y más plasticina.

Tiene un proceso, cuando está en estado líquido se pone en estas de yeso, y eso absorbe el agua, luego se saca y se amasa, y tienes el bloque de arcilla. Nosotros hablamos de arcilla, la pasta y a veces se habla de las pastillas como esto.

Esta es una investigación que estamos haciendo que se llama Colores de la feria, y que la idea es desarrollar esmaltes que vengan de la feria. El esmalte comercial tiende a ser muy plano, todo lo industrial por cómo está hecho, tiende a ser algo sin mucha riqueza.

La investigación la está haciendo la Andrea con la Carola, y con otra amiga hacemos el levantamiento como se dice social. Es prueba, y como la cerámica tiene esto de que se quiebra, la investigación es brígida. Que cuando lo llevas al horno se contrae y si el cuerpo se contrae a un ritmo distinto que el esmalte, se quiebra o el tiempo de secado.

La magia del yeso es que absorbe, recuerden que todo está en la cantidad de agua. Ahí se está secando, pero cachai que también se puede quebrar. Para todos estos procesos después viene un trabajo de repasar, tú escoges qué queda en la superficie, está la rama, miles de moldes.

Se reciclan las pastas. La arcilla se convierte en cerámica superando ciertos grados, que son como los 500 y algo, cerca de 600. Esto produce un cambio molecular, y lo que es maleable y lo puedes transformar, se convierte molecularmente y se vuelve algo irreversible, y nunca más podrá volver a ser arcilla. Entonces tu puedes reciclar antes de cocer, y eso significa que todos los restos los vas poniendo, y dependiendo del estado, por ejemplo si te toca un bloque que ya está seco, lo tienes que moler para volver a hidratar, porque hay una serie de características del material. Entonces todos los restos se van guardando y se van reciclando.

El papel se pudre y se mezcla con la porcelana, que te la venden en polvo, le tiras agua para que quede barbotina, y le pasas esto y se convierte en una pasta. La gracia es que dependiendo de la cantidad de papel o cualquier cosa orgánica - para que las piezas se estructuren tienen que tener algo que se llama estructurante, que es un tipo de antiplástico. La arcilla es lo plástico, pero la arcilla está estructurada, y las fibras vegetales sirven para eso, y cuando lo llevas al horno desaparecen. Primero; tú tienes que encontrar el punto, pero queda más liviana, la puedes llevar a que sea más delgada. Es un poco el mismo juego que hacen las semillas o las plantas, eso orgánico es lo que le da la estructura para que se junte y se mantenga en esa forma y cuando lo coces queda solo la forma y desaparece todo lo orgánico. Esto es una colada con papel. Lo venden también como pasta plástica con papel.

En Pomaire toman la greda que ya viene con otros minerales que le dan estructura, en la cerámica contemporánea funcionan recetas, porque cuando tú compras ellos ya tienen una receta. Entonces dependiendo de lo que tu quieres hacer, el tamaño, la cantidad de antiplásticos o no, porque te va a permitir tener cierta estructura.

Entonces la producción tiene que ver con una investigación como lo de la feria, y por eso hablamos de investigación creativa. Todo esto lo partió la Carola, pero nos fuimos sumando, y se está convirtiendo en algo más colectivo.

Hay mil moldes, y todos esos proyectos tienen que ver con un reconocimiento de tu entorno, porque lo que haces al final son estas conversaciones, ¿dónde está la cultura? la cultura está en esta vida cotidiana, lo que estamos haciendo es lo que crea y recrea estas formas, que son una cultura. Entonces a partir de esos diálogos la Carola, bueno ella va a la feria, va a buscar la comida y empieza a crear desde ahí. Llegamos a un punto de los colores, ¿por qué no nos basamos en los colores? Pero hay que desarrollarlo.

Clases

La siguiente parte son las clases. Hay dos formatos, con profesora o lo que están viendo que es taller abierto. No es muy higiénico desde la cosa blanca, línea recta, el taller tiene un carácter que es cómo se mueve.

La Carola ha hecho muchas cosas, pero una de sus gracias es que desarrolla esmaltes, entonces todos los esmaltes que tienen los alumnos a su disposición son producidos acá, de distinto tipo. Las piezas de los tornos.

Este es su esmalte, este se llama sangre de buey. En el horno a gas puedes hacer atmósfera oxidante y reductora. El fuego necesita oxígeno y eso quiere decir cuánta entrada de oxígeno tienes. Cuando tu haces una reducción, tú tienes la atmósfera oxidante porque está todo el tiempo el óxido, y el esmalte es verde/cobre. Yo cierro el horno y hago una reducción de óxido, porque no está entrando el oxígeno, y entonces el fuego que quiere seguir, le saca el oxígeno a los óxidos del esmalte, al óxido del cobre ponte tu y lo deja rojo. Puedes llevarlo a más o menos rojo, dependerá del lugar del horno, los grados.

Tienen que pensar que lograr un rojo intenso en la era anterior a los pigmentos industriales era muy complejo.

Les menciono tanto esto porque la ciudad y en el presente, estamos tan acostumbrados al plástico, a la industria, que para nosotros tener una ropa de color, tener zapatillas de colores, es algo normal. Y eso antes no era así. Por eso los grupos sociales más ricos eran los que tenían colores brillantes y duraderos. Entendamos que estamos en un presente, yo no quiero imponer nada, pero no hay una consciencia de que el hecho de que yo pueda tener un naranjo brillante super saturado, no es porque sí. Yo compro no más. Una de las cosas que nosotros queremos hacer, tiene que ver con ese factor educación, contarte un poco la historia para que también valores más las decisiones y por ejemplo, la alfarería tradicional. Como ven, no es que no nos gusten los colores brillantes, hay una investigación en este minuto que va a eso, pero veamos cómo le damos un toque.

Hay distintas técnicas, recicladas, aquí muchas hojitas o las conchitas del mar, piedras. Son muchas técnicas y muchos resultados, muy expresión de la mentalidad de la forma de ser de alguien.

Como esta lógica de arte/artesanía, arte /oficio, donde está qué es ser artista, qué no. Nosotros llegamos y decimos cuál es la creación de la carola, y es el taller.

Puede ser interesante que veas el caso de Peñaflo. En Peñaflo hay un lugar que se llama Espacio Peñaflo, y quien lo dirige es un tipo, que si van a los post que hemos puesto pueden ver el nombre. Nosotros lo conocimos por la investigación de las arcillas, y él en los 90' escribió un libro, es periodista, pero escribió un libro de investigación de las alfareras de Peñaflo, que ya no están. Sin embargo, hay mujeres, como nueva generación, que si trabajan en Peñaflo/Talagante y están haciendo talleres para revivir, no va a poder ser lo mismo, sin embargo sí la actividad alfarera en Peñaflo. Sé que han hecho talleres en ese lugar. Puede ser interesante ese ejercicio de mirar y decir cómo vas atrás, qué vínculo existe, ¿es algo completamente nuevo? y si es nuevo ¿desde dónde me quiero plantar? Cuando me hablan de territorio, ahí es identidad, o sea, qué es.

Es super distinto comprarte la taza a \$500 que viene hecha en china a decir lo hago yo o compro algo, que es mucho más caro porque tiene un tiempo y un trabajo. Y eso mismo pasa cuando decimos artesanía, es el espacio en donde más se regatea, nadie le regatea al supermercado y si a los artesanos, ¿por qué? Son cosas importantes para preguntarse.

¿Cuáles son los límites? cuando hablamos de algo creativo, el diseño también es creativo, ¿por qué entonces no es una obra de arte?

Hay una valoración interna y externa.

Descubrir que le agregamos, que viene de cada uno. Hablamos con el profe sobre eso, y en los lugares siempre sale algo super identitario, que habla de dónde son.

Nosotras trabajamos en el diplomado de cerámica en la Finis y tenemos una exposición de cerámica en el parque de las esculturas hasta el 23. Tiene una sala. ¿Y la identidad qué es? Existe la identidad individual, pero también la de grupo, nos podemos identificar, y el ejercicio que están haciendo ustedes es como eso, la parte individual, pero también colectiva, por eso estoy haciendo un taller colectivo. También aparecen las tendencias.

Mi tesis de vida es que lo que en su momento se llamó civilización, y después pasó a ser el progreso y la modernidad, y que hoy día es el desarrollo, son proyectos que vienen de los centros, finalmente Chile es una periferia, que avanza en un estándar, pero inevitablemente uno adopta y adapta. Me llama la atención que ustedes tengan este enfoque feminista y que esta sea la oportunidad para que ustedes también aprendan y reflexionen cómo en las periferias, grupos completamente distintos, adoptan y adaptan, o rechazan, lo que se supone que es el feminismo.

Los conceptos también son imposiciones, y encuentro interesante la posición en la que ustedes están, y es que ustedes se definen de un territorio periférico.

Empezar a tener diálogos de distintas disciplinas tiene que ver con ir en contra de la especialización también. Reconociendo que hay especialización, pero si no dialogas con las otras, cada uno es mejor en algo -más hábil- pero igual lo colectivo significa reconocer el aporte de otro. En el taller también analícense ustedes como objeto de estudio, y analicen a las mujeres como sujetos. Está bien entender que hay objetos, pero también hay sujetos y todas somos un poco eso a la vez. Ustedes son parte de una tendencia, pero si eres consciente de la tendencia, tu le puedes poner el push, la energía y la dirección, intencionarla a eso. La vida tiene eso de ensayo y error, y es error porque no es lo que esperabas o no querías hacer. Ni siquiera es lo que esperabas, es se supone que quiero hacer esto y no me funcionó.

Cuando yo estudié historia tenía un profe, Claudio Role, que hablaba de Carlo Bienstun* que estaba investigando sobre la inquisición, y tenía una pregunta de investigación súper clara, y por error en una caja del archivo, sale un caso que empieza a leer y dice wow y se pone a investigar con unos pocos lo que se llama la microhistoria, como yo a partir del caso de una persona x investigó, fue un accidente.

Ella nos habló que desde que ella estudió en la Escuela de Artes Aplicadas que pasa esto de que en las fotos salen puros hombres, y ella nos decía “el 90% éramos mujeres, sobre todo en el taller de cerámica y textiles”. Hablamos con Polimnia para saber algo más histórico, pero también queremos saber cómo se mueven ahora las cosas en Santiago, porque Polimnia también nos hablaba de que habían muchos talleres, pero no está institucionalizado la cerámica como estudio en las universidades. ¿Es bueno o es malo? Espacios autogestionados, proyectos propios, ella creía que tenían que ser más de universidad, como eran antes.

Igual es loco, porque en Argentina la cerámica está en la Universidad. Nosotras que participamos de este diplomado en estructura en cerámica, la relación entre la cerámica y las artes visuales, estaba en la Escuela de Artes Aplicadas, no en la de Artes Visuales o Bellas Artes, y en ese sentido no era un título universitario, pero sí era una gran institución. La Academia tiene una carrera relativamente nueva, que como nueva le cuesta, que se llama Artes y Oficios, y ahí tienen la línea cerámicas. O sea, si empiezan a mirar la cerámica de alguna u otra forma está entrando.

No es solo impartir clases, es que tiene que haber un proyecto y ese proyecto es parte de una sociedad. O sea, a donde quieres apuntar, porque es distinto armar un programa en que finalmente invitas a profesores, que armar un grupo, que tenga una propuesta. ¿Y cuál es el largo plazo? En ese sentido, la Carola es la que nos planteó al principio, ella estudió cuatro años en dos escuelas en Madrid.

Hubo un proyecto, y hoy día cuando ingresa el gres, por eso les decimos dónde está la parte crítica y reflexiva de cómo actúo. El gres no era algo de acá, ya lo metieron a la Escuela de Artes Aplicadas, pero eso no era lo que se hacía acá. No se esmaltaba. Cuando les digo eso estoy hablando de 3.000 años versus 100.

Y el contexto actual es el de la importación, Chile está conectado con el mundo, entonces tienes miles de personas yendo a talleres, muchos talleres, ¿dónde está esa actitud crítica en que no solo me trago lo que hay? Quizás ahí discrepo un poco con Polimnia, no se si la institución grande, la universidad del año 2023, es la única forma de crear escuela, porque no siempre lo fue y no tiene que siempre serlo.

También es cierto que la dispersión, que tiene que ver con esa reflexión de la competencia v/s la colaboración, yo creo que esa es la diferencia entre un proyecto colectivo y una tendencia. Yo creo que la cerámica en Chile y el mundo, tiene mucho que ver con la tendencia y no de proyecto. Y ahí yo estoy 100% de acuerdo con la Polimnia, cuando había una Escuela de Artes Aplicadas, esto era un proyecto, tenía un objetivo social, en ese sentido político, práctico, económico, cultural, eso no es menor.

Los mil y un talleres que somos, tu puedes entrar en la lógica de la competencia, porque esto es lo que permite a una Carola vivir en su casa y ser independiente, generar ingresos. Entonces yo tengo que estar alerta en la lógica del mercado -que también somos parte- de “qué me distingue” muy concepto marca, diseño, producto, necesidad. ¿Pero es solo eso?

En el libro de artes aplicadas de Eduardo es muy lindo cuando él dice “esto surge porque hubo una decisión de que el obrero se educara en estas artes y acercar las artes”. Eso es algo que estaba pasando en el mundo, pero ese fue el proyecto en Chile. No es solo hacer, es pensar, proponer.

Cómo no sólo la práctica, la conversación, el relato, el que se sitúen en una historia, hay grupos femeninos, cuando nos encontramos en el proyecto de las arcillas del Maipo con las alfareras del muelle de Peñaflor. Era un grupo de mujeres y la experiencia es la misma, que se repite una y otra vez. En todas las culturas. Como son culturas distintas, hay matices.

En ese sentido, si ustedes se acercan a la lógica del taller, de este grupo, también sean conscientes de cuál es esa forma social -que da lo mismo que no solo se entienda desde la cerámica, si es de textil, conversación, cocina- hay una dinámica social que es la que uno tiene que respetar. Pero qué distingue la cerámica del textil, por ejemplo. Cómo reconozco el material, el oficio, pero es una manera social, hay una dinámica, que si ustedes la saltan, van a, entrecorillas, fracasar.

Lo hemos hablado harto con el profe. Cuando empezamos a plantear un poco a donde queríamos ir, las dos teníamos mucho miedo de no ser lo suficientemente cuidadosas y respetuosas con lo que íbamos a hacer. Por lo mismo, no queríamos avasallar un espacio y no respetar esas formas que tienen en lugares que ya están establecidos. Para mí fue como llegar a una casona donde recibían a mujeres que habían tenido instancias súper cuaticas en su vida, cómo se manejó eso, como nació eso, porque no fue de la nada, fue porque en la comuna no había un lugar así. Probablemente se corrió la voz y se contaban. Hay de todas las edades.

Y han pensado por qué la diferencia de edades? En los talleres que tu te metes ¿son más de la municipalidad?

- De los distintos departamentos de la Muni la gente opta mucho por eso, por lo gratuito. Se da que hay mucha dueña de casa y buscan una instancia para juntarse, hacer algo, conversemos, tomemos té.

- Aquí también pasa, pero es pagado. Esa es una necesidad igual.

- Si, de los humanos, de reunirse.

- También romper monotonías. Algo que también conversaban harto era eso, que hay hartas que son dueñas de casa y que en su vida solo se dedican a eso, y no necesariamente por gusto, sino por obligación. Entonces en ese sentido, irse a la casona y hacer otra cosa con otras mujeres, las saca de esa rutina, y sale eso de "quizás si soy buena para hacer otra cosa". Es fuerte que de esa forma se den cuenta de que si tienen habilidades para muchas cosas, no necesariamente lo impuesto.

- Formular un proyectos considerando cuales son sus límites es lo que más nos cuesta.

Porque cuando tu le das vueltas al porqué, eso es enorme. Esa es la parte enorme, es sensible, es racional. El para qué, a dónde vas tiene que ser chiquitito, sino no lo logras. Es un tema de realidades, reconocer dónde estás parado.

Cuando yo hice mi tesis de magíster fue de la letra mano alzada, cómo pasó a lo digital y cómo se usan hoy día en cierto punto. En eso me di cuenta cómo se iba formando una escuela, una línea de profesionales -no solo en Chile- donde todo está relacionado. Uno es aprendiz de alguien y lo va replicando. Así se hacen las sociedades, el cambio social, no es algo instantáneo, de poco a poco.

Hay un marco teórico y ser consciente de cuál es su tendencia. No solo miren a las otras personas como objetos de ensayo, mírense a ustedes como a un objeto. Eso también fue parte de mi tesis de universidad, cómo los Beatles eran agentes de cambio y ellos mismos eran un producto, sujeto y objeto. Yo creo que somos eso, solo que hay que ser súper consciente.

Esta es una postura super personal, una manera de resistir a estas tendencias, a estos grandes proyectos, es ser consciente de decir “lo aprovecho”, pero no uy soy marginal, si no puedes marginarte. Sácale el partido.

La vida es peluda en muchos sentidos, entonces encontrarle sentido a lo que uno hace, atribuirle sentido al menos.

Respuesta / Carola:

Cuando tu te compras un cuento, tiene que tener sentido y, por otro lado, comienza diciendo quienes somos, cuál es nuestra identidad, qué hay en nuestro espacio o en nuestro entorno que nos define, y ahí, de alguna manera, hacemos el link con la Eliza, que hace toda la parte de investigación cultural, identitaria, histórica y tiene todo un discurso sobre eso, y entonces empezamos a dialogar y de alguna manera, la línea que nosotros seguimos es que nuestra identidad está dada por nuestro entorno y por nuestros comportamientos cotidianos. Entonces empezamos a focalizar toda nuestra investigación al día día y cuál es nuestro territorio, cuál es nuestro entorno. Y partimos con Chile, entero, diciendo “tenemos una cordillera de Los Andes gigante, una de la costa, desierto, campos de hielo sur” y nuestros primeros proyectos eran investigar todo Chile para encontrar nuestra identidad.

Tirábamos proyectos y no nos ganábamos nada, hasta que nos encontramos con la Fran y nos dice “ustedes tienen que partir de su metro cuadrado” y ahí la Eliza parte que dentro de su organización territorial, ella lo va entendiendo como cuencas. Entonces empezamos desde nuestra cuenca, pero un poco también para darle un orden, buscar un punto de partida y encontrar nuestra identidad y decir “desde acá esta soy yo, somos nosotras, y este es nuestro entorno y estamos definidos por esto, y somos esto” y después inventaremos la luna, no se. Pero ese es el punto de partida, la importancia del territorio, la identidad. Como la cerámica es tan amplia, tienes tanto para investigar, tenemos muchas investigaciones paradas que son desde la parte histórica, de industria, como tratar de agarrar todo lo que se ha hecho en Chile, que todavía no hemos agarrado casi nada, y con todos los proyectos empezamos a agarrar pequeños pedacitos y estamos empezando a reconstruir algo, pero aún no hemos profundizado. Pero en el fondo es, cómo le damos un orden a nuestra pregunta, a lo que queremos.

¿Por qué el territorio es central para su investigación?

- Yo me hice magíster en cultura material y visual, eso era en contextos de antropología, los estudios de cultura material son más amplios, pero yo los hice en el departamento de antropología en Londres. Acá viene de nuevo, esto está de moda, es una tendencia y los británicos tienen un nuevo imperialismo a través de la educación, pero aprovechémoslo. Ahí aprendí, desde la antropología del arte, que el arte, al revés de pensarlo como la lógica de las bellas artes o estética -que es un concepto occidental europeo - todas las culturas tienen arte, porque el arte es transformar una materia en un entorno, con ciertas técnicas y tecnologías. Por ejemplo, yo sé hacer algo, un conocimiento y es ese conocimiento abstracto, práctico entonces con un torno -que es una máquina, o con mis manos, yo transformo material y genero un artefacto, un objeto que va a vivir en un lugar. Y desde esa misma lógica fue bueno con esta noción. Es mirar y decir cuál es nuestro entorno, y cuál es el material, entonces ¿rechazo la porcelana porque es importada? o asumo que también mi territorio es parte de una cosa global? Es lo que les decía que es mi aproximación. Yo creo que naturalmente lo local resiste a lo global, quizás inconsciente, pero también siempre va transformándose, y quizás eso local apropia cosas y la capacidad de sobrevivir de esto local, de este aspecto cultural local, es en esta capacidad de transformarse resistir.

En ese sentido es mirar y decir bueno, ¿por qué les planteo el tema de la cuenca? Yo no inventé lo de la cuenca, también eso es parte de una tendencia, y es poner el foco en las aguas. En el sentido de que el agua es la que riega, es la que tiene la capacidad de traspasar, donde está el ciclo, y esa es una acción eco-política. ¿Hagámoslo así chiquillas? ¿Romparamos el límite de la región metropolitana? Y harto hemos reflexionado en que las alfareras tradicionales buscan sus materias primas a 10 km máximo, eso es lo que se ha demostrado con etnografía, lo que se sabe. Nosotras estamos moviéndonos en más de 200 km, porque tenemos un auto, una tecnología, y estamos produciendo en Santiago. Eso es lo cotidiano. Es una acción, una decisión. Pero aunque no hubiera sido una decisión, era inevitable.

Ha sido divertido analizarnos como las arqueólogas, y hacer el ejercicio de observarnos a nosotras, ¿cuál es nuestra cadena operatoria? Y finalmente haces lo mismo que los otros, pero tus formas, en tu territorio, es tu identidad.

Más o menos se tiene un sentimiento, un presentimiento. Igual en todas las cosas artísticas los sentimientos son abstractos, o sea, te gusta no más. No decides si el weón es bueno o malo. Entonces en este tipo de cosas artísticas tiene un poco eso, te da sentido, te gusta, pero no tienes idea realmente para dónde, de qué manera, qué es realmente, cuál es tu sentido y es algo que buscas constantemente. Todos los años a mi me pasa que empieza a acabarse el año y a comenzar el otro y empiezo a concluir y pensar ¿qué estamos haciendo? ¿para dónde vamos? ¿Cuál es el sentido? y siempre conversamos ¿cuáles son los perfiles de las personas que vienen, ¿qué encuentran, que comentarios te hacen? ¿qué les gusta?, ¿qué no les gusta? A nosotros, ¿qué nos da sentido? ¿qué no? ¿Para dónde vamos? Y es una constante reflexión y por eso la cuestión continúa, continúa y continúa, porque o si no, no tendría sustento. En el fondo es algo mucho más, no es tangible, no es de lucas, no tiene por donde agarrarse si no es por algo más emocional.

- Al final eso es un poco lo que se transmite. Si tu piensas lo que yo les planteaba al principio, esto tiene varios productos. Hay hartas líneas de negocio, pero en la práctica hay algo de la experiencia de lo agradable y la gente que viene acá tiene ese espacio, como contención. Sin embargo, eso no es suficiente, no es suficiente enseñar a usar una taza, y ahí viene el sentido, el ejercicio, por eso ahora se está haciendo lo de exponer de manera consciente la investigación, generar curiosidad, el empezar a hablar. Y eso es algo que se ha ido desarrollando.

- Eso es algo que te empieza a distinguir y que te da en el fondo, una diferenciación. Yo con el tiempo cada vez digo nosotros no competimos con nadie, porque si hay que hacer una taza, si hay una persona que te enseña a hacer una taza, hay 200 mil que te enseñan. Las personas que vienen acá o que se quedan acá, es porque les gustan una serie de cosas. Le gustamos nosotros, nuestro discurso, nuestra mirada, nuestra propuesta y finalmente, es lo que a nosotros nos da sentido tener, conseguir.

- Hay también está reconocer el material. Cómo transmitir lo que te permite el material, que una Andrea, una Cata, que son de esculturas, especializadas en cerámica, estén aquí, también tiene que ver con eso.

- Toda la gente que trabaja acá es gente que le gusta el proyecto, forma parte del equipo, quiere investigar, quiere proponer, quiere ser parte. No es por nada más. Incluso con el tiempo, han venido hartas practicantes, ha venido harta gente a trabajar, y la que se queda y que nosotros escogemos o nos escogemos, es por eso. No es por lucas, es porque le gusta la línea, la propuesta, y quiere formar parte, aprender y quizás proponer. Porque todas proponen por sus lados y dentro más o menos de una misma línea.

¿En este taller que valores impulsan? O cuáles son las directrices que ustedes dicen "toda la gente que viene acá se maneja en estos ámbitos o esto es lo que queremos reflejar de nuestro proyecto".

- Es entretenido eso del espacio, porque la mayoría de ellas está formada en artes y han hecho distintas carreras. Si se meten a la web está el tránsito de lo estético a lo utilitario, y en eso está la pregunta qué es la cerámica/ la alfarería? Es el oficio artesanal que hace cosas utilitarias. ¿Es solo eso? ¿Por qué usar cerámica? ¿Por qué está de moda la cerámica hoy día en las artes visuales? ¿Cuál es la diferencia entre tu obra? También hay cursos y cursos. Hay perfiles. Cuando alguien viene al torno, la Carola también está todo el rato enseñándole de la riqueza y las posibilidades del material. Si al final eso también es importante. Reconocer el material, dar ese espacio y en el estar, transmitir lo que queremos. Y cada una con su cosa personal, pero también algo colectivo.

- Hay mucha gente investigando. Ahora paramos un poco. Estamos intentando sintetizarnos, enfocarnos en lo esencial, en lo que tenemos que responder, y también, tomar el tiempo que se necesita. Tenemos distintas personalidades, que esto también es rico.

- Si tu vienes a este taller, ves todo el proceso. Estás en clases y ves cómo están produciendo, viene gente y ven que se venden pastas y todo eso, la cerámica es algo enorme y tiene tiempos. Yo las veo a ellas como profes y les explican eso, por qué se rompió, hay una enseñanza técnica, estética y del cuestionarse porqué estoy haciendo esto o no. Una Andrea hace más cosas de modelado, una Cata también. Si quieres hacer tu taza, hazla, es libre. Es la oportunidad para cada una de expresarse.

- Yo creo que esto es mucho más de las mujeres, es como su terapia, en vez de pagar terapia vienen, se hacen amigos. También hay otro tipo de personas que vienen solas y quiere su espacio sola. Esto también es algo que quiere transmitir el taller. La técnica es esta cosa del espacio que te permite la cerámica y por otra parte la reflexión, de por qué estás haciendo las cosas. Las profes igual las mueven en esa línea.

- Se ponen intenciones, pero siempre reconociendo lo que la otra persona quiere y necesita y a lo que está dispuesta. Y eso es súper importante en el perfil de las profes. Es ver a la otra persona.

¿Qué motiva los talleres? ¿Qué esperan que surja?



Entrevista n°1 Polimnia Sepúlveda

Polimnia Sepúlveda es ceramista y escultora chilena, formada en el oficio en la Escuela de Artes Aplicadas, para luego practicar la docencia en la misma escuela y finalmente, formarse como diseñadora en la UTEM. Así, Polimnia muestra una visión proyectual de las cerámicas, explorando el proceso de diseño desde el boceto al volúmen, utilizando la figura de la mujer como fuente de inspiración en gran parte de su trabajo.

Fecha: 14 de septiembre de 2023

Lugar: Escanilla, Independencia, Santiago | Domicilio y Taller de Polimnia

Duración: 2 hrs 30 mins

Yo conozco el espectro de la cerámica completo, pero en profundidad no conozco ningún área. Tengo una formación distinta, integral. Después me incorporé a la cerámica bastante tarde, entonces para mí no sé, no quería estar aprendiendo, aprendiendo y aprendiendo.

Claro, a la forma misma. Mi problema es ese. La terminación, los esmaltes. Sí, los conozco y sé, nadie me engaña, pero yo ponerme a preparar esmaltes o investigar, no. No tuve tiempo ni lo tengo.

Corte

Esas ya están en la primera quema y estas son de una segunda quema. Yo fui invitada a participar como ceramista en un proyecto de una chica, Fondart. Y el proyecto de ella es el siguiente, se llama "Ante el objeto cotidiano" y tiene que ver un poco, un nexo, con todo el rescate del patrimonio, porque antes el objeto cotidiano, el tema era el zapato, la taza y la tetera, y que los ceramistas dejaran la funcionalidad y se volaran y trabajaran la forma. Entonces cada ceramista está abordando eso con 6 piezas.

Aquí zapato, tetera *levanta las piezas*

No, igual que una taza. Se construyen igual, solo que se le va dando la vuelta, dando toda la forma. Va creciendo y creciendo. Para mí esa es la manera en que se construye cerámica. No la artística, de los escultores, que toman un bloque de cerámica y le ponen. No, eso no es cerámica. La cerámica crece, hueca al tiro. No es cosa que yo la arme y después corte para ahuecar.

Eso de allá ya tiene la primera quema, entonces lo que les decía del objeto funcional, pero alejarse de la funcionalidad y darle forma, de modo que -vamos a ir a un colegio también y que los niños vean que lo que ven todos los días, ellos pueden imaginárselo y además el respeto al objeto. Si la gente no respeta los edificios patrimoniales, es porque en la casa "ah se quebró la casa" pum. "Esto está viejo" pum. No pues. Estos son otros zapatos.

Tu fuiste más del dibujo a la cerámica

Las que son más curvas, ¿cómo las construyes? Formas mitades y luego las unes?

Y lo que es tipo mural, ¿siempre lo trabajas con grillas? Por la cuadrícula.

En ese sentido, nos interesa saber sobre tu formación, porque la manera en la que haces las cosas es muy de procesos, entonces tienes muchos procesos de diseño en tus cosas. Nos interesa saber, por ejemplo, lo de las grillas y cómo fue tu formación en general

Nunca de cerámica

¿En artes aplicadas estudiaste dibujo?

Sí. Es que yo soy antigua. Primero tenía la maqueta, ahí donde estuvimos está la maqueta del mural, y ahí yo pude ver las alturas, etc. Y después me cambié a la escala no más. Entonces necesitaba el mural de 4 ½ mt, lo tenía hecho a escala y esas formas tenía que trasladarlas al tamaño.

Después de tener la grilla, ahí aún se ve. Porque aquí mismo, me subí para que este brazo fuera el compás. Entonces la grilla la trasladé al tamaño natural, si pueden ver hay unas líneas.

Yo tuve dos años arquitectura, y después estudié Artes Aplicadas, y después me titulé de Diseñadora en la UTEM. Hice una investigación y el proyecto de título. Pero yo tenía la formación de artes aplicadas como artífice y fui profesora también de dibujo de artes aplicadas, en ese tiempo.

No, nunca, solo por mi cuenta.

En Artes Aplicadas estudié cerámica.

Si, por supuesto. Ya les voy a mostrar los dibujitos. No es que haga un dibujo artístico, no, chiquititos estoy entretenida. Pero ya uno concibe como tiene que ir por atrás, eso ya es un juego. El dibujo plano sugiere, y si es levemente figurativo o la forma uno la puede concebir ya sin medidas.

Yo fui profesora de presentación, de dibujo técnico, lo que se conoce como dibujo técnico en esta otra escuela. Pero no significa que yo vaya a hacer con dibujo técnico esas piezas, yo sé que hay láser y todo lo demás. Y tampoco hago una maqueta. Ya la lectura es pura experiencia. Entender, imaginarse el volumen inmediatamente.

Bueno, en las escuelas de artes aplicadas siempre ha habido más mujeres. En los oficios siempre han habido más mujeres. ¿Por qué? No se, es posible que los oficios que tienen que ver con los metales, la piedra, puede ser que haya más o menos paridad, pero en cerámica siempre ha sido el reinado de las mujeres. Si hay ceramistas y muy buenos, pero en general, por ejemplo de la escuela donde yo estudié, de 22 alumnos, no todos éramos de cerámica, pero de los 22 alumnos en general, eran 5 hombres y el resto mujeres.

En general, en la escuela que conoció Eduardo, de 20 alumnos, 17 eran mujeres y el resto hombres.

Si, lo que pasa es que quienes desarrollaron después los oficios y destacaron, son hombres. Pero eso se sabe por qué es. No hay otro motivo. Yo recuerdo que cuando volví a Chile, yo volví y no había hecho nada, y en una entrevista una vez salió un escultor que decía que él trabajaba como de 8 a 10 horas diarias. Y yo pensé "si trabaja todo ese tiempo, ¿cómo no está haciendo algo mejor?" Me sorprendió. Alguien que tenía el tiempo suficiente porque se suponía que alguien le lavaba la ropa, le tenía la comida, eso no tiene gracia. Yo no puedo trabajar más de 3 horas al día. Rara vez, 4,5. No puedo. Y cuando me dedico a trabajar, la mugre se me sube en la casa.

corte

Algo que vimos es que siempre partes de lo dibujado, de lo plano, y de ahí al volumen.

Cómo eran los cursos de cerámica en Artes Aplicadas? Porque en textil se daba que había más mujeres. ¿Cómo era el caso de las clases de cerámica?

Qué interesante, porque en el registro, en las fotografías, suele verse que son más hombres y a nosotras por lo menos, nos interesa más ver cómo estamos las mujeres insertas y como se dio un espacio para que las mujeres también estudiaran.

En ese caso, ¿cuánto trabajaron en los más grandes? ¿Cuánto demoró?

Y sobre todo de compatibilizar los tiempos, la vida, esto, es súper complejo.

- En tu carrera, ¿siente que el tema de los egos, sobre todos los masculinos, afectan la carrera?

Empezamos con las maquetas en marzo del 2017 y terminamos en marzo, los tres murales, del 2018. Ese fue el más largo, porque tenía 2x2 mt, el otro 4 mt x 2 mt y el otro, 2 mt x 3 mt. En total, los tres murales juntaban 74 piezas.

Sabes que yo fui evaluadora del Fondart también y ahora las postulaciones son via digital, que se yo, pero cuando yo empecé todavía era físico. Me entregaban los archivadores y una vez, en el invierno, estaba haciendo el almuerzo y dije "ya mientras tanto, voy a echarle una revisada". con zapatillas, delantal de cocina, y me senté en el sillón. Y de repente vi que era un diseñador, no sé si era Álvaro Ciguero, pero famoso, ¡y yo dije qué! y soy yo quien le está evaluando el proyecto, me miraría qué dice. Y yo lo estaba evaluando, entremedio de todos los quehaceres.

Si, son soberbios, y hay mujeres también, pero son más los hombres. Todo viene del arte, porque los oficios, todavía. Todos dicen que no, que tú eres un artista, pero eso está por encima. Cuando llegan los qué hubo, no señor. Aquí nosotros somos esto, y aquí es esto otro.

Esa fue la gran razón, ojo que los jóvenes en sus demandas también cometen muchos errores. Porque, la verdad de las cosas, ¿por qué se eliminó los oficios en la Escuela de Artes Aplicadas? Es decir, los alumnos de Bellas Artes eran soberbios, no querían que en su facultad hubiera una escuela, para ellos, ceramistas/oficios. La Chile ahora no tiene, se quedaron con toda la infraestructura y tuvieron que quedarse con cerámica, porque tenía cualquier.

Diseño se quedó con tableros y piso para sentarse y punto, pero ellos cuando empezaron lo conceptual, vamos eliminando, y eliminaron cerámica, orfebrería, eliminaron todo. Se quedaron con fundición creo, pero no hay ninguno.

Además, yo tuve la formación de arquitectura. Después en Artes Aplicadas tuve profesores arquitectos, por eso mi problema es la forma y el proceso. No es cuestión de la técnica y la aprendí y hago cualquier cosa. Hay un propósito detrás de una forma, hay un porqué. Y el estilo aparece por ahí, cuando tú conjugas tu propia expresión, lo que tiene adentro y quieres expresar, pero bajo principios, entendiendo la relación. Yo me expreso, pero qué significa la línea, qué significa el volumen, por ahí ya la cosa se conjuga.

Yo siempre he tenido el tema en la mujer, y por algo bien simple, porque me conozco y porque conozco la forma. Y aunque sea un lugar común, es cierto que las formas femeninas tienen que ver con las mismas tendencias que tiene el material. El material tiende a la curva, si quieres algo recto tienes que forzarlo. Y aunque lo fuerces, de todas maneras en algún momento vas a tener que corregir, porque ya se está curvando. Es natural. Por ahí y me gustó lo figurativo. Eso es otro asunto, no es que uno tenga en cuenta al observador, del mismo modo que un escritor no es que esté pensando en el lector cuando escribe, se expresa no más. Es lo mismo, pero sí lo que expreso, un observador no va a poder también sugerirle algo, para mí no sirve. Y eso viene de artes aplicadas, porque aunque yo no trabajo lo funcional, de todas maneras, esto tiene una función. O sea, la comunicación. Que una persona que mire esto, le signifique algo. Pero que pueda leer, que pueda hacer una lectura.

Al menos de la formación tuya, a lo que hemos tenido nosotras en talleres de cerámica, están súper alejados. Son cosas que te dan una experiencia, pero no una aproximación a entenderlo como profesional o serio. Eso no existe. Desde nuestra posición es “¿dónde empiezo a buscar?”

Conversábamos ayer que nos llama la atención que tus exposiciones, siempre son representaciones de. Nos preguntábamos qué te llama la atención, qué observas, para representar algo. Tu proceso de representación.

Va más allá del gusto personal.

Claro, si no dice nada, si hay pura técnica, no se. Para mi en eso influyó lo que tendiera Artes Aplicadas al objeto, a la funcionalidad de un objeto. Que no es tan extremo en mi caso, pero si la comunicación, que pueda transmitir algo. Ese ha sido mi asunto. El concepto si después yo tengo que explicar mucho, para qué. No. Y no es que no haya concepto en esto, pero detrás dé. Creen que un trabajo con las manos, supieran lo cansada que me voy después, mentalmente, y que estoy durmiendo y despierto “uhh por qué esto, por qué aquí”. No es tan simple.

Al final todo tiene su por qué

Esto no es solo me gusta sí. ¿Por qué te gusta? ¿Por qué quieres hacerlo así? Yo en el curso, personas que ya tengan conocimiento de cerámica, como para yo no estar explicando nada, sino que nos vamos al problema mismo. Pero yo veo que saben, hablan de los esmaltes, pero no pueden solucionar bien un juego de líneas.

Falta dibujo, falta composición, falta todo eso. Porque una idea debes llevarla a lo concreto, a lo físico, y eso va a llevar una forma. Pero en la forma hay composición. hay elementos y en esos elementos, al igual que la vida misma, está el equilibrio. está la armonía, está la compensación.

Es súper distinto con el enfoque proyectual. Como lo que te decíamos en referencia a nuestras experiencias, eso no existe. Hagamos esto por una temática, pero no hay esta forma de pensarlo que viene del diseño y la arquitectura. Que es darle un sentido.

Yo creo que es el valor, si me he conseguido que me conozcan que se yo, que es distinto, y no es distinto, es que tengo una formación que toma muy en cuenta el dibujo. Es un cuestionamiento, la composición, los elementos, los dominantes, los subordinados, para lograr un equilibrio, es todo.

La cerámica está cadente de eso.

El otro día estuve viendo una exposición de un Argentino y lo que mostraban era ahí no más, igual que acá.

Ya perdí las esperanzas de que alguien se interese en los oficios, van a pasar años. Integral ya es un pacito, pero cada vez. Y ustedes ahí tienen mucho que decir, porque ya están uniendo un oficio, puede haber otro pasito, donde se agregue en la malla, algo de aplicación, de desarrollo

Quedó en manos dé. Ahora, si alguien como ustedes, con estudios y entra a sentarse en la investigación, se convierten en ceramistas inmediatamente. Se saltan. Pero las personas que estudian ahora en cursos, dicen ah ya esto ya lo se hacer, así se trabaja.

Corte

- En diseño se habla mucho de co-creación, que es un poco retomar esto de pensar colectivamente y darle forma a las ideas, que yo creo que con todo esto de diseño tan de agencia, y tanta segmentación en las cadenas de trabajo, se va cada uno a su lado, se pierde un poco lo de trabajar colectivamente. Es lo que todo el retorno al oficio trae, la cultura de taller, un proceso más participativo.

Por ejemplo, con Polimnia nos conocemos, porque mi hermana es muy amiga de sus hijos, por ahí también me hice amigo, pero me acuerdo que cuando yo había salido de la Universidad, y estaban todos estos temas, y me interesaba saber sobre la Escuela de Artes Aplicadas, mi hermana empezó a contar "oye Eduardo, la mamá de Emiliano dice que estuvo en una escuela que era de la Chile, que fue alumna de Samuel Román", entonces por ahí fui cachando un poco.

Ya después te empecé a venir a ver, me invitaste a la Escuela de Oficios del Fuego, y se dan algunos ciclos que son bien particulares, porque esa Escuela, porque fue de las primeras Escuelas de Artes Aplicadas que se forma en los 90, post dictadura, particular, formada por una ceramista de la Católica, por una lado la Simmone estaba muy en esto de tomar las Artes Aplicadas, pero también la memoria de lo de la Chile estaba muy ahí, porque lo veía como algo que le causaba mucha sombra.

Ahora en la actualidad no hay ningún lugar donde uno se pueda formar como ceramista, por lo menos en Chile. O que sean más accesibles.

- Han pasado tantos años y aún no se hace ese nexo. Uno entra a la carrera y todavía no tiene ese enfoque más del hacer.

Ahí hubo un fuerte, era una especie de rivalidad, que qué tontería. Y se dio también entre los profesores, los que venían de la Chile, los que eran de la Católica. Eso no sumó. Y perdóname, pero la Chile ha sido bastante tonta.

Claro, la Chile se empeñó en borrar todo esto. Bueno tu sabes, tu escribiste un libro sobre la historia. Por dios que les molestaba tener cerámica y orfebrería, que era los talleres que se llevó. Fíjate que yo me enteré mucho tiempo después. Después la dictadura terminó finalmente, la achicó, la juntó. Y una vez conversando con una señora, la esposa de Félix Maluenda, el escultor. Estábamos conversando, y le manifesté mi dolor por esto, y me dijo “no, éramos nosotros, queríamos estar con los músicos y actores, no queríamos estar con los artesanos”. Esa fue la lucha de la Escuela de Bellas Artes. Los pintores, los escultores, etc. Tan así, se aprovecharon, achicaron la cuestión, fuera los artesanos, y después vinieron los conceptuales, y qué se yo, y ya no existe cerámica.

También se dio mucho, y se da hasta el día de hoy. Esa unión de la gente de Compañía, con la gente de las Encinas, eso fue un invento, porque hasta el día de hoy no junta ni pega.

La escuela de canteros también desapareció y la de Artes Aplicadas.

U de Chile, Universidad liberal, Andrés Bello, el Modelo Francés, era una educación para un libre pensante, para tener una propia voz, ideas propias, muy enfocado en lo literario, etc. Y todo ese esquema es muy renuente a la técnica, y renuente a los esquemas politécnicos que son más de praxis, de hacer, de que yo no puedo enseñar si no tengo un laboratorio para hacer pruebas, ensayo-error, un poco el esquema de la Universidad de Santiago, que bueno era la técnica, antes fue la Escuela de Artes y Oficios. En ese sentido, la Chile hasta el día de hoy, y es algo que incluso les llega a ustedes, pero es muy renuente en diseño a todo este tema del -bueno hay fablabs por varios lados, hay fabricación digital, hay gente que combina técnicas tradicionales con impresión 3D, pero en la Chile cuesta mucho, porque justamente está esa mentalidad muy anquilosada del modelo francés, de universidad liberal, de que tácitamente dice “no somos un politécnico”. Es cierto, pero diseño es una disciplina de proyectos.

Finalmente va a terminar en algo concreto.

Cuando yo hice el doctorado tenía un compañero, que era español, que había hecho su magíster en Harvard. Harvard no tiene diseño en pregrado, tiene diseño en maestría y en doctorado, y yo le dije “¿De qué fue tu proyecto?” y en su computador me empieza a mostrar su tesis de maestría y era un estudio sobre puros ensayos de patronaje, de cortes, de madera, para generar curvas y semicurvas, y moldes, y yo le pregunté cómo hacía esas cosas, y me dijo “trabajaba con control número, hacía los cortes, después hacía las pruebas con las tablas hasta que estaban a punto de romperse, probaba ensambles” todo esto con el norte de pensando en construcción, en vivienda, en interior. Esto fue ensayo y error, que vas pasando después por las máquinas, por el testeado de la u, y tenían un laboratorio para palos, para cosas más sucias, y habían máquinas para cosas más matemáticas, de la resistencia de materiales, y cosas.

El 2019 cuando fui a Suecia, fui a la escuela que ellos tienen, que es como la KTE, que es una escuela imperial, como bien oficial. Y estaba el trabajo de un ruso que estaba probando moldajes de hormigón con hielo, porque nosotros somos una zona fría, entonces todas estas cosas de los moldajes que se hacen con madera y después las maderas se pierden, todo esos son escombros, y bueno el hielo tiene esa nobleza.

Entonces él estaba probando cómo hacer los moldajes con hielo, cosa que no se, el cemento fraguó, el hielo se va, y era heavy lo que estaba haciendo.

Pero ese tipo de escuelas necesitan esto, como la praxis al lado de los libros, lo que hizo la dictadura no sólo con diseño, sino con muchas carreras, y eso se dijo mucho cuando vino toda la crisis de las universidades, las acreditaciones: llenarnos con la ley de educación del 81 de carreras de tiza y pizarrón, carreras que no requieran infra, que basta un pizarrón, fotocopias, que ni siquiera esa infra la da la u, la da el tío de la esquina, y cuento corto esas carreras floreciendo y a diseño lo pusieron en ese formato, y la gente claro, se compraba su rapidógrafo, la cuestión, aparejar a los diseñadores al formato de los arquitectos, el tablero de dibujo, etc, pero hay todo un conocimiento que lo da la práctica, y en ese sentido cuando diseño, con todo lo que pasó en dictadura, se va de cerrillos a FAU, se ganó esa centralidad, pero se perdió la praxis. Entonces diseño pasa a ser una carrera que se blanquea.

¿Qué año se fundó Diseño en la Chile? Porque hubo un año en que yo no estaba aquí, cuando fueron despojados de su espacio y los profesores quedaron sin nada y se anexaron al IPS.

Eso fue en el 81, Ley de Educación del 81. Todos estaban de vacaciones, imagínense que están todo se vacaciones, y vuelven en marzo y toda la facultad está llena de milicos y te dicen “no usted no es de acá, tiene que ir a 18 tanto tanto”. Y esa ley la promulgaron en enero, a finales de enero.

Terminó la estructura nacional de la Universidad de Chile, que sacó a varias carreras, y la creación que permitió la creación de los CFT, IP, y Universidades privadas. Ahí hay un engaño histórico.

Y el departamento, primero fue el departamento de diseño, luego la Escuela de Artes Aplicadas, después de la reforma. Departamento de diseño, departamento de artesanías, todos los talleres que quedaron en Arturo Prat, que no se los quiso llevar diseño. Eso después con la dictadura fue transformado. Una vez visité la antigua escuela de canteros y era...

Eso se lo quitó CEMA Chile a Samuel Román. Todo un tema, porque la dictadura, la ley de educación, y todo este tema de la artesanía, de la Chile formando artesanos, era una cuestión que al conservadurismo, y más aún a los milicos, para ellos los artesanos, las personas que trabajan con las manos, era sinónimo de la cultura izquierdosa. “No, eso no era parte de la Universidad, hay que sacarlo”. Entonces Artes Aplicadas, el departamento de Artesanías, se terminó con en 1976. Ese edificio, bueno está el documental “Manos Creadoras.

Y bueno, en el caso de canteros, a canteros fue más dramático, porque se les hizo un montaje, desde los militares. Como había muchas personas del MIR, y se sabía que era un lugar muy de izquierda la escuela de canteros, que estaba en Macul, en los Olmos. Waldo me contó que eso fue un montaje, infame, que pusieron unos cartuchos de dinamita entremedio de unas piedras en el patio, para acusar que ahí habían detectado explosivos, entonces cerraron la escuela, sacaron a toda la gente y ese edificio se lo traspasaron a CEMA Chile.

Está la exposición que hizo Hugo Palmarola, que va a estar hasta enero en el cultura de la Moneda. Releva mucho todo lo de Vicente, Larea, Waldo, Rodrigo Walker, con el diseño industrial, pero por ejemplo toda esta historia que estamos contando no es tan conocida, porque tiene que ver con reforma y post reforma. De lo que pasa entre el 68 y el 73, y el proceso fue largo y complicado porque los 50 años y que se yo, pero fue un proceso más largo, por lo menos lo que llevó al diseño, incluso en Valparaíso.

Corte

Hay talleres que funcionan con todo, pero falta eso, falta la formación, la parte más conceptual, con una base más interdisciplinaria. El diseño, la composición. Claro, una vez yo dije “composición y color” y alguien dijo “no, eso es algo tan antiguo”. O sea, pero porque es antiguo no se puede descartar.

¿A ustedes les hizo clases el profe Hugo? Esos temas que tenían que ir con los planos

Y detallar el cubo. Todavía tenemos el cubo.

Hugo Rivera es muy de esa formación, bueno él era de Valparaíso.

Al final nos llevaba más a aplicar la teoría, que eso igual se perdió hartito.

Corte

Me ha costado porque me encuentro con ese problema. Yo los armé como encuentros, para ayudarnos en los recursos expresivos, qué considerar en la construcción de una pieza. Ahora alejado de la funcionalidad, y la razón de ser de una pieza.

Entonces era un encuentro de 4 sesiones, y con la chica que pone el taller y la que administra las platas, etc. Me dice lo típico, es que la gente por un lado quiere escucharte, quiere meter las manos. Pero es que me escucha o no. A mí me cuesta si están tan entusiasmados en meter las manos, entonces le dije que no quiero principiantes, y cortito. Cuatro sesiones, y traen un trabajo hecho primero. Para ver, ver sus cualidades, analizarlo, y conducir a la persona en su expresión, pero ha costado, porque yo le doy gran importancia al dibujo. Yo quiero hacer clases de dibujo, si lo toman o no lo toman, no importa.

Al final de lo que vimos nosotras, se habla mucho del apagón cultural y en verdad todas esas cosas quedaron truncadas ahí en la dictadura, hasta el día de hoy quedan heridas de eso y no hay espacios para retomarlo de forma más proyectual. No existe eso ahora.

Ya, es necesario el dibujo, entonces 3 sesiones por lo menos para que entiendan por qué es necesario y me ha costado.

Hay gente que dibuja, fíjate, pero no lo ven. Empiezan a trabajar, pero mira tu dibujo, no es necesario un dibujo técnico, es tener la sensibilidad de ver el propio dibujo y establecer cómo. Es difícil, toma mucho más que 4 sesiones, pero la gente tampoco está muy dispuesta.

Me hiciste acordar de algo, justamente de los procesos en diseño y arquitectura. Que los arquitectos tienen mucho esto que trabajan por un lado con, la cuestión muy plan y métrica, que es muy fría, pero por otro lado está lo más plástico, el trabajo con otros medios, el trabajo con cuál va a ser la sombra o el semblante que va a tener algo, etc. Y había una vez un profe de la Portales que estaba corrigiendo a un alumno, y el problema dice es que solo me traes planimetrías, yo no veo ninguna expresión en lo que tú estás haciendo. Saca un plotter de un perfil del edificio y trabaja con otros medios, trabaja con plumones, acuarelas, lápiz pastel, pero trata de ver qué expresión tiene esto, porque de momento esto es solo un lenguaje técnico para un constructor, para el que va a hacer la red de no sé qué, pero tiene que ver con lo que dice la Polimnia que es cómo conecto la expresión gráfica con ya un volumen, que es un poco lo que tenía también Waldo, y el trabajo que hacía con Polimnia cómo desde el dibujo puedo pasar a un textil, puedo pasar a fierro, a cerámica, a un grabado.

Corte

No es necesario tener un tablero, mira, esas dos piezas que vieron allá. A mi me basta eso para tener, y yo fui profesora de representación de dibujo técnico también en esta otra escuela. Yo me manejo en eso, pero por eso te digo que había gente que no podía conjugar eso, porque está estigmatizado también el ramo. Yo trabajo en proyecciones, pero así, porque necesito ver como lees la solución. Entonces no es que vaya a ir a la regla, puros monitos chicos. Los monos grandes que hago los hago con otro sentido, pero por ejemplo si estoy trabajando en esto dibujo libremente en un cuaderno.

Esta es una pieza que hice en el primer proyecto Fondart. Así me manejo, no necesito más.

Puros chiquititos y con muchas líneas, muchos rayados, porque al final el ojo elige cuál es la raya, la que es clave, para definir la forma.

Nunca me hacen caso, entonces eso es parte.

José fue director por muchos años de la Escuela de Artes Aplicadas, él fue escultor, pero también ceramista y dibujante, y era muy de procesos largos. Por ejemplo, ese me gustaba mucho. Trabajaba mucho con líneas y esos como achurados, como acostando el carbón y generando esos volúmenes, y que uno los ve y los entiende al tiro.

Esta las llamaba la familia, que tenía varias, por ejemplo, es ya un dibujo con su versión en grabado, la pintura, y que era un tipo de obras que tenía que ver con lo que estaba haciendo en la última etapa, que ya eran cosas bastante impresionistas. Aquí tenemos una secuencia, de una roca que le tomó una foto en Santo Domingo que le llamó la atención, el primer paso, el segundo, la extracción y ya.

Esa es la base de la cerámica, dibujo aplicado. Partíamos con la hoja, después el caracol.

- Lo que me contaba Waldo del ejercicio del pimentón, porque el pimentón es muy orgánico, pero muy geométrico, tiene esas nervaduras, entonces cortar el pimentón y sacarle una cantidad de vistas enormes, hasta incluso con sus lentillas, porque hay un tema de estructura, color y forma que para ejercicios, es heavy.

- Pasábamos por frutas, después flor, pero largos los procesos. No era de una clase, tarea, trabajamos y después teníamos la entrega, y la entrega era de todo el proceso, análisis, simplificación, interpretación, aplicación, y así. A mí me gustaba mucho y fue lo que me sirvió para todo lo que tiene que ver con mi trabajo.

Eso era como de un objeto sacar las ideas, y me di cuenta cuando me invitaron a este proyecto, claro dije yo, la forma, la forma interesante, pero es casi inevitable en alguno - de nosotros ceramistas - ir no más a lo figurativo. Me cuestiono si va para un lado, por qué no va para el otro. Pero lo figurativo te da un barco y lograr que represente y comunique, eso lo traigo como función de arquitectura y de la parte de diseño que tenía Artes Aplicadas, porque teníamos arquitectos profesores. Y después yo tuve profesoras egresadas de la misma escuela, entonces ya combinaba esa visión.

Galvan fue el profesor que me ayudó a cambiarme de escuela, porque la verdad me iba pésimo en arquitectura. Estuve 2 años, pero realmente me marcó también.

Estuve 2 años pero repitiendo primero, con distintos profesores. Yo digo 2 años, porque al tener distintos profesores también fue nuevo para mí, no fue repetir lo mismo, fue vivir otra exigencia, otra visión.

Igual Fau, Arquitectura, toda una tradición de escuela muy reconocida, pero que hasta el día de hoy está muy marcada por mucha construcción. Yo hoy no la considero una escuela muy de creación.

Y la funcionalidad, y fue una época muy marcada por lo de optimizar, cómo se optimiza el material, los espacios, el mínimo.

También tenía que ver con la época en que Chile se había industrializado, se estaba industrializando, y ellos eran muy de usar lo que da la industria, el fierro, el hormigón, el vidrio, los materiales dimensionados. Y lo de Artes Aplicadas es el esquema más William Morris, es más materias primas, entonces por un lado este esquema más de trabajar de las materias primas, que era lo que defendía Perotti, y por otro lado los arquitectos que tenían mucho esta cosa del proyecto.

Hubo una lucha bien grande entre los artistas, pero los artistas bah más ego

Comentan serie de la Bauhaus

A mí me pasó que cuando tú dijiste que eran tan estructurados los arquitectos, cuando yo me cambié de escuela, Aramoto pidió una maqueta, con él teníamos diseño de interiores, manejarnos con los espacios, las funciones. Y pidió maqueta y dijo “investiguen materiales” y yo venía de arquitectura y pensé investiguen materiales, pero qué materiales, yo las maquetas las hacía de cartón, y en esta escuela que es pura materialidad, quizás que van a traer. Me aterroricé, y por supuesto descartaba la maderita, los palitos, un cartón, y ya de qué material la hago. Y hice un adefesio, lo tome en serio entonces llegué con un material que no funcionaba con los pegamentos, teñí con pigmentos. Y fue un comentario, porque los compañeros llegaron con maquetas de cartoncito, de palitos, de todo lo que yo creí que no, pero ya conocían a los profesores.

Pagué.

A mí me pasó un montón de veces en la u, la Católica es integral, típico que uno se queda trabajando hasta tarde en la casa y la embarraba, porque los que se iban a quedar a la u, habían 20 en un taller entonces veían que estaba haciendo el otro, se comentaban, mira no la embarres, corrige eso. Se pegaban el plantón, pero habían tenido 20 ojos mirando el trabajo.

Me pasó 50 veces que cuando me quedaba en la casa, y eso que vivía cerca de la u, y era como mala.

Cuando uno es joven y yo era bastante tímida, y recuerdo cuando Waldo Gonzáles nos dio un trabajo y dijo ocupen los colores de la especialidad que ustedes tienen. Ya dije, la cerámica. Me fui al taller de cerámica y entré y yo trabajaba en un taller donde se construían las cosas, entonces tenía que ver los esmaltes, los colores, y en ese tiempo no había exposiciones, no había libros, entonces ¿Qué colores en cerámica? Y me acuerdo que subí las escaleras al piso donde ya trabajaban los esmaltes, y me asomé y sobre la mesa vi todos los objetos, pero estaban en crudo, con los esmaltes en crudo, entonces son grises. Es polvo, y después esto sale brillante. Entonces cuando Waldo vio mi trabajo dijo, pero cómo si en cerámica hay colores tan, y estaban en crudo. Pobrecita yo.

Pero cuando me decidí a dibujar como yo creaba, como yo entendía, como yo creía que era, ahí me empezó a ir bien con Waldo.

