



FACULTAD DE
ARQUITECTURA
Y URBANISMO
UNIVERSIDAD DE CHILE

Escuela de Pregrado - Carrera de Diseño

CERRILLOS

CREADORAS COTIDIANAS

Proyecto de investigación y co-creación en cerámica
por mujeres de Cerrillos

Proyecto para optar al título profesional de Diseñadora Integral
Valentina Alesandra Núñez Aguirre

Profesor Guía
Eduardo Castillo Espinosa

Santiago, Chile
junio, 2024



Escuela de Pregrado - Carrera de Diseño

CE RRI LLA NAS

CREADORAS COTIDIANAS

Proyecto de investigación y co-creación en cerámica
por mujeres de Cerrillos

Proyecto para optar al título profesional de Diseñadora Integral
Valentina Alesandra Núñez Aguirre

Profesor Guía
Eduardo Castillo Espinosa

Santiago, Chile
· junio, 2024 ·

Dedicado a todas las mujeres, las artesanas, las artistas populares, las que no se identifican con nada pero vibran con la creatividad.

Esto es un pequeño aporte a nuestra lucha y resistencia. Sigamos fortaleciendo nuestros espacios seguros en las prácticas creativas.

Agradecimientos

A mi profesor guía *Eduardo Castillo*, por ser un excelente docente y creer en mí como futura profesional, entregando siempre su infinito apoyo, contención y sabiduría.

A *mi madre Tatiana* y *mi hermana Victoria*, por siempre impulsarme a creer en mí, y darme fortaleza para enfrentarme a nuevos desafíos.

A *Yuli Gallardo* y *Soledad Tobar*, por brindarme sus conocimientos y experiencias en cerámica, y un compromiso desinteresado por mi proyecto.

A *Javiera Montenegro*, por dedicar su tiempo y habilidades, y un compromiso desinteresado por mi proyecto.

A las *mujeres cerrillanas* que descubrí en el camino, creativas, poderosas y fuertes.

A *Leonino* y *Sharon*, por acompañarme en las largas tardes de escritura.

A *Fernanda*, *Valeria* y *Catalina*, por su compañía, ayuda, contención e innumerables recuerdos de nuestra etapa universitaria.

Y a todas las personas que encontré a lo largo de este proceso, que creyeron en mí y en mis habilidades, ayudándome a seguir mis inquietudes.

ÍNDICE

Presentación

Resumen 16

Fundamentación 17

Oportunidad de diseño 18

PRIMERA PARTE

Capítulo I: Marco teórico

Creación y producción

Artes “mayores” y artes “menores” 26

Arte popular en Chile: discusiones en torno al concepto (1909-1970) 27

Arte popular: comunidades, expresión y territorios 33

Artesanía urbana o contemporánea

Cerámica en la educación, artesanía e industria 37

Mujeres en el Arte popular 42

Culturas populares

Estudios culturales 44

Imaginarios e imaginarios urbanos 45

Estudios visuales y cultura visual 47

Feminismos

Feminismos y movimientos de mujeres en la historia de Chile 49

Primera Ola (1850-1949)

Segunda Ola (1950-1990)

Tercera Ola (1990 a 2020)

Discusión y reflexiones en la actualidad 60

Interseccionalidad en los feminismos

Educación popular

Pedagogía del oprimido de Paulo Freire 63

Nuevas perspectivas: Educación popular feminista de Claudia Korol 65

Territorialidades 67

Diseño participativo 68

Capítulo II: Propuesta investigativa

Objetivos y preguntas de investigación 74

Metodología 75

Plan de acción 78

Capítulo III: Levantamiento de información

Primeros acercamientos: experiencias en el territorio

Taller de cerámica con perspectiva de género 84

Práctica profesional: trabajando con la comunidad cerrillana 87

Trabajo de campo

Introducción al territorio: Cerrillos y su historia 95

Cerrillos en el presente 100

Taller de serigrafía comunitaria 101

Antecedentes y referentes

Polimnia Sepúlveda: cerámica y muralismo 105

Elisa Silva: talleres y colectividad en la cerámica 109

Soledad León y Yuli Gallardo: Ceramistas cerrillanas 112

Criterios visuales 116

SEGUNDA PARTE

Capítulo IV: El proyecto

Planificación

- Propuesta conceptual-proyectual 128
- Gestión y planificación de las sesiones 149
- Materiales y costos 152
- Estrategias de difusión y convocatoria 155
- Registros audiovisuales 157
- Material educativo de apoyo 158

Producción

- Modelado de la propia pieza 163
- Bitácora de las sesiones 173
- Sociograma: mujeres cerrillanas 186

Observaciones del proceso 190

TERCERA PARTE

Capítulo V: Puesta en escena

Planificación

- Gestión de la experiencia 202
- Recursos visuales 204
- Identidad gráfica 205
- Soporte y composición 219
- Materiales y costos 223

Conclusiones 226

Proyecciones 230

Bibliografía 236

Anexos 252

PRESEN TACIÓN

Resumen

Cerrillanas, Creadoras cotidianas es un proyecto de investigación-creación que se enmarca en el ámbito de la investigación en diseño, de carácter cualitativo y desde la perspectiva integral del diseño. En base a ello, se desenvuelve en torno a tres ejes principales: el arte popular, por medio de las prácticas de creación y producción de la cerámica; los estudios culturales, reconociendo y poniendo en valor las prácticas cotidianas de apropiación y microresistencias; y la educación popular, abordada desde la mirada feminista latinoamericana interseccional y su relación con el territorio.

Así, el propósito principal es indagar en torno a las prácticas creativas de mujeres, desde las perspectivas de los estudios culturales, la educación popular feminista, y su vinculación contemporánea al arte popular chileno. Para ello, se impulsó un taller de co-creación en cerámica para mujeres en la comuna de Cerrillos, Región Metropolitana. En dichas sesiones de co-creación, cada participante, incluyendo a las mediadoras, desarrollaron su propia pieza de cerámica desde el boceto inicial, hasta el modelado de la pasta y la aplicación de color. Finalmente, todas estas piezas individuales, se unieron para formar un mural colectivo.

Palabras clave: **arte popular, educación popular feminista, estudios culturales, cerámica, co-creación, mujeres, territorio.**

Fundamentación

Este proyecto surge de mi interés en investigar en la comuna de Cerrillos, territorio donde he habitado durante los últimos 11 años. Todo comenzó con el "Taller de cerámica con enfoque de género", impartido en febrero de 2023 por la profesora Yuli Gallardo y gestionado por el centro cultural. Esta experiencia gratuita me proporcionó mi primer acercamiento a la arcilla, así como a sus variadas técnicas de modelado y horneado de piezas. Además, disfruté de un ambiente grato al compartir con vecinas de diferentes barrios de la comuna. Esta primera experiencia me impulsó a explorar personalmente la cerámica y sus posibilidades simbólicas y expresivas.

A partir de esta instancia, surgió el interés por realizar mi práctica laboral en el centro cultural en el mes de marzo 2023, que luego se prolongó a mi práctica profesional y finalmente a incorporarme como diseñadora en el área de comunicaciones hasta el presente. Es así, que durante todo este tiempo, he tenido la oportunidad de conectar en profundidad con la comuna, conocer a sus vecinas y vecinos, sus diversos artistas, sus barrios marcados por la autoorganización y lucha obrera-popular, sus patrimonios, sus intereses y necesidades más allá de las culturales, su crecimiento y expansión, entre otros.

Estas experiencias se han caracterizado por una constante reflexión, tanto a nivel grupal e interdisciplinario como individual, en torno a cómo generar proyectos culturales más significativos y vinculantes para los habitantes de la comuna. En este sentido, este proyecto representa una oportunidad para abordar, a través de un enfoque integral de diseño, las prácticas creativas visuales que emergen en este territorio, mayoritariamente llevadas a cabo por mujeres y que pueden ser reconocidas como expresiones de arte popular.

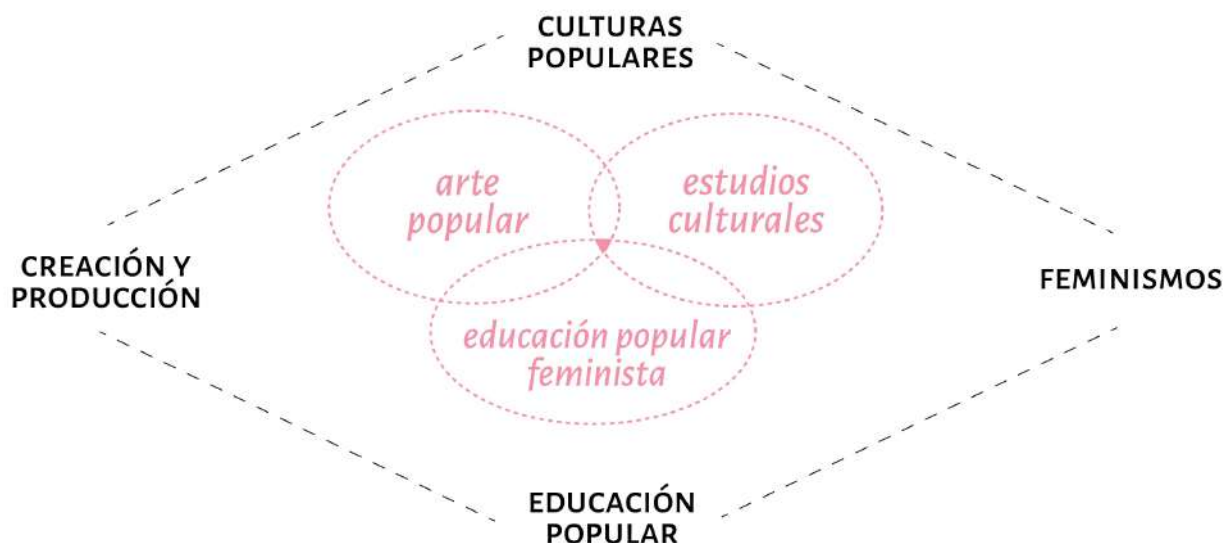
De acuerdo con ese objetivo, se suman otras perspectivas destinadas a enriquecer y nutrir esta experiencia de investigación. Entre estas, se

encuentran los estudios culturales y la educación popular feminista, áreas que me han acompañado a lo largo de mi etapa universitaria y que pretendo seguir profundizando a partir de este caso de estudio y futuras proyectos.

Oportunidad de diseño

Cerrillanas, Creadoras cotidianas es un proyecto de investigación-creación que se inserta dentro del proyecto de investigación “Arte e industria: una paradoja cultural chilena. El caso de la Escuela de Artes Decorativas de Santiago (1906-1926). FONDECYT N°11231140. Así también, este proyecto adopta un enfoque cualitativo y desde la perspectiva integral del diseño, reflexionando en torno a los cruces entre las artes populares, los estudios culturales y la educación popular feminista, por medio del caso de estudio propuesto.

Diagrama [núm. 1] Ejes temáticos de la investigación. Elaboración propia.

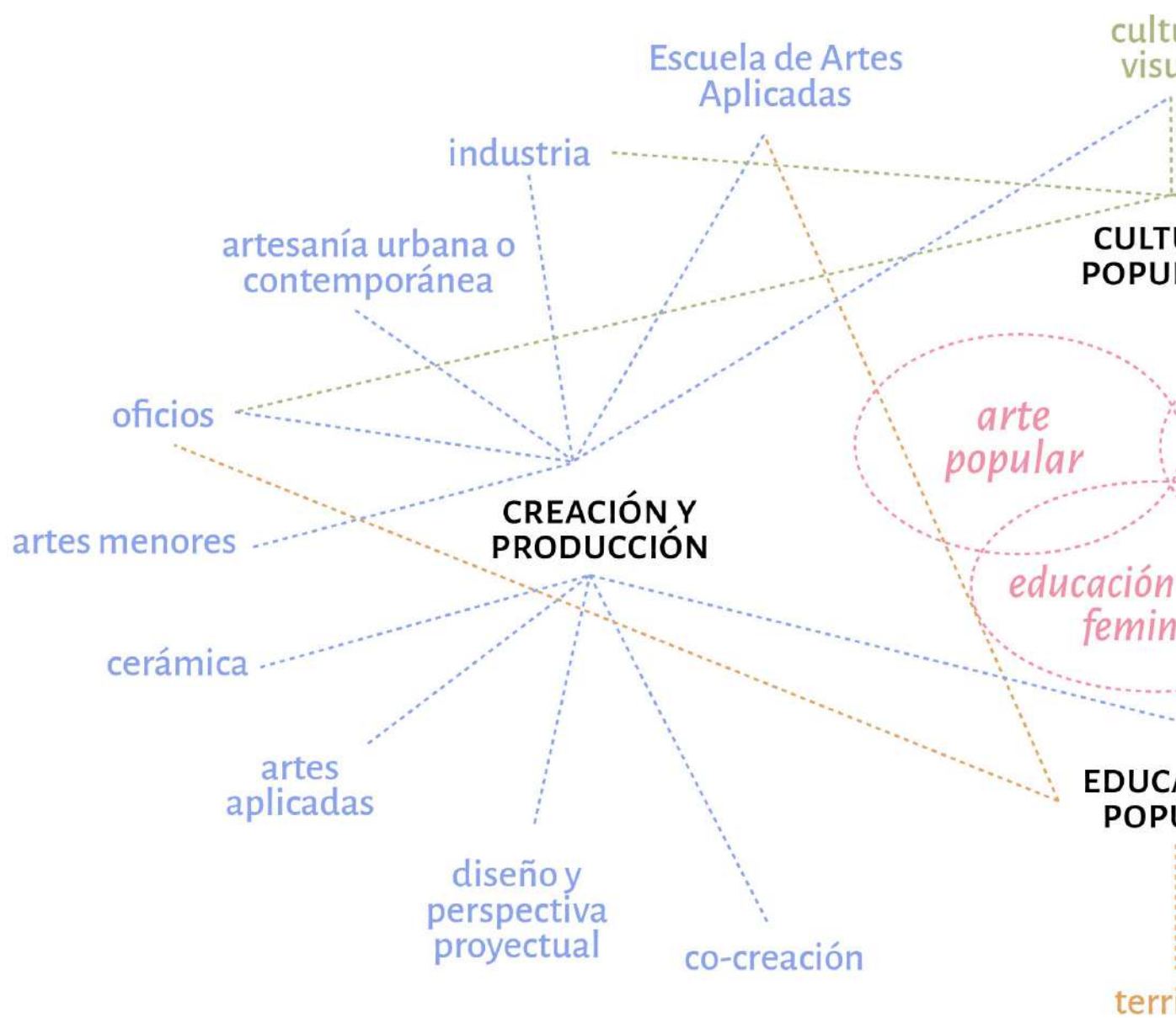


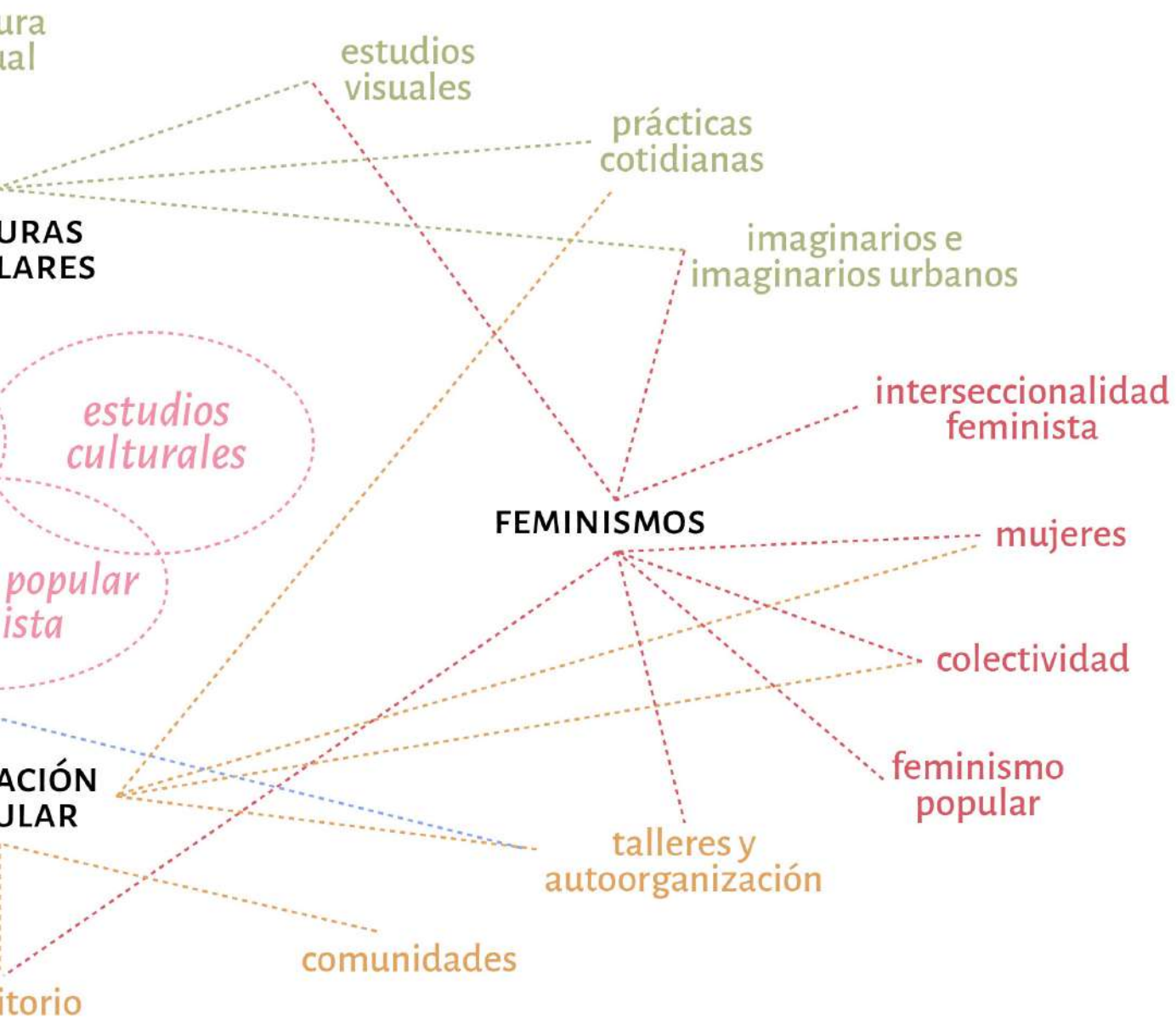
Tal como se mencionó anteriormente, la investigación se centra en las artes populares, con un enfoque específico en reconocer el protagonismo de las mujeres en las prácticas de creación y producción. Si bien, el rescate histórico ha contribuido a generar espacios de puesta en valor de artesanías y arte popular femenino, este proyecto de investigación-creación se centra en mujeres urbanas, específicamente pertenecientes a la comuna de Cerrillos, Región Metropolitana. Aquí, se desarrolla un largo proceso de participación y observación, conociéndolos, entiendo sus gustos, necesidades y proyecciones, para finalmente propiciar una experiencia de co-creación. El objetivo es acercarnos a una técnica específica: la cerámica. De esta forma, utilizando la perspectiva proyectual que nos propone el diseño, exploramos algunas de las posibilidades simbólico-expresivas que nos ofrece esta técnica.

Asimismo, el proyecto propone una mirada desde los estudios culturales, destacando a las mujeres como principal grupo de interés dentro de la diversidad de grupos que conforman las culturas populares en este territorio. En este sentido, la investigación se enfoca en aquellas formas de microresistencia y apropiación que surgen en las prácticas cotidianas de las mujeres cerrillanas, donde las artes populares e imaginarios abundan silenciosamente en su historia territorial y se despliegan hasta el presente.

Finalmente, la educación popular feminista, proporciona fundamentos teóricos esenciales para la etapa de levantamiento de información, planificación y producción del proyecto. Esta perspectiva, es una invitación a repensar las prácticas educativas informales, a poner énfasis en las mujeres y sus propias realidades y necesidades. De acuerdo con lo anterior y conectándolo con Cerrillos, resultan clave las comunidades organizadas de mujeres cerrillanas, por ello, a lo largo del proyecto están presentes planteamientos como: el énfasis en el carácter colaborativo, otorgar importancia y valor al territorio, así también al círculo familiar o redes de apoyo, el intercambio de saberes y experiencias, la autoorganización y autogestión, entre otros.

Diagrama [núm. 2] Conceptos base de la investigación. Elaboración propia.







PRIMERA PARTE

Violeta Parra en Feria de Artes Plásticas del
Parque Forestal, 1960. Subcolección Antonio
Quintana Contreras.

Disponible en: Colección Archivo Fotográfico,
Archivo Central Andrés Bello.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

Creación y producción

Artes “mayores” y artes “menores”

Clásicamente, las bellas artes están referidas a aquellas expresiones artísticas insertas en tres grandes disciplinas: arquitectura, escultura y pintura. A lo largo del tiempo, la historia del arte se ha encargado de mantener a estas posicionadas jerárquicamente sobre todas aquellas creaciones distintas de estos cánones establecidos, refiriéndose a ellas como “artes menores”, en contraposición a estas “artes mayores”.

Las artes menores -donde se enmarcan prácticas como las artes decorativas, las artes aplicadas, artesanías, arte popular, entre otras- corresponden a aquellas manifestaciones artísticas consideradas de menor importancia o calidad estética, haciendo tal distinción principalmente por su faceta “utilitaria”¹ en comparación y subordinación a las bellas artes.

Estas manifestaciones artísticas menores (cerámica, orfebrería, esmalte, tapicería, textiles entre otras), han estado presentes a lo largo de toda la historia en diversas culturas, sin embargo, siempre desde una posición marginal u obliterada por la historia oficial. Del mismo modo, se ha generado una distinción entre los denominados artífices de artes decorativas o artesanos, en contraste con los artistas formados en academias o instituciones oficiales y supuestamente provistos de una mayor capacidad creativa².

Asimismo, a lo largo de la historia se ha relacionado a las artes decorativas con las técnicas de fabricación mecánicas que surgieron en el proceso de industrialización del siglo XIX, la que si bien facilitaban la producción, las piezas provenientes de esta técnica se alejaban de lo hecho a mano³.

En la actualidad, la disciplina e historia del diseño, y con ello sus académicos e investigadores, se han encargado de revalorizar estas expresiones artísticas, destacando la importancia que han tenido en

¹ Maria Isabel Álvaro, “Artes Decorativas”. En *Introducción general al Arte: arquitectura, escultura, pintura, artes decorativas* (Madrid: ISTMO, 1996), 283.

² Maria Isabel Álvaro, “Artes Decorativas”, 295.

³ En este sentido, cabe destacar al movimiento Arts & Crafts, liderado por el artista-artesano y escritor William Morris (1834-1896), y su labor en torno a reactivar y valorizar la artesanía tradicional, y a su vez, su fuerte oposición a la industrialización y sus efectos sobre las artes decorativas.

cuanto al desarrollo, evolución y diversificación de las manifestaciones artísticas, pero también como elementos fundamentales para el conocimiento y estudio de las culturas. Cada vez es posible encontrar mayor bibliografía y publicaciones en torno a estas expresiones, lo que ha llevado a una “[...] vuelta hacia lo auténtico, como reacción lógica a la excesiva industrialización y materialismo de la vida actual”⁴.

Arte popular en Chile: discusiones en torno al concepto (1909-1970)

A continuación, se abordarán algunos antecedentes clave en la conformación del concepto de arte popular en el medio chileno, desde su inserción en el campo artístico.

Esta discusión en el ámbito artístico surge en la transición del siglo XIX al XX, inicialmente desde los estudios folklóricos y antropológicos, destacándose Rodolfo Lenz como uno de los primeros en interesarse en el rescate y puesta en valor de expresiones relacionadas a la cultura popular. A raíz de ello, en 1909 fundó la Sociedad de Folklore Chileno, orientada a la investigación en torno a “literatura, costumbres y creencias, lenguaje vulgar y algunos ámbitos identificados con la dimensión material de la cultura”⁵, antecedentes clave que propiciaron un mayor desarrollo de las investigaciones folklórico-literarias en el país.

Por otro lado, paralelamente surge la Escuela de Artes Decorativas de Santiago (EAD), un proyecto educativo desarrollado entre los años 1906-1926, a partir de la iniciativa del director de la Escuela de Bellas Artes, el escultor Virginio Arias, y el crítico y diplomático Manuel Rodríguez Mendoza. Este fue uno de los primeros proyectos educativos que pretendía vincular el arte a la industria en el país, con el propósito de “formar operarios decoradores dándoles una enseñanza artística de aplicación práctica adecuada a las necesidades de todas las industrias de carácter plástico y decorativo”⁶.

⁴ Maria Isabel Álvaro, “Artes Decorativas”, 286.

⁵ Eduardo Castillo, “Arte popular en Chile, Itinerario de un concepto cultural (1928-1931)” [En prensa] (2023): 1.

⁶ Moisés Vargas, citado en Eduardo Castillo, “Arte e industria: una paradoja cultural chilena. El caso de la Escuela de Artes Decorativas de Santiago (1906-1926)” [Documento de trabajo, sin publicar] (2023): 2.

Así, esto se desarrolló en torno a cursos como modelado y tallado en piedra y mármol, tallado ornamental en madera, cerámica, fundición artística, dibujo ornamental y pintura decorativa, entre otros. Si bien, su apertura tuvo como referente a la École Nationale supérieure des Arts Décoratifs, fundada en París en 1766, dentro de un país donde las artes decorativas tenían su lugar en las escuelas superiores, en el contexto chileno las artes decorativas fueron incomprendidas por el medio artístico y cultural, tanto en su búsqueda de una relación arte-industria, como en su dimensión utilitaria y simbólica⁷.

Más adelante, en el contexto de la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931), este fue un periodo caracterizado por reformas en torno a la creación y producción; entre ellas, la reforma a la enseñanza artística de 1928 impulsada por Carlos Isamitt, la cual tenía como principal centro de interés el rescate de lo popular-local⁸ cuyo fin estaba orientado a potenciar el carácter artístico nacional, respondiendo al sentir moderno de la época⁹.

En este contexto, se destaca Ricardo Latcham, arqueólogo inglés, pionero en el trabajo etnográfico en Chile y la investigación en torno a la cultura mapuche, quien fue el profesor encargado del curso de “Arte popular precolombino”, lo cual fue considerado altamente rupturista en relación a los contenidos históricamente enseñados en la Escuela de Bellas Artes, lo que conllevó a ser intensamente resistido por la oposición gremial erigida desde la Sociedad Nacional de Bellas Artes (SNBA).

El cierre de la Escuela de Bellas Artes a fines de 1928, y al año siguiente, la creación la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile¹⁰ trajo consigo dos hitos: el resurgimiento de la Escuela de Artes Decorativas¹¹ y el posicionamiento del arte popular como cátedra universitaria, incorporándose institucionalmente al “quehacer investigativo y creativo al interior de la universidad estatal”¹² tanto del lado de las artes decorativas como de las artes musicales. Sin embargo, al mismo tiempo, surgieron nuevas tensiones en torno al entendimiento de las artes aplicadas en contraste al arte popular y, en torno a ello, los procesos creativos, el oficio y la capacidad imaginativa.

⁷ Eduardo Castillo, “Arte e industria: una paradoja cultural chilena. El caso de la Escuela de Artes Decorativas de Santiago (1906-1926)”, 3.

⁸ Eduardo Castillo, “Arte popular en Chile, un concepto en disputa entre los años 1930 y 1950” [Documento de trabajo, sin publicar] (2023): 4.

⁹ *Ibíd.*, 4.

¹⁰ La cual, en ese entonces estuvo compuesta por la Academia de Bellas Artes, la Escuela de Artes Decorativas, el Conservatorio Nacional de Música, el Instituto de Cinematografía Educativa y el Departamento de Extensión Artística.

¹¹ Denominación proveniente de los años previos al Centenario de la República, aunque finalmente se nombró como Escuela de Artes Aplicadas a partir de 1933.

¹² Castillo, “Arte popular en Chile, Itinerario de un concepto cultural (1928-1931)”, 1.

En el contexto internacional, este periodo se conoce como entreguerras (1920-1930), y es cuando surge la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual (1922) como parte de La Liga de las Naciones, la cual tuvo dentro de sus objetivos el internacionalismo, el intercambio cultural, la realización de congresos, así también la promoción del arte popular. En 1930, se formó una comisión análoga en el contexto nacional, destacándose la participación de la educadora Amanda Labarca, como directora de las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile.

De esta forma, las Escuelas de Temporada se caracterizaron por reflejar el carácter internacionalista de la cooperación intelectual incentivado desde el extranjero, así también se presentaron como una instancia de educación no formal, que permitió a todo tipo de público, entre ellos profesores, perfeccionar sus conocimientos en torno al arte popular por medio de la exploración de ámbitos como la lengua y literatura, así como las artes libres/aplicadas.

Para entonces, los enfoques respecto al arte popular, se presentaban en dos vertientes: en primer lugar, investigadores como Tomás Lago o Oreste Plath, quienes optaban por un carácter más antropológico y conservacionista, destacando el carácter puro, original y único de las creaciones populares, como expresión de resistencia material y cultural de las comunidades. Asimismo, resaltaban el valor de las piezas en torno a su unicidad, lo cual las diferenciaba de las artesanías. Por otro lado, autores como Alberto Gerchunoff percibían el arte popular como una creación viva, reflexiva y sugestiva, destinada más allá de la contemplación, enfocando su importancia a su dimensión simbólica o inmaterial¹³.

Así, en la década de los cuarenta, la Exposición Americana de Artes Populares, organizada por la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual y la Universidad de Chile, dió origen en 1943 a la conformación del MAPA (Museo de Arte Popular Americano) a cargo de Tomás Lago, quien promovió una mirada conservacionista y tradicional. Por otro lado, el arte popular en la Universidad de Chile encontró más aceptación por parte de las ciencias sociales y la creación artística en las artes

¹³ Alberto Gerchunoff, "El Arte Popular En Chile". En *Revista De Arte*, nº18 (1938): 30.

¹⁴ *Ibíd.*, 2.

musicales¹⁴; mientras que, del lado de la Escuela de Artes Aplicadas, en palabras de Alicia Cáceres “un semillero de grabadores, ceramistas, talladores y esmaltistas”¹⁵, se destacó por ser un espacio educativo fuera del modelo de universitario tradicional, en que el modo predominante era el del taller de cada profesor, que a su vez se concebía como un espacio de trabajo y exploración común para alumnos y maestros¹⁶.

Sin embargo, a lo largo de su trayectoria esta escuela se enfrentó a tensiones en torno al carácter artesanal y/o técnico de los talleres en contraste al esquema académico establecido en la universidad. Pese a ello, Castillo señala que “la Escuela de Artes Aplicadas realizó un aporte clave a la promoción de la artesanía urbana y el trabajo creativo basado en lo tradicional pero provisto de mayor libertad interpretativa”¹⁷.

A su vez, la Escuela de Artes Aplicadas, se enmarca en unos de los proyectos fundamentales iniciados entre la Fundación del empresario Salomón Sack y la Universidad de Chile en los años 1950, el cual buscaba potenciar e intensificar la enseñanza industrial y lograr la capacitación técnica de obreros y estudiantes del país¹⁸. Con ese objetivo, la fundación realiza la donación de un terreno de 30 hectáreas ubicado frente al aeropuerto Los Cerrillos, en Av. Pedro Aguirre Cerda, actual comuna de Cerrillos.

En este nuevo espacio conocido como Campus Cerrillos, se instaló en primer lugar la Escuela de Arquitectura en el año 1958, y durante este periodo hasta la Reforma Universitaria, los alumnos de Artes Aplicadas frecuentaron el campus tanto para sus estudios como para colaborar en la edificación de las nuevas dependencias. Finalmente, el cambio de sede ocurrió una década más tarde, pero para entonces los sucesivos intentos de actualizar el plan de estudios, la estrechez presupuestaria y así también, la escasez de docentes, provocaron una división al interior de Artes Aplicadas: un sector integrado por profesores y alumnos deseaba mantener su vínculo con la Facultad de Bellas Artes, y la antigua sede en la calle Arturo Prat, que posteriormente pasó a formar el Departamento de Artesanía; por otro lado, otro sector deseaba independizarse de esta facultad: “plantearon un distanciamiento radical de la artesanía

¹⁵ Alicia Cáceres y Juan Reyes. “Inicios de la artesanía urbana”. En *Artesanía Urbana en Chile*. (Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2019), 29.

¹⁶ Eduardo Castillo. “Arte y oficio en torno a la obra de Norberto Oropesa”. En *Norberto Oropesa, Maestro alfarero*. (Santiago: Publicaciones Cultura, 2012), 16.

¹⁷ Castillo, “Arte popular en Chile, un concepto en disputa entre los años 1930 y 1950”, 15.

¹⁸ Eduardo Castillo. “Campus Cerrillos, el gran proyecto”. En *Artesanos, Artistas, Artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968*. (Santiago: Ocho Libros Editores, 2010), 201-202.

y el oficio, para buscar una vinculación más efectiva con la industria y el ámbito tecnológico”¹⁹. Para ello, se trasladaron a las nuevas instalaciones en el campus Cerrillos, y tras la Reforma Universitaria pasaron a constituir el nuevo Departamento de Diseño.



FIGURAS [NÚM. 1-3] Vistas de la construcción del edificio destinado a la Escuela de Artes Aplicadas en el campus Cerrillos, que tras la Reforma Universitaria, pasó a constituir el nuevo Departamento de Diseño.

Para finalizar, resulta clave mencionar a la Feria de Artes Plásticas del Parque Forestal²⁰. La primera versión se instaló en la ribera sur del río Mapocho en 1959, impulsada por Germán Gassman, quien proyectaba “replicar las ferias de las pulgas de París, en pleno Santiago”²¹. De tal forma, esta experiencia vino a dialogar con la labor realizada en la Escuela de Artes Aplicadas en torno al arte y oficio. Así, “el carácter abierto del evento, que acogió numerosamente a artistas provenientes

19 Eduardo Castillo. “La Reforma Universitaria y Artes Aplicadas” En *Artesanos, Artistas, Artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968*. (Santiago: Ocho Libros Editores, 2010), 220.

20 Alicia Cáceres nos menciona que estas ferias se extendieron desde 1959 hasta más allá de 1967, participaron grandes figuras que hoy reconocemos como parte del folclor y la cultura popular chilena: Violeta Parra, Margot Loyola, Nemesio Antúñez, Sergio Castillo, entre otros.

21 Alicia Cáceres y Juan Reyes. “Inicios de la artesanía urbana”, 31.

de la academia, artistas populares, artesanos tradicionales y artesanos urbanos”²², se posicionó como un espacio abierto en el cual los creadores tuvieron “una oportunidad de darse a conocer, promocionar sus trabajos en un ambiente distendido, agradable en esa época en que no existían en Santiago más de dos galerías de arte, además de los salones oficiales, los que resultaban absolutamente excluyentes”²³.

Por esta razón, la Feria de Artes Plásticas se posicionó como un referente cultural en torno a la valorización del arte popular en el país, que permitió por primera vez generar un diálogo abierto y cercano entre la artesanía y otras manifestaciones artísticas, sin olvidar el carácter amplio, popular y participativo, más lejano al ámbito académico que propició este encuentro en espacios públicos de la capital²⁴.



FIGURA [NÚM.4] Violeta Parra bordando en la Feria Artes Plásticas del Parque Forestal, 1960.

²² Eduardo Castillo. “Arte y oficio en torno a la obra de Norberto Oropesa”, 17.

²³ Alicia Cáceres y Juan Reyes. “Inicios de la artesanía urbana”, 30.

²⁴ Eduardo Castillo. “Arte y oficio en torno a la obra de Norberto Oropesa”, 13.



FIGURA [NÚM.5] Eyleen Vila y Clara Billike, alumnas de artes del vestuario en la Escuela de Artes Aplicadas, participando en la segunda Feria de Artes Plásticas del Parque Forestal, 1960.



FIGURA [NÚM.6] Estudiantes de la Escuela de Artes Aplicadas como expositoras en la Feria de Artes Plásticas del Parque Forestal, 1960.

Arte popular: comunidades, expresión y territorios

Si bien el arte popular es un concepto debatido por diversos autores, a continuación abordaremos la visión enfocada en el contexto y perspectiva de los Estudios Latinoamericanos, principalmente a partir de su desarrollo y discusión en el contexto chileno, relacionado al mismo tiempo con el concepto de artesanía urbana. En relación a esto, en primer lugar, el autor Ticio Escobar, nos brinda una definición de arte popular:

“El conjunto de formas estéticas producidas por sectores subalternos para apuntalar diversas funciones sociales, vivificar procesos históricos plurales (socioeconómicos, religiosos, políticos), afirmar y expresar las identidades sociales y renovar el sentido colectivo. Así, resulta válido hablar de arte popular en cuanto es posible reconocer dimensiones estéticas y contenidos expresivos en ciertas manifestaciones de la cultura popular”²⁵.

Según lo expresado anteriormente, podemos reconocer una primera característica asociada a esta expresión de arte: “la capacidad de un grupo diferente [del grupo hegemónico] de procesar estéticamente su propio tiempo y de reconocerse en esa operación”²⁶.²⁶ Así, quien hace y crea, no necesariamente tiene consciencia de ser artista, o no se reconoce como tal, dado que no se dedicó a estudiar formalmente su arte, a diferencia de los artistas de las “artes mayores” o bellas artes. También, sucede que en algunos casos se consideran dentro de una “conciencia colectiva”²⁷ más que una autoría personal.

Asimismo “... su obra manifiesta en forma rotunda, consciente o inconsciente, la existencia de un impulso artístico [...] infundiéndole vida y haciéndola capaz de suscitar emociones en quien la contempla”²⁸, por lo tanto, se considera que no existen influencias académicas o teóricas que condicionen el resultado -únicamente los materiales y herramientas que tengan a su disposición- y a su vez no se busca un reconocimiento mayor o institucionalizado, más allá de su círculo o territorio²⁹, por lo cual su cultor puede manifestar libremente su yo o el de su colectividad.

En contraste al arte canónico, el arte popular posee un carácter útil, más allá de su dimensión estética; y producto de esta unión de funcionalidad y simbolismo³⁰ surgen los relatos en torno a lo utilitario y lo expresivo simultáneamente. Además, en relación a dicha consciencia colectiva, es que el artista busca expresar y perdurar la herencia cultural de su grupo o comunidad, a través de tradiciones, formas y técnicas que afirman la identidad social y valores de aquel grupo particular.

²⁵ Ticio Escobar. “La cuestión de lo artístico popular”. En *El mito del Arte y el Mito del Pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. (Buenos Aires: Ariel, 2014), 126.

²⁶ *Ibíd.*, 127.

²⁷ Maria Isabel Álvaro, “Artes Decorativas”, 320.

²⁸ *Ibíd.*, 321.

²⁹ *Ibíd.*, 320.

³⁰ *Ibíd.*, 322.

Por ende, es crucial destacar que el arte popular no solo adquiere importancia por su dimensión material y estética, sino también por manifestarse como “una expresión simbólico-espiritual de las ideas del pueblo”³¹; su capacidad para plasmar tradiciones, relatos, memorias y necesidades respecto a determinados contextos socioeconómicos, religiosos, políticos y geográficos que impactan a una comunidad. Siendo esto un rasgo distintivo que predomina en la mayor parte de las expresiones de arte popular latinoamericanas.

Artesanía urbana o contemporánea

En relación a este rescate del concepto de arte popular expuesto en el apartado anterior, que reúne algunas características de las visiones debatidas en el siglo XX en Chile, en complemento a ello, se abordará el concepto de artesanía urbana o contemporánea de Alicia Cáceres³².

En primer lugar, el concepto artesanía urbana o contemporánea, tal como su nombre nos introduce, posiciona a las creaciones en un contexto urbano, y al mismo tiempo, les otorga valor justamente por esta razón, a diferencia de visiones más tradicionales como lo propuesto por Tomás Lago, quien enfatiza en valor de las prácticas artesanales en torno al carácter rural y su propósito intrínseco de expresar y hacer perdurar tradiciones, formas y técnicas de grupos o comunidades locales.

Asimismo, esto no se encuentra limitado por el acceso a materiales y herramientas, dado que no se considera que “la escasez de recursos técnicos, financieros y artísticos”³³ sean elementos fundamentales para la creación y producción de arte popular. Más bien, esta perspectiva reconoce el carácter autodidacta en los creadores y en sus estudios en torno a los oficios o técnicas. Aunque no necesariamente se formaron en instituciones de educación artística, ni se encuentran promovimiento la herencia cultural de su comunidad, los mueve su vocación en torno a la creación, y por ello generan su propia gestión, investigación y obras, en palabras de Cáceres: “dominando su oficio mientras buscan soluciones

³¹ *Ibíd.*, 323.

³² Cáceres considera que arte popular y artesanía son homólogos.

³³ Alicia Cáceres y Juan Reyes. “Artesanía urbana o contemporánea: hacia una definición”. En *Artesanía Urbana en Chile*. (Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2019), 23.

y crean nuevas técnicas para llegar a la perfección de la obra o al objeto que nace de sus manos”³⁴.

Por otro lado, este concepto estrechamente relacionado con las Ferias de Artes Plásticas del Parque Forestal y la Escuela de Artes Aplicadas en el contexto nacional, otorga valor al acto de creación individual, sin necesariamente estar sujeto a su dimensión utilitaria. Más bien, reconoce el carácter expresivo ligado a la materialidad y técnica. En base a lo expuesto en este apartado, Cáceres y Reyes nos mencionan una reflexión en torno al significado de ser artesano urbano:

“Es adentrarse en nuestros orígenes, conocerlos, amarlos, respetarlos, revestirnos de ellos y dejarlos aflorar en nuestra propia expresión, en nuevas formas, apropiándonos y transformando las formas y materiales tradicionales, redescubriéndolos. Actualizándolos por medio de nuestra propia vitalidad, experiencia e investigación”³⁵.



FIGURA [NÚM.7] Taller de Artes del Fuego, incluía los cursos de cerámica, impartido por Samuel Román y René Mesa, y esmalte sobre metales o vidrio, impartido por Héctor Banderas y posteriormente por José Perotti.

³⁴ *Ibíd.*, 24.

³⁵ Alicia Cáceres y Juan Reyes. *Artesanía Urbana. En Historia hecha con las manos: Nosotros los artesanos y las ferias de artesanía del siglo XX*. (Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2008), 65.

Cerámica en la educación, artesanía e industria

Los conceptos de arte popular, artesanía, y arte aplicado a la industria que han estado desarrollándose en este capítulo, se enmarcan directamente en un contexto caracterizado por la inestabilidad política y cambios económicos e industriales en Chile. Así, se consolida la transición del modelo exportador de materias primas a nuevas políticas de industrialización en el país³⁶ en el denominado modelo de “desarrollo hacia dentro” (1929-1973); que si bien, se implementó con un fin económico, al mismo tiempo conformaba “un programa social e identitario destinado a incorporar a los diversos sectores de la población bajo un proyecto común, al amparo de un Estado de compromiso y bienestar”³⁷.

Bajo este contexto, y retomando lo mencionado en capítulos anteriores, es que se desarrollaron cambios importantes en torno a la educación artística y su vinculación con la industria nacional, y es en este contexto que la cerámica emerge como una de las protagonistas de este periodo.

En primer lugar, en el ámbito educativo, en los años finales del funcionamiento de la Escuela de Bellas Artes previo al cierre de 1928, esta se caracterizó por su bifurcación en dos corrientes: por un lado una sección dedicada complementamente al arte “puro”, y por otro lado, el arte aplicado a la industria, en que dentro de sus ramos contemplaba escenografía, afiche, encuadernación artística y cerámica.

El profesor Karl Hassmann (1893-1947), fue un artista checo, que con anterioridad había trabajado en Milán durante tres años como director técnico de la Fábrica de Porcelana de Giovanni Conti e Hijo. Luego de su llegada a Chile, fue quien se desempeñó como profesor del taller de cerámica en la Escuela de Bellas Artes, curso que posteriormente continuó en la Escuela de Artes Aplicadas desde 1929 a 1931, bajo el propósito de impulsar el arte de la cerámica en el país³⁸, vinculado a la

36 ISI: Industrialización por sustitución de importaciones, política que impulsaba la sustitución de productos importados por manufacturados localmente.

37 Pedro Álvarez. “Artes Aplicadas y la industria nacional: una difícil comunión” en *Artesanos, Artistas, Artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968*. Eduardo Castillo (ed). (Santiago: Ocho Libros Editores, 2010), 261.

38 Eduardo Castillo. “La intervención oficial: el cierre de Bellas Artes” en *Artesanos, Artistas, Artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968*. (Santiago: Ocho Libros Editores, 2010), 96.

vez con su esfuerzo por promover la utilización de estas materias primas abundantes en el territorio nacional y destacar un carácter popular-local a través de esta técnica³⁹.



FIGURA [NÚM.8] Exhibición de trabajos de un curso de cerámica, impartido por Karl Hassmann hacia 1920.

Posteriormente, esta cátedra continuó desarrollándose por el profesor René Mesa Campbell hasta los años 1950, quien a su vez se desempeñó como jefe del taller de Artes del Fuego, donde estaban insertos la cerámica y el esmalte sobre metales o vidrio. En este contexto cabe destacar a Alicia Cáceres, autora mencionada en capítulos previos, quien estudió cerámica en la Escuela de Artes Aplicadas y tras su paso por la escuela dedicó su vida profesional por más de cincuenta años al arte y oficio de la cerámica⁴⁰. Asimismo, Polimnia Sepúlveda, estudiante

³⁹ *Ibíd.*, 116.

⁴⁰ Mauricio Vico. "Transformación social, arte popular e identidad" En *Artesanos, Artistas, Artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968*. (Santiago: Ocho Libros Editores, 2010), 325.

de cerámica y profesora de dibujo en Artes Aplicadas, y quien completó años más tarde su formación como diseñadora, desarrollando proyectos en torno a esta materialidad hasta el presente.

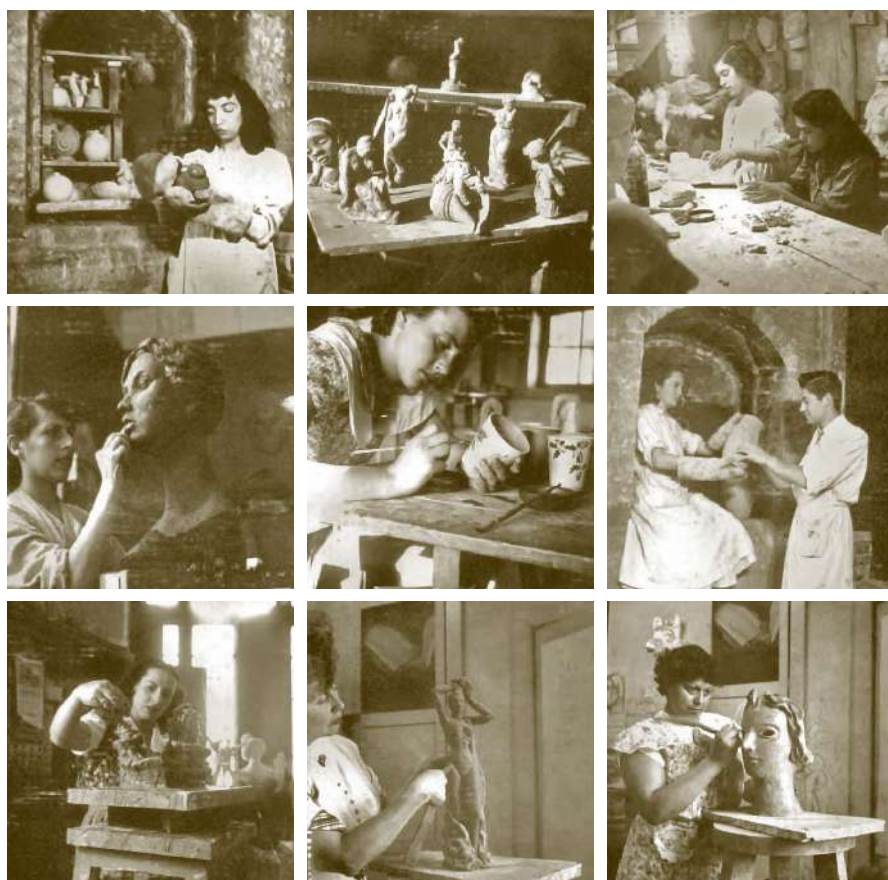


FIGURA [NÚM.9] Recopilación del curso de cerámica. Para entonces impartida por el profesor René Mesa Campbell, 1945.

En este sentido, la cerámica se insertó firmemente en el ámbito educativo, gracias a estas instancias promovidas en la búsqueda por reforzar la identidad nacional, y que a su vez, le permitieron permanecer en la educación superior -en el caso de la Escuela de Artes Aplicadas- hasta su cierre en el año 1973, con la llegada de la dictadura cívico-militar.

Por otro lado, resultó protagónico en este periodo el reconocimiento y la puesta en valor creaciones populares-rurales, tales como la alfarería

tradicional de Pomaire, la cerámica de Quinchamalí⁴¹, las loceras de Talagante y Peñaflor y la cerámica Mapuche, valorizadas en cuanto a su carácter expresivo, único y simbólico en relación a las formas y técnicas provenientes de sus comunidades y su herencia cultural.

Al mismo tiempo, esta valorización del arte popular ligado a lo rural, contrasta con el resurgimiento y posicionamiento de la cerámica con perspectiva europea, en la búsqueda de incentivar el carácter artístico nacional, en el nuevo y creciente desarrollo industrial, donde surgen fábricas como por ejemplo: industria Rua del empresario Hernán Castro Olivera, Cerámica Artística Los Andes (CALA), la Fábrica Nacional de Loza de Penco (FANALOZA) y Cerámica de Lota, una de las industrias más avanzadas en términos tecnológicos e industriales de la época⁴², la cual abordaremos a continuación.



FIGURA [NÚM.10] Fabricación de aisladores, Fábrica de Cerámica de Lota, 1933.

La Fábrica de Cerámica de Lota, funcionó entre los años 1936 y 1952, y se posicionó como uno de los primeros rubros industriales que brindó oportunidades para que las mujeres se integraran al trabajo remunerado extradoméstico⁴³. En sus comienzos, su producción estuvo más ligada a la minería (1852) y posteriormente a la fabricación de ladrillos refractarios (1854), cuyo éxito impulsó la expansión de los

41 Enmarcadas o más cercanas a los conceptos de arte popular y artesanía impulsados por Tomás Lago.

42 Subercaseaux, Ramon. "Necesidad de un Museo de Arte Industriales, y Conclusión". En *La enseñanza de las Bellas Artes y de las artes industriales* (Niza: imprenta del Patronato de S. Pedro, 1892), 67.

43 Héctor Uribe. "La cerámica de Lota" En *Cerámica de Lota. Patrimonio cultural de un pueblo* (Santiago: RiL editores, 2011), 57-177.

procesos productivos y maquinarias, y con ello la producción de objetos en base a arcilla. Así, en 1929, la industria ya contaba con dos secciones: la Fábrica de Ladrillos Refractarios y la Fábrica de Cerámica⁴⁴, que si bien, no se tiene certeza en qué año comenzó la producción cerámica específicamente decorativa, se tiene conocimiento de que inició su comercialización en 1937 y se extendió hasta 1952.

De este modo, cabe mencionar la participación que tuvieron las mujeres en este rubro, principalmente como pintoras y decoradoras en las fábricas de productos de cerámica en el país⁴⁵; en el caso de Cerámica de Lota en una primera instancia en torno a sección de aisladores de cerámica, y posteriormente, al comenzar la producción de objetos de decoración, tales como figurillas, servicios de té, jarrones, ceniceros, vajilla, etc., las lotinas se desarrollaron en torno a labores industriales-artesanales de tipo artístico, en talleres de pintado, decoración y acabado de las piezas⁴⁶.



⁴⁴ *Ibíd.*, 38.

⁴⁵ Además de Cerámica de Lota, a modo de ejemplo, se encuentra el caso de la industria FANALOZA.

⁴⁶ Héctor Uribe. "Palabras finales" En *Cerámica de Lota. Patrimonio cultural de un pueblo* (Santiago: RiL editores, 2011), 178.



FIGURAS [NÚM.11-12] Decoración de objetos de cerámica, Fábrica de Cerámica de Lota , entre 1940-1949.

Mujeres en el arte popular

A partir de la caracterización de arte popular presentada anteriormente, a continuación se abordarán algunos de los puntos reflexivos que han surgido en relación a la presencia de mujeres dentro de este ámbito.

En primer lugar, surge una discusión en torno a los sujetos creadores de arte popular. Si bien una de las características principales es la colectividad o la conciencia colectiva, esta noción es refutada por la investigadora Eli Bartha, quien menciona la importancia de pensar más

allá de las piezas finales como objetos aislados, es decir, visibilizar a las creadoras, relevando su participación en todo el proceso productivo, que muchas veces es olvidada o ignorada: “[...] si son ancianas, niñas o adultas; no es posible conocer a fondo este campo si se sigue pensando que el arte popular no tiene género y por lo tanto es producto de un pueblo abstracto y neutro”⁴⁷.

Si bien las expresiones de arte popular son valiosas independiente del género de sus creadores, las autoras Barragán y Huacuz plantean que “el arte producido por mujeres y hombres tendería a ser diferente, tomando en cuenta que la construcción de las identidades está atravesada por el género y sus representaciones”⁴⁸. Por ende, esta visibilización de las creadoras y sus experiencias de vida diferentes de las experiencias masculinas en un mismo contexto, trae consigo el rescate de un relato único, marcado por la construcción social del género “[...] en la medida en que revalorar el trabajo creativo femenino significa la recuperación de una historia ignorada y el reconocimiento de que una parte de la cultura presente les es propia”⁴⁹.

Por otro lado, en este rescate del relato, las autoras mencionan: “es imprescindible que se aborde el arte popular combinando de la manera más afortunada posible todos los elementos fundamentales: la clase social, el proceso de trabajo, la etnia, el género, pero también lo artístico, como un proceso cinético”⁵⁰. Así, Barragán y Huacuz proponen repensar el arte popular, en torno a la puesta en valor de las mujeres creadoras, como sujetos que participan y han participado activamente pero siempre desde el espacio privado-doméstico.

⁴⁷ Eli Bartha. “Apuntes sobre feminismo y arte popular”. En *Mujeres, feminismo y arte popular*. Eli Bartha y María Guadalupe Huacuz (coord.). (CDMX: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2015), 25.

⁴⁸ Anabella Barragán y María Guadalupe Huacuz. “Arte popular y género”. En *Mujeres, feminismo y arte popular*. Eli Bartha y María Guadalupe Huacuz (coord.). (CDMX: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2015), 34.

⁴⁹ Eli Bartha. “Apuntes sobre feminismo y arte popular”, 24.

⁵⁰ *Ibíd.*, 28.

Culturas populares Estudios culturales

A continuación, se abordarán los estudios culturales, específicamente las perspectivas y discusiones que surgen de la cultura de las clases populares.

El concepto de hegemonía está referido a la capacidad de un sector o grupos pertenecientes a una clase social de generar consensos en torno a sus intereses y necesidades ⁵¹, de acuerdo a ello, la clase dominante impone sus ideas, a modo de intereses generales para la totalidad del entramado social. Dentro de este, reconocemos a clases subalternas, aquellas englobadas en la categoría de pueblo o lo popular y que el autor Nestor García Canclini refieren de este modo:

“[...] las culturas populares (más que la cultura popular) se configuran por un proceso de apropiación desigual de los bienes económicos y culturales de una nación o etnia por parte de sus sectores subalternos y por la comprensión, reproducción y transformación, real y simbólica, de las condiciones generales y propias de trabajo y de vida” ⁵².

De acuerdo con ello, uno de los conceptos clave de las culturas populares ⁵³ múltiples y heterogéneas, corresponde a la apropiación, es decir, hacer propio lo que no se tiene. Aquellos procesos transforman, refuncionalizan y remodelan los objetos, sus usos e interpretaciones. A partir de ello, elaboran sus propias condiciones de vida y mantienen su interacción conflictiva con los sectores hegemónicos ⁵⁴.

Otras perspectivas, como la de Michel de Certeau, concuerdan en que los objetos de estudio de las culturas populares no son algo minoritario y marginal, tampoco del pasado o muertas; al contrario, la expresión de las culturas populares son las prácticas cotidianas: “[...] de las mayorías anónimas [...] el espacio de libertad creado por las tácticas populares

⁵¹ Zubieta, Ana María, et al, “Lo popular y la posibilidad de una crítica política”. En *Cultura popular y cultura de masas : conceptos, recorridos y polémicas*. (Buenos Aires: Paidós, 2000), 39.

⁵² Néstor García Canclini. “Introducción al estudio de las culturas populares”. En *Las culturas populares en el capitalismo*. (México: Nueva Imagen, 1982), 62.

⁵³ En ese sentido, cabe destacar lo importante de referirnos a estas como: culturas populares/cultura de las clases populares o subalternas, dejando atrás la mirada homogeneizadora de lo popular, no existe una “personalidad” ni una esencia de lo popular. A modo de ejemplo, no es lo mismo un artesano rural que uno urbano, cada cultura popular se expresa únicamente.

⁵⁴ Néstor García Canclini. “Introducción al estudio de las culturas populares”, 63.

de microresistencia y apropiación, dentro de los abarcadores márgenes del orden dominante”⁵⁵.

En relación a lo anterior, resulta interesante el concepto de barrio y con ello, las prácticas barriales, entendiendo al barrio como el espacio donde se desarrollan los sectores populares y que más que un lugar físico, es el resultado de un conjunto de procesos objetivos y subjetivos, identitarios y de coexistencia con otros⁵⁶; en este espacio se desarrollan las prácticas culturales/barriales, un vehículo entre el espacio privado y el público.

Imaginarios e imaginarios urbanos

“La ciudad se vuelve densa al cargarse con fantasías heterogéneas. La urbe programada para funcionar, diseñada en cuadrícula, se desborda y se multiplica en ficciones individuales y colectivas”⁵⁷.

Para el autor Armando Silva, los imaginarios buscan abordar la manera en que las personas o seres sociales, ya sea de forma individual y/o colectiva perciben sus propios mundos y realidades por medio de las sensaciones. De esta forma, ello “se ocupa de lo que está por fuera del marco de la racionalidad positiva, para enmarcar los sentimientos, los deseos ciudadanos, las fantasías de lo inesperado que se manifiestan como promesa de manera colectiva”⁵⁸. En este sentido, el imaginario comprende un nuevo campo en construcción epistemológica, en donde convergen diversas disciplinas, tales como la lingüística, la semiótica, la antropología y el psicoanálisis, interesadas en la comprender a distintos niveles la cultura⁵⁹.

De tal manera, lo que para Silva resulta interesante es la dimensión estética de estas percepciones sociales y para lograr revelar aquello, el autor propone tres instancias: el imaginario como inscripción psíquica,

⁵⁵ Zubieta, Ana María, et al, “Tácticas de la vida cotidiana y cultura popular”. En *Cultura popular y cultura de masas : conceptos, recorridos y polémicas*. (Buenos Aires: Paidós, 2000), 77.

⁵⁶ Zubieta, Ana María, et al, “Barrio, sujeto e historia”. En *Cultura popular y cultura de masas : conceptos, recorridos y polémicas*. (Buenos Aires: Paidós, 2000), 220.

⁵⁷ Néstor García Canclini, “Culturas híbridas y estrategias comunicacionales”. En *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, nº5 (1997): 109.

⁵⁸ Armando Silva. “Imaginarios Urbanos y Arte público”. En *Imaginarios Urbanos*. (Bogotá: Arango Editores, 2006), 9.

⁵⁹ Armando Silva. “El ciudadano de la América Latina”. En *Imaginarios Urbanos*. (Bogotá: Arango Editores, 2006), 30.

el imaginario en cuanto a su expresión material por medio de alguna técnica y el imaginario como construcción social de la realidad.

- En relación a la inscripción psíquica, el autor menciona que son “momentos en los cuales los sentimientos son dominantes ante la razón, tales como estados de miedo, odio, afecto, ilusión [...] situaciones y momentos en los cuales la colectividad vive o se expresa en algún límite de la realidad prevista”⁶⁰, hechos que alteran a aquella colectividad y dejan su huella, emergiendo nuevas verdades sociales⁶¹.

- En segundo lugar, se encuentra la posibilidad técnica o tecnológica que permite materializar los imaginarios sociales, es decir, la representación colectiva: “Así lo urbano corresponde a estas producciones imaginarias mediadas por las técnicas que convierten a la ciudad en depositaria de las fantasías ciudadanas”⁶². Algunas técnicas expresivas son, por ejemplo, la literatura, la fotografía, el cine, entre otras.

- Finalmente, los imaginarios se presentan como construcción social colectiva (a nivel local y global) de la realidad, en base al lenguaje y la imaginación humana, entonces “los imaginarios sociales serían



FIGURA [NÚM. 13] Marcha 8M Santiago Chile, 2020.

⁶⁰ Armando Silva. “Percepción imaginaria de la ciudad”. En *Imaginarios Urbanos*. (Bogotá: Arango Editores, 2006), 100.

⁶¹ Podemos considerar un ejemplo de ello las marchas del 8M cada año o el estallido social en Chile en el año 2019.

⁶² Armando Silva. “Percepción imaginaria de la ciudad”, 101.

precisamente aquellas representaciones colectivas que rigen los procesos de identificación social y con los cuales interactuamos en nuestras culturas haciendo de ellos unos modos particulares de comunicarnos e interactuar socialmente”⁶³.

Desde esta base, Joaquín Barriendos contribuye a la discusión al decir que “Las micropolíticas estéticas de los imaginarios urbanos son entonces motores epistemológicos en pequeña escala a partir de los cuales pueden incubarse potentes transformaciones sociales”⁶⁴, osea, los imaginarios urbanos nos impulsan a reflexionar en torno a las confrontaciones estéticas y políticas, entre las representaciones subjetivas territoriales y su potencial de acción política directa⁶⁵.

Estudios visuales y cultura visual

Para entrar en una definición de los estudios visuales, es necesario señalar que en los últimos años, ha habido un incremento de este tópico en la discusión sobre la Historia del Arte. Diversos autores concuerdan en que esta disciplina, centrada en la historia de artistas, estilos y obras de arte, ha dejado de lado puntos de análisis que en la actualidad son claves para entender la visualidad como una experiencia multidimensional.

Los estudios visuales comprenden así una nueva perspectiva de estudio e investigación que posiciona a la cultura visual como su objeto de estudio. Y a diferencia de la historia del arte, “el debate exclusivamente estético y las evaluaciones desde la técnica no tienen lugar desde esta perspectiva, lo que propicia no solo la incorporación de objetos y manifestaciones visuales diversas sino también una mayor complejidad a la comprensión de lo visual”⁶⁶.

Uno de los principales aportes de los estudios visuales, es el denominado giro visual, giro de la imagen o giro pictórico⁶⁷, el cual propone una expansión de la definición de “arte”, más allá de lo oficialmente

⁶³ Ibíd., 104.

⁶⁴ Joaquín Barriendos, “El arte público, las ciudades-laboratorio y los imaginarios urbanos de Latinoamérica.” En *AISTHESIS: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, n° 41 (2007): 74.

⁶⁵ Ibíd., 85.

⁶⁶ Verónica Capasso, “Estudios visuales: aportes y notas para pensar el presente” En *El Ornitorrinco Tachado*, n° 12 (2020): 5.

⁶⁷ W.J.T. Mitchell, “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual” En *Estudios Visuales*, n° 1 (2003): 28.

legitimado por las instituciones artísticas en el transcurso de la historia. De esta forma, “[...] no [se] restringe al estudio de las imágenes a las que tradicionalmente se privilegiaba por su inclusión en la categoría ‘arte’ [...]”⁶⁸ más bien, funciona como una ampliación del espectro de artefactos o manifestaciones visuales apropiadas para ser estudiadas en nuestra cultura.

Por otro lado, cabe destacar el carácter transdisciplinar que proponen los estudios visuales. En relación a lo mencionado en el párrafo anterior, al igual que la ampliación de los objetos de estudio, este nuevo ámbito académico requiere de la ampliación de herramientas analíticas, incluyendo nuevos marcos teóricos, tales como “Iconología, Historia, Sociología, Antropología, Estudios culturales, Ciencias de la información, etcétera”⁶⁹, que permitan profundizar en el “aspecto social de lo visual”⁷⁰.

Finalmente, un tercer aporte que nos ofrecen los estudios visuales, es su capacidad de reflexionar en torno a la imagen, considerándola como una compleja red de interacciones entre visualidad, cuerpos, instituciones, discursos, contextos sociales, políticos, territorios, entre otros. Todo esto “nos abre un abanico de posibilidades y nos permiten dar cuenta también de temáticas sociales y comunicacionales contemporáneas”⁷¹ inscritas en estas prácticas de visualidad, principalmente sobre cuáles son las funciones sociales y políticas de estas imágenes, así como los modos de producción, uso y circulación de las mismas.

⁶⁸ Keith Moxey, “Los estudios visuales y el giro icónico” En *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, nº6 (2008):13.

⁶⁹ Capasso, “Estudios visuales: aportes y notas para pensar el presente”, 5.

⁷⁰ Anna Maria Guasch, “Los estudios visuales: un estado de la cuestión”. En *Arte e investigación*, nº5 (2006): 11.

⁷¹ Capasso, “Estudios visuales: aportes y notas para pensar el presente”, 4.

Feminismos

Feminismos y movimientos de mujeres en la historia de Chile

Posicionando lo que son los movimientos de mujeres en el contexto chileno, que datan desde aproximadamente 1850 hasta la actualidad, nos encontramos con una diversidad de expresiones, discursos y formas de accionar desarrolladas por organizaciones de mujeres a lo largo de la historia de Chile. Habitualmente, suele hablarse de Olas del Feminismo, llegando a considerarse hasta una Cuarta Ola, sin embargo, para efectos de esta investigación, contemplaremos tres períodos importantes, marcados por sus determinados contextos sociales y políticos (nacionales e internacionales), territorios y actores. Estos son: Primera Ola (1850-1949), Segunda Ola (1950-1990) y Tercera Ola (1990 a 2020).

Primera Ola (1850-1949)

Los primeros acercamientos al movimiento de mujeres en Chile, se remontan a finales del siglo XIX. Allí, el feminismo se instauro como concepto y acción política en medio de un periodo marcado por las crisis económicas, guerras y dictaduras. Cabe destacar que estas organizaciones fueron principalmente de carácter urbano, en que se observaron dos corrientes: por un lado las mujeres de elite, quienes habitaban las ciudades, y en el otro extremo obreras y trabajadoras de los sectores medios y populares⁷².

Así, inmersas en este contexto discriminatorio y excluyente, las mujeres buscaron posicionarse como sujetos en el espacio público de una manera moderada, estando expuestas a los constantes cuestionamientos en torno al desprendimiento de su principal rol en la escena doméstica: el cuidado del hogar y la maternidad.

⁷² Según lo abordado en el texto, en este periodo poco se sabe de la vida y organización de mujeres populares, indígenas y de sectores rurales, teniendo en cuenta la condición de marginalidad rural en que estaban insertas.

De esta manera comenzaron las primeras formas de organización y acción. Por un lado, ante las transformaciones del Estado y pérdida de influencia de la Iglesia, las señoras de élite católicas comenzaron su activismo desde la caridad, enfocadas en prestar asistencia a familias pobres, generando los primeros contactos con el sector popular-obrero, con el fin de reforzar los roles de género tradicionales, en defensa de los valores cristianos y la familia.

Asimismo, otro importante grupo de mujeres de élite y sectores medios conocidas como mujeres ilustradas se inclinaron en favor de equiparar el nivel cultural y educacional reservado exclusivamente para los hombres, generando sus propias instancias de encuentro en el espacio extradoméstico. Es entonces cuando surgen las primeras ideas en torno a la postura anticlerical de “[...] suprimir la influencia de la iglesia y las trabas que ésta suponía para el desarrollo pleno de sus facultades”⁷³.

En el marco de las transformaciones económicas del periodo, el auge del salitre y la diversificación de la producción, las mujeres de los sectores medios ingresan al trabajo remunerado extradoméstico⁷⁴, desempeñándose principalmente en fábricas y talleres manufactureros. Esto propicia instancias de asociación exclusivamente femenina, destinada a enfrentar las carencias sufridas y la explotación laboral (femenina e infantil), tales como la Sociedad de Socorros Mutuos y la Sociedad de Protección de la Mujer (1888)⁷⁵. Sin embargo, también tuvieron presencia en organizaciones mixtas, de carácter sindical, pero siempre incluídas desde un rol de subordinación, “puesto que sus problemas, demandas e intereses específicos como mujeres [...] quedaban casi siempre eclipsados por los conflictos laborales masculinos, que eran presentados como prioritarios y universales”⁷⁶.

Por otro lado, las mujeres profesionales y de los sectores medios, fueron quienes protagonizaron las principales reformas políticas y jurídicas de la época. Pese a que “fue un feminismo de carácter reformista más que revolucionario”⁷⁷, la lucha por el acceso a estudios universitarios es hasta hoy en día considerada como un hito fundamental para el desarrollo del feminismo en Chile en el siglo XX⁷⁸. Así, este periodo estuvo marcado

⁷³ Karelía Cerda, et al. “Ensayos, aprendizajes y configuración de los feminismos en Chile: mediados del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX”. En *Históricas. Movimientos feministas y de mujeres en Chile (1850-2020)*. Ana Gálvez, et al. (Santiago: Lom Ediciones, 2021), 24.

⁷⁴ En este contexto, se denomina feminismo obrero / feminismo social a aquellas mujeres pertenecientes a la lucha obrera-de clases.

⁷⁵ Estas organizaciones de mujeres se coordinaban en torno a la educación, protección social, ayuda financiera, salud familiar, entre otros.

⁷⁶ Karelía Cerda, et al. “Ensayos, aprendizajes y configuración de los feminismos en Chile: mediados del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX”. 34.

⁷⁷ *Ibíd.*, 37.

⁷⁸ *Ibíd.*, 37.

por una alta movilización y vinculación política organizada entre mujeres pero también en alianzas con partidos masculinos (1920-1935), destacándose la fundación del primer partido político completamente femenino e independiente: el Partido Cívico Femenino (1922) bajo la dirección de Ester La Rivera.

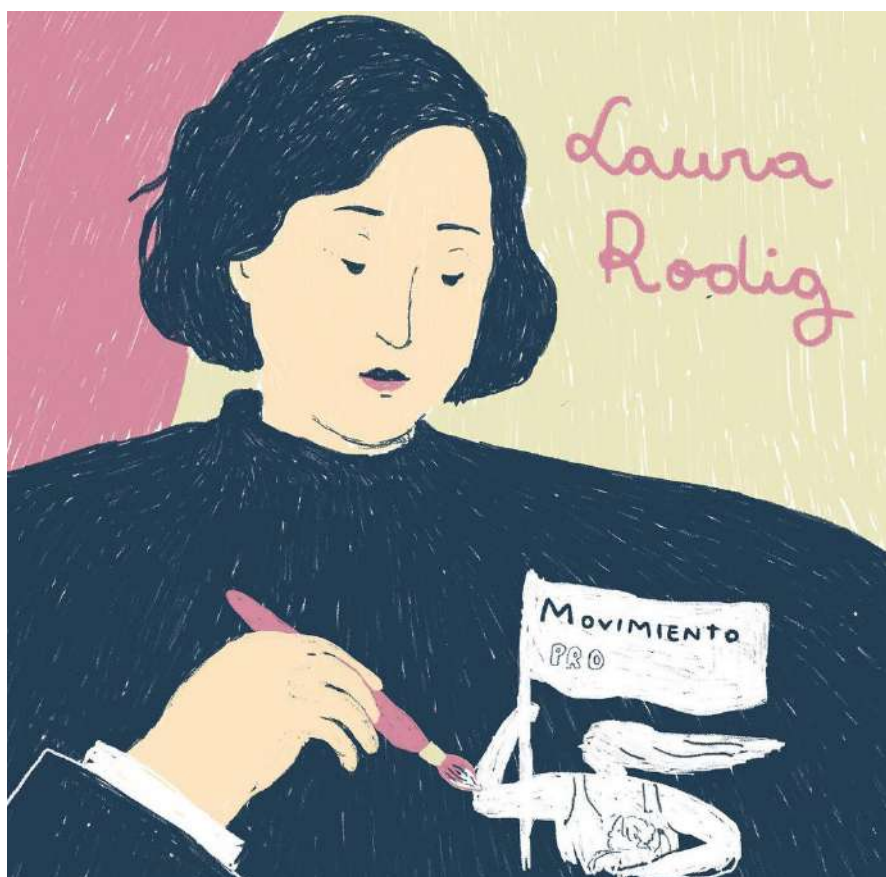


FIGURA [NÚM.14] Ilustración digital de Laura Rodig, por la artista Catalina Cartagena, 2023.

Una de las organizaciones más reconocidas de este periodo corresponde al MEMCH o Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile, fundado en 1935 gracias a Elena Caffarena (primera secretaria general de la organización) y Marta Vergara, “en sus estatutos originales apuntaban a la emancipación económica, política, biológica y jurídica de la mujer”⁷⁹, donde destacan las discusiones frente al acceso a la educación sexual y a métodos anticonceptivos. Por otro lado, buscaron tener presencia nacional, promocionando la creación de comités barriales, locales y

⁷⁹ *Ibíd.*, 50.

regionales, llegando a concretar 42 comités entre Arica y Valdivia para el año 1940. En este contexto, cabe destacar a Laura Rodig⁸⁰, militante en esta organización y también en el Partido Comunista, siempre ligada a los movimientos obreros, sindicales y feministas. Rodig participó en diversas prácticas creativas, como el diseño de la imagen e ícono de MEMCH, así también su colaboración en la publicación *La Mujer Nueva* (1935-1941) del órgano oficial del Movimiento.



FIGURA [NÚM.15] Afiche del Primer Congreso Nacional del Movimiento Pro Emancipación de las Mujeres de Chile, 1937.

⁸⁰ Laura Rodig Pizarro, estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, apadrinada en ese entonces por Pedro Íñiguez, quien descubrió su talento artístico, para posteriormente ser alumna del escultor Virginio Arias. Fue parte de los estudiantes y profesores becados en 1928, promovidos por el gobierno de Carlos Ibañez del Campo luego del cierre de la Escuela de Bellas Artes, para especializarse en artes aplicadas y posteriormente reintegrarse al país y formar parte del proyecto modernizador. Museo Nacional de Bellas Artes, Artistas Visuales Chilenos. "Laura Rodig". MNBA AVCh. <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40178.html>

Uno de los hechos más importantes que caracteriza este periodo, es la lucha por el sufragio femenino. Si bien comenzó como una de las demandas de las mujeres conservadoras, quienes no compartían los valores de las mujeres obreras, que estaban enfocadas en los derechos laborales y la justicia social, ni de las mujeres de sectores medios, anticlericales y progresistas. Sin embargo, la posibilidad de ampliar y potenciar la participación en la política se volvió una aspiración común, logrando finalmente la promulgación del voto municipal en 1935 y el voto pleno en el año 1949.

Segunda Ola (1950-1990)

Tras la promulgación del voto femenino, el movimiento de mujeres perdió la visibilidad y radicalidad de los años anteriores, considerando también que la presidencia de Gabriel Gonzales Videla, influyó en la disolución de organizaciones de mujeres ligadas a partidos políticos.

Más adelante, la presidencia de Carlos Ibañez del Campo, fue un gobierno caracterizado por la búsqueda de soluciones en materias centrales para la población principalmente enfocado en las masas populares, para ello vinculó la figura de la mujer como madre, cuidadora y esposa. En este contexto, destaca el vínculo del ibañismo con el Partido Femenino de Chile (PFCh) en torno al poder femenino no partidista y la esencia de lo femenino para “purificar” la política.

Las transformaciones producto del proceso de industrialización del país, ampliaron la base de trabajadores y trabajadoras, y a su vez, la organización sindical. A partir de ello, se fueron desarrollando los liderazgos de mujeres tales como las trabajadoras de la industria textil, cobrando relevancia figuras como Graciela Trujillo, Teresa Carvajal, Mireya Baltra y Livia Videla, gracias a su labor sindical y participación en el posicionamiento del Frente de Mujeres de la CUT “elaborando propuestas en materia de representación sindical de mujeres, la

jubilación, la ley de jardines infantiles, igualdad salarial, entre otros”⁸¹. Así también, la Unión de Mujeres de Chile (UMCH), articulando a diversas organizaciones en torno a “programas de acción en materia de protección de las mujeres, la familia y la infancia; la salud, la alimentación, la vivienda, la educación ciudadana y la alfabetización femenina”⁸².

A partir de 1959, “la campaña del terror” a nivel latinoamericano frente a la expansión de las ideas revolucionarias, situó a las mujeres como sujetos centrales en la política, apelando al ámbito ético- moral, y con

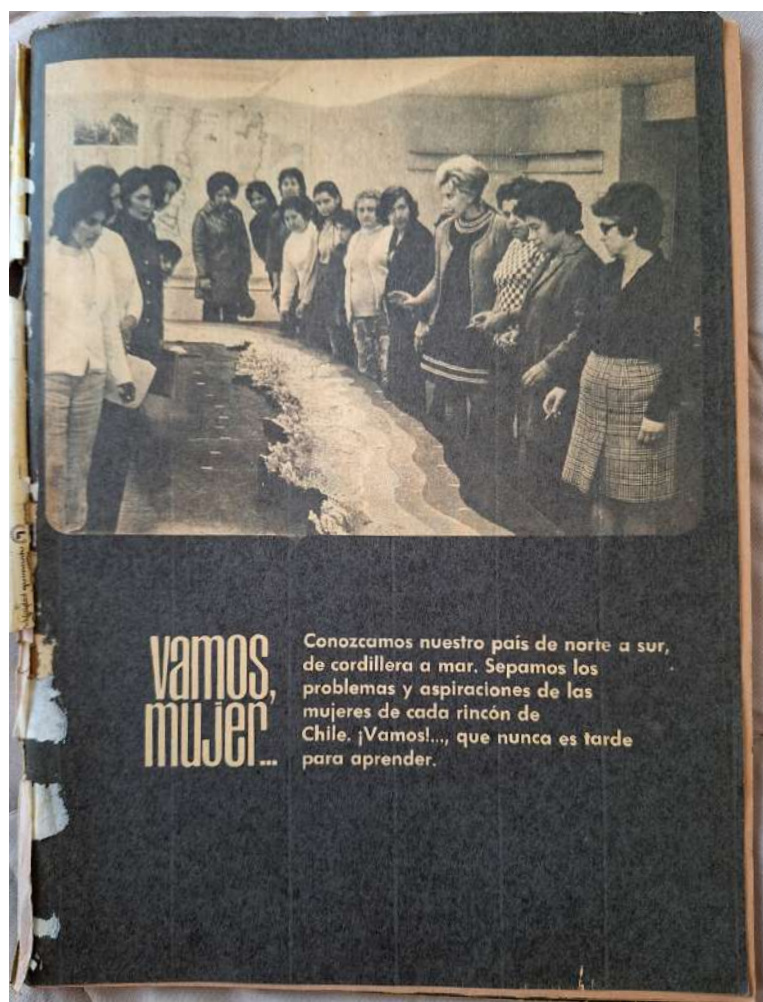


FIGURA [NÚM.16] Primera página revista paloma nº16, 12 de junio de 1973, 2023. Registro propio.

81 Karen Alfaro, et al. “El poder de desafiar el poder. Movimiento de mujeres y feministas en la revolución y contra la dictadura (1950-1990)”. En *Históricas. Movimientos feministas y de mujeres en Chile (1850-2020)*. Ana Gálvez, et al. (Santiago: Lom Ediciones, 2021), 63.

82 Karen Alfaro, et al. “El poder de desafiar el poder. Movimiento de mujeres y feministas en la revolución y contra la dictadura (1950-1990)”, 63.

ello la protección de las instituciones, los valores y la familia. De esta manera, surgen organizaciones anticomunistas y antiallendistas, como la Acción de Mujeres de Chile (1963), grupos formados por mujeres de derecha y en su mayoría de clase alta, en cuyas acciones destaca la Marcha de las Cacerolas Vacías en 1971, una vez iniciada la presidencia de Salvador Allende.

Igualmente, en estos años resultaron de gran importancia las publicaciones chilenas tales como *Paula, Eva, y paloma*. Esta última de la editorial Quimantú, tuvo como propósito difundir intereses de las mujeres, pero a su vez incorporar perspectivas feministas, que acompañaron el posicionamiento de nuevas estéticas, indumentarias, medios, etc.

Por otro lado, otros grupos de mujeres tuvieron participación política en la UP, principalmente las mujeres de sectores medios y pobladoras, quienes tomaron un rol activo frente a la organización, formación y autoformación en favor de su bienestar familiar y social, destacándose el lema “pan, techo y poder”, todo esto fomentado a su vez por las políticas públicas del periodo. En este sentido, destaca la participación de las mujeres en torno al abastecimiento poblacional, por medio de la creación de las Juntas de Abastecimiento y Control de Precios (JAP), en conjunto a la participación de mujeres trabajadoras en las Asambleas Populares de los Cordones Industriales que permitieron propagar distintas instancias de encuentro y organización social y política⁸³.

Tras el golpe de Estado de 1973 en el país se instaló una larga dictadura cívico-militar que dejó atrás las bases del modelo de Estado subsidiario, e implementó el neoliberalismo en Chile. En este periodo, se desarrollaron diversos casos de persecución, represión y detención de personas disidentes al régimen, y en respuesta a las reiteradas violaciones a los derechos humanos surgen las primeras agrupaciones y movimientos de mujeres que “transformaron su dolor en lucha política”⁸⁴. De esta manera nace la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD) en 1974, desarrollándose también diversas organizaciones en torno a los DDHH a nivel territorial a lo largo del país⁸⁵.

83 *Ibíd.*, 72.

84 *Ibíd.*, 78.

85 *Ibíd.*, 83.

En este periodo es relevante destacar la organización del primer Día Internacional de la Mujer en el año 1978, siendo el primer acto masivo desde el golpe de Estado y que fue desarrollado plenamente por organizaciones de mujeres, conocido como el primer “Caupolicanazo”. Por otro lado, se fundaron Organizaciones No Gubernamentales tales como el Centro de Estudios de la Mujer (CEM) y La Morada, que permitieron a académicas e investigadoras desarrollar y construir material educativo en torno al movimiento de mujeres y la realidad vivida, fuera del control e intervención militar en el mundo académico universitario.

En el contexto de la crisis económica de 1982, que repercutió fuertemente entre los sectores populares y masificó la pobreza y cesantía en el país, las mujeres pobladoras vuelven a cobrar fuerza en este periodo, gracias a su organización en torno al abastecimiento, ollas comunes y comedores infantiles y populares, talleres productivos (de costura, tejido, arpilleras, amasandería, artesanía, etc.) y grupos de salud⁸⁶, haciendo frente a la precarización en las condiciones de vida. En este sentido “la organización territorial adquirió una relevancia fundamental para la reconstrucción del tejido social y la politización de las amplias mayorías de la población”⁸⁷, en que destacan el Movimiento de Mujeres Pobladoras (MOMUPO), Organizaciones Económicas Populares (OEP), y las “Casas”, organizaciones feministas populares que trabajaron contra la violencia hacia las mujeres de las poblaciones.

Por otro lado, cabe destacar a organizaciones que surgieron en la zona sur del país, tal como “Casa de los Colores” creada en 1987 en Concepción, en la cual desarrollaron la Primera Escuela de Verano Feminista, espacio que permitió el encuentro y desarrollo de talleres feministas en torno al arte y la cultura, con bases en la educación popular. Así también colaboraron con el Comité de Defensa de los Derechos de la Mujer (CODEM) en “Tu Voz Mujer” (1986), boletín informativo feminista que junto con otras publicaciones como Vamos Mujer, Furia, Boletín Círculo de Estudios de la Mujer, Nos/otras, Boletín Bimestral La

⁸⁶ *Ibíd.*, 84.

⁸⁷ *Ibíd.*, 82.

Morada, Palomita, Nos=otras, Presencia de mujer, entre otros, desde la perspectiva actual son considerados ejemplares de la producción de conocimiento de mujeres en contexto de dictadura.

Tercera Ola (1990 a 2020)

Culminados los años de dictadura cívico militar en el país, distinto a lo que se pensaba, el cansancio y la desmotivación se instalaron en muchos sectores cuya lucha fue protagonista en las décadas pasadas, entre ellos las organizaciones de mujeres. Uno de los hitos de esta década, es la creación del Servicio Nacional de la Mujer (Sernam) en el año 1991, sin embargo, en la discusión pública de aquel entonces, temas como el aborto y los derechos sexuales y reproductivos quedan relegados, y los avances se proyectan en políticas relacionadas a la igualdad jurídica y formal, con enfoque en la protección familiar.

Bajo dicho contexto, las políticas públicas del periodo -enmarcadas en la lógica neoliberal instaurada en el país- vieron a la capacitación y la focalización de recursos, como una posibilidad para hacer frente al empobrecimiento y desigualdad que afectaba a las mujeres en el periodo, para ello se instalaron proyectos como: “Programa de Mujeres Jefas de Hogar” o “Plan de Igualdad de Oportunidades para las Mujeres” (1994-1999).

Por otro lado, este periodo estuvo marcado por el resurgimiento y consolidación de numerosas redes feministas a nivel regional, nacional e internacional, donde destacan organizaciones como Aprofa-Chile y la Red Chilena contra la Violencia Doméstica y Sexual⁸⁸. De aquellas se rescatan dos ideas fuerza que guiaron su accionar: el reconocimiento de los derechos de la mujer y en particular la discusión y organización en torno a la violencia contra las mujeres⁸⁹; y el derecho a la orientación sexual e identidad de género.

⁸⁸ Actualmente es conocida como “Red Chilena contra la Violencia hacia las Mujeres”.

⁸⁹ Según estudios como los realizados por Soledad Larraín en 1994, afectaba a cerca de un 60% de las mujeres. *Ibíd.*, 94.

Asimismo, en el movimiento feminista de estos años, las mujeres se posicionaron de diversas formas frente a la relación con el Estado, las políticas públicas y la democracia postdictadura, surgiendo dos corrientes: las “institucionalizadas” integradas en mayor parte por profesionales y universitarias, participantes en la instauración de políticas públicas; y las “autónomas” donde destacan organizaciones feministas populares, y mujeres pobladoras-populares⁹⁰, quienes consideraban que sólo se estaban realizando cambios superficiales, vaciados de perspectiva feminista, sin abordar las necesidades desde y para las mujeres, y en favor de prevalecer el sistema neoliberal⁹¹.

Durante el periodo que comprende del 2000-2010, durante los gobiernos de Lagos y Bachelet, se plasmaron nuevas leyes en relación a demandas históricamente postergadas de mujeres y feministas, entre ellas: ley de sala cuna (2002), ley de acoso sexual (2005), reforma previsional (2008), igualdad de remuneraciones entre varones y mujeres (2009), modificación a la ley sobre violencia intrafamiliar, establecimiento del “femicidio” y categoría criminal (2010)⁹².

Por otro lado, resulta de gran relevancia la llegada de Michelle Bachelet, como la primera mujer presidenta del país (2006-2010), que si bien jamás se identificó como abiertamente feminista, su trayectoria y el desarrollo de su proyecto político en favor de la protección social -priorizando a las mujeres trabajadoras y jefas de hogar- la convirtieron una figura transformadora y el reflejo de la mujer moderna: su historia personal trazada por la dictadura cívico-militar, trabajadora, profesional, jefa de hogar, cuidadora y madre.

Igualmente el período estuvo marcado por la irrupción de diversos movimientos sociales. En primer lugar, cabe destacar el debate en torno a la Píldora Anticonceptiva de Emergencia (PAE), discusión que comienza en el 2001 y se extiende hasta 2010, cuando se promulga la primera ley de derechos sexuales y reproductivos (Ley 20418). Por otro lado, “la Revolución Pingüina”, liderada por estudiantes secundarios, y con un fuerte protagonismo feminismo, cuestionó el modelo basado en el lucro y el mercado, a través de diversas y masivas manifestaciones en el año 2006.

⁹⁰ En este contexto, se vuelve de gran relevancia tradiciones organizativas que surgen desde la izquierda y la periferia. Las feministas populares fueron las protagonistas en el trabajo contra la violencia hacia la mujer a nivel local y regional, donde se posiciona la educación popular. Al mismo tiempo, en el caso de la educación formal, el acceso a la educación superior aumenta, y con ello la inserción de los estudios de género en las universidades del país.

⁹¹ Hillary Hiner y Ana López. “Movimientos feministas y LGBTQ+: de la transición pactada a la revuelta social, 1990-2020”. En *Históricas. Movimientos feministas y de mujeres en Chile (1850-2020)*. Ana Gálvez, et al. (Santiago: Lom Ediciones, 2021), 98.

⁹² *Ibíd.*, 102.

Más adelante, durante el 2011, las movilizaciones estudiantiles continuaron remeciendo el país, sin embargo, en esta oportunidad “en las universidades, liceos y territorios cobraron fuerza colectivos feministas y de disidencias sexuales”⁹³, visibilizándose cada vez más las nuevas generaciones de feministas y con ello, las demandas de feministas trans, travestis y no binaries. Asimismo, destaca el surgimiento de las secretarías y vocalías de Género y Sexualidades en diversas universidades públicas y privadas del país.

Por otro lado, a partir del año 2013, se retomaron con fuerza las marchas y protestas en torno a derecho al aborto legal, libre y gratuito. En ese mismo año se conformó Miles Chile, quienes ingresaron un Proyecto de Ley sobre Interrupción del Embarazo en Tres Causales. Más adelante, el programa del segundo gobierno de Michelle Bachelet (2014-2018), propuso esta ley de aborto en tres causales, la cual se presentó en 2015, y fue aprobada finalmente el 2017 (Ley 21.030)⁹⁴.

A partir del año 2015, comienzan las manifestaciones en respuesta a los reiterados casos de violencia contra la mujer y femicidios ocurridos en América Latina y en el país: “Ni Una Menos” bajo el lema “Vivas nos queremos”, cuyas demandas en los años siguientes desencadenan el llamado Mayo Feminista o Tsunami Feminista del año 2018, protestas en torno al acoso y violencia sexual en los espacios educativos universitarios y una serie de otros temas relacionados al androcentrismo implícito en el sistema educativo chileno: “se interrogaron tanto los protocolos formales y las normas como también la manera en que se iban construyendo los conocimientos dentro de las universidades”⁹⁵, lo que al mismo tiempo se posicionó como un momento histórico de alianzas entre estudiantes feministas y LGBTQ+, en medio de la promulgación de la Ley de Identidad de Género (Ley 21.120).

Para finales del periodo, el Mayo Feminista trajo consigo el surgimiento de diversas organizaciones de tipo estudiantil, pero también nuevas redes profesionales asociadas a estos tópicos, tales como Red de Investigadoras (RedI, 2016), Red de Historiadoras Feministas (RHF, 2017), Red de Docentes Feministas (Redofem, 2018), Asociación de

⁹³ *Ibíd.*, 113.

⁹⁴ Cabe destacar que en presente la lucha por el derecho al aborto legal, libre y gratuito se mantiene vigente, y ha cobrado fuerza en el contexto de discusión frente a la propuesta de nueva constitución.

⁹⁵ Muñoz-García citado en Hillary Hiner y Ana López. “Movimientos feministas y LGBTQ+: de la transición pactada a la revuelta social, 1990-2020”. En *Históricas. Movimientos feministas y de mujeres en Chile (1850-2020)*. Ana Gálvez, et al. (Santiago: Lom Ediciones, 2021), 125.

Abogadas Feministas (Abofem, 2019). De esta manera, en los últimos años, marcados por diversos sucesos históricos en el país -tales como el Estallido Social, la pandemia mundial, la presidencia de Gabriel Boric, las propuestas de nueva constitución para el país, la conmemoración de los 50 años del Golpe de Estado- los feminismos ya se han posicionado sus discusiones dentro de estos espacios, y continúan su lucha frente a las profundas desigualdades y múltiples violencias.

Feminismos en Chile: discusión y reflexiones en la actualidad

Al hablar de feminismo(s) en la actualidad, en primer lugar es necesario reconocer que no existe una definición única, estática y atemporal que englobe todo el proceso de la historia de las mujeres en el contexto chileno. Esta constante construcción, redefinición y debate, está nutrida por la diversidad de voces y posiciones en torno a contextos históricos, políticos y sociales igualmente dinámicos y cambiantes⁹⁶. De acuerdo a ello, a continuación se mencionarán algunos conceptos claves para el entendimiento del debate de los feminismos en la actualidad⁹⁷.

En primer lugar, es necesario entender que la noción de feminismo(s) y los conceptos que giran en torno al debate de los feminismos (mujeres, espacio seguro, sororidad, feministas, etc.) no son únicos, estáticos ni atemporales. Están a disposición de ser debatidos, resignificados, recontextualizados todas las veces que sean necesarias, sin olvidar que en ocasiones esto puede llevar a la contradicción, y que esto es parte del proceso.

Asimismo, reconociendo el posicionamiento que tuvo el concepto de feminismo(s) en el espacio público en un periodo acotado, es necesario situarse críticamente en torno a esta masificación acelerada

⁹⁶ Panchiba Barrientos. "Decir Feminismo no (es) solo hoy. Algunas reflexiones sobre tiempos, tensiones y preguntas para pensarnos desde y con la historia". En *Históricas. Movimientos feministas y de mujeres en Chile, 1850-2020*. de Ana Gálvez (coord.) (Santiago: Lom ediciones 2021), 9.

⁹⁷ Reconociendo puntos de vista mencionados por Panchiba Barrientos, Doctora en Filosofía de la Universidad de Chile. Mencionados en su ensayo "Decir Feminismo no (es) solo hoy. Algunas reflexiones sobre tiempos, tensiones y preguntas para pensarnos desde y con la historia".

y explosiva de imaginarios, demandas, consignas, acciones colectivas. Muchas veces, en la búsqueda de generar un espacio común unificador, los conceptos se vuelven rígidos e inamovibles, pierden su horizonte político y/o su posibilidad de discusión, o peor aún, invisibilizan las luchas individuales/formas de vida de cada persona.

Por otro lado, es necesario reconocer los debates y discusiones en torno a los considerados sujeto(s) político(s) de los feminismos, así como la relación entre “la mujer” y el feminismo. Si bien es un elemento central en la historia, sus acciones no necesariamente eran en favor de la lucha feminista. Al mismo tiempo, muchas mujeres ahora y a lo largo de la historia no se han sentido identificadas con esta lucha, por lo cual se vuelve crucial pensar de manera más expansiva desde el desarrollo de los activismos actuales, apelando más allá del carácter biológico, a un cuestionamiento mayor del constructo “mujer”, repensando los sujetas/os políticas/os de los feminismos, con el fin de evitar caer en discursos “normativos o autoritarios”⁹⁸, la invisibilización de identidades de género y/o la violencia ejercida entre mujeres.

Otro punto importante en relación a lo mencionado anteriormente, son las relaciones entre feminismos y activismos LGBTIAQ+, entendiendo estos activismos como “un conjunto amplio de identidades sexuales y de género”⁹⁹. Desde esta perspectiva, que se ha posicionado con fuerza en las últimas décadas, se presenta la posibilidad de ampliar los discursos y visibilizar nuevos debates en el panorama actual, como son: la interpelación de los roles de género, los mandatos binarios, el ordenamiento de los cuerpos dentro del sistema heteropatriarcal, entre otros.

El último punto a destacar, corresponde al concepto de interseccionalidad, el cual ha adquirido fuerza en el ámbito activista y académico de los feminismos en Chile en los últimos años y que abordaremos a continuación.

⁹⁸ *Ibíd.*, 139.

⁹⁹ *Ibíd.*, 139.

Interseccionalidad en los feminismos

La noción de interseccionalidad, cuyas raíces se hunden en los feminismos negros y chicanos en la década de 1970, fue acuñada por la abogada feminista y antiracista Kimberlé Crenshaw (1989), como una herramienta para nombrar y analizar las experiencias de simultaneidad de opresiones, discriminación e invisibilización que experimentan las mujeres afroamericanas en Norteamérica. Sin embargo, en los últimos años se han generado replanteamientos del concepto, ampliado y situando su uso en nuevos contextos¹⁰⁰, lo cual ha propiciado la interseccionalidad feminista, que se nutre de diversas ramas del feminismo, ya no solo de los feminismos negros¹⁰¹.

De esta forma, podemos comprender que la mirada interseccional busca construir un enfoque multidimensional y transdisciplinario para visibilizar la complejidad de las relaciones de poder, las desigualdades y las diferenciaciones sociales de manera integral¹⁰², por lo tanto, “se trata de tener un conocimiento proactivo de esas divisiones culturales interrelacionadas”¹⁰³. Así, este nuevo concepto viene a ampliar los desafíos de los feminismos; ya no identificamos opresiones/ desigualdades producto del género/sexo de manera aislada, y que ahora surge la necesidad de entender que nos enfrentamos a un entramado de experiencias simultáneas de opresión, tales como raza, género, clase, sexualidad, edad, locación geográfica, condición migratoria, y un largo etcétera.

Posicionándonos en los feminismos locales, es interesante destacar el potencial crítico proveniente de aquellos feminismos interseccionales en compromiso con la lucha por la justicia social amplia y compleja¹⁰⁴, la cual no se reduce a aquellos discursos más “masivos” y no se cierra a aquellas problemáticas que afectan a grupos más privilegiados de mujeres. En cambio, logran ser conscientes de la lucha antipatriarcal en relación con el territorio y su historia, conectando con otras luchas, necesidades y demandas específicas.

100 El concepto suele relacionarse a la multiculturalidad y a la condición migratoria. En esta oportunidad, se propone un enfoque más amplio e integral.

101 Leyla Troncoso, Luna Follegati, y Valentina Stutzin. “Más allá de una educación no sexista: aportes de pedagogías feministas interseccionales” *Pensamiento Educativo, revista de investigación latinoamericana* (PEL), n° 56 (2019): 5.

102 *Ibíd.*, 5.

103 Gerd Baumann, “La cultura: ¿se tiene, se crea o ambas cosas?” En *El enigma multicultural*. (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001), 110.

104 *Ibíd.*, 5.

Educación popular

La pedagogía del oprimido de Paulo Freire

Paulo Freire (1921-1997) fue uno de los educadores más relevantes del siglo XX. Reconocido por su extensa influencia en la pedagogía y la política latinoamericana, dado su arduo trabajo en el sector educativo, enfocado principalmente en dar acceso a la educación a aquellos sujetos que el autor denominó “los oprimidos”: toda persona perteneciente a los grupos más explotados por el sistema capitalista. Junto con ello, enfatizaba la importancia de reconocer la incidencia política inherente en el sistema educativo formal¹⁰⁵.

En el desarrollo de sus textos Freire caracteriza otro grupo relevante de mencionar, denominado “los opresores”: aquellos que ejercen la dominación, encontrándose jerárquicamente privilegiados por el sistema imperante. Así, los opresores son los dueños de las bases curriculares de la educación tradicional o como designa el autor la “Educación Bancaria”. De hecho, son los responsables de invalidar toda forma de pensamiento crítico y auténtico de los estudiantes, a fin de lograr que las personas permanezcan como seres manipulables y pasivos, de mantener el sistema establecido.

En esa búsqueda de generar nuevas propuestas de educación, Freire creó su propia metodología, denominada como Método Freire, cuyo fin fue generar campañas de alfabetización de los sectores más vulnerables de la población, situación que en aquellos años fue considerada como subversiva ante las instituciones oficialmente legitimadas¹⁰⁶.

El autor aseguraba que la educación es la clave para generar transformaciones en la sociedad, que a futuro permitiría lograr la justicia social y bienestar para todas las personas. Así, por medio de la alfabetización y la creación de la educación popular para las masas, se lograría que los sujetos tomaran conciencia sobre su realidad,

¹⁰⁵ Javier Ocampo, “Paulo Freire y la pedagogía del oprimido” *Revista historia de la educación latinoamericana*, n° 10 (2008): 63.

¹⁰⁶ Ocampo, “Paulo Freire y la pedagogía del oprimido”, 60.

entendiesen las opresiones sociales, económicas y educativas que han sufrido durante años; dicho de otro modo, concientizar para liberar¹⁰⁷, con la esperanza de que a futuro el acceso a la educación posibilitaría a los grupos más marginalizados defender sus derechos humanos, el derecho a la educación, comprender la desigualdad de clases sociales, la influencia y el control de masas ejercido por la religión, etc.

Dado este contexto, la lógica creada por el autor sigue los fundamentos de la educación como un proceso activo y dinámico, donde los alumnos no sólo almacenan información entregada por el educador; al contrario, se espera que las relaciones jerárquicas entre profesor y alumno se desdibujen y el traspaso de conocimientos sea mutuo, convirtiéndose en actos permanentes de redescubrimiento de la realidad entre todos los actores del proceso educativo.

Así, lo fundamental es generar un diálogo permanente entre ambos grupos involucrados (educadores y pueblo), en que destaca la necesidad de siempre tener en consideración el uso de un lenguaje apropiado en cuanto a sencillez y sobretodo evitar caer en discursos intelectuales o complejos: “Ninguna pedagogía realmente liberadora puede mantenerse distante de los oprimidos”¹⁰⁸.

De modo complementario, cabe destacar la importancia que otorga el autor a integrar al proceso educativo las experiencias y bases culturales propias de cada sujeto, como una forma de fomentar la sociabilización de los estudiantes, en oposición al sistema educativo tradicional que se caracteriza por la individualización del aprendizaje¹⁰⁹.

Finalmente, Freire afirmaba que la liberación de los oprimidos era un proceso muy doloroso para los sujetos, sin embargo, una vez lograda esta meta, la recompensa sería convertirse en un “Hombre nuevo”, es decir, la sociedad lograría una armonía, derrocando el sistema basado en la dominación y explotación de una persona o grupos sobre otros.

¹⁰⁷ Paulo Freire, “Capítulo 1”, En *Pedagogía del oprimido* (Montevideo: Nueva Tierra, 1970).

¹⁰⁸ Paulo Freire, “Capítulo 1”, 54.

¹⁰⁹ Ocampo, “Paulo Freire y la pedagogía del oprimido”, 67.

Nuevas perspectivas: Educación popular feminista de Claudia Korol

Claudia Korol es una militante, periodista, educadora popular y feminista argentina, conocida a nivel latinoamericano por su incansable labor educativa y su participación en proyectos de formación política con diversas comunidades. Por este motivo a partir de la trayectoria de esta autora, se profundizará en las reflexiones más relevantes en torno al concepto de educación popular feminista.

En su texto *Hacia una pedagogía feminista* (2007), Korol nos relata de que forma el escenario político marcó su juventud y cómo siempre se sintió motivada por los debates socialistas de aquellos años; sin embargo, siempre estuvo en sus cuestionamientos que tales discursos políticos e ideológicos hablaban únicamente de la liberación de un sujeto masculino. En palabras de Korol, “innecesarias de nombrar por economía del lenguaje”¹¹⁰, las mujeres debían asumir que se encontraban dentro de esta anhelada liberación del pueblo.

Asimismo, Korol comenta que fue una fiel partidaria de las reflexiones propuestas por Paulo Freire, en textos como *la Pedagogía del Oprimido* (1970), cuyas dialécticas revolucionarias inspiraron el desarrollo de su propia carrera como educadora popular. No obstante, en sus primeros acercamientos educacionales con campesinas y sectores rurales, le fue imposible no cuestionar el machismo implícito en estos movimientos de “liberación” masculinizados, tal como se mencionó en Segunda Ola (1950-1990) en el sección anterior, en relación a los feminismos y partidos políticos en el escenario chileno¹¹¹.

Sus primeras lecturas y planteamientos críticos ante estas injusticias de género, en conjunto con los diálogos entre colectivos y sus diversas experiencias en educación comunitaria¹¹², le permitieron a la autora trabajar en la construcción de sus propias visiones en torno

110 Claudia Korol, *Hacia una pedagogía feminista. Géneros y educación popular*. (Buenos Aires: Editorial El Colectivo y América Libre, 2007), 10.

111 En el contexto chileno, es relevante resaltar la labor de “ReSueitas Feministas Populares”, una colectiva conformada por mujeres pobladoras cuyos orígenes se remontan a la época de la dictadura cívico-militar, y que continúa su lucha hasta la actualidad.

112 Korol nos menciona que estas comunidades fueron importante para ella dado que “las compañeras indígenas, negras, campesinas, villeras, trabajadoras, las madres que buscan a sus hijas e hijos, las abuelas, las defensoras de territorios, [...] sus prácticas interpelan las teorías -las que yo tenía o las que teníamos como colectivo-”. Mariana Smaldone, Gisela Mazoni y Paula Soza Rossi. “Entrevista a Claudia Korol de Pañuelos en Rebeldía. Trayectorias en educación popular, feminista, anticapitalista y descolonizadora” En *Descentrada, revista interdisciplinaria de feminismos y género*, n° 1 (2019): 4.

a la educación popular, involucrando la perspectiva feminista, pero también anticolonial, anticapitalista y socialista, lo cual se plasmó en distintas publicaciones, como *Hacia una pedagogía feminista. Género y educación popular* (2007) o *Feminismos populares. Pedagogías y políticas* (2017), entre otras.

De esta forma, se construyó lo que hoy conocemos como educación popular feminista, una pedagogía que nace desde la rabia y la lucha contra las opresiones, que es llevada a cabo por las mismas oprimidas y oprimidos, y no “para” ellos, es decir, tiene como protagonistas a las mismas comunidades organizadas, donde el rol de los educadores es dar las herramientas necesarias para el acceso a los conocimientos. Todo esto mediante diversas dinámicas, principalmente grupales o colectivas, en las cuales siempre se considere la realidad y las necesidades de cada persona. Es decir, “cada comunidad va estableciendo cuales son esas necesidades” ¹¹³ y por lo tanto qué aprendizajes requiere ¹¹⁴.

Así también, la autora menciona la importancia del diálogo, como motor del proceso de aprendizaje, con la expectativa de que permita entablar relaciones más horizontales y de constante aprendizaje entre educadores y comunidades; en palabras de Korol, un “diálogo de saberes”. ¹¹⁵ A la vez, pretende incentivar a que los docentes reflexionen permanentemente en torno a las formas de educar y comunicar.

Del mismo modo, la educación popular feminista nos invita a generar nuevas formas de conocimientos, que involucren a todos quienes participan en el proceso de enseñanza-aprendizaje: “todo lo que rodea a estudiantes, a educadores, no docentes, el barrio, el territorio, la familia” ¹¹⁶, teniendo como base el conocimiento y la empatía con realidades existentes en toda Latinoamérica, como actores fundamentales para impulsar el pensamiento crítico en las comunidades. Finalmente, la autora enfatiza:

“En esta perspectiva, falible, posible de ser criticada y modificada una y otra vez, que no aspira a ser universal ni válida para todo tiempo y lugar, la propuesta de la pedagogía popular feminista

¹¹³ *Ibíd.*, 5.

¹¹⁴ La autora menciona que a pesar de que la educación popular se relaciona con tratar temas sociales y generar un pensamiento crítico en las o los sujetos, también trabajan en torno a las ciencias “duras”, sin embargo, todo depende de las necesidades de cada comunidad.

¹¹⁵ Smaldone, Mazoni, Soza Rossi. “Entrevista a Claudia Korol de Pañuelos en Rebeldía. Trayectorias en educación popular, feminista, anticapitalista y descolonizadora”, 6.

¹¹⁶ *Ibíd.*, 5.

actúa no como un límite, sino como una apertura. Es una manera de nombrar una posición en la batalla cultural, que cuestiona al conjunto de las relaciones de poder”¹¹⁷.

Territorialidades

En relación con lo mencionado anteriormente, en perspectivas pedagógicas populares tales como la educación popular feminista y también los feminismos interseccionales, el territorio se torna un elemento central dentro de la discusión. En las reflexiones propuestas por Armando Silva, el territorio es un espacio que habita una persona o un grupo, algo físico, sin embargo, también es extensión mental, y por lo tanto, también “es un espacio vivido, marcado y reconocido así en su variada y rica simbología”¹¹⁸, por lo tanto su importancia radica en el carácter vivo y contingente acerca de su propia historia social¹¹⁹.

Del mismo modo, las territorialidades poseen el carácter cooperativo de las comunidades, por lo cual, también “...asumen un fuerte significado político, de transformación social a favor del pueblo, de participación, de diálogo, de reflexión, de lucha, de resistencia y de contrahegemonía”.¹²⁰ Así, autores como Marcos Aurelio Saquet¹²¹, indican algunos aspectos fundamentales de identificar, comprender, representar y explicar, al momento de investigar en torno al territorio¹²²:

- Los sujetos sociales y sus relaciones, acciones y reacciones: referido a las múltiples y cotidianas formas de intercomunicación y relaciones entre sujetos, grupos y clases sociales diferentes.
- Las apropiaciones (in)materiales de los sujetos: ya sean económicas, políticas, y culturales del espacio geográfico. Un ejemplo de ello, es la apropiación política institucionalizada desde el Estado o los movimiento sociales, y/o acciones individuales o colectivas.

¹¹⁷ Korol, Hacia una pedagogía feminista. Géneros y educación popular. 17.

¹¹⁸ Armando Silva. “Marcas y Territorio”. En *Imaginarios Urbanos*. (Bogotá: Arango Editores, 2006), 59.

¹¹⁹ Armando Silva. “Mapas y croquis”. En *Imaginarios Urbanos*. (Bogotá: Arango Editores, 2006), 66.

¹²⁰ Marcos Aurelio Saquet, “Las territorialidades y las temporalidades como cooperación y solidaridad en la praxis cotidiana”. En *Conciencia de clase y de lugar, praxis y desarrollo territorial* (Buenos Aires, 2021), 81.

¹²¹ Marcos Aurelio Saquet es licenciado, maestro y doctor en geografía, y ha dedicado su labor investigativa al territorio y las comunidades latinoamericanas.

¹²² Marcos Aurelio Saquet, “Las territorialidades y las temporalidades como cooperación y solidaridad en la praxis cotidiana”, 71.

- Las técnicas, tecnologías, el conocimiento y la ciencia, el saber popular, y las representaciones: como mediaciones entre los sujetos y el espacio en el proceso de construcción territorial.
- Las relaciones de poder y el trabajo, y por lo tanto, acciones que surgen en torno a la experiencia de vivir en sociedad.
- Las relaciones de los sujetos con su naturaleza interior y exterior: tales como hidrografía, geomorfología, climatología, morfologías y paisajes.
- Las continuidades y discontinuidades en la historia del territorio: es decir los cambios y permanencias experimentados, la intensidad, el periodo y/o lugares.
- Las principales características (económicas, políticas, culturales y naturales) de un territorio que requieren ser valorizadas, resguardadas y potencializadas en proyectos, cuyo fin busque más justicia social.
- Las temporalidades: trans temporalidades históricas, hechos y fenómenos históricos relacionados entre sí, los procesos económicos, políticos y culturales, diferencias e identidades que articulan el territorio.

Dinámicas participativas: co-creación en Diseño

“¿Podemos propiciar experiencias creativas catalizadoras de acciones sociales colaborativas?” ¹²³.

Las nuevas realidades y necesidades presentes en el día a día conlleva nuevos desafíos y nuevas miradas más amplias del diseño, en palabras de Sanders y Stappers “ya no nos limitamos a diseñar productos para los

123 Nora Morales, “Escenarios de co-creación a partir de la experiencia”. En Perspectivas sobre experiencia y usuarios (Cuajimalpa: Edculab, 2016), 8.

usuarios. Estamos diseñando para las experiencias futuras de personas, comunidades y culturas que ahora están conectadas e informadas de maneras que eran inimaginables incluso hace 10 años”. De acuerdo con ello, las disciplinas emergentes de diseño proponen cambiar lo que diseñamos, cómo diseñamos y quién diseña¹²⁴ y con ello, apuntan a abordar y diseñar en favor de un propósito social más que centrar los resultados en un producto de diseño¹²⁵.

Una de estas prácticas de diseño emergentes es el co-diseño. Desde la perspectiva de la autora Elizabeth Sanders entendemos el co-diseño como la aplicación de la creatividad colectiva a lo largo de un proceso de diseño. Este espacio colectivo está compuesto por investigadores, diseñadores y usuarios (o beneficiarios de la experiencia o producto de diseño), y a diferencia del método clásico de diseño centrado en el usuario, el co-diseño propone la reformulación de los roles en el proceso de diseño, cuestionando el rol del usuario como un objeto de estudio pasivo y posicionando como “experto en su experiencia”, lo cual le otorga un papel clave en el desarrollo de nuevo conocimiento.

¹²⁴ Elizabeth Sanders y Pieter Jan Stappers. “Co-creation and the new landscapes of design”. En *Co-Design, International Journal of CoCreation in Design and the Arts*, n°1 (2008): 11.

¹²⁵ *Ibíd.*, 11.

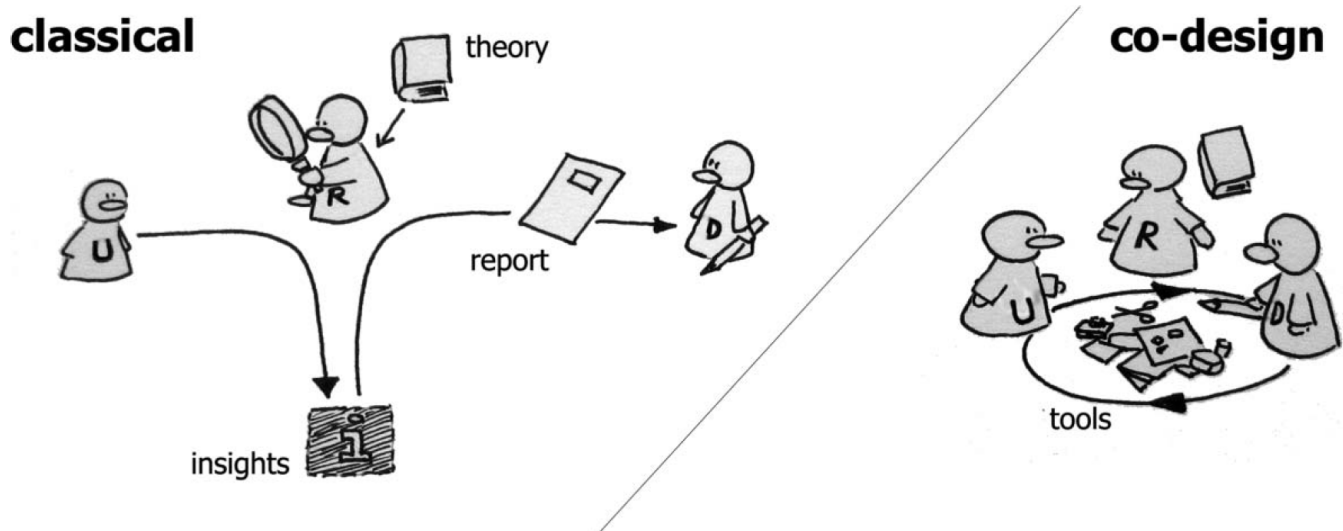


FIGURA [NÚM. 17] Roles clásicos de usuarios, investigadores y diseñadores en el proceso de diseño (a la izquierda) y cómo se están fusionando en el proceso de codiseño (a la derecha).

En este sentido, Sanders identifica distintos niveles de participación que pueden tener los usuarios en el proyecto de diseño, de acuerdo a sus niveles de experiencia, pasión y creatividad: hacer, adaptar, construir y crear.

Diagrama [núm. 3] Niveles de creatividad. Adaptación de la tabla en el artículo “Escenarios de co-creación a partir de la experiencia”.

Nivel de creatividad		Motivación	Requerimientos
1	HACER	Completar una acción / ser productivo	Mínimo interés / dominio mínimo de la experiencia
2	ADAPTAR	Apropiarse de algo	Algo de interés / cierto dominio de la experiencia
3	CONSTRUIR	Hacer algo con mis manos	Genuino interés / dominio de la experiencia
4	CREAR	Expresar creatividad	Pasión / Dominio de la experiencia

- Hacer, está relacionado con la motivación de los usuarios a concretar una acción cotidiana, no requiere un dominio mínimo de la experiencia pero otorga cierta sensación de productividad.
- Adaptar, requiere mayor motivación y confianza por la experiencia, e implica una intervención en el entorno o un cambio en el estado de un objeto de acuerdo a objetivos personales.
- En Construir, los usuarios sienten una mayor motivación y compromiso, y un interés genuino por aportar desde la propia experiencia. Utilizan la reflexión y trabajo manual en construir algo que no estaba antes. Si bien cuentan con un tipo de seguimiento de instrucción o guía, este acto individual del usuario deja un testimonio en la experiencia de creación colectiva.
- Crear, el nivel más alto de participación, está motivado por la pasión, la necesidad de expresarse y la búsqueda de la innovación. En este nivel, los usuarios son guiados por la experiencia, se aleja

de la construcción individual, y crea colectivamente, sin requerir apoyo, soporte o guía por parte de los mediadores ¹²⁶.

De acuerdo con ello, reformular los roles en el proceso de diseño, y con ello hacer partícipe a los usuarios o comunidades, requiere una apertura a integrar y crear nuevas herramientas de investigación y co-creación, con el objetivos de proporcionarle lo necesario para idear y expresar ¹²⁷. En este sentido, resultan de gran utilidad aquellos métodos o técnicas aplicadas en las ciencias sociales (psicología, antropología, sociología, etc.). En palabras de Morales, refiriéndose al trabajo de Sanders , involucrar a los usuarios en una experiencia de co-creación es explorar sus memorias, expectativas, sueños y motivaciones, por distintas técnicas de investigación social, pero sobretodo a partir de lo que la gente “hace” o “crear” ¹²⁸.

126 Nora Morales, “Escenarios de co-creación a partir de la experiencia”, 6-7.

127 Sanders comenta que actualmente ha habido un crecimiento e interés importante por el diseño y creación de nuevas herramientas y técnicas enfocadas en el diseño.

128 Nora Morales, “Escenarios de co-creación a partir de la experiencia”, 9.

CAPÍTULO II

PROPUESTA INVESTIGATIVA

Objetivos

Objetivo general

Promover las prácticas creativas de mujeres de Cerrillos, desde las perspectivas de los estudios culturales, la educación popular feminista, y su vinculación contemporánea al arte popular chileno.

Objetivos específicos

- Recabar información relevante sobre los conceptos centrales de la investigación: arte popular, estudios culturales y educación popular feminista, que permitan llevar a cabo el diagnóstico, propuesta investigativa, levantamiento de información.
- Impulsar un taller de co-creación en cerámica para mujeres residentes de la comuna de Cerrillos, que proporcione herramientas, materiales y conocimientos, así como un espacio de diálogo a partir del desarrollo de sus propias obras.
- Exhibir las piezas creadas por las participantes mediante un montaje mural colectivo en la Sala Museo Gabriela Mistral, situada en la Casa Central de la Universidad de Chile.

Pregunta de investigación

¿De qué forma la vinculación entre el arte popular, los estudios culturales y la educación popular feminista, puede contribuir a la visibilización de prácticas creativas de mujeres a nivel de territorio?

Metodología

Para llevar a cabo el proyecto, se plantea la realización de un taller de cerámica, con mujeres pertenecientes a la comuna de Cerrillos, Región Metropolitana. Se pretende abordar desde el enfoque cualitativo, participativo y desde los feminismos, lo cual permita estudiar y analizar reconociendo estas bases teóricas.

En primer lugar, se contempla el trabajo de campo en la comuna de realización del taller: Cerrillos, desde la fase de levantamiento de información hasta la fase de retribución a las participantes. Para ello, se requerirá la utilización de registro fotográfico y audiovisual de las sesiones, además de observación participante, entrevistas a expertas en las temáticas a abordar, etc. Asimismo, se recabará información de manera independiente online, y se visitarán diversos lugares de Santiago, según lo requiera el proyecto.

El desarrollo del proyecto, está compuesto por 6 fases: diagnóstico, propuesta investigativa, levantamiento de información, planificación, producción y puesta en escena. A su vez agrupadas en 3 etapas de trabajo, tal y como se presenta en el esquema a continuación:

Diagrama [núm. 4] Esquema metodología: Etapas y fases.

Elaboración propia.

1	2	3
DIAGNÓSTICO	PLANIFICACIÓN	PUESTA EN ESCENA
PROPUESTA INVESTIGATIVA	PRODUCCIÓN	
LEVANTAMIENTO DE INFORMACIÓN		

Etapas I

Diagnóstico, propuesta investigativa y levantamiento de información

Esta etapa contempla la investigación ya en curso como pilar fundamental del proyecto, considerando las modificaciones pertinentes al documento luego de la revisión y evaluación docente. En paralelo, se desarrollará la propuesta investigativa, la cual trazará el camino a seguir en la investigación, y con ello los objetivos, plazos, tareas y actividades.

Por consiguiente, se realizará el levantamiento de información en terreno. Para ello, se espera establecer contacto con diversos agentes clave de la comuna con el fin de rescatar información relevante acerca del territorio, su historia, las vecinas y su relación con las prácticas creativas, etc.

Posteriormente, se realizará una búsqueda de ceramistas y se coordinará entrevistas con ellas, de modo de obtener información relevante para el proyecto, y poder interrelacionar las bases teóricas con las experiencias de las artesanas, para luego finalizar con los primeros acercamientos visuales del proyecto: la exploración de referentes: ceramistas, ilustradoras, conceptos, colores, formas, texturas, etc.

Etapas 2

Planificación y producción

La planificación contempla lo vinculado a la estructura del proyecto: principalmente la planificación de contenidos y temáticas a abordar, pero también la cantidad de sesiones a realizar, la duración de estos, cantidad de participantes, horarios y la determinación del espacio de trabajo, plan de difusión, etc. Por otro lado, se espera en esta etapa contactar a una tallerista para la actividad, la búsqueda y compra de materiales, la agencia de servicios necesarios; y la posible colaboración en conjunto de todo lo requerido para las sesiones.

Si bien, aún no se encuentra culminada la planificación del proyecto, sujeto a variaciones, se propone que el taller de co-creación tenga una extensión de 1 mes, considerando una sesión de aproximadamente 2 horas por semana. Además de estas sesiones de trabajo, se pretende coordinar una instancia de cierre del taller y puesta en escena de las piezas generadas por las participantes. Se tiene en consideración concretar un espacio de encuentro como una sede/junta de vecinos, de modo de facilitar el acceso para las vecinas.

La fase de producción tiene como objetivo la realización del taller, contemplando todas las áreas abordadas en la planificación, con la finalidad de creación de las piezas cerámicas por parte de las participantes. En esta etapa se pretende realizar todo el registro necesario (fotográfico, audiovisual, escrito), y generar un cierre para el taller en una instancia de convivencia y sociabilización. Así también, culminar la etapa con una representación visual de los hallazgos del taller, por medio de un sociograma de experiencias creativas y mujeres cerrillanas.

Etapas 3

Puesta en escena

Una vez culminadas las sesiones, se espera generar una fase de retribución con las participantes, donde más allá del desarrollo de las obras y la contribución a los cuestionamientos planteados, se pueda poner en valor tanto el proceso como los resultados del taller, por medio de una instalación mural de la obra co-creada, en un espacio de exposición y/o en algún espacio dentro del territorio y generar así reconocimiento y agradecimiento a la comunidad.

Criterios de la muestra

Con respecto a los criterios muestrales, la propuesta inicial de taller, tiene considerada la participación de mujeres de todos los rangos etarios, pertenecientes a la comuna. Sin embargo, en la etapa de levantamiento de información, se evaluará la posibilidad de contactar con una agrupación/colectivo de mujeres que deseen ser parte de la experiencia. De esta manera, se puede obtener un rescate del relato asociado a cada mujer, pero también en relación a la conformación e historia de la agrupación.

- Mujeres interesadas en aprender “manualidades”, técnicas y/o oficios artísticos, con o sin conocimientos previos.
- Mujeres residentes de la comuna de Cerrillos, Región Metropolitana.
- Mujeres, entre los 18 y 80 años.
- Mujeres activamente participantes en las actividades impartidas desde el municipio de Cerrillos, o autogestionadas por vecinos; además de mujeres que deseen comenzar a participar por primera vez.

Criterios de desarrollo del taller

- Se considera una cantidad mínima de 6 participantes, con un máximo de 12.
- El taller contempla una duración de 1 mes, una sesión por semana, junto con un encuentro final de retribución a las participantes.
- Cada sesión tendrá una duración de dos horas aproximadamente.

Plan de acción

De acuerdo a lo abordado en el apartado anterior, a continuación se presentan dos esquemas: la organización del proyecto a realizar en actividades/tareas y la planificación de actividades a desarrollar en el segundo semestre 2023, y primer semestre 2024, que comprende de julio a abril 2024.

Diagrama [núm. 5] Actividades y tareas. Elaboración propia.

ETAPA	FASE	ACTIVIDADES	TAREAS
1	DIAGNÓSTICO	RECOLECCIÓN DE BASES TEÓRICAS	Lectura y estudio bibliográfico Determinación de los ejes temáticos principales Construcción del marco teórico según lo planificado Lluvia de ideas en torno al rumbo del proyecto
	PROPUESTA INVESTIGATIVA	CREACIÓN DE LAS BASES DEL PROYECTO	Complementación y síntesis del marco teórico Identificación de objetivos y preguntas de investigación Propuesta de proyecto: metodología y plan de acción
	LEVANTAMIENTO DE INFORMACIÓN	ACERCAMIENTO AL TERRITORIO, BÚSQUEDA DE REFERENTES	Recopilación de información de proyectos/actividades/talleres impartidos desde el centro cultural Participación y observación en el taller de seriografía comunitaria en cerrillos de colectiva Ser y Gráfica (prácticas creativas, talleristas, educación popular, mujeres) Contactar con experta en cerámica y registrar hallazgos (Polimnia Sepúlveda-ceramista y diseñadora) Contactar con mujeres ceramistas del territorio (Yuli y Soledad) Contactar con experta en dinámicas metodológicas de talleres y registrar hallazgos (Elisa Silva ceramista) Exploración de referentes: artistas y ceramistas, puesta en escena, materiales-estéticas, técnicas de modelado y esmaltado, sintetizar con la creación de moodboards
2	PLANIFICACIÓN	ORGANIZAR LA ESTRUCTURA DEL TALLER	Planificación de contenidos y temáticas a abordar Determinación final de cantidad de participantes, día y horario del taller, lugar/espacio de encuentro Plan de difusión del taller: RRSS y físicos Coordinación con tallerista, planificación y compra de materiales, servicio de quema de piezas, y generación de material de apoyo para las sesiones (ppt) Coordinar apoyo para registro audiovisual y fotográfico
	PRODUCCIÓN	REALIZACIÓN DEL TALLER	Llevar a cabo las sesiones, según objetivos planteados Registro fotográfico y audiovisual, registro de hallazgos en la observación Resguardo y almacenamiento de piezas Planificación y socialización de ideas de intervención colectiva: seleccionar en conjunto un espacio de intervención, nombrar la muestra / planificar compra de materiales para intervención Crear sociograma de mujeres en relación al territorio y sus redes. Registro fotográfico de las piezas Círculo de conversación de cierre con participantes
3	PUESTA EN ESCENA	INTERVENCIÓN COLECTIVA Y DEFENSA DEL PROYECTO	Planificación del montaje de la obra Coordinación con el lugar del montaje y defensa: lugar, hora, requerimientos. Preparación del material para montaje de la exposición (fotografías, impresiones y ploteado) Instalación y montaje en el lugar Inauguración de la obra

Diagrama [núm. 6] Carta Gantt. Elaboración propia.

[illegible]

[illegible]

SEMANAS UTILIZADAS CONCRETAR CADA ETAPA

TALLER Y QUEMA DE PIEZAS

CAPÍTULO III

LEVANTAMIENTO DE INFORMACIÓN

Primeros acercamientos: experiencias en el territorio

Retomando lo relatado en la fundamentación del proyecto, la motivación por investigar en torno a este territorio surge de las experiencias participativas en torno a actividades culturales con vecinas y vecinos de la comuna, en específico gracias a dos actividades principales: en primer lugar el Taller de cerámica con perspectiva de género y en segundo lugar, la práctica profesional en el Centro Cultural Tío Lalo Parra de Cerrillos, en adelante CCTLP. A continuación se profundizará en aquellas instancias, a modo de introducción al territorio y experiencia fundamental para orientar y dirigir el trabajo de campo.

Taller de cerámica con perspectiva de género

El taller gestionado por el área de patrimonio del CCTLP, e impartido por la profesora Yuli Gallardo, tuvo su primera versión en el segundo semestre del año 2022, que según explicaron las mismas participantes tuvo una menor cantidad de sesiones, por lo cual, funcionó más bien como una introducción a la técnica, en que pudieron trabajar esmaltando una pieza bizcochada pero también en la creación de una pieza propia esmaltada.

Una siguiente versión efectuada en febrero de 2023, a la cual me incorporé como participante, se desarrolló a lo largo de seis sesiones, en un bloque de aproximadamente tres horas en el horario de la mañana. Así, en el transcurso de las sesiones, nos enfocamos en realizar dos proyectos principales, en torno a la temática con perspectiva de género: la creación de una pieza individual esmaltada y en segundo lugar, la creación de una pieza (placa de 15x15 cm) en base a relieves y hendiduras en el plano, con el fin de exponer colectivamente las placas una vez finalizado el taller.

Teniendo en cuenta estos aspectos formales del taller, considero que las experiencias sesión a sesión del taller forman parte de los aspectos más notables a destacar. Desde la primera sesión, fue interesante notar que me recibieron como una “nueva vecina”, en un taller conformado por mujeres, muchas de ellas dueñas de casa y/o jubiladas, vecinas de toda la vida, o pertenecientes a distinto sectores que se conocían entre ellas por participar en distintos talleres u organizaciones sociales comunales.

Asimismo, fue destacable vivenciar como el taller no solo era un espacio de creación, sino también una instancia para compartir desayuno u once entre todas las participantes, lo cual se vislumbraba como una tradición ya arraigada en las instancias sociales de las vecinas cerrillanas. Y así, entre té, café, galletas, piezas de cerámica en proceso y materiales varios, el diálogo se desarrollaba en torno a la vida de barrio y las experiencias cotidianas y familiares.

Por otro lado, en las primeras clases se realizó una introducción a la materialidad, sin embargo, no se abordó de manera tan extensa la temática central del taller: el enfoque de género, por lo cual, en la primera actividad donde se debía plasmar la experiencia personal, la mayoría de las participantes se inclinaron por representar la figura femenina en sus obras, y por consiguiente, en varios casos sobró material y realizaron piezas libres (tazas, platos, figuritas, porta vela, etc). Igualmente, el segundo proyecto cuyo objetivo era retratar la experiencia de perspectiva de género en comunidad, se tornó una creación de obra de carácter más libre.

A modo de cierre, de acuerdo a mi experiencia en el taller, considero que fue una excelente oportunidad para concretar un primer acercamiento a la técnica, el espacio de trabajo con las vecinas se tornó un ambiente grato de diálogo, experimentación y creación; asimismo instancias gratuitas como esta son de gran valor para la comunidad, considerando que en muchas ocasiones, el acceso a este tipo de materiales y procesos específicos de la cerámica (arcilla, esmaltes, horneado, herramientas, traslado, etc.) está sujeto a limitaciones económicas.





FIGURAS [NÚM.18-21] Sesiones taller de cerámica con enfoque de género, febrero de 2023.

Práctica profesional: trabajando con la comunidad cerrillana

Una vez finalizado el taller, y comenzando un nuevo semestre universitario, es que surge mi interés por realizar la práctica laboral y profesional en el CCTLP¹²⁹, como una oportunidad para explorar mis habilidades en el área cultural, trabajando con comunidades y territorios de mi comuna de residencia.

A grandes rasgos, la Asociación Cultural Municipal de Cerrillos es una organización de carácter privada sin fines de lucro, de aproximadamente diez años de trayectoria, ubicada en Av. Lonquén 7518, cuyos objetivos se dirigen a: brindar y dar acceso a instancias culturales a los habitantes de la comuna, rescatar y poner en valor el patrimonio de los barrios cerrillanos; dar visibilidad y brindar apoyo a artistas locales, junto con

129 El centro cultural es conocido de diversas formas como Centro Cultural Tío Lalo Parra de Cerrillos (nombre del edificio), Cultura Cerrillos (en redes sociales) o Asociación Cultural Municipal de Cerrillos.

130 Asociación Cultural Municipal de Cerrillos, "Nosotros. Asociación Cultural Municipal de Cerrillos", *Cultura Cerrillos*, <https://culturacerrillos.cl/about/>

generar espacios de experimentación y aprendizaje a la comunidad ¹³⁰. En este contexto, los equipos de trabajo se dividen en cuatro unidades: programación cultural, formación-educación, patrimonio y comunidades; y finalmente comunicaciones, área en la cual me desempeño como diseñadora gráfica desde marzo de 2023. Así, nuestra unidad, en la encargada de generar todos los recursos gráficos requerido para convocar a vecinas y vecinos a las actividades, generar material de apoyo necesario según requiera cada proyecto; realizar la difusión de las actividades (RRSS y directamente en el territorio), junto con el registro audiovisual y cobertura de las actividades, entre otras labores.





FIGURAS [NÚM.22-23] Infraestructura Centro Cultural Tío Lalo Parra, marzo de 2023. Registro propio.

Si bien, hemos desarrollado proyectos con todas las unidades, el área de patrimonio y comunidades es aquella que presenta mayor cercanía con los barrios históricos de la comuna, considerando que su misión es identificar, valorar y divulgar el Patrimonio Cultural de la comuna¹³¹; por lo tanto, en los últimos años se ha dedicado a promover instancias de diálogo con vecinas y vecinos, agrupaciones, diversas organizaciones sociales, etc., con el fin de impulsar y apoyar actividades de acuerdo a los intereses, valores y necesidades culturales de cada comunidad o sector: “poner en valor la propia historia, lo cotidiano: la feria, el negocio, la familia, las formas de vinculación barriales, el relato identitario”¹³².

Así, a modo de ejemplo, uno de los proyectos más memorables realizados durante este año, corresponde al reconocimiento a don Darguin Cortés, artista popular de retablos de microbuses; por medio de este proyecto integral se llevó a cabo la creación de un catálogo titulado Obras. Darguin Cortés y la realización de la exhibición denominada Todas las micros me sirven (2023)¹³³, que buscaron poner en valor la historia y habilidad creativa de este querido vecino de la comuna¹³⁴.

131 Natalia Scopesi, “Presentación”. En *Obras. Darguin Cortés*. Asociación Cultural Municipal de Cerrillos (Santiago: Asociación Cultural Municipal de Cerrillos, 2023), 7.

132 Apuntes realizados a partir de una conversación con Natalia Scopesi, Gestora patrimonial, 11 de septiembre de 2023.

133 Exposición enmarcada en el eje conceptual “Territorio, memoria y comunidad” en el CCTLP 2022-2023.

134 Cabe destacar que a la inauguración de esta exposición, asistieron representantes del Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago y de la Subsecretaría de Museos.



FIGURA [NÚM.24] Inauguración exposición “Todas las micros me sirven”, mayo de 2023.

Por otro lado, durante el presente año 2023, se ha estado desarrollando un nuevo proyecto nombrado Cordón Cultural Cerrillos-PAC-Maipú, financiado por la Secretaría de las Artes de la Visualidad, del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Este tiene por objetivo fomentar las artes visuales y el rescate de la memoria en el sector sur-poniente de la capital, además de potenciar los espacios culturales pertenecientes al Cordón Cultural. Al presente, se encuentra constituido por 6 organizaciones: Centro Cultural Tío Lalo Parra (CCTLP), Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos (CNAC), Museo Nacional Aeronáutico y del Espacio (MNAE); Galería Metropolitana, Casa de la Cultura Concejal Eduardo Cancino Cáceres, y Museo del Carmen de Maipú. A partir de esto, se han realizado actividades como talleres, residencias colaborativas, exposiciones, murales, etc.



FIGURAS [NÚM.25-26] Catálogo impreso Obras Darwin Cortés, mayo de 2023.
Registro propio.

Igualmente es relevante mencionar los proyectos en torno al muralismo en la comuna, que se han desarrollado desde el área de patrimonio y comunidades. En primer lugar, es el caso del proyecto “Murales patrimoniales de Cerrillos”, impulsado en el año 2022 en cuatro barrios de la comuna: Oreste Plath, Raúl Massone, Las Encinas y Las Tres Villas, con el propósito de fomentar el trabajo comunitario, el sentido de pertenencia y valorización de los barrios, por medio del trabajo colaborativo y planificado entre artistas-muralistas y vecinos. En palabras de Natalia Scopesi esto busca “hacer de la memoria algo con contenido, [nuestra] historia es tan importante que merece ser representada, merece ser puesta en obra” ¹³⁵. Por otro lado, como fue mencionado anteriormente, se han desarrollado murales en torno al proyecto Cordón Cultural, que si bien, no funcionaron de manera colaborativa con la comunidad, perseguían el propósito de visibilizar los espacios culturales de la comuna y aquellos espacios pertinentes al proyecto para vincularlos con la historia del sector sur-poniente.

A partir de esta experiencia de práctica, a continuación pretendo mencionar algunas consideraciones y aprendizajes adquiridos a lo largo de estos meses que pueden orientar el proyecto cerámica, mujeres y territorio. En primer lugar, destacar la importancia que tienen los talleres de carácter gratuito, siendo de los proyectos más esperados por la comunidad. Por otro lado, la segmentación del público objetivo es esencial para determinar si es más óptimo realizar la actividad en el territorio o en un espacio del centro cultural, teniendo en cuenta que algunos públicos sienten mayor confianza y compromiso con actividades realizadas en su mismo sector, principalmente las personas mayores o de los barrios más antiguos.

135 Apuntes realizados a partir de una conversación con Natalia Scopesi, Gestora patrimonial, 11 de septiembre de 2023.



FIGURA [NÚM.27] Mural "La ballena", de la artista Shetukiltra, enmarcado en el proyecto Cordón Cultural y ubicado en torre SMAPA Av. Pedro Aguirre Cerda 7520, marzo de 2023.

Gracias a los conocimientos que he adquirido mediante la gestión y participación en proyectos culturales, estimo de innegable importancia considerar el respeto y cariño que los vecinos tienen por sus barrios, calles e historia. Finalmente, tener en consideración la importancia de generar instancias de integración, vinculación y participación activa en torno a la gestión de las actividades “escuchar a la gente, transitar, considerar su realidad, nivel educacional” ¹³⁶, entender que es un espacio de aprendizaje pero también una instancia social, que propicia el bienestar comunitario ¹³⁷. Por ello es relevante generar un reconocimiento a su participación en las actividades, con la finalidad de motivarlos a seguir formándose y experimentando en torno a las prácticas creativas de su interés.

136 Apuntes realizados a partir de una conversación con Natalia Scopesi, Gestora patrimonial, 11 de septiembre de 2023.

137 Apuntes realizados a partir de una conversación con Natalia Scopesi, Gestora patrimonial, 11 de septiembre de 2023.

Trabajo de campo

A partir de los hallazgos de estas experiencias introductorias, en este siguiente apartado se profundizará en el trabajo de campo llevado a cabo en el territorio y orientado específicamente al desarrollo de este proyecto, en primer lugar, la indagación en torno a la historia de la comuna, para luego situarnos en el panorama actual, y en segundo lugar, la participación en un taller creativo comunitario en el territorio, para profundizar en la relación entre la educación popular y las mujeres cerrillanas.

Introducción al territorio: Cerrillos y su historia

La comuna de Cerrillos, surge en el año 1981, como una de las decisiones políticas de la dictadura cívico-militar (1973-1990) que buscaban distribuir el poder del Estado a través de las municipalidades. De acuerdo a ello, se agregan nueve nuevas comunas a la Región Metropolitana, sin embargo, tal decreto no se ejecutó hasta diez años después con la vuelta a la democracia. Así, en el año 1991 finalmente se consolida la comuna bajo la alcaldía de Fernando Martínez.

Si bien, en aquellos años comienza formalmente la comuna, la historia del territorio comenzó mucho años antes. A inicios del siglo XX, la ciudad comienza su expansión, producto del crecimiento demográfico y con ello la edificación en términos de la transición entre lo urbano y lo rural. Así se conforma el primer barrio, Buzeta¹³⁸, ubicado en el límite norte de la comuna, terrenos que con anterioridad pertenecían a la viña de la familia Buzeta y que tras su parcelación en 1918, pasaron a ser terrenos de trabajadores salitreros, agrícolas y de ferrocarriles, entre otros.

138 Asociación Cultural Municipal de Cerrillos. "Primeros barrios". En *Cerrillos, Vida de Barrios*. (Santiago: Asociación Cultural Municipal de Cerrillos, 2021), 13.

Producto de la crisis económica de 1929, la cual tuvo una gran repercusión en el país, las autoridades impulsaron nuevas políticas de industrialización, proceso conocido como el “desarrollo hacia adentro”¹³⁹, lo que desencadenó la instalación de industrias en distintos lugares de la capital, entre ellos en los terrenos que en la actualidad conforman la comuna. En este sentido, “este conjunto de acciones preparó el terreno para que la economía local de perfil agrícola adquiriera también un perfil industrial”¹⁴⁰.

Así, se instalaron las primeras industrias en Cerrillos, tales como utensilios de cocina Fantuzzi, artículos eléctricos Saime, Cristalerías Toro, fábrica de radios y televisores Telefunken, entre otros¹⁴¹; panorama que implicó la creación de nuevas villas “obreras” en el territorio, a partir de la compra de sitios por parte de empresas para que sus mismos trabajadores edificaran sus casas. De esta manera nace Villa San Martín y Villa Desco, así también Villa Los Presidentes, como uno de los primeros campamentos de la comuna.

De manera simultánea, en 1928 Daniel Guggenheim donó a Chile cerca de 500 mil dólares, con el fin de ser utilizados en el fomento de la aviación civil nacional. De este modo, el Estado chileno destina estos recursos a adquirir los terrenos de la Chacra Los Cerrillos, zona ideal para la instalación de una pista y una base de control. Tras su inauguración, el Aeropuerto Los Cerrillos se posicionó como la materialización del proyecto aeronáutico estatal “apoyando la creciente demanda del servicio de la Línea Aeropostal y respaldando la expansión territorial de la República”¹⁴².

Seguidamente en el año 1933, la Fuerza Aérea traspasa la administración del aeródromo a la Línea Aérea Nacional, empresa pública surgida de la organización de la Línea Aeropostal, con la finalidad de expandir sus servicios y principalmente ofrecer la llegada de líneas internacionales al país. De esta forma, continuó su funcionamiento hasta 1961, en que la creciente necesidad de aviación comercial en Chile conllevó a la construcción del Aeropuerto Pudahuel, posteriormente nombrado

139 Proceso económico abordado en capítulos anteriores.

140 Asociación Cultural Municipal de Cerrillos. “Industrialización y desarrollo urbano”. En *Cerrillos, Vida de Barrios*. (Santiago: Asociación Cultural Municipal de Cerrillos, 2021), 19.

141 Por ejemplo: Industria Nacional de Neumáticos INSA (actual Good Year) y Compañía Industrial de Catres (CIC), de la comuna de Maipú.

142 Asociación Cultural Municipal de Cerrillos. “Aeropuerto”. En *Cerrillos, Vida de Barrios*. (Santiago: Asociación Cultural Municipal de Cerrillos, 2021), 15.

Comodoro Arturo Merino Benítez. Finalmente Los Cerrillos pasó a ser un centro aeroportuario secundario recibiendo vuelos nacionales y de carga, hasta su cierre definitivo en la década de los 2000.

A partir del año 2011, las hectáreas que anteriormente conformaban el Aeropuerto Los Cerrillos pasan a formar parte del proyecto Parque Bicentenario de Cerrillos, y por su parte, el edificio del aeropuerto, desde el 2016 alberga el Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos (CNAC), institución dedicada a promover el arte contemporáneo en el país.

En paralelo a la construcción del aeropuerto, se inicia un nuevo barrio en la comuna: Los Cerrillos. Hasta la actualidad hospeda entre sus calles a la municipalidad y algunas empresas, sin embargo, desde sus inicios se constituyó como un barrio residencial, que en su sector norte albergó pequeñas villas cooperativas construidas por empresas para sus trabajadores, tales como: Zig-Zag, Pinturas Blundell, Aceite Fanae y Gasco¹⁴³. Por otro lado, este barrio cuenta con la primera Junta de Vecinos, en la actualidad conocida como “Gabriela Mistral” creada en 1952, y el primer Centro de Madres de la comuna, nombrado “Barrio Residencial Los Cerrillos” en 1959.

En este sentido, es importante destacar que la mayoría de las villas y barrios que se establecieron en ese periodo inicial, y que posteriormente pasaron a constituir la comuna surgen a partir de las formas de autoorganización y cooperación de los sectores populares urbanos¹⁴⁴; vecinas y vecinos que formaron sus propias poblaciones, campamentos y barrios populares. Y al pasar los años continuaron colaborando, por medio de las Juntas de Vecinos, centros de Madres, centros de padres y apoderados, clubes deportivos y JAP¹⁴⁵, en favor de lograr una vivienda digna para sus familias, abastecimiento y equipamiento comunitario, acceso a servicios básicos públicos, etc. En este sentido, cabe destacar a las mujeres populares organizadas, liderando la toma de terrenos y el establecimiento de comités de vivienda¹⁴⁶.

¹⁴³ Asociación Cultural Municipal de Cerrillos. “Barrio Cerrillos”. En *Cerrillos, Vida de Barrios*. (Santiago: Asociación Cultural Municipal de Cerrillos, 2021), 32.

¹⁴⁴ Ernesto Pastrana y Mónica Threlfall. “El movimiento de los pobladores y los comandos comunales”. En *Pan, techo y poder* (1970.1973). (Buenos Aires: Ediciones Siap-Planteos, 1974), 109.

¹⁴⁵ Juntas de Abastecimiento y Control de Precios, creadas en 1972 durante el gobierno de la Unidad Popular.

¹⁴⁶ Karen Alfaro, et al. “El poder de desafiar el poder. Movimiento de mujeres y feministas en la revolución y contra la dictadura (1950-1990)”, 71.

La presidencia de Salvador Allende y el gobierno de la Unidad Popular, significó la generación de diversos movimientos sociales, surgiendo en el territorio el Cordón Industrial Cerrillos-Maipú (1972), la primera organización de su tipo, en favor de la lucha de los trabajadores por el poder político, por medio de la autoorganización obrera desde su sindicatos. En sus inicios, fue llevado a cabo por tres empresas: conservadora de alimentos Perlak, química industrial Polycron y aluminios El Mono, a cargo de Hernán Ortega como su presidente y



FIGURA [NÚM.28] Trabajadores obreros de la empresa Cobre Cerrillos. Cordón Industrial Cerrillos, 1973.



FIGURA [NÚM.29] Cartel empresa Cobre Cerrillos. Cordón Industrial Cerrillos.

representante. Sin embargo, prontamente se les unieron numerosas compañías locales, grandes y pequeñas.

De esta manera, los Cordones Industriales¹⁴⁷, se encargaron de generar resistencia obrera frente al paro patronal y de camioneros en octubre de 1972, en que durante aproximadamente tres semanas, las y los trabajadores se organizaron en favor de mantener y asegurar la producción de bienes y alimentos, que solucionaran los problemas de abastecimiento y distribución en el país.

Asimismo, desde 1958, funcionaba en este territorio el Campus Cerrillos: la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile¹⁴⁸. En relación a ello, los vecinos recuerdan de que este espacio era de libre



FIGURAS [NÚM.30] Vistas del edificio de la Escuela de Arquitectura en el campus Cerrillos, 1958.

147 Si bien el cordón industrial Cerrillos-Maipú, fue uno de los más importantes junto con el cordón Vicuña Mackenna, se desarrollaron 8 cordones en Santiago, y aproximadamente 31 en el país, todos en razón de una misma causa.

148 Tal como se mencionó en el capítulo Creación y producción "Arte popular en Chile: discusiones en torno al concepto".

acceso para el público y “los vecinos podían entrar a pasear por sus parques”¹⁴⁹. Posteriormente, en el año 1973, a causa de las circunstancias políticas del período, el espacio pasó a formar la Escuela de Formación de Carabineros, y el campus fue trasladado a su actual ubicación en la intersección de las calles Marcoleta y Avenida Portugal, en la comuna de Santiago.

Cerrillos en el presente

“[...] Las clases subalternas [culturas populares] pueden estar conformadas por estratos fosilizados que reflejan condiciones de vida pasadas, y en consecuencia son conservadores y reaccionarias, como también pueden ser creadoras y progresistas”¹⁵⁰.

A partir de esta recopilación de los hechos más significativos que han marcado la historia de la comuna, entre ellos, la conformación de algunos barrios, su historia aeronáutica y el Cordón Industrial; surgen algunas reflexiones a partir de lo leído, investigado y en complemento a la experiencia de trabajo en el CCTLP.

Hoy en día, nos encontramos frente a una comuna históricamente de carácter territorial¹⁵¹, donde previamente a su consolidación oficial en 1991, vecinas y vecinos ya construían su historia personal y colectiva en torno a este espacio físico: la migración campo-ciudad, la industrialización, la construcción de sus viviendas, la autogestión y organización, la religión, la política, etc.

Y a pesar del transcurso de los años, es pertinente destacar que en la actualidad, aún se encuentran arraigadas ciertas formas de organización y asociatividad vecinal, tales como sus Juntas de Vecinos, Centros de Madres, Clubes deportivos, Clubes de Adulto Mayor y así diversas organizaciones. Y a modo de ejemplo, el respeto y coordinación

149 Asociación Cultural Municipal de Cerrillos. “Barrio Cerrillos”, 33.

150 Zubieta, Ana María, et al, “Lo popular y la posibilidad de una crítica política”. En *Cultura popular y cultura de masas : conceptos, recorridos y polémicas*. (Buenos Aires: Paidós, 2000), 37.

151 En palabras de Armando Silva: “más allá de ciertos límites físicos aluden y asocian el territorio a una cultura, a una tradición, a una lengua, una memoria colectiva y otras circunstancias mucho más representables (e imaginables)”. Armando Silva. “Mapas y Croquis”. En *Imaginarios Urbanos*. (Bogotá: Arango Editores, 2006), 67.

con estas organizaciones sociales, en el caso particular del CCTLP, es uno de los pilares fundamentales para lograr llevar a cabo las actividades culturales en conjunto con la comunidad, principalmente con adultos mayores.

Al mismo tiempo, tal como se ahondó en el apartado anterior, Cerrillos es una comuna históricamente posicionada en los sectores periféricos de la ciudad y caracterizada por su desarrollo industrial; sin embargo, en el panorama actual, se encuentra en un momento de transición, frente a la creciente expansión residencial y comercial de la comuna: la edificación de distintos sectores de la comuna entre ellos la Villa Panamericana, la llegada de la línea 6 del Metro de Santiago, el uso del Parque Bicentenario para eventos masivos (Lollapalooza, Primavera Sound) y el proyecto Tren Melipilla-Estación Central.

Por otro lado, producto de la masiva migración a la que se ha enfrentado el país en los últimos años, se ha observado un aumento en la llegada de personas migrantes a la comuna, tanto en los barrios nuevos como en los antiguos, pero principalmente en aquellas zonas con mayores índices de pobreza en la comuna, lo que ha propiciado la multiculturalidad y esta se visibiliza principalmente en los recintos educacionales de Cerrillos.

Taller de serigrafía comunitaria

A modo de cierre de esta etapa de trabajo de campo en el territorio, a continuación se abordará la experiencia como participante en el taller de serigrafía comunitaria realizado en la comuna. La asistencia a este taller tenía como finalidad observar y obtener registro fotográfico y escrito de aspectos clave a considerar para crear la planificación de este proyecto.

Comenzando con una breve introducción, el taller de serigrafía comunitaria nace desde la gestión de la Casa de las Mujeres y Equidad

de Género, departamento de la Municipalidad de Cerrillos, y es desarrollado por Ser & Gráfica, desde mediados de julio a noviembre 2023, abierto a todas las mujeres que deseen participar.

Ser & Gráfica nace en el 2016, durante su trayectoria han desarrollado diversos proyectos potenciando el trabajo colaborativo, el diálogo, el acceso a conocimientos y a materiales de bajo costo, con el propósito de democratizar el acceso a la serigrafía¹⁵². De esta manera, llevan a cabo su oficio en favor de la lucha de las mujeres y disidencias, Derechos Humanos, pueblos originarios, etc. todo ello desde las pedagogías populares. Perspectivas y reflexiones que igualmente están presentes en el desarrollo de este taller en el territorio.

A partir de las sesiones realizadas hasta el momento, se desprenden las siguientes puntos relevantes: en primer lugar, el taller es un espacio abierto a mujeres de diversos rangos etarios, lo que propició un espacio de encuentro, diálogo y debate, distinto a las instancias que se generan en grupos cerrados (club de adultos mayores, Centros de Madres, Juntas de Vecinos, etc.). También, se hizo entrega de un kit básico de materiales (lápices, goma, cuaderno, bolsa de transporte) para el desarrollo de las sesiones, aparte de los materiales utilizados sesión a sesión. Desde esa base, permitió que todas pudieran participar de las actividades, pero también propició el compromiso con la asistencia al taller.



152 Apuntes realizados a partir del taller de serigrafía comunitaria, Karine Hurtado, 12 de septiembre de 2023.



FIGURAS [NÚM.31-32] Taller de serigrafía comunitaria Cerrillos, septiembre de 2023.

Las sesiones se realizan de 18:30 a 20:30 hrs, a pesar de que se considera un horario complejo, la asistencia de todas las clases se ha mantenido constante (30 a 40 personas), muchas veces extendiéndose una hora más. Del mismo modo, las clases están planificadas con un bloque teórico en torno al objetivo de la clase (acompañado de un ppt), y un bloque práctico, considerando que al ser un grupo de 40 participantes aproximadamente, en ocasiones quedaban actividades pendientes para las siguientes clases, dado que es un grupo importante de personas, sumado a todas las etapas y atenciones que requiere el proceso serigráfico.

Se planificaron salidas y visitas a lugares fuera del horario de clase habitual, resultando interesante que se logró una buena convocatoria. La mayor parte de las asistentes tienen la motivación de participar en estas actividades extraprogramáticas. Finalmente, como tallerista resulta clave conocer los nombres de cada participante, y recordarlos. Desde la perspectiva de asistente al taller, esto generó una mayor conexión y comodidad en el espacio educativo.



FIGURAS [NÚM.33-35] Procesos y resultados taller de serigrafía comunitaria Cerrillos, noviembre de 2023.

Antecedentes y referentes

A lo largo de este capítulo, se explorarán los hallazgos y perspectivas valiosas, obtenidas de las entrevistas a mujeres ceramistas. En primer lugar, a Polimnia Sepúlveda, cuyo relato nos arroja nuevas discusiones en torno a la cerámica y el diseño, desde la Escuela de Artes Aplicadas al presente. Así también Elisa Silva desde la perspectiva de los estudios culturales en relación a la materialidad y colectividad. Para concluir con el relato de Yuli y Soledad, mujeres cerrillanas que nos contarán su experiencia como ceramistas en el territorio, además de la coordinación como agentes clave en el desarrollo de este proyecto.

Polimnia Sepúlveda

Diseño integral, Artes Aplicadas, mujeres, cerámica, muralismo.

Polimnia Sepúlveda, como se mencionó en capítulos anteriores, es una escultora y ceramista chilena, cuyas bases se sitúan en su formación como artífice y ceramista en la Escuela de Artes Aplicadas, su posterior integración como profesora de dibujo en la misma institución, y más adelante su formación como diseñadora en UTEM. Así, por medio de la entrevista realizada el 14 de septiembre de 2023 en su domicilio-taller, se logró abordar su perspectiva y experiencia que resulta clave para el desarrollo del proyecto.

Al pasar a visitar su taller ubicado en el patio interior de domicilio, la conversación se orientó en torno a los espacios educativos de cerámica en el presente, Polimnia en la actualidad, imparte talleres de cerámica y dentro de sus principales reflexiones surge que a pesar de que hoy en día existen diversos cursos y talleres, adaptados a los gustos y requerimientos de cada usuario, en la praxis, es posible evidenciar que

hay una falencia en el proceso de creación -que va desde el bocetaje a la creación volumétrica- lo que en diseño se conoce como proceso proyectual. Polimnia, al contar con una extensa formación integral, con diversos cruces entre el diseño, la arquitectura y las artes aplicadas, considera clave y base que un alumno sea capaz de desplegar aquellas herramientas de proyección al enfrentarse a un proceso de creación en cerámica; en sus palabras: “el estilo aparece ahí cuando conjugas tu propia expresión, bajo principios, partiendo de la línea”.



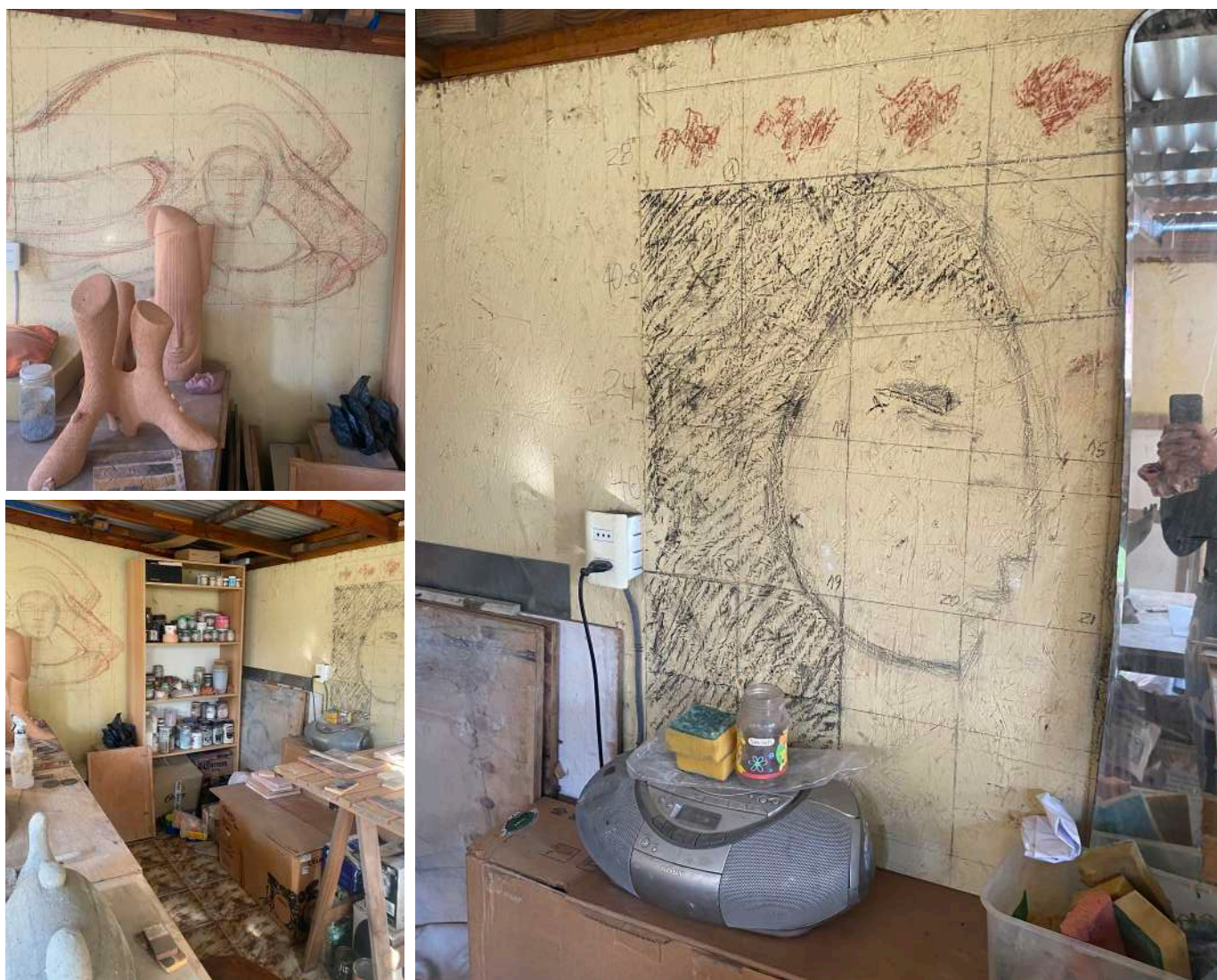


FIGURAS [NÚM. 36-37] Registro de proceso de la obra *El ondulante recorrido del pensamiento que atesora el recuerdo*, de Polimnia Sepulveda, septiembre de 2023. Registro propio en colaboración con Fernanda Alarcón.

De acuerdo a lo anterior, resultó gratificante evidenciar como la artista desarrolla sus piezas desde aquellos procesos creativos análogos, en torno al bocetaje a mano, el uso de la grilla, composición, la proporción -principalmente en sus proyectos murales- la conceptualización, etc; procesos que hoy en día, se encuentran mezclados con las herramientas digitales, para lograr mayor optimización, pero que Polimnia mantiene desde sus comienzos en las artes aplicadas. Así también, su perspectiva de trabajo de piezas figurativas, relevando la importancia de la comunicación: “que pueda transmitir algo, que se explique por sí solo”.

En relación a las preguntas realizadas sobre su experiencia de estudios en la Escuela de Artes Aplicadas, Polimnia comenta que la mayor parte de quienes estudiaban allí eran mujeres: “en la Escuela de Artes Aplicadas siempre hubo más mujeres, en los oficios siempre ha habido más mujeres [...] y cerámica siempre ha sido el reinado de las mujeres”. Por ese mismo motivo, siempre ha desarrollado colecciones en torno a la figura femenina: “el tema siempre ha sido la mujer, las formas femeninas tienden a la curva”, como podemos evidenciar en sus más exposiciones más recientes: *Guerreadoras y Guardianas* (2023), *El pasado presente en el presente* (2021) y *Sobre rondas y un poema* (2018).

Por otro lado, se abordó a lo largo de la conversación, la Ley de educación de 1981 y el cierre de diseño en la Universidad de Chile, decisiones políticas en que hasta hoy en día es posible evidenciar sus repercusiones, como la pérdida de infraestructura en espacios educativos de diseño, deficiencia y falta de talleres, laboratorios de prototipado, herramientas, etc., espacios que justamente propiciaban la relación fructífera entre diseño y oficios.



FIGURAS [NÚM.38-40] Taller Polimnia sepulveda, bocetos y grillas de trabajos murales, septiembre de 2023. Registro propio en colaboración con Fernanda Alarcón.

Elisa Silva

Taller e investigación interdisciplinario, colectividad, estudios culturales, cerámica.

“Todas las culturas tienen arte, porque el arte es transformar una materia en un entorno, con ciertas técnicas y tecnologías”. En una casona antigua de la comuna de Ñuñoa, un espacio residencial y a la vez un taller colectivo, se realizó la entrevista a Elisa Silva. Este espacio, surge como un proyecto personal de su prima, y con el tiempo se ha vuelto un proyecto en expansión, según nos dice: “Todo esto lo partió la Carola, pero nos fuimos sumando, y se está convirtiendo en algo más colectivo”, un espacio común para diversas ceramistas que están dedicando su vida a crear e investigar a partir de la cerámica.



FIGURAS [NÚM.41-43] Taller Cerámicas Grof, octubre de 2023. Registro propio en colaboración con Fernanda Alarcón.

Sin tiempo que perder, Elisa, comienza la entrevista con una visita guiada por Cerámicas Grof. Nos comenta las distintas investigaciones y proyectos que están desarrollando paralelamente entre todas las ceramistas. Toda esta vida en el taller, ha generado distintas estaciones de trabajo y espacios de almacenaje: muchas muestras de arcillas, pastas y pastillas, mesones y trabajos almacenados, prototipos y materiales para moldajes, muestras de esmaltes y óxidos, “No es muy higiénico desde la cosa blanca, línea recta, el taller tiene un carácter que es cómo se mueve [...] 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”.

Este recorrido, se vuelca en una explicación a grandes rasgos del proceso de la cerámica, sus fases, niveles de hidratación, piedras y territorios, etc. Lo que permite posicionar geográficamente y entender químicamente su proceso. Gracias a esta explicación, se realizó el siguiente diagrama, que más adelante espera utilizarse en la etapa de producción del proyecto.

Diagrama [núm.7] Etapas de fabricación de una pieza de cerámica.

Elaboración propia.



Más adelante, la conversación se encamina su opinión sobre la cerámica en las instituciones y talleres, tema que también abordamos junto a Polimnia en su entrevista, con respecto a ello, Elisa nos comenta “no sé 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 [...] 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.”

Con respecto a lo abordado en el párrafo anterior, llevado al contexto actual, resulta interesante la perspectiva que proponen, y que a la vez estas ceramistas ponen en práctica “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.”



FIGURAS [NÚM.44-46] Materiales, muestras e investigaciones en Taller Cerámicas Grof, octubre de 2023. Registro propio en colaboración con Fernanda Alarcón.

Finalmente, las ceramistas nos comentan sobre su experiencia personal en estos procesos creativos-investigativos: “Ha sido divertido analizarnos como 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.” y con ello, dejan la invitación abierta a reflexionar lo mismo, sobre los proyectos personales: “No solo miren a las otras personas como objetos de ensayo, mírense a ustedes como a un objeto.

Soledad León y Yuli Gallardo

Industria y oficios, territorio, formación experiencial, cerámica.

El objetivo inicial de conversar con Soledad León y Yuli Gallardo surge de la posibilidad de contar con estas ceramistas, como agentes clave para la coordinación, planificación y ejecución del proyecto. Por su parte, Soledad cuenta con un servicio de quema-horneado de piezas en su mismo taller, y por medio de esta conversación se esperaba conocer su disponibilidad y costos. De esta misma manera, al conocer a Yuli en el primer taller experiencial de cerámica, desde el comienzo de este proyecto se consideró la posibilidad de contar con su apoyo, dada su experiencia en el manejo de este oficio.

A raíz de estos objetivos principales, se coordinó una visita al taller de Soledad, el día 12 de octubre de 2023 en la comuna de Cerrillos. Dentro de la entrevista realizada a Soledad, uno de los hallazgos más interesantes tuvo que ver con su formación. Dentro de la conversación descubrimos que sus primeros acercamientos al material parten a sus 20 - 21 años cuando trabajó en una empresa de greda, la cual capacitaba a sus trabajadores para impartir talleres en colegios, en las clases de artes visuales. Años más tarde, lejos de esta primera experiencia, trabajó en Porcelanas Florencia, empresa ubicada en Cerrillos¹⁵³ hasta principios de los años 2000. Allí Soledad se desarrolló durante tres años en el área de tornería, espacio compuesto mayoritariamente por

¹⁵³ Específicamente en Av. Los Cerrillos con Lo Errázuriz, terreno que hoy alberga a Evercrisp Snack Productos de Chile S.A. Apuntes realizados a partir de una conversación con Ximena Martínez, vecina de la comuna, 07 de noviembre de 2023.

mujeres, las cuales se encargaban de ejecutar los detalles más delicados y terminaciones en los objetos, tales como son: limpiar rebarbas de las piezas y aplicar asas a las tazas.

En cuanto a su formación como ceramista, Soledad comenta que lleva aproximadamente 13 años dedicándose a este oficio, y todos los conocimientos que tiene hoy en día han surgido de la autoformación y experimentación, por medio de distintos procesos creativos e innovando en materiales, de acuerdo a sus gustos personales pero también elaborando piezas personalizadas para sus clientes. En sus palabras: “Lo poco que he tomado de curso ha sido muy básico, por ejemplo, la casa del ceramista, por conocer sus materiales y esmaltes. Nunca hice cursos muy profundos, todo ha sido aprendiendo, probando durante el camino”.

Por otro lado, ya finalizando la entrevista, la conversación se enfocó en los oficios y su relación con la comuna. Soledad comenta que en sus principios participó en ferias de emprendedores, pero al pasar el tiempo



FIGURA [NÚM.47-49] Bizcochos para esmaltar, piezas a la venta en el taller de Soledad, octubre de 2023.

aquellas oportunidades perdieron valor al no ser espacio únicamente de artesanos, por lo cual tenía que competir con revendedores de piezas. Aquello guió la conversación a la necesidad que surge hoy en día por parte de las y los artesanos de la comuna, en cuanto a contar con un espacio destinado al trabajo colaborativo, bajo este contexto, nos comenta: “Me gustaría que se desarrollara algo que permitiera tener un espacio para que la gente pueda dejar sus cosas y trabajar, para que la gente pudiera mostrar sus cosas, e incluso impartir talleres de orfebrería, telar, enseñar, etc.”



FIGURA [NÚM.50] Bizcochos en el horno, piezas para la venta en el taller de Soledad, octubre de 2023. Registro propio.

Una vez culminada la entrevista a Soledad, pasamos a conocer la experiencia de Yuli. En una primera instancia, abordamos su formación como artesana, la cual inicia en la orfebrería -espacio donde conoce a Soledad- quien posteriormente se convierte en su mentora en el mundo de la cerámica, específicamente en la técnica del vaciado. Estas experiencias se enlazan con los posteriores estudios de Diseño Industrial, donde experimentó con moldes y materiales reciclados, y así también generar sus primeros trabajos funcionando ambas técnicas.

En la actualidad, continúa su trabajo personal en torno a la creación de piezas, bajo aquellas lógicas que ha construido a lo largo de los años, destacando los procesos pausados y en constante experimentación de moldes, formas y aplicación de color. Resulta clave mencionar, que parte de la formación de Yuli proviene de la constante participación y colaboración en diversas instancias creativas, en sus palabras: “he hecho mucho intercambio con otros artistas locales en ferias, exposiciones, museos y ferias itinerantes”, lo que le ha permitido nutrir su propio trabajo y participar activamente en los espacios creativos en la comuna.

Una vez culminada la entrevista a Soledad, pasamos a conocer la experiencia de Yuli. En una primera instancia, abordamos su formación como artesana, la cual inicia en la orfebrería -espacio donde conoce a Soledad- quien posteriormente se convierte en su mentora en el mundo de la cerámica, específicamente en la técnica del vaciado. Estas experiencias se enlazan con los posteriores estudios de Diseño Industrial, donde experimentó con moldes y materiales reciclados, y así también generar sus primeros trabajos funcionando ambas técnicas.

En la actualidad, continúa su trabajo personal en torno a la creación de piezas, bajo aquellas lógicas que ha construido a lo largo de los años, destacando los procesos pausados y en constante experimentación de moldes, formas y aplicación de color. Resulta clave mencionar, que parte de la formación de Yuli proviene de la constante participación y colaboración en diversas instancias creativas, en sus palabras: “he hecho mucho intercambio con otros artistas locales en ferias, exposiciones, museos y ferias itinerantes”, lo que le ha permitido nutrir su propio trabajo y participar activamente en los espacios creativos en la comuna.

Criterios visuales

Para realizar los primeros acercamientos visuales del proyecto, se optó por construir un moodboard digital, que pueda reflejar aquellas ideas preliminares que han venido reflexionando a lo largo de este proceso investigativo, en torno a las siguientes ideas fuerza:

Diagrama [núm. 8] Ideas fuerza para creación de moodboard.

Elaboración propia.



A partir de ello, se obtuvo el siguiente resultado:



FIGURA [NÚM.51] Moodboard primeros acercamientos visuales del proyecto, octubre de 2023. Elaboración propia.

Además, se escogieron algunos referentes visuales para considerar durante el proceso creativo. Dado que una de los fundamentos del proyecto se basa en lo conversado con Polimnia Sepúlveda sobre la importancia del bocetaje para el proceso de diseño, no solo se han seleccionados referentes directos de la cerámica, sino que también de ilustradoras, entendiendo que una ilustración es posible pensarla y representarla mediante distintas técnicas, y por lo tanto, también en formas volumétricas, tal como se hace en la cerámica.

Polimnia Sepúlveda | Chilena

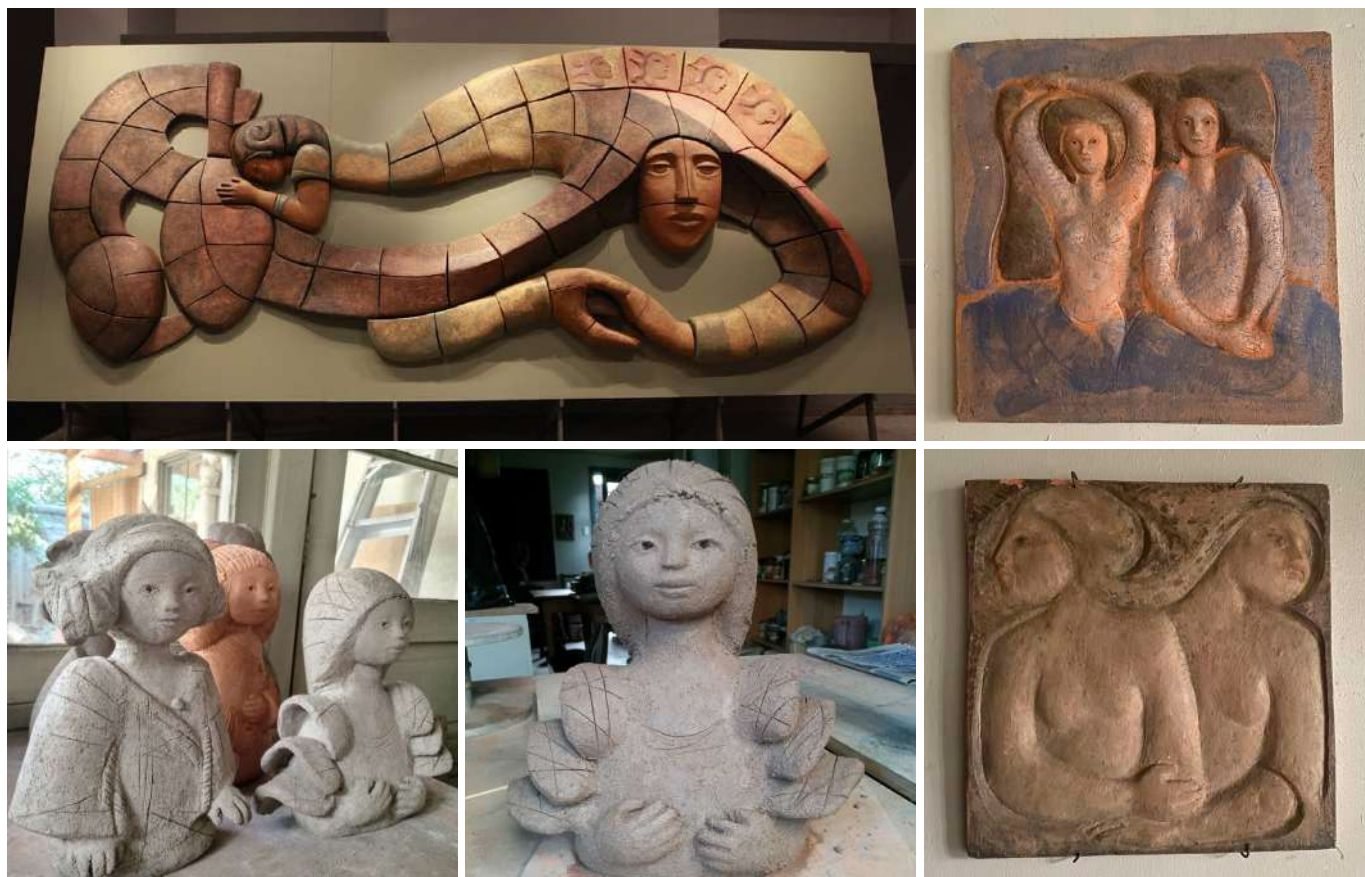


FIGURA [NÚM.52] Polimnia Sepúlveda en material de apoyo digital para el proyecto, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.

Valeria Araya | Chilena

FIGURA [NÚM.53] Valeria Araya en material de apoyo digital para el proyecto, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.

Catalina Cartagena | Chilena

FIGURA [NÚM.54] Catalina Cartagena en material de apoyo digital para el proyecto, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.

Natalia Fuente | Española



FIGURA [NÚM.55] Natalia Fuente en material de apoyo digital para el proyecto, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.

Mar Ortega | Mexicana



FIGURA [NÚM.56] Mar Ortega en material de apoyo digital para el proyecto, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.

Rodrigo Veliz | Chileno



FIGURA [NÚM.57] Rodrigo Veliz en material de apoyo digital para el proyecto, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.

Mariana Robert | Chilena



FIGURA [NÚM.58] Mariana Robert en material de apoyo digital para el proyecto, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.

Melodie Stacey | Inglesa



FIGURA [NÚM.59] Melodie Stacy en material de apoyo digital para el proyecto, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.



SEGUNDA PARTE

Obra en cerámica de la artista Polimnia
Sepúlveda, registro de la visita a su taller,
septiembre de 2023.

CAPÍTULO IV

EL

PROYECTO

Planificación

En esta primera parte del presente capítulo, se abordarán las bases que guiarán el desarrollo del taller de co-creación en cerámica. Para ello, resulta fundamental las experiencias recabadas en el capítulo anterior; tanto la información recopilada en el territorio como en entrevistas, conversaciones y planificación con diversos agentes.

Propuesta conceptual-proyectual

Diagrama [núm.9] Conceptualización e ideas fuerza complementarias de la etapa proyectual. Elaboración propia.



Contenido

En primer lugar, es fundamental resaltar el carácter colectivo que se busca incentivar en este proyecto, para ello se desarrollará un taller de co-creación en cerámica. En dichas sesiones de co-creación, cada participante, incluyendo a las mediadoras, tendrá la oportunidad de dar vida a su propia pieza de cerámica desde el boceto inicial, hasta el modelado de la pasta y la aplicación de color. Finalmente, todas estas piezas individuales se unirán para formar una obra colectiva.

En esta experiencia creativa, se propone que cada obra individual se inspire en la connotada folclorista chilena Margot Loyola, específicamente en su tonada “La Vertiente”. Abordando aquellos elementos implícitos en la obra, tales como: las emociones que evoca, los colores, la atmósfera, los símbolos insertos en la melodía, etc. Así, cada participante plasmará por su propia interpretación, develando sus propios imaginarios.



REGISTRO AUDIOVISUAL [NÚM.1] Canción “La Vertiente” de Margot Loyola, 1958.
Qr de acceso a canción en Youtube.



REGISTRO AUDIOVISUAL [NÚM.2] Canción “La Vertiente” de Margot Loyola, versión Gepe, Disco Folclore Imaginario, 2018. Qr de acceso a canción en Youtube.

En este sentido, trabajar en base a una obra de Margot Loyola, cobra relevancia y pertinencia con este proyecto, gracias a su conexión histórica con los cimientos del arte popular en Chile. Las hermanas Loyola, fueron alumnas de la Facultad de Artes, específicamente de Artes Musicales, teniendo como mentor a Carlos Isamitt. Tal como se abordó en el primer capítulo ¹⁵⁴, Isamitt fue un actor clave en el rescate y puesta en valor de las expresiones artísticas populares-locales, así también fundador de la Escuela de Artes Aplicadas. Por su parte, Margot a lo largo de su vida se destacó por su arduo trabajo en torno al arte popular, destacando su participación como docente en las Escuelas de Temporada, su legado a través de sus múltiples expresiones folclóricas y su valioso desempeño académico como investigadora de la música folclórica chilena.

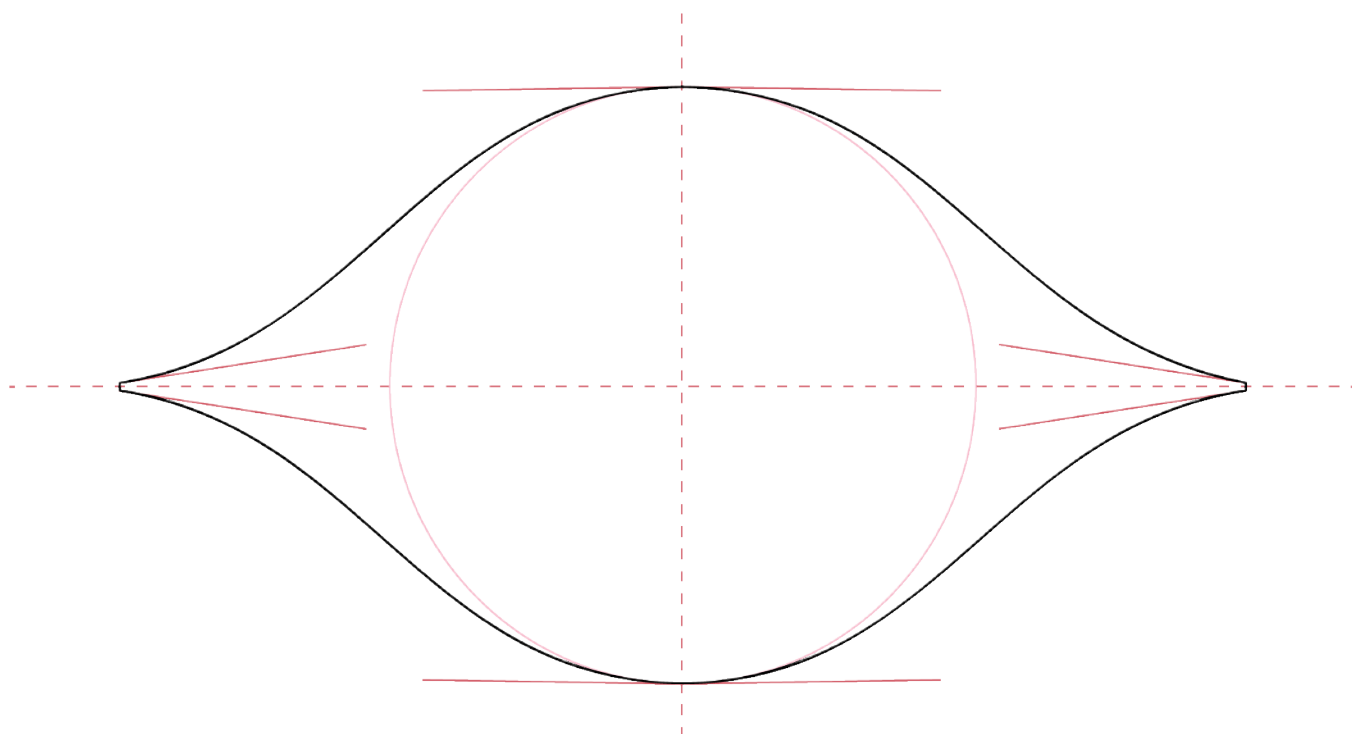
154 Capítulo I: Marco teórico - creación y producción - Arte popular en Chile: discusiones en torno al concepto (1909-1970).

Materialidad y técnicas

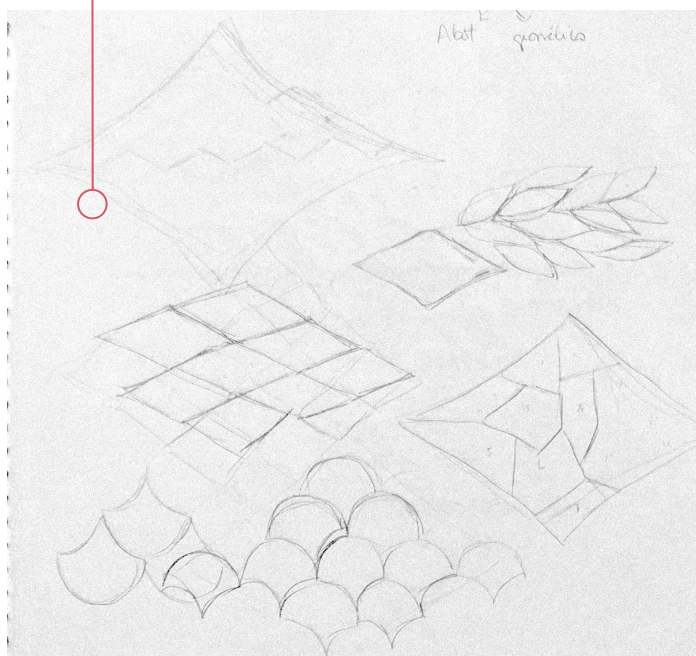
En cuanto a la materialidad de la obra, como se ha mencionado anteriormente, se trabajará con arcilla, específicamente una pasta de secado en baja temperatura (aprox. 950°C - 1000°C), con la posibilidad de que sea de origen nacional, sin embargo, todo depende de encontrar un producto con las características más favorables para el proyecto, teniendo en cuenta las variables: precio, cantidad, fácil manipulación, temperatura de quemado y acabado.

De esta forma, cada participante trabajará en su creación individual, teniendo como base una placa de arcilla de aproximadamente 20 x 30 cm, la cual denominaremos como "placa madre". Esta placa madre, construida geométricamente en base a trazos curvos, tiene como característica principal su forma modular, la cual permitirá construir una composición a partir de la agrupación y congruencia de las piezas.

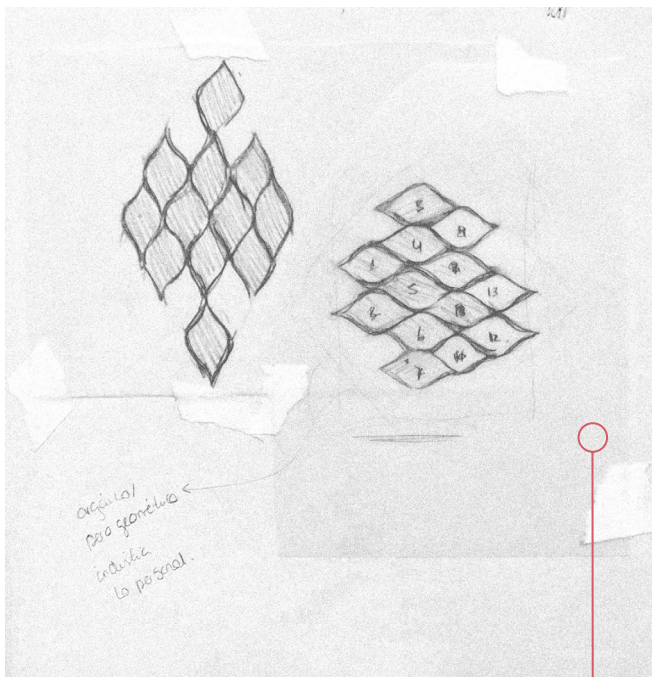
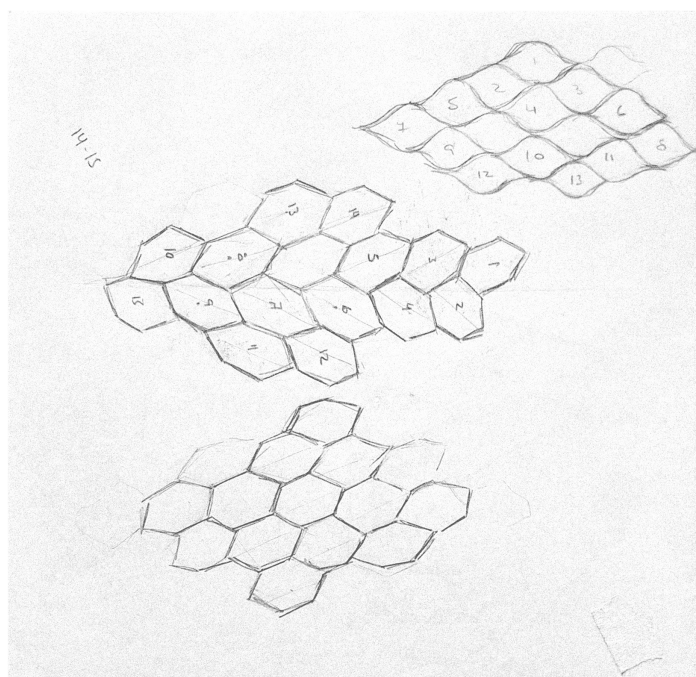
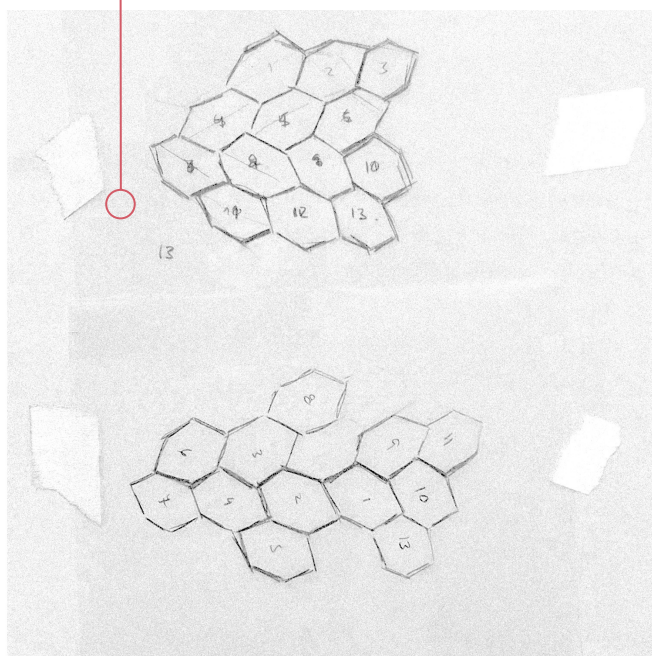
Diagrama [núm.10] Construcción del módulo madre. Elaboración propia.



Bocetos iniciales, considerando la composición en torno a distintos tipos de módulo.



Exploración en torno a módulos con formas angulares y rectas.



FIGURAS [NÚM.60-63] Bocetos previos para la construcción del módulo y la composición general de la obra, octubre de 2023. Elaboración y registro propio.

Exploración en torno a formas curvas y orgánicas.

Diagrama [núm.11] Medidas para módulo madre. Elaboración propia.

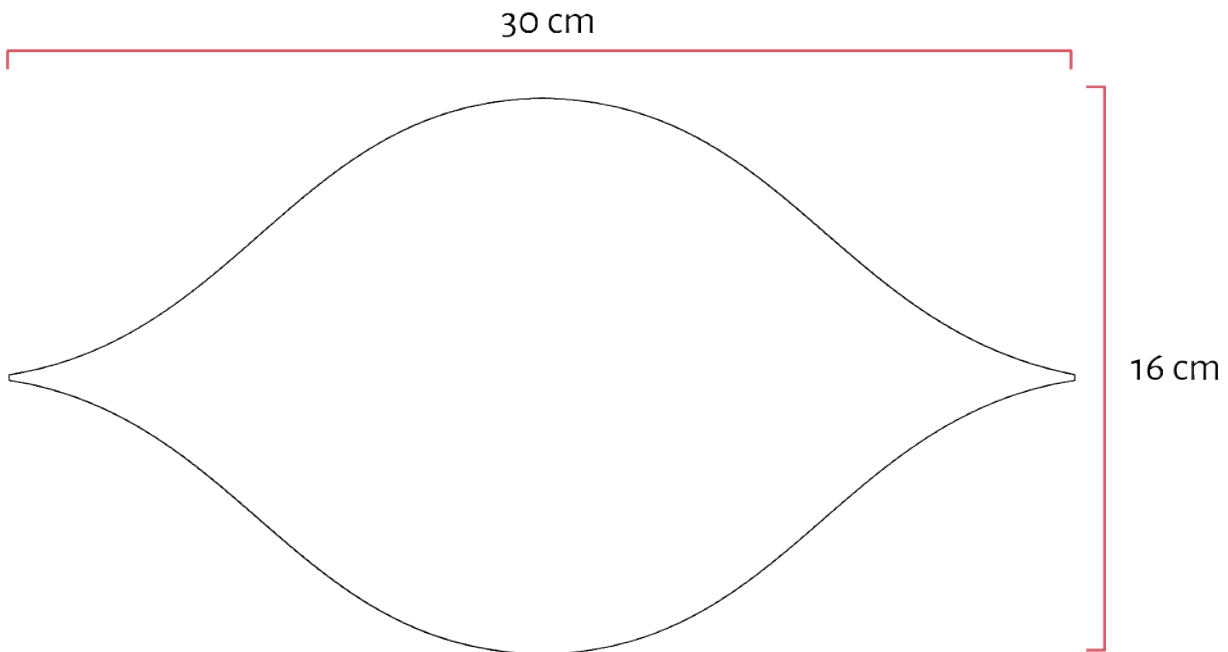


Diagrama [núm.12] Medidas que requiere el molde para elaborar las placas en cerámica. Elaboración propia.

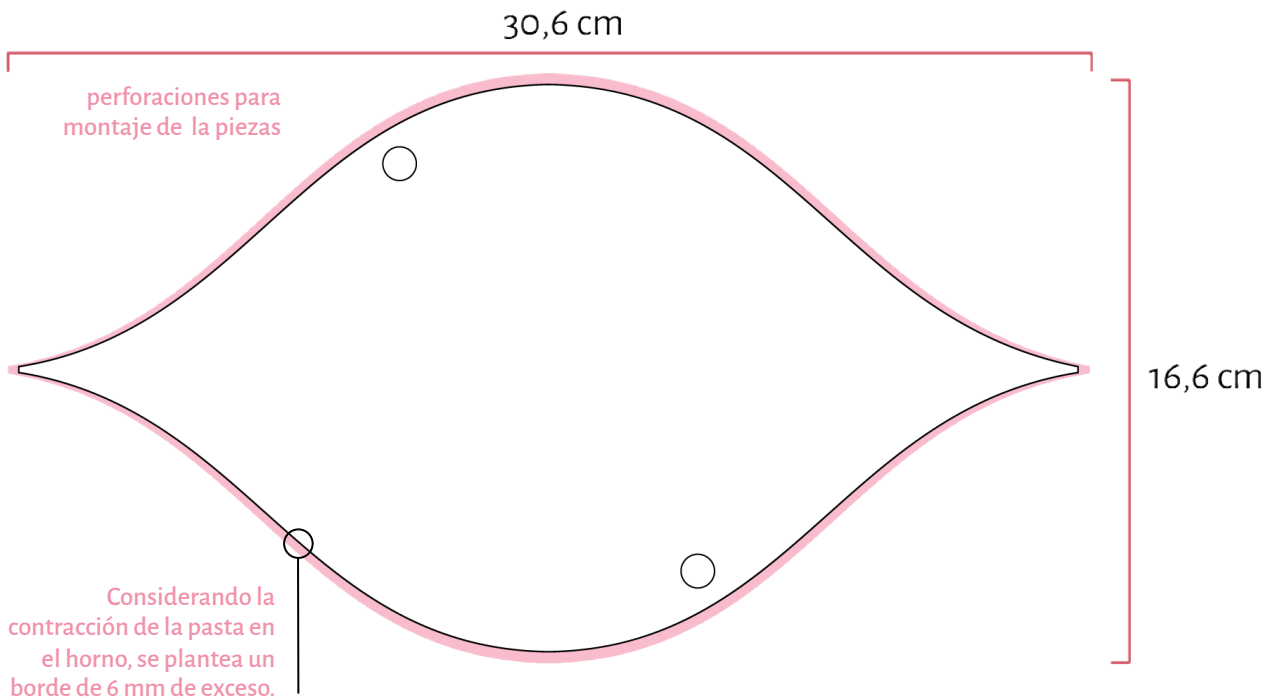
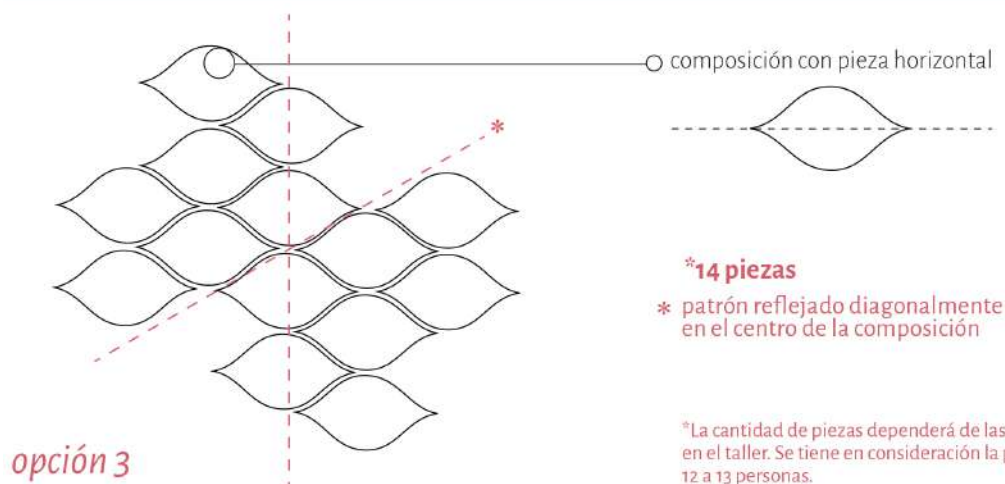
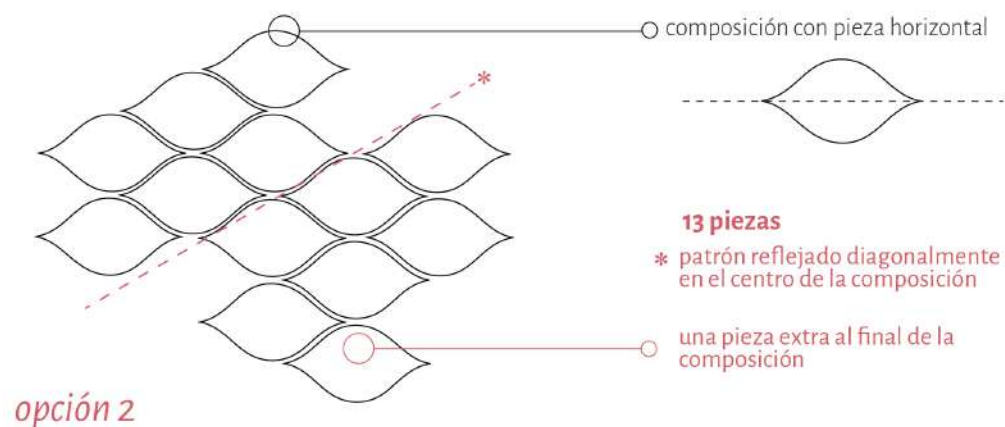
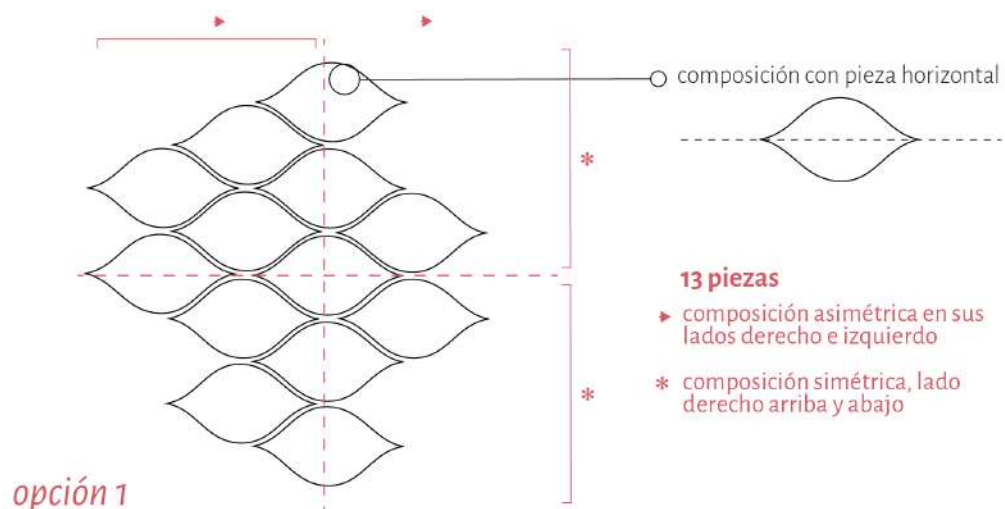


Diagrama [núm.13] Pruebas de composición digital de la obra.

Elaboración propia.



*La cantidad de piezas dependerá de las participantes en el taller. Se tiene en consideración la participación de 12 a 13 personas.

Con respecto a las técnicas a utilizar, se trabajará a partir de dos técnicas básicas de la creación en cerámica: placas y pellizco. En primer lugar, la técnica de “placa” permitirá replicar la placa madre y entregar esta base de arcilla a cada una de las participantes, para que posteriormente, ellas puedan adicionar relieves o crear hendiduras, por medio de la misma técnica mencionada o por “pellizco”, teniendo la posibilidad de apoyar su trabajo manual con herramientas de modelado. La técnica a emplear dependerá de la exploración y experimentación que cada participante realice con su obra.

ELABORACIÓN DE PLACAS

Corte de láminas de arcilla con ayuda de un hilo o alambre, para luego moldear hidratando constantemente, para evitar burbujas dentro de la pasta.



FIGURA [NÚM. 64-70] Explicación de la elaboración de las placas de arcilla, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.

Para lograr un grosor uniforme en la placa, se estira la pasta con ayuda de un uslero y palillos u otro objeto que tenga aproximadamente 8 mm a 10 mm de espesor.



Se realiza un primer corte en la pasta estirada, con ayuda de un cortacartón y el molde. recordar no ejercer presión sobre la pasta, para no deformarla.



Se vuelve a estirar la pasta para asegurar un grosor adecuado (8mm), esta vez resulta más sencillo, gracias a que se quitó el exceso de pasta.



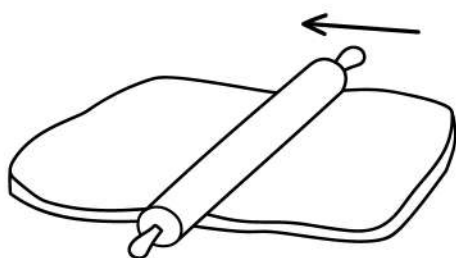
FIGURA [NÚM. 64-70] Explicación de la elaboración de las placas de arcilla. noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.

Con el fin de apoyar el entendimiento de estas técnicas, se generaron los siguientes materiales de apoyo, las cuales serán utilizados como insumo en las presentaciones para las sesiones de co-creación.

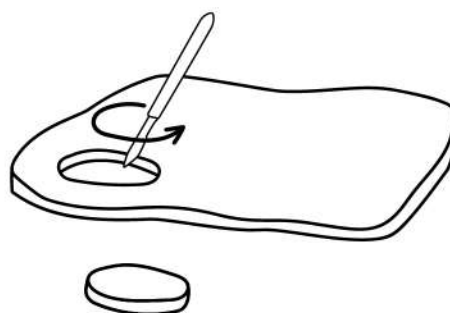
Diagrama [núm. 14] Explicación de las técnica placa, insumo para las sesiones. Elaboración propia.

TÉCNICA PLACA

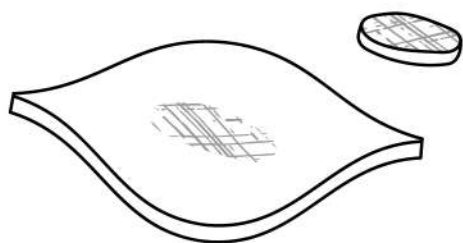
- 1.** Estirar la pasta con ayuda de un uslero.



- 2.** Cortar la sección deseada con ayuda de un corta cartón o bisturí.



- 3.** Crear textura en la placa madre y en la placa cortada. Añadir en ambas partes un poco de agua o barbotina.



- 4.** Posicionar la placa y presionar para que se adhiera a la placa madre.

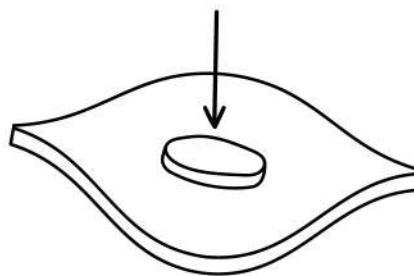
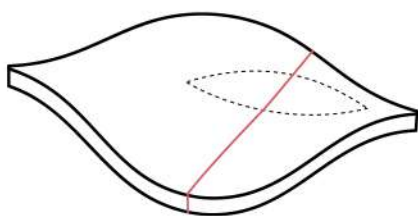


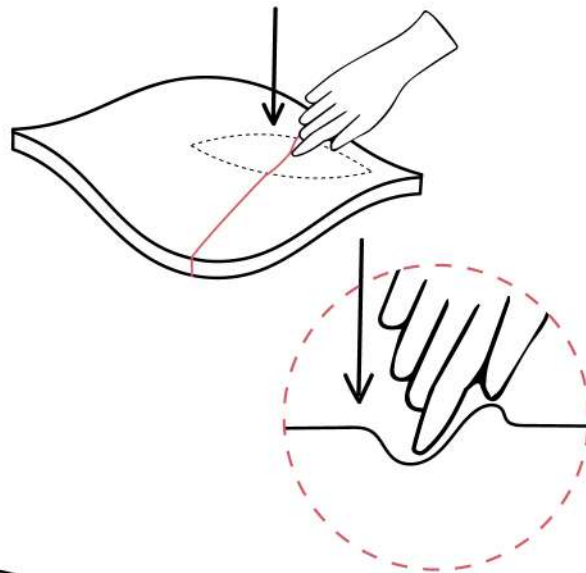
Diagrama [núm. 14] Explicación de la técnica pellizco, insumo para las sesiones. Elaboración propia.

TÉCNICA PELLIZCO

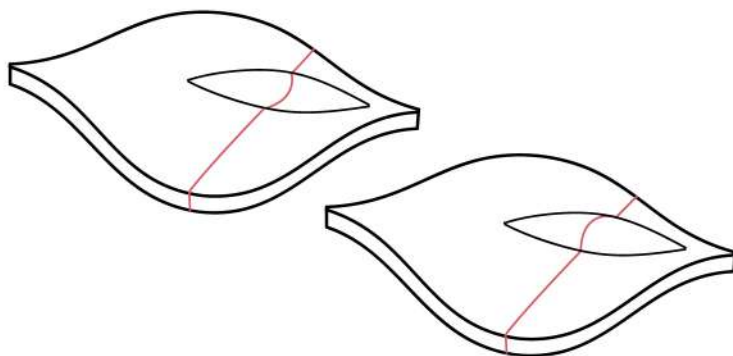
1. En la placa marcar ligeramente con un objeto con punta, donde se desea intervenir.



2. Undir o generar relieve en las piezas con las manos.



3. Perfeccionar la hendidura o relieve con los dedos y con ayuda de agua.



Aplicación de color y paleta de colores

En una búsqueda de técnicas de aplicación de color, la cual posibilite mayor libertad de trazos y no solo la aplicación de una capa de esmalte pareja, se opta por la utilización de la técnica Mayólica, puesto que permite la aplicación de colores semi brillantes y es ideal en pastas de baja temperatura. Esta técnica es considerada semejante a la acuarela, dado que se pueden generar variaciones en la intensidad de los pigmentos gracias a la aplicación de mayor o menor cantidad de solvente (agua y/o goma espesante), así experimentar con transparencias y degradados de color en base a trazos con pincel, considerando que se espera trabajar con una pasta de acabado blanco.



FIGURA [NÚM.71] Pigmentos utilizados que conforman la paleta de colores, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.

Diagrama [núm. 15] Paleta de colores y su proporción. Elaboración propia.



La elección de la técnica Mayólica para la aplicación de color, fue también una decisión mediada por la visita a la tienda de insumos “La Casa del Ceramista Chile”; se tuvo la posibilidad de revisar las muestras de pigmentos, esmaltes, engobes, etc., de manera detallada y guiada, destacando la muestra de pigmentos para utilizar en la técnica de mayólica y bajo cubierta, ya que no se limitan únicamente a colores “puros”, al contrario, presentan una gran variedad de matices intermedios.

A partir de dicho contexto, se propone la posibilidad de trabajar con una paleta de colores conformada por 5 tonos de este catálogo, los cuales se pueden describir como tonos intensos, que, a su vez, se ven ligeramente atenuados gracias a la presencia de gris, logrando una apariencia final suavemente envejecida.

Por otro lado, esta paleta de colores fue seleccionada a partir del propio análisis e interpretación de la tonada de Margot Loyola. Se espera que las participantes trabajen en torno a esta selección, ocupando la cantidad de tonos que deseen, sin la posibilidad de agregar nuevos.

CONCEPTOS ↔ COLOR
IDEA FUERZA. ASQUEROSO

La Vertiente

[Verso 1]

Alguien ha herido al monte con un puñal → *intimidación emocional rojo*

Y de la herida brota un manantial → *terroso, capí, ocre.*

El valle dijo al monte: "Quiero beber"

El agua de tus cumbres deja correr"

[Coro]

Vida, vamos al cerro → *naturalidad verde*

A beber el agua de la vertiente

Quisiera yo calmar la sed

Que me ha dado tu amor ardiente

Ay, ay, ay, ni el agua que brota

Mi vida, calmará

Esta sed que tengo → *desnudez / polo rosa*

Mi vida, de tu boca → *apago / vulnerabilidad*

Mi vida, de tu boca

[Verso 2]

Brota entre verde zarza en la gruta oscura → *musgo - terroso sembrío*

Así brotó mi amor, ay, entre amarguras

Bien sabes, vida mía, que estoy herido

Cual puñal en el alma hiere tu olvido → *calidez - pasión - intensidad / rojo pasión.*

[Coro]

Vida, vamos al cerro

A beber el agua de la vertiente

Quisiera yo calmar la sed

Que me ha dado tu amor ardiente

Ay, ay, ay, ni el agua que brota

Mi vida, calmará

Esta sed que tengo

Mi vida, de tu boca

Mi vida, de tu boca

insistencia - desesperación / impaciencia rojo

tústera desesperación

agua

naturalidad



FIGURA [NÚM.72] Letra de la tonada "La vertiente" de Margot Loyola e ideas fuerza, para la selección de colores que conformarán la paleta, noviembre de 2023. Registro propio.

Lenguaje

En cuanto al lenguaje de esta obra, se espera dejar abiertas las posibilidades de experimentación y exportación de las cualidades del material, en vista y consideración que se desea co-crear con personas que no necesariamente tienen manejo de la técnica, pero al ser mujeres que se desenvuelven en torno a las prácticas creativas, resulta clave propiciar y visibilizar aquellos imaginarios desarrollados personalmente a lo largo del tiempo.

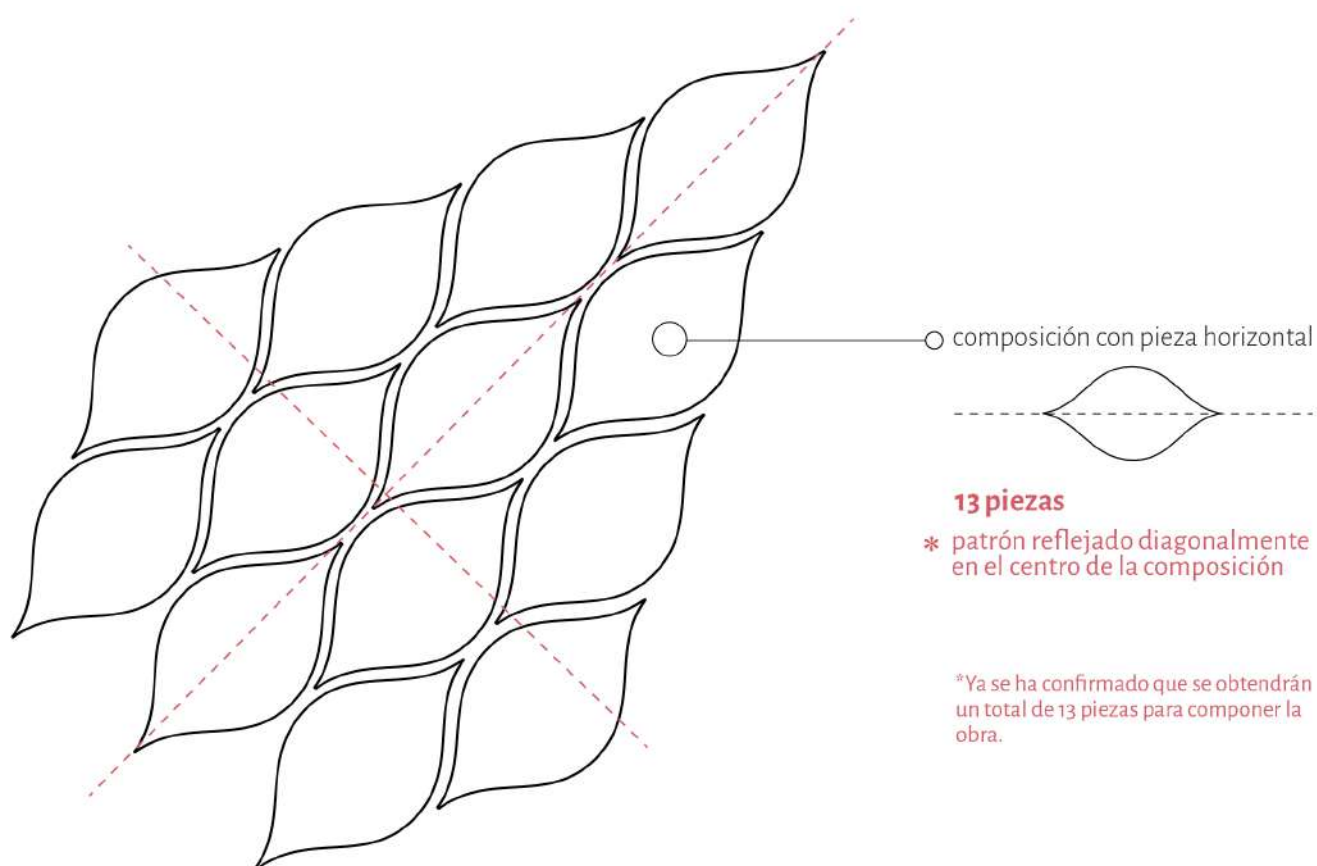
A modo de guiar su proceso creativo, se desarrollará material de apoyo para las sesiones, que contempla la muestra de referentes seleccionados especialmente para este proyecto, no únicamente de cerámica, sino que también sobre artistas que se desempeñan en torno a otras técnicas y disciplinas artísticas¹⁵⁵. Asimismo, se optó por tomar como referencia lo conversado con Polimnia Sepulveda en su entrevista y la revisión bibliográfica, en cuanto a la importancia del bocetaje para el proceso de diseño, por lo cual en una primera instancia se trabajará en torno al dibujo en papel para luego pasar al modelado en cerámica, en que las participantes deben trabajar en torno a tres variables: los relieves y grosores, las texturas, y el color.

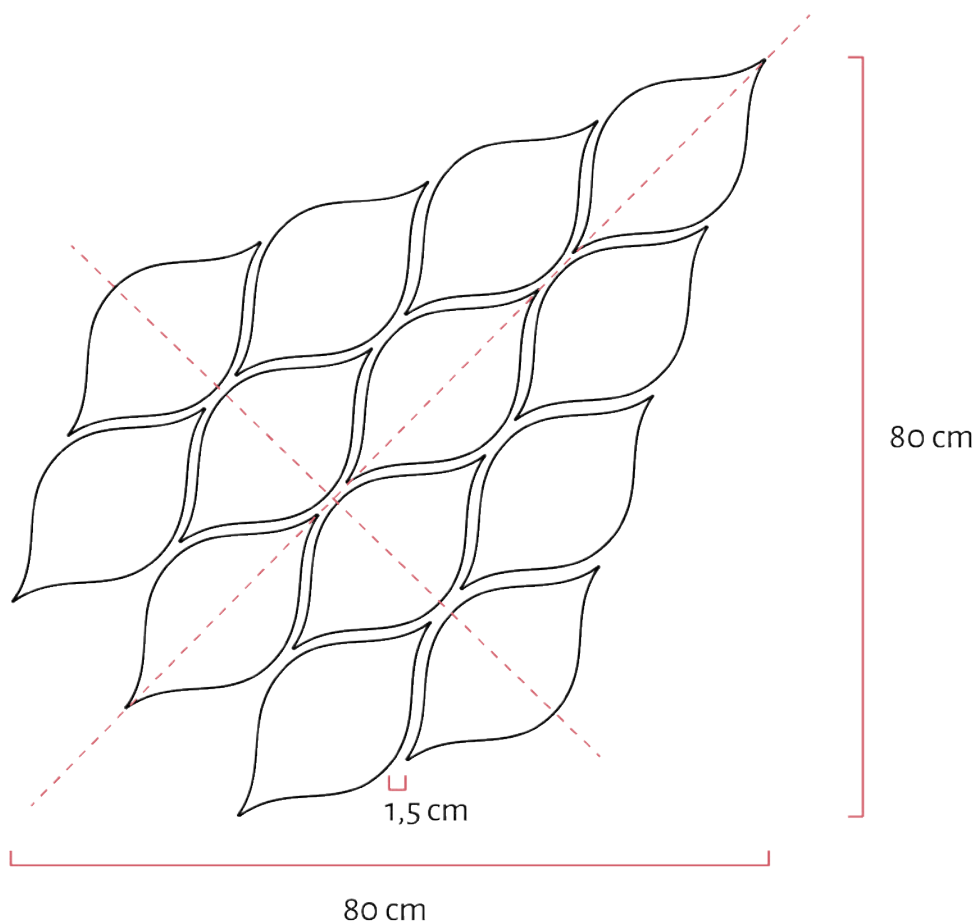
¹⁵⁵ Se profundizó más al respecto en el capítulo anterior: criterios visuales.

Soporte y montaje

En cuanto a la obra final, cada pieza mide 16 cm de ancho por 30 cm de largo, con una separación de 1,5 cm entre cada una. Se estima que la obra tendría unas dimensiones aproximadas de 80x80 cm. Además, cada pieza tiene un peso que oscila entre los 300 y 600 gramos, lo que hace que la obra en su conjunto tenga un peso total aproximado de 6,5 kg.

Diagrama [núm. 16] Composición digital final seleccionada para el montaje de obra. Elaboración propia.





En relación al montaje de la obra se tiene considerada dos opciones, por un lado que se realice directamente al muro seleccionado para la exposición, tal como se aplican las baldosas de cerámica comúnmente en la construcción. Una segunda opción apunta a que las piezas se unan entre sí mediante cuerdas, y perforaciones realizadas en la base de las placas, de modo que queden suspendidas a una pequeña distancia del muro y ancladas a una base que las sostenga.

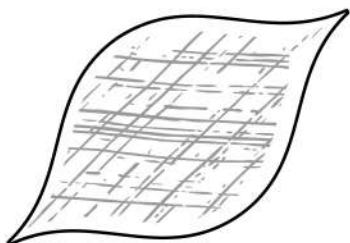
En vista y consideración que es la primera vez que se realiza un montaje de estas características, se proponen estas dos opciones iniciales. No obstante, al concluir el taller de co-creación y tener las piezas listas, se realizará una evaluación adicional para determinar la opción que se ajuste de manera óptima al peso y cuidado que requieren las piezas, y con ello, los respectivos materiales, plazos, actividades y tareas, etc.

Diagrama [núm. 17] Opción de montaje A: anclado al muro.

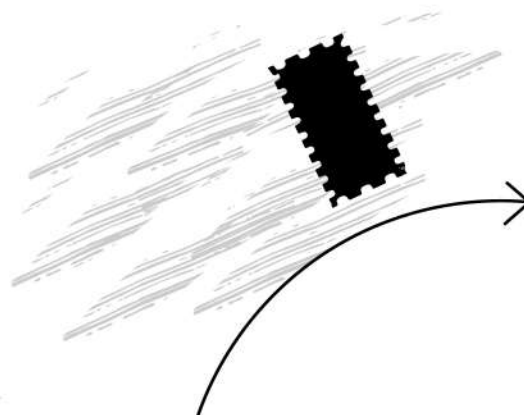
Elaboración propia.

OPCIÓN MONTAJE A

1. Crear textura en la parte posterior de la pieza (cuando aún este en estado de cuero).



2. Aplicar adhesivo en el muro con ayuda de una llana dentada.



3. Adherir las placas al muro, según la composición planificada.

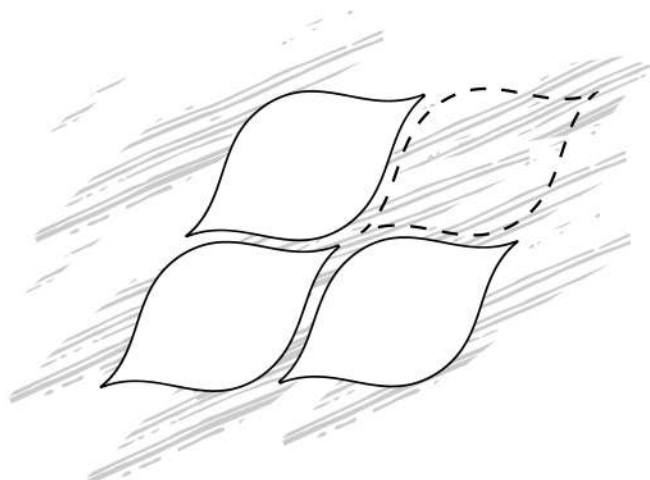
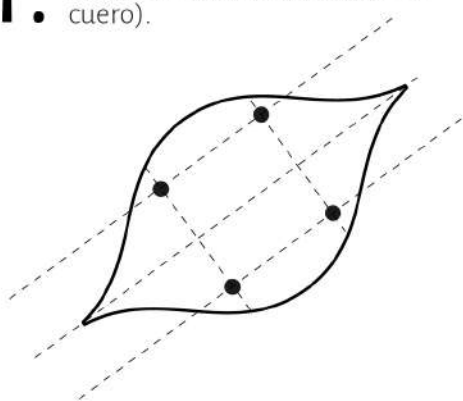


Diagrama [núm.18] Opción de montaje B: unidas entre sí.

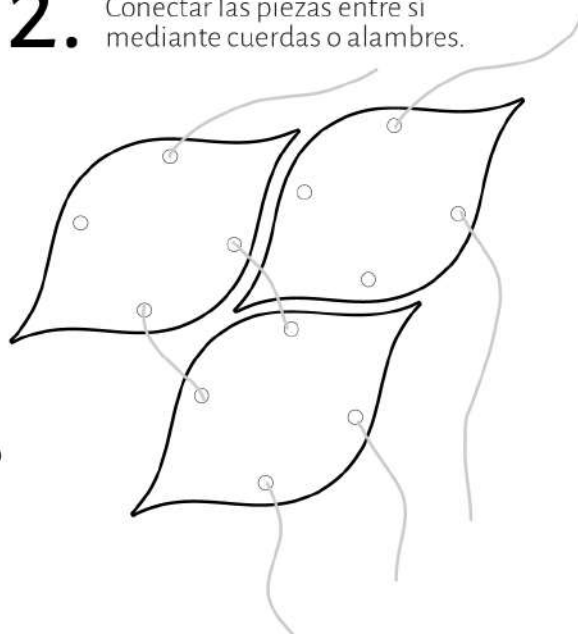
Elaboración propia.

OPCIÓN MONTAJE B

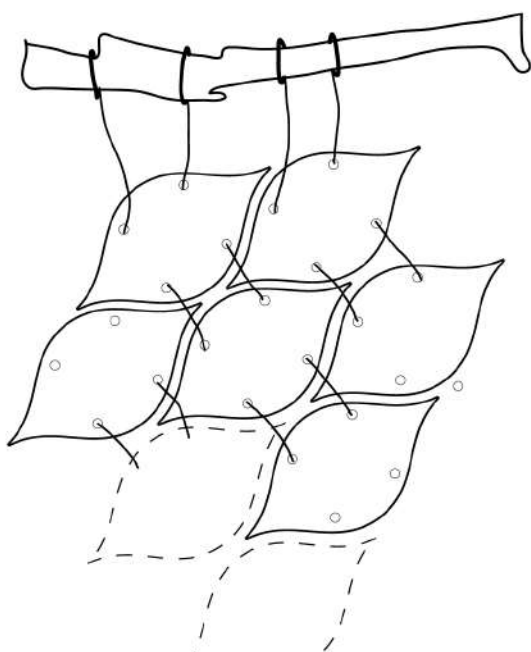
1. Crear perforaciones en las piezas (cuando aún este en estado de cuero).



2. Conectar las piezas entre sí mediante cuerdas o alambres.



3. Fija las piezas a una base que las sostendrá en el muro, de manera que queden suspendidas en el aire.



Gestión y planificación de las sesiones

Para el desarrollo del taller de co-creación, tal como se explicó en capítulos anteriores, se consideró un total de 4 sesiones de trabajo y una sesión de cierre de taller, durante los meses de noviembre y diciembre de 2023. A través de la gestión realizada, se determinó que el día más adecuado para el desarrollo del taller son los días jueves, compatibilizando la disponibilidad de Yuli, como profesora de cerámica y Javiera, como encargada del material audiovisual.

En relación al espacio-taller de trabajo, se consideró que la sede comunitaria Pablo Suarez era el lugar óptimo. Por lo cual, se realizó la respectiva organización con las administradoras del recinto, para finalmente establecer el horario y disponibilidad de la sala de 16:00 a 18:00 hrs.

Por otro lado, se organizó el almacenado de las piezas y materiales en el taller de Yuli, ubicado en las cercanías de la sede comunitaria. Asimismo, se programó la quema de piezas en el taller de Soledad, por un valor de 30.000 CLP c/u, en vista y consideración de que igualmente se encuentra ubicado en el barrio donde se impartirá el taller, a modo de resguardo de las piezas hasta el momento de su quema.

Por otra parte, además de las actividades consideradas para las sesiones, resulta clave considerar una actividad, la cual se denominó “once”, para que las participantes puedan reponer energías y socializar. Esto es resultado de la investigación en distintos talleres, ya que es espacio un constante en el desarrollo de talleres en la comuna.

Diagrama [núm. 19] Planificación de sesiones. Elaboración propia.

N° SESIÓN/ FECHA		DURACIÓN	OBJETIVO DE LA SESIÓN	
				permanen
sesión nº1	09/nov	2 hrs	Realizar la introducción general del taller, explicar el proyecto a desarrollar y familiarizar a las participantes con los conceptos básicos del dibujo y la cerámica	Presentaci Presentaci Explicació Explicació Ejercicio d
sesión nº2	16/nov	2 hrs	Modelar la pieza individual, a partir de la metodología de trabajo propuesta	Revisión d Explicació Explicació Entrega de Trabajo in
sesión nº3	23/nov	2 hrs		Revisión d Trabajo in Muestra d Culmilar e quema de
sesión nº4	30/ nov	2 hrs		Entrega de Explicació Ejemplos e realizar las quema de
sesión nº5	7/dic	2 hrs	Concluir el taller por medio de una instancia de convivencia	Montaje d Planificaci Convivenc fotografía

ACTIVIDADES	MATERIALES
	permanentes:
te: espacio de once	papel absorbente, papel higiénico
	apoyo clases: PPT - tablet, PPT en físico
ión del taller	lápices mina, pasta y goma
ión de participantes	papel y papel diamante
n del proyecto a realizar (apoyo con ppt)	piezas de cerámica de muestra
n del material/forma de trabajarlo (Yuli)	tijeras
e dibujo	parlante
e los bocetos	herramientas de modelado
n del material/ forma de trabajarlo (Yuli)	placas
n del método de trabajo	maderas MDF
e placas a participantes	film, bolsas (para almacenado)
dividual participantes	agua
e avances, placas, bocetos	herramientas de modelado
dividual participantes	placas
e paleta de colores para esmaltado	maderas MDF
l modelado de la pieza	film, bolsas (para almacenado)
piezas entre esta sesión y la siguiente	agua
e piezas quemadas	materiales clases anteriores
n sobre técnicas de esmaltado	esmaltes
de esmaltados (apoyo ppt)	pinceles y mezclador
s mezclas de pigmentos junto a participantes	paños
piezas entre esta sesión y la siguiente	placas
e piezas	piezas finales
ón de obra colectiva	Cooperaciones convivencia
ia	Mesas/sillas/manteles
s y registro	

Materiales y costos

A continuación se desarrolla una tabla con los materiales requeridos para el desarrollo del taller de co-creación, en relación a un grupo de 12 participantes. Así también se considera el servicio de quema y traslado y los costos asociados a cada uno¹⁵⁶.

Diagrama [núm. 20] Tabla de materiales y costos. Elaboración propia.

MATERIALES Y SERVICIOS	cantidad	valor total
tablet	-	-
mantel plástico	2 u	2.380 CLP
cajas organizadoras	4 u	2.000 CLP
arcilla	2 u	32.000 CLP
pigmentos 50 grs	5 u	2.100 - 4200 CLP
esmalte blanco 1kg	1 u	6.000 CLP
medium 1Lt.	1 u	1.500 CLP
lapices pasta	12 u	6.000 CLP
lapices mina	12 u	4.200 CLP
goma	12 u	5.400 CLP
tijera	3 u	7.350 CLP
resma de hojas	1 u	5.950 CLP
papel diamante	3 sobres	5.900 CLP
pinceles	3 u	3.000 CLP
mezclador	8 u	7.129 CLP
maderas MDF	12 u	7.670 CLP
uslero 50 cm	1 u	8.990 CLP
toalla nova	2 u	2.000 CLP
masking tape	1 u	1.500 CLP
bolsas de basura	1 u	1.000 CLP
rollo film embalaje	1 u	5.890 CLP
grameras 200 grs	2 u	6.000 CLP
servicio de quema	2 u	60.000 CLP
servicio de transporte	8 viajes	20.000 CLP
TOTAL		216.859 CLP

156 Si bien se proporcionó un valor para materiales, algunos fueron donados, y con algunos ya se contaba desde antes, por lo cual, el valor de los materiales comprados fue inferior al estimado en la tabla.

En relación a la pasta, el material base para el desarrollo de las piezas, se realizaron cotizaciones a diversas tiendas tales como: La Casa del Ceramista Chile, Ceramicart Duncan Chile, Cerámicas Pirque, Color Animal, Taller VillaSeca. Sin embargo, a pesar de que se buscó una pasta de origen chileno, se optó por la pasta española de modelado de La Casa del Ceramista Chile, dado que contaba con las cualidades más favorables para ser utilizada por personas principiantes, así también considerando las variables en cuanto a precio, cantidad, temperatura de quemado y acabado; destaca principalmente su baja temperatura, lo que favorece el valor de quema de las piezas, junto con el acabado blanco para la aplicación de pigmentos.

Diagrama [núm. 21] Cualidades de la pasta. Elaboración propia.

PASTA ESPAÑOLA DE MODELADO	
Precio	16.000 CLP c/u
Cantidad	12,5 kg
Temperatura de quema	baja / 970°-1.060°C / sin chamote
Acabado	blanco



FIGURA [NÚM.73] Algunos materiales para el desarrollo del taller, noviembre de 2023. Registro propio.

Estrategias de difusión y convocatoria

En relación a la estrategia de convocatoria para participantes, se tomó como referencia la experiencia de difusión que se realiza en CCTLP desde el área de comunicaciones, la cual contempla difusión digital y física, a modo de convocar por medio de RRSS pero al mismo tiempo difusión física en comunidades afines a estas temáticas.



FIGURA [NÚM.74] Afiche para convocatoria al taller, octubre de 2023. Elaboración propia.



FIGURA [NÚM.75-77] Registro material para convocatoria física y digital, octubre de 2023. Elaboración propia.

Para ello, se consideró la entrega de volantes y afiches en las comunidades contactadas a lo largo del desarrollo de este proyecto, en primer lugar: el taller de cerámica con perspectiva de género, el taller de serigrafía comunitaria y finalmente el taller de foto bordado con perspectiva de género. Así también se consideró la opción de poner afiches en la misma sede comunitaria, y solicitar a Cultura Cerrillos colaboración con la difusión por medio de Instagram y Facebook.

Se desarrolló un formulario de inscripción, insertado a modo de QR en los afiches, así como la opción de registrarse por medio de WhatsApp o llamado telefónico considerando que no todas las participantes están alfabetizadas digitalmente.

Registros audiovisuales

A modo de registro de las sesiones, se trabajará en conjunto con Javiera Montenegro, publicista de profesión, quien actualmente se desarrolla como community manager en el área de comunicaciones del CCTLP. Para ello, se consideró la posibilidad de generar un registro fotográfico del proceso de creación de las piezas por parte de los participantes, con énfasis en distintos aspectos como en el modelado, la experiencia de trabajo grupal, la explicación de las profesoras, el traspaso del boceto al volumen, etc.

Igualmente, se planificó la creación una cápsula de video en el cual se pueda reflejar la experiencia de las 5 sesiones de duración del taller. Ambos materiales (el registro fotográfico y la cápsula de video), acompañarán y complementarán para la puesta en escena final de la obra co-creada.

Material educativo de apoyo

Del mismo modo, se consideró la posibilidad de crear material educativo de apoyo en formato de presentación para completar la información oral que se entrega clase a clase. Se propone generar tres materiales en total: uno enfocado a introducir la propuesta de trabajo, que contenga una breve explicación de la cerámica y muestra de referentes para la primera sesión; y un segundo, con las técnicas de modelado manual. Finalmente una tercera, para presentar en la cuarta sesión, a fin de explicar las técnicas de esmaltado y entregar referentes al respecto.

MATERIALES DE APOYO DIGITALES



TALLER DE CO-CREACIÓN EN CERÁMICA

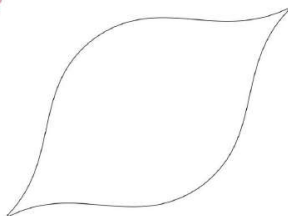
sesión 1

¿QUÉ VAMOS A HACER EN EL TALLER?

Vamos a crear nuestra obra colectiva en base a la tonada "La vertiente" de Margot Loyola

Cada una de ustedes va a tener su "placa" individual para expresar su perspectiva de la tonada.

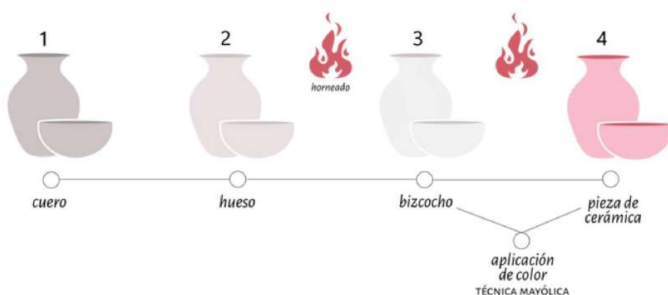
Vamos a moldear, esmaltar y finalmente montar nuestra obra



SESIONES

- clase 1: presentar el taller y ejercicio de dibujo
- clase 2 y 3: moldear las piezas individualmente
- primera quema de la pieza
- clase 4: esmaltar la pieza (pintar)
- segunda quema de la pieza
- clase 5: cierre y montar la obra

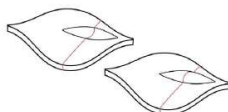
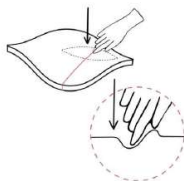
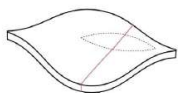
FASES DE LA CERÁMICA



FIGURAS [NÚM.78-84] Algunas diapositivas del material de apoyo digital para las sesiones, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.

TÉCNICA PELLIZCO

1. En la placa marcar ligeramente con un objeto con punta, donde se desea intervenir.
2. Undir o generar relieve en las piezas con las manos.
3. Perfeccionar la hendidura o relieve con los dedos y con ayuda de agua.



VALERIA ARAYA @ONREIVNI CHILENA

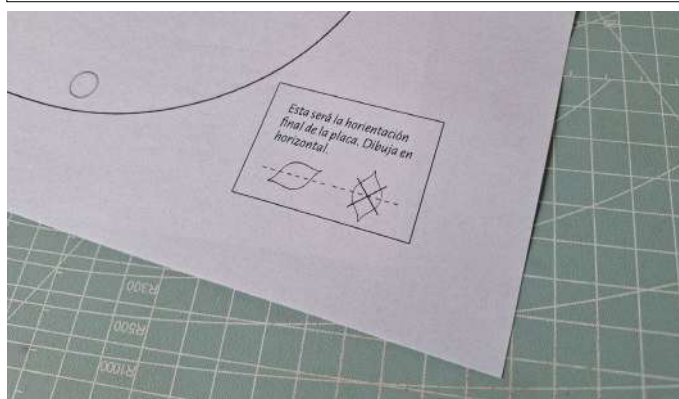
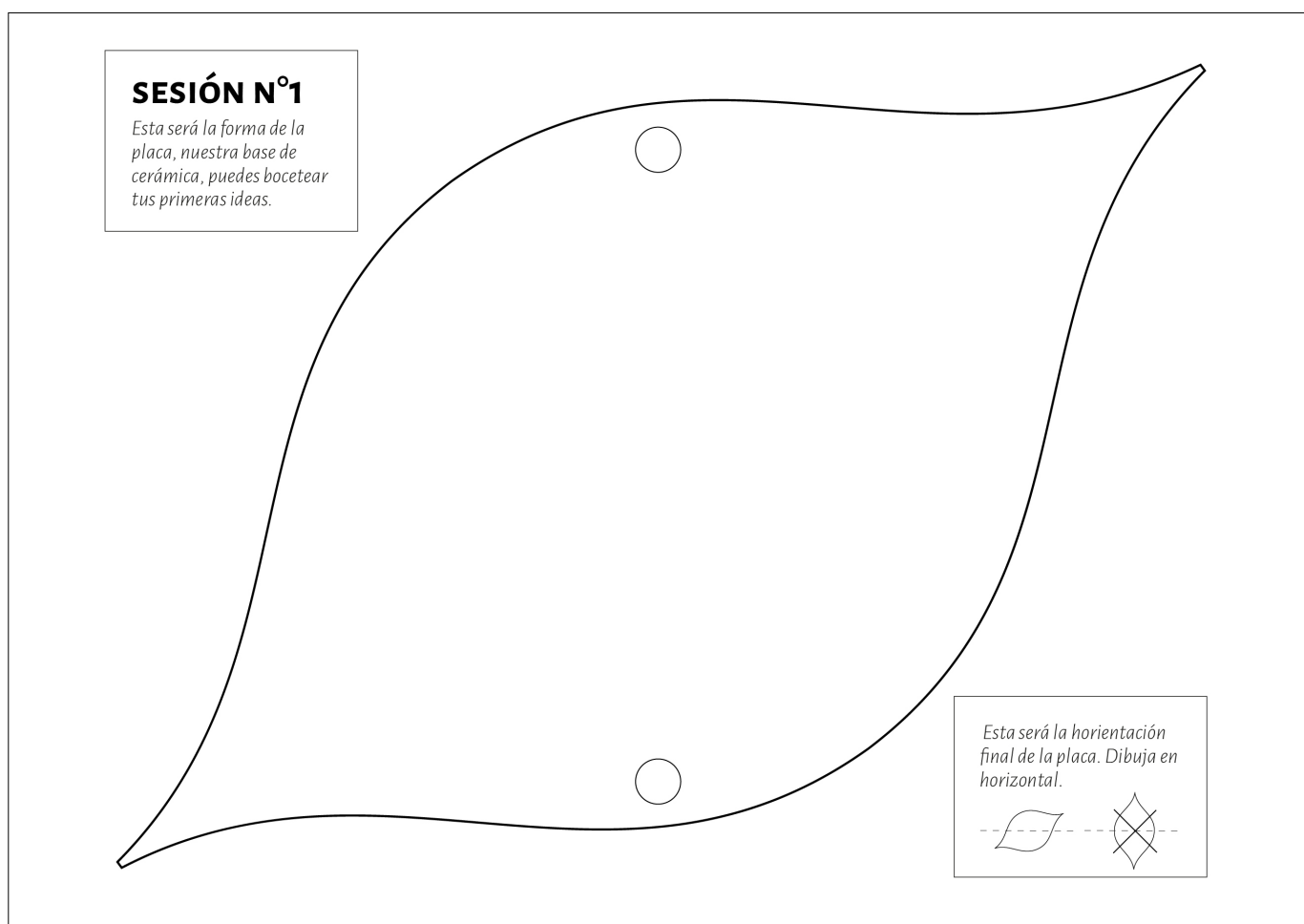


MÁS AGUA MÁS SUAVE / MÁS
TRANSPARENTE EL COLOR

MENOS AGUA MÁS "FUERTE" / SATURADO
EL COLOR

Junto con ello, se desarrollaron dos materiales impresos para facilitar el trabajo en clases: una copia de la letra de canción, para realizar en conjunto el ejercicio de reflexión y análisis de los elementos musicales implícitos en la obra y una plantilla del módulo, para que cada una de las participantes pueda bocetear o esbozar preliminarmente sus ideas antes de avanzar a las sesiones de modelado de la pasta.

MATERIALES DE APOYO IMPRESOS



MATERIALES DE APOYO IMPRESOS

La Vertiente

Margot Loyola

[Verso 1]

Alguien ha herido al monte con un puñal
Y de la herida brota un manantial
El valle dijo al monte: "Quiero beber
El agua de tus cumbres deja correr"

[Coro]

Vida, vamos al cerro
A beber el agua de la vertiente
Quisiera yo calmar la sed
Que me ha dado tu amor ardiente
Ay, ay, ay, ni el agua que brota
Mi vida, calmará
Esta sed que tengo
Mi vida, de tu boca
Mi vida, de tu boca

[Verso 2]

Brota entre verde zarza en la gruta oscura
Así brotó mi amor, ay, entre amarguras
Bien sabes, vida mía, que estoy herido
Cual puñal en el alma hiere tu olvido

[Coro]

Vida, vamos al cerro
A beber el agua de la vertiente
Quisiera yo calmar la sed
Que me ha dado tu amor ardiente
Ay, ay, ay, ni el agua que brota
Mi vida, calmará
Esta sed que tengo
Mi vida, de tu boca
Mi vida, de tu boca



SESIÓN N°1

Realicemos en conjunto
un análisis de la canción,
pasemos las palabras a
formas.

¿qué sentimientos
expresa? ¿qué elementos
se distinguen? ¿qué colores
tendrían? ¿qué texturas
tendrían? ¿serían formas
curvas o rectas?



FIGURA [NÚM.85-90] Material de apoyo impreso para las sesiones, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.

Producción

En el siguiente apartado se desarrollarán tres aspectos fundamentales. En primer lugar, una bitácora que reúne el desarrollo de las sesiones, acompañado de lo que fue el desarrollo de la pieza propia, luego, un sociograma de las mujeres cerrillanas participantes en el taller, para finalizar con una evaluación sobre los tópicos planificados y sus respectivos resultados.

Modelado de la propia pieza

Al finalizar la planificación del proyecto y a días de comenzar el taller de co-creación, se tomó la decisión de desarrollar la obra individual, completando los objetivos de las clases, de manera anticipada a cada sesión. Todo esto, con el fin de evaluar aspectos esenciales para guiar el proceso creativo de las participantes, tales como:

- La actividad de planificada para la primera sesión: el análisis de la canción, el bocetaje libre y en la hoja con el contorno de la placa madre.
- La manera en que se comporta la pasta elegida, en relación al clima y temperatura, la adición y sustracción de agua, y el uso de herramientas de modelado (uslero, palillos, gubias, o cualquier obra que se debiese considerar adicionalmente, etc.)
- Generar un sistema de trabajo con la pasta, que pueda servir de ejemplo para que las participantes desarrollen sus piezas individuales. Junto con resolver el objetivo de cómo pasar del boceto a la pieza volumétrica (uso de uslero, papel diamante, tijeras, bocetos).

- La manera óptima de unir o adherir placas de arcilla entre sí, cuando se pretenda generar relieves. Evitar posibles desprendimientos de estas, ya sea mientras aún se sigue moldeando o cuando pase a estado de hueso o finalmente ya en el mismo horneado.
- Cómo almacenar la pieza para continuar su modelado en otro momento y medir los tiempos de secado para la posterior etapa de horneado.

De acuerdo con lo anterior, a continuación se presenta un compilado audiovisual de lo que fue el proceso creativo de la pieza individual.



FIGURAS [NÚM. 91-95] Proceso creativo de la propia obra, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.





FIGURAS [NÚM.91-95] Proceso creativo de la propia obra, noviembre de 2023.
Elaboración y registro propio.

Pruebas y evaluación de la aplicación de color

Para la realización de este proyecto, se optó por utilizar la técnica de aplicación de color Mayólica, si bien se realizó una investigación digital previa para comprender aspectos esenciales de esta técnica, resulta relevante realizar un testeo previo para guiar optimamente el proceso de las participantes en el taller de co-creación.

De acuerdo con ello, y a modo de profundizar más en torno a los acabados en cerámica, se asistió al taller “Engobes. Color a través de pigmentos” impartido por Espejo Negro, enmarcado en el evento de Festival unión de oficios, en el mes de noviembre 2023.

De esta gran experiencia, me parece importante replicar para el presente proyecto, la importancia de la experimentación y testeo de los materiales teniendo en consideración el uso de herramientas de medición, y la selección informada de materias primas, para garantizar una comprensión empírica de los procesos y que proporcione seguridad en la ejecución de nuestras piezas finales, y en la elaboración de piezas en general.

A partir de lo mencionado, procederemos a preparar las materias primas y aplicar la técnica mayólica sobre un bizcocho, teniendo como base estos conocimientos y experiencia adquirida durante el taller de engobes. Durante este proceso, sometemos los pigmentos a diversas condiciones y aplicaciones con el fin de evaluar sus comportamientos y posibilidades.

PREPARACIÓN DE ESMALTE BASE

Se pesa una cantidad
precisa de esmalte blanco
(en formato polvo).



Según las especificaciones de
fabricante la proporción es 1:1,
de acuerdo con ello, se adiciona
el mismo gramaje de medium
(CMC).



FIGURAS [NÚM.96-102] Proceso de testeo de materiales para la aplicación de color, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.

Se mezclan ambas partes hasta
lograr una solución homogénea,
que reposa durante unas horas.
Finalmente, se tamiza para
garantizar una textura uniforme.

PREPARACIÓN DE PIGMENTOS

Se pesa una cantidad precisa de pigmento (se usa moderadamente gracias a su gran eficiencia).



Según las especificaciones de fabricante la proporción es 1:1 entre el pigmento y el vehículo acuoso, de acuerdo con ello, se adiciona el mismo gramaje de medium (CMC) o agua o ambos para obtener la consistencia deseada en la solución.

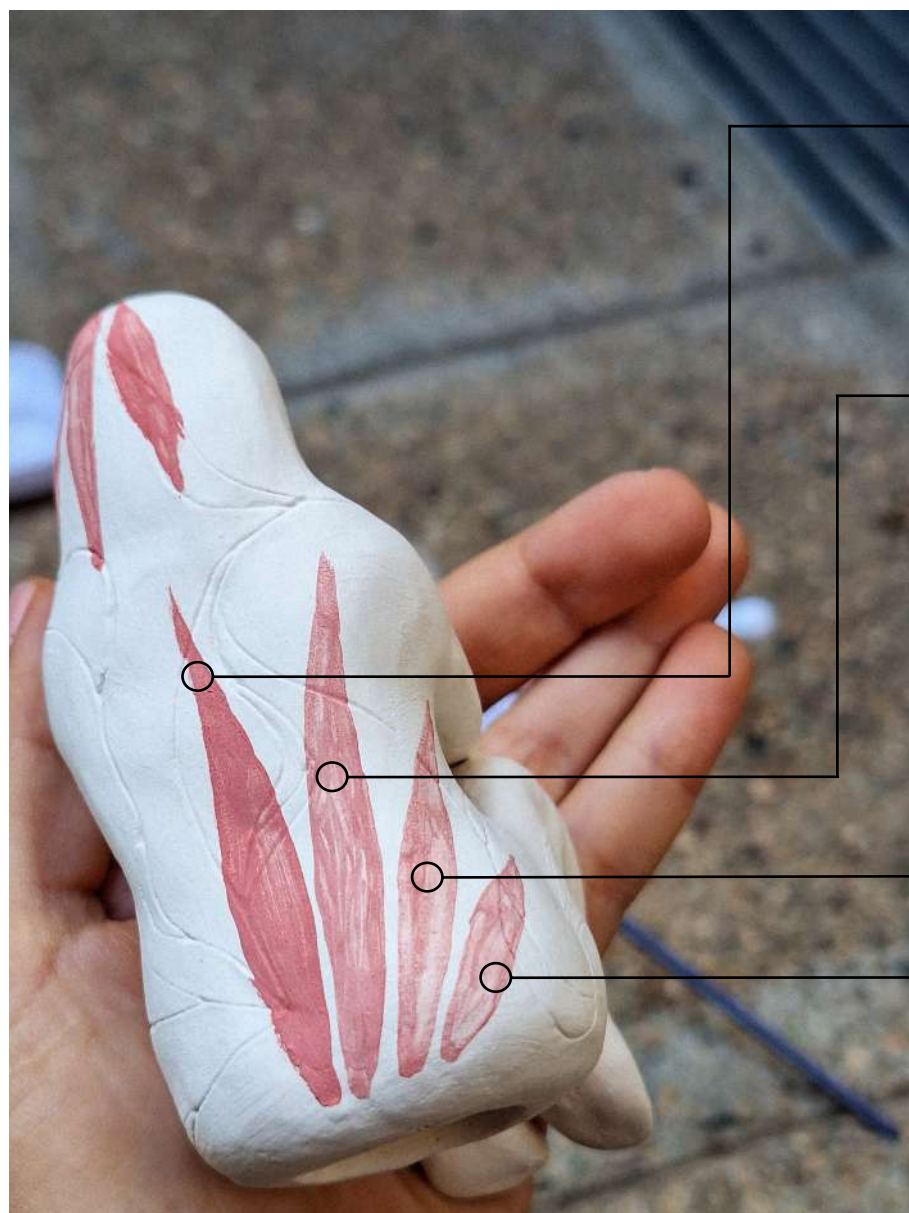
Se mezclan ambas partes
hasta lograr una solución
homogénea.



Para este ejercicio de testeo se
realizaron 4 muestras:

- A: ORIGINAL: PIGMENTO + CMC 1:1
- B: 1:1 PIGMENTO + CMC + AGUA (3 GOTAS)
- C: 1:1 PIGMENTO + CMC + AGUA (5 GOTAS)
- D: 1:1 PIGMENTO + CMC + AGUA (7 GOTAS)

FIGURAS [NÚM.96-102] Proceso de testeo de materiales para la aplicación de color, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.



PREPARACIÓN A
1:1 PIGMENTO + CMC

Mayor densidad y textura de la solución, similar al goauche. Cobertura mediamente uniforme, lento secado.

PREPARACIÓN B
1:1 PIGMENTO + CMC
AGUA (3 GOTAS)

Menor densidad, textura no grumosa. Menor cobertura, se visualizan los trazos del pincel.

PREPARACIÓN C
1:1 PIGMENTO + CMC
AGUA (5 GOTAS)

Similar a la acuarela. Baja cobertura, menor control del trazo y de la cobertura del bizcocho. Rápida absorción.

PREPARACIÓN
1:1 PIGMENTO + CMC
AGUA (7 GOTAS)

Similar a la acuarela. Baja cobertura, mínimo control del trazo guiado, óptimo para trazos orgánicos o formas abstractas. Rápida absorción, al intentar corregir se expande el pigmento dejando manchas de agua.

FIGURA [NÚM. 103] Proceso de testeo, pruebas comportamiento de la solución con adición de agua sobre el bizcocho, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.



REGISTRO AUDIOVISUAL [NÚM.3] Extracto del proceso creativo de la propia pieza. Elaboración y registro propio, noviembre de 2023. Qr de acceso a video almacenado en drive.



Bitácora de las sesiones

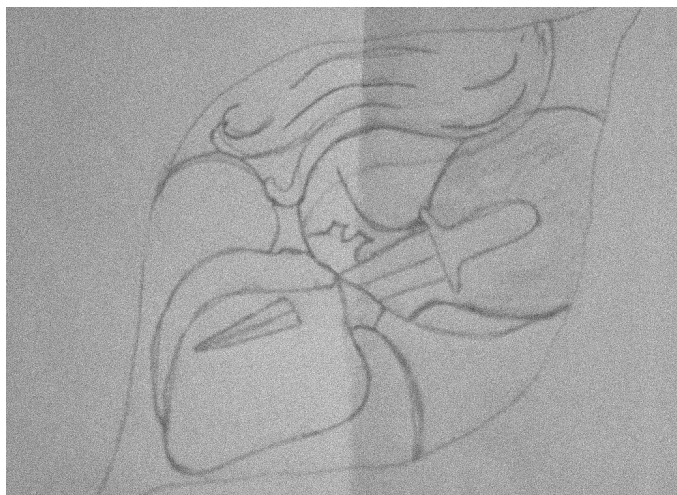
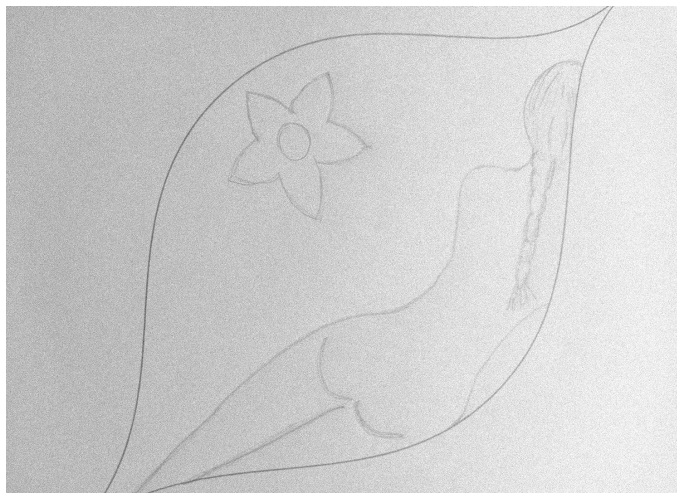
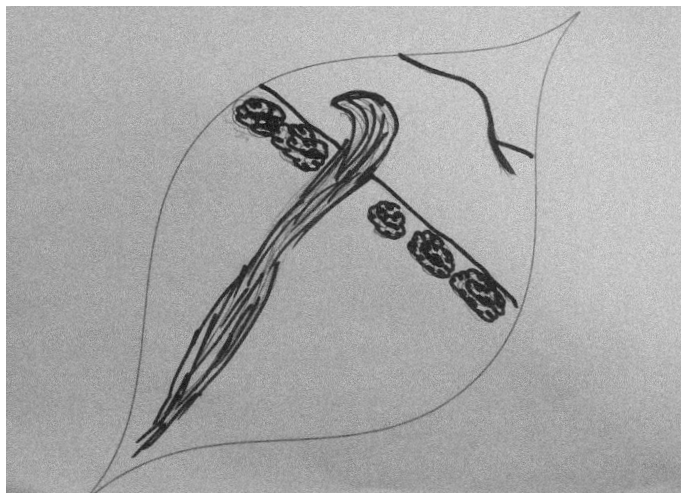
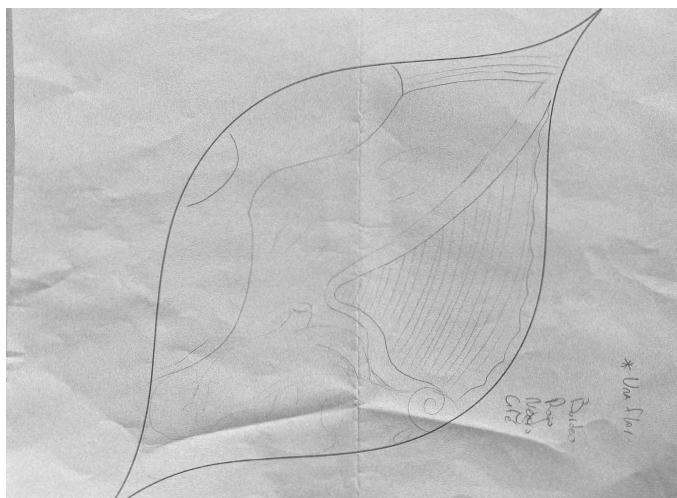
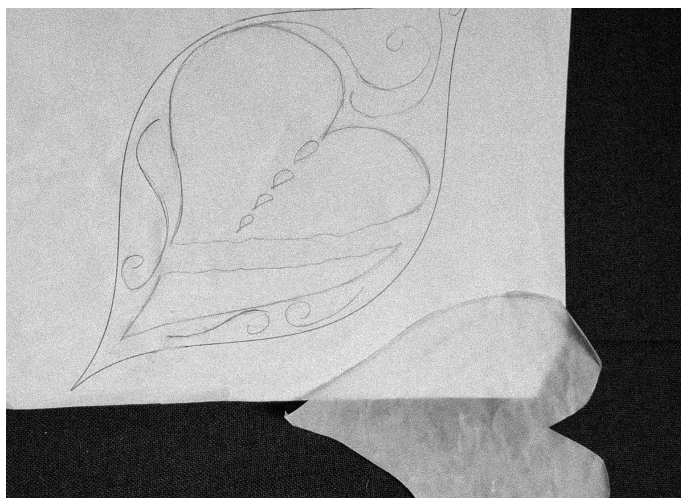
Sesión nº1: 09 de nov

Introducción al proyecto

Objetivos de la sesión: Realizar la introducción general del taller, explicar el proyecto a desarrollar y familiarizar a las participantes con los conceptos básicos del dibujo y la cerámica.

En esta primera sesión, en la cual contamos con aproximadamente 13 participantes, se comenzó con una presentación general de taller. Con ayuda de algunos materiales de apoyo planificados para esta clase, pudimos revisar a grandes rasgos la planificación de las sesiones, la actividad a realizar, así como presentar algunos referentes en artes visuales y aplicadas.

Seguidamente, tuvimos la oportunidad de trabajar en la primera actividad del taller, la cual consistía en realizar un análisis colaborativo de la tonada “La Vertiente” de Margot Loyola y a partir de ello, comenzar los primeros bocetos e ideas preliminares en papel, siendo unos de los primeros desafíos entender la orientación de la pieza, y dibujar dentro de un “marco” establecido, lo que sería la forma modular.



FIGURAS [NÚM.104-109] Recolección de bocetos de las participantes, noviembre de 2023.

Sesión n°2 y n°3: 16 y 23 de nov**Clases de modelado**

Objetivo de la sesión: Modelar la pieza individual, a partir de la metodología de trabajo propuesta.

En esta segunda sesión, se realizó la entrega de las placas de arcilla más un bloque de pasta a cada una de las participantes presentes, acompañado de una revisión grupal de los bocetos para comenzar a trabajar en la obra individual. Por un lado, algunas buscaban la manera de traspasar sus bocetos a la pasta mediante el uso de uslero, papel diamante y tijeras, mientras que otras comenzaron el modelado manual directamente con la pasta.

De acuerdo con el avance general del grupo, a lo largo de la sesión fuimos perfeccionando los grosores adecuados de la pasta (entre 6mm y 9mm), junto con aprender a unir o adherir elementos a la superficie, encontrar la cantidad ideal de agua y lograr la consistencia adecuada para modelar la pasta, y con ello re-hidratar la pasta cuando fuese necesario, dada la alta temperatura climática de esa tarde.

Si bien, todas lograron un estado de avance significativo, algunas requieren mayor orientación en el proceso, mientras que otras desarrollaron su pieza de manera más independiente. Para finalizar la sesión, se les enseñó a guardar su pieza, para que mantenga la humedad y continuar su modelado en la siguiente sesión.

Retomando lo desarrollado en la primera sesión de modelado, la segunda se orientó principalmente a dar los ajustes finales a sus piezas. Revisamos cada pieza a modo de reforzar las uniones de los elementos a la superficie, así también alisar partes con ayuda de un pincel o generar texturas en otros casos, según las decisiones creativas personales de cada una.

28 de nov**Horneado de las piezas**

Una vez que las piezas cumplieron con un tiempo de secado mínimo de 3 días aproximadamente, fueron trasladadas para su primer horneado, en el taller de Soledad. En esta primera ocasión, tuvimos la posibilidad de evaluar los puntos frágiles de las piezas, con el fin de tomar determinaciones en torno a la disposición de las piezas en el horno. Una vez que fueron retiradas las piezas, Soledad me entregó orientación respecto a la técnica mayólica, a fin de lograr un buen acabado de la pieza, pero también algunas recomendaciones para reparar las piezas quebradas con el mismo esmalte en esta tercera etapa.



FIGURA [NÚM.110-111] Ambas fotografías piezas de cerámica saliendo del horno, noviembre de 2023. A la izquierda registro propio a la derecha registro de Soledad, encargada del servicio de horno.



FIGURA [NÚM.112] Piezas de cerámica luego de su primera horneada, noviembre de 2023. Registro propio.

Sesión nº4: 30 de nov**Clase de aplicación de color**

Objetivo de la sesión: Aplicar color a sus piezas, a partir de la paleta cromática y técnicas sugeridas.

Comenzó la cuarta sesión con la entrega de las piezas previamente horneadas (bizcochos) acompañada de una reflexión grupal en torno al nuevo aspecto de la pieza (cambio en el color, peso y textura de la pieza cocida) y una evaluación de las piezas que sufrieron desprendimientos de elementos.

Por consiguiente, se realizó la explicación de la siguiente etapa a desarrollar: la aplicación de color, con ayuda del segundo material de apoyo digital, el cual incluía una recapitulación de las etapas desarrolladas, una explicación de la técnica mayólica, y de cómo formular los pigmentos y más algunos referentes de aplicación de color.

Llegada la parte práctica de la clase, el grupo comenzó con la aplicación de las capas de esmalte blanco, para continuar con la formulación de los pigmentos y finalmente con la aplicación de color. Allí las participantes idearon su propias paletas de colores (a partir de la paleta propuesta inicialmente) y experimentaron en torno a la aplicación de color (parejo, con pinceladas, degradados de color, concreción del color, etc.).

5 de dic**Horneado de las piezas**

Al finalizar la cuarta clase, con ayuda de las participantes se trasladaron inmediatamente las piezas al taller de Soledad, ubicado a unas cuadras, para su último horneado. Igual que la vez anterior, junto con Soledad se realizó la evaluación de las piezas más frágiles para su resguardo.



FIGURA [NÚM.113-114] Piezas de cerámica luego de su segunda horneada, noviembre de 2023. Registro de Soledad, encargada del servicio de horno.

Sesión N°5: 7 de dic**Clase de convivencia y cierre**

Objetivo de la sesión: Concluir el taller por medio de una instancia de convivencia.

Previamente a la última sesión, se coordinó realizar el cierre del taller con una convivencia, esta vez, en las áreas verdes del Centro Cultural Tío Lalo Parra. Con la ayuda de logística del Centro Cultural, se armó un espacio con mesas y sillas, para la comodidad de las participantes, y cada una colaboró con un alimento o bebestible.

Una vez que estuvieron todas reunidas se realizó la entrega de las piezas, lo que conllevó a un círculo de conversación en torno a los resultados de cada una: como se fue comportando el material a lo largo del proceso (la contracción, la dureza, el peso, la textura, etc.), y principalmente los cambios producto de la cristalización del esmalte y pigmento. Así también, al pasar la tarde se retomó la conversación respecto a los tipos de pastas, los tipos de aplicación de color, datos de servicio de quema u horneado, entre otros.

Para finalizar la jornada y la experiencia, todo el grupo trabajó en generar distintas composiciones con las piezas logradas, y a partir de ello se realizaron fotografías de las piezas y una fotografía grupal.

A continuación se presenta una recopilación de los registros fotográficos oficiales realizados durante las sesiones del taller:



FIGURAS [NÚM.115-120] Sesiones del taller de co-creación en cerámica, noviembre y diciembre 2023. Fotografías por Javiera Montenegro.





FIGURAS [NÚM. 115-120] Sesiones del taller de co-creación en cerámica, noviembre y diciembre 2023. Fotografías por Javier Montenegro.

La totalidad de las fotografías y el video registro de la experiencia serán presentados en el montaje final del proyecto.



FIGURA [NÚM.121] Fotografía de cierre taller de co-creación en cerámica, diciembre 2023. Fotografías por Javiera Montenegro.



Sociograma experiencias creativas y mujeres cerrillanas

A modo de síntesis de la etapa de producción, a continuación se realizará una representación gráfica de las interacciones identificadas gracias a este proyecto, por medio de un sociograma. Si bien, tiene como punto de partida el grupo de mujeres que participó en la experiencia de taller de co-creación en cerámica, se extiende y conecta con la investigación en terreno y las experiencias de trabajo en Cultura Cerrillos. Por lo tanto, esta sistematización resulta en un acercamiento a lo que sucede día a día en este territorio, revelando el entusiasmo de las mujeres en torno a las prácticas creativas.

Diagrama [núm. 22] Sociograma experiencias creativas y mujeres cerrillanas a partir del taller de co-creación en cerámica, 2023.
Elaboración propia.

Autoorganizaciones de vivienda y servicios básicos
Cordones Industriales
Industrias
Aeropuerto Los Cerrillos
Escuela de Artes aplicadas
Autoorganización vecinal
huellas históricas en el
M.
Porta
Las enci
Villa Zaror
Los presidentes
Javiera Carvajal Monardes
Edith Pampanin Fajardo
María Teresa Escobar Escobar
Mariela Aravena Negrete
Marisol Contreras Benavides
Denisse Villalobos Cea
Mirta Lecaros Calderón
Andrea Díaz
Stacey Laicha St Fleut
Ana Díaz Cordero
participantes del taller
Javiera Montenegro
Yuli Gallardo
Solea

ies

Parque Bicentenario
Las tres Villas
Villa Valentina
Rafael Silva Enriquez
Vista Alegre
Don Orión
Mirador/Don Orión
Villa México
Oeste
barrios de Cerrillos

lugares de agrupación en el territorio

Formas de agrupación

- Colectivas
- Clubes de Adulto mayor
- Junta de vecinos
- Centros culturales
- Talleres municipales
- Talleres autogestionados
- Comunidades escolares
- Centros de madres

experiencias creativas
en el territorio

- Apilleras
- Tejido-telar
- Bordado y fotobordado
- Orfebrería
- Cerámica
- Serigrafía
- Muralismo
- Pintura al óleo
- Arteterapia

Instituciones y organizaciones

- MAPA
- CNAC
- MINISTERIO DE LAS CULTURAS
LAS ARTES Y EL PATRIMONIO
- CENTRO CULTURAL
- MUSEO DE LA MEMORIA
Y LOS DDHH
- CORDÓN CULTURAL CERRILLOS-PAC-MAIPÚ
- UNIVERSIDAD DE CHILE
- MUNICIPALIDAD DE CERRILLOS

agentes clave secundarios

- Alquimia Alfarera, colectivo de mujeres loceras participantes de talleres e instancias creativas
- Darguin Cortés, artesano
- Mesa de artesanos y artesanas de Cerrillos
- Etelvina Muñoz, arpilleras
- Macanera Fritis, Serigraficas
- Drina y Karine, unidad de Patrimonio
- Vanessa Cortés, unidad de Patrimonio
- Rodrigo Cabrera, unidad de Patrimonio

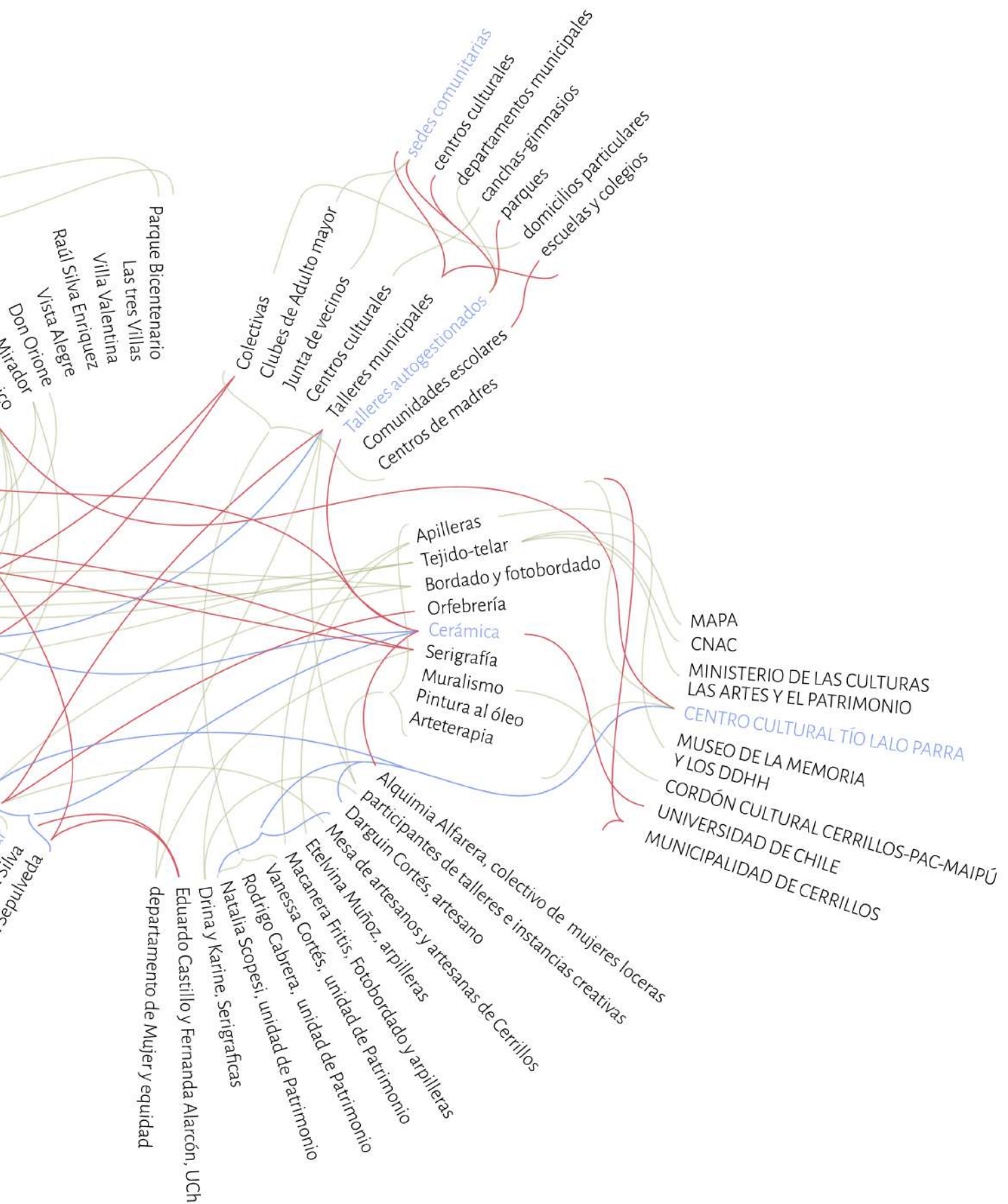
Artista Scopesi, unidad de Patrimonio

agentes clave
y entrevistadas

Diagrama [núm. 23] Interacciones sociograma experiencias creativas y mujeres cerrillanas a partir del taller de co-creación en cerámica, 2023. Elaboración propia.

- Interacciones clave para el proyecto
- Interacciones secundarias
- Interacciones terciarias





Observaciones del proceso

A continuación se presenta un resumen de ideas, con el propósito de evaluar las decisiones logísticas tomadas durante la etapa de planificación, que se implementaron en la fase de producción.

Propuesta conceptual-proyectual

- En cuanto a las técnicas de modelado aplicadas en este proyecto, resultaron óptimas para el trabajo con personas que recién se inician en el mundo de la cerámica. La pasta seleccionada resultó ser fácilmente moldeable, logrando con facilidad un acabado suave.
- Sin embargo, si se desea replicar este tipo de placas murales, hay tener en consideración dos aspectos: A) ser enfáticas en trabajar una buena técnica de adhesión de las piezas, con el fin de que ninguna pieza se desprenda finalmente, ya sea al deshidratarse para el estado hueso o en el horno mismo.

En el siguiente ejemplo, las placas no lograron quedar correctamente adheridas entre sí, lo que provocó un desprendimiento al hornearse:

Durante nuestra conversación con Soledad sobre este tema, nos explicó que las fracturas de este tipo pueden resolverse aplicando esmalte entre las partes de las piezas. Una vez en su segunda horneada este se vitricará y generará adhesión. Gracias a este método, logramos solucionar todos los imprevistos de esta naturaleza.

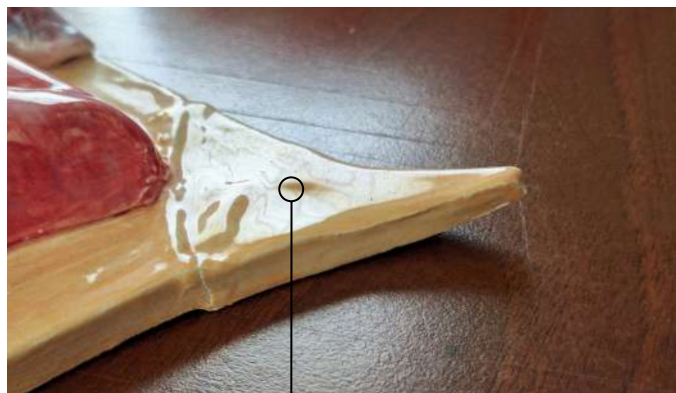
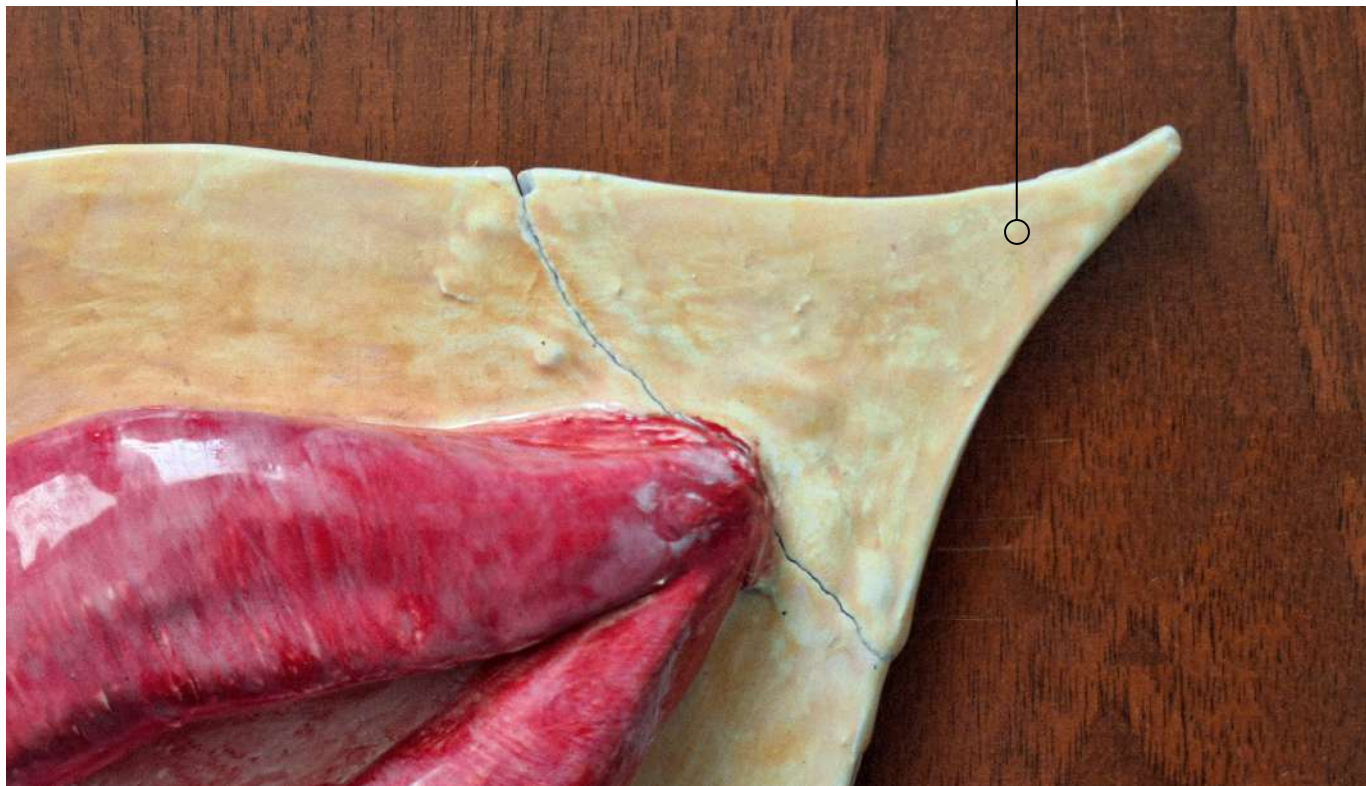
Ejemplo de falta de textura
entre piezas para la correcta
adhesión.



FIGURAS [NÚM.122-124] Registro de las piezas luego de su primer proceso de horneado, evaluación de desprendimiento de pieza, mayo de 2024. Registro propio.

B) Así también, es necesario cuidar el almacenado e hidratación de las piezas, principalmente en placas con extremos finos, dado que se deshidratan más rápido que el resto de las placas, generando una rápida contracción y fragilidad.

Ejemplo de fractura del extremo de la placa.



FIGURAS [NÚM.125-127] Registro de las piezas luego de su primer proceso de horneado, evaluación de contracción del material, mayo de 2024. Registro propio.

Ejemplo de levantamiento de los extremos de la placa.

- En cuanto al proceso de esmaltado, se les explicó la manera de preparar las soluciones, y les resultó fácil de trabajar. Al no tener experiencia con la técnica, no sabían qué colores finales esperar, sin embargo, el beneficio de esta técnica a diferencia del esmaltado, es que los colores se presentan saturados desde un principio y se potencian después del horno.

Gestión y planificación de las sesiones

- A pesar de que las sesiones finales estaban cerca de la época festiva de fin de año, se logró la continuidad en la participación del grupo.
- La cantidad de sesiones planificadas para el desarrollo del taller, fue óptima para llevar a cabo las etapas, y a quienes demoraron más se les dio las facilidades para que pudieran avanzar sus trabajos en casa y entregarlos para su horneado en otros momentos.
- Si bien, se optó por realizar el taller en la sede Pablo Suárez, para facilitar y democratizar el acceso a esta actividad, tras un catastro se descubrió que era posible realizarlo en el Centro Cultural, dado que las participantes conocían el lugar y algunas ya son público recurrente.
- Resultó esencial poder almacenar los materiales y piezas entre sesiones en el taller de Yuli, reduciendo el traslado de materiales y esfuerzo físico que requería. El servicio de horneado, resultó idóneo gracias a sus horarios de atención flexibles y amable orientación.
- Si bien, se consideró un espacio de break-once, la dinámica de trabajo grupal fue más bien concentrada y constante, por lo que no fue de gran importancia. A pesar de ello y por las altas temperaturas, se tuvo en todas las sesiones bebestibles a disposición del grupo.
- Finalmente, gracias a la tabla de planificación se logró tener un manejo de las sesiones, sin embargo, a medida que desarrollaba el taller surgieron diversas tareas y acciones claves semana a semana y que no fueron consideradas en la planificación por desconocimiento.

Por ello, en la siguiente tabla fueron añadidas y visibilizadas:

Diagrama [núm. 24] Planificación de sesiones, incluyendo tareas y gestiones intermedias. Elaboración propia.

N° SESIÓN/ FECHA				DURACIÓN	OBJETIVO DE LA SESIÓN	ACTIVIDADES
						permanente: espacio de once
sesión n°1	09/nov	2 hrs	Realizar la introducción general del taller, explicar el proyecto a desarrollar y familiarizar a las participantes con los conceptos básicos del dibujo y la cerámica			Presentación del taller Presentación de participantes Explicación del proyecto a realizar (apoyo con pp) Explicación del material/forma de trabajarlo (Yu) Ejercicio de dibujo
sesión n°2	16/nov	2 hrs	Modelar la pieza individual, a partir de la metodología de trabajo propuesta			Revisión de los bocetos Explicación del material/ forma de trabajarlo (Yu) Explicación del método de trabajo Entrega de placas a participantes Trabajo individual participantes
sesión n°3	23/nov	2 hrs				Revisión de avances, placas, bocetos Trabajo individual participantes Muestra de paleta de colores para esmaltado Culmilar el modelado de la pieza quema de piezas entre esta sesión y la siguiente
sesión n°4	30/ nov	2 hrs			Aplicar color a sus piezas, a partir de la paleta cromática y técnicas sugeridas	Entrega de piezas quemadas Explicación sobre técnicas de esmaltado Ejemplos de esmaltados (apoyo ppt) realizar las mezclas de pigmentos junto a partici quema de piezas entre esta sesión y la siguiente
sesión n°5	7/dic	2 hrs	Concluir el taller por medio de una instancia de convivencia			Montaje de piezas Planificación de obra colectiva Convivencia fotografías y registro

MATERIALES		tareas de organización previas a la sesión
	permanentes:	creación ppt de apoyo: presentación y referentes
	papel absorbente, papel higiénico	compra de materiales
	apoyo clases: PPT - tablet, PPT en físico	crear grupo de WhatsApp
	lápices mina, pasta y goma	imprimir material de apoyo
	papel y papel diamante	rotular materiales
t)	piezas de cerámica de muestra	creación de placas base en cerámica
li)	tijeras	
	parlante	imprimir material de apoyo extra
	herramientas de modelado	compra de materiales faltantes
li)	placas	recordar materiales individuales a participantes
	maderas MDF	llevar nuevas herramientas de apoyo
	film, bolsas (para almacenado)	coordinar 4 días mínimo de secado de piezas
	agua	coordinar fecha y hora servicio de quema
	herramientas de modelado	recordar materiales individuales a participantes
	placas	trasladar piezas al servicio de quema
	maderas MDF	creación ppt de apoyo: técnica la aplicación de color
	film, bolsas (para almacenado)	selección de paletas de colores
e	agua	retirar y trasladar piezas desde servicio de quema a la sede
	materiales clases anteriores	recordar materiales individuales a participantes
	esmaltes	recolectar piezas y trasladarlas al servicio de quema
	pinceles y mezclador	coordinar cierre del taller en centro cultural: lugar, horario, mesas y sillas
pantes	paños	coordinar cooperaciones para convivencia
e	placas	trasladar piezas al centro cultural
	piezas finales	
	Cooperaciones convivencia	
	Mesas/sillas/manteles	

Materiales y costos

- La organización de materiales fue correcta, sin embargo, a medida que desarrollaba el taller surgieron materiales más específicos.
- Se tenía en consideración el valor del servicio de quemas de piezas, pero las participantes decidieron cooperar voluntariamente con el valor proporcional a sus piezas. Con la cooperación se logró cubrir el valor de una de las quemas.
- En la planificación de servicios no se consideró el transporte, pero debido al peso de los materiales y la fragilidad de las piezas, se tuvo que considerar 8 viajes.

Estrategias de difusión y convocatoria

- Resultó óptima la difusión por los canales planificados, y la cooperación de Yuli y sus redes de difusión. Con ello se logró llenar los cupos en su totalidad por medios digitales, sin necesidad de recurrir a afiches ni apoyo en difusión digital por parte del Centro Cultural.
- En la primera clase se logró una asistencia de 18 personas, sin embargo para la segunda clase asistieron 11. Por ello, se decidió que quienes recibieron el material (la placa de arcilla) podían continuar en el proyecto, dado que los requisitos solicitaban la asistencia a todas las sesiones. Esto permitió mantener el orden del grupo, entregar el tiempo y guía a cada participante en su creación, evitar desembolsar en más materiales, etc.

Registros audiovisuales

- Resultó sumamente favorable tener el apoyo de una persona encargada de los registros, para poder disponer de toda la atención a la organización del taller, las participantes y sus piezas.
- Igualmente fue óptimo tener registro de cada sesión, dado que al ser un taller de corta duración, en cada sesión se realizaba algo distinto e importante de documentar.
- En cuanto a tener un video de registro, resulta ser un buen recurso para utilizar en la validación con expertas y en la puesta en escena final.

Material educativo de apoyo

- El material de apoyo resultó óptimo para el desarrollo de las clases; la muestra de referentes promueve la creatividad y experimentación en las participantes.
- Por otro lado, contar con la tonada impresa y hojas con el “marco” de la placa, facilitó el entendimiento e interiorización del ejercicio.



TERCERA PARTE

Margot realizando clases de cueca en una Escuela de Temporada de la Universidad de Chile, Santiago, años 50. Archivo personal de Osvaldo Cádiz.
Disponible en: La tonada de Margot Loyola. Vida y Obra de la folclorista y revisión de sus aportes a la música tradicional de Chile

CAPÍTULO V

**PUESTA
EN ESCENA**

Planificación

En el siguiente capítulo, se aborda la planificación realizada para generar la puesta en escena final, uno de los hitos finales del proyecto.

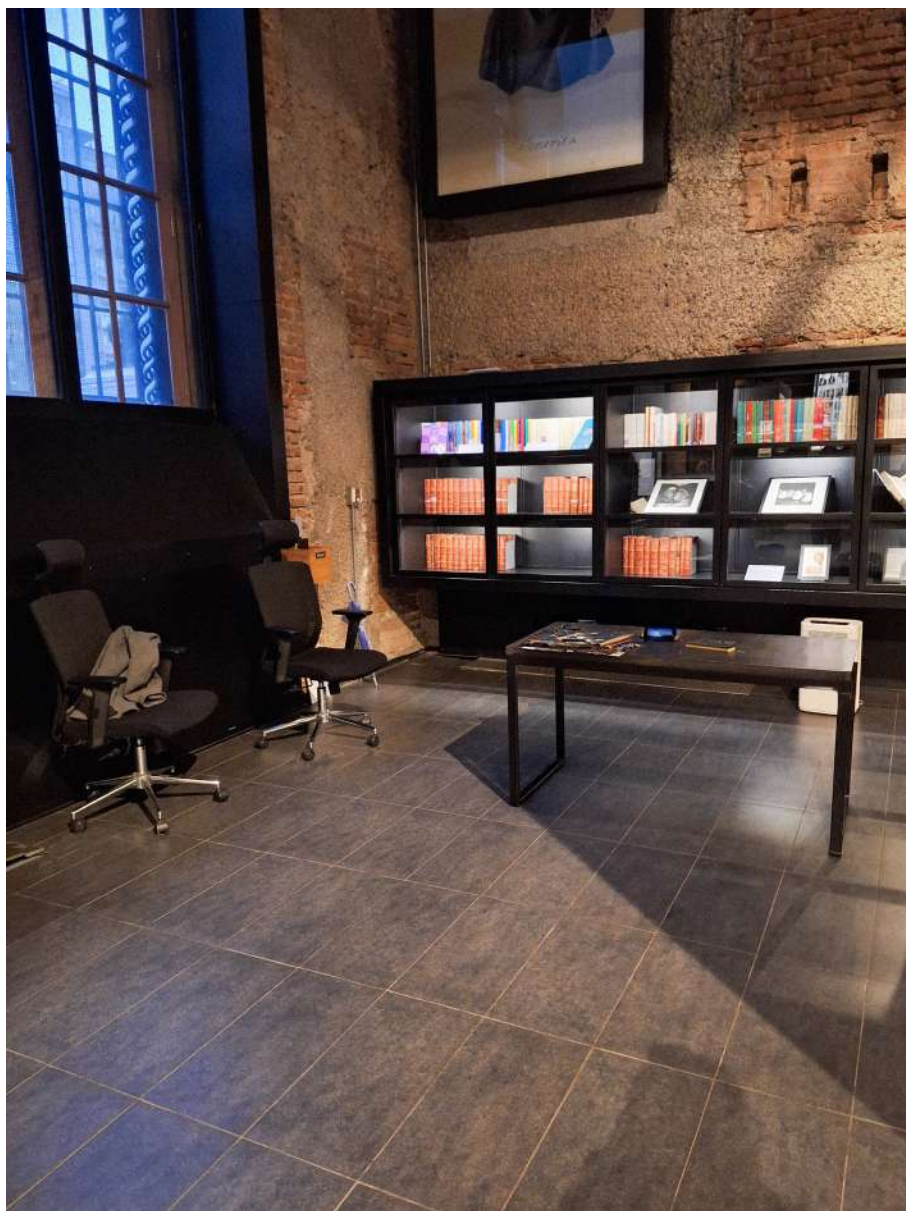
Gestión de la experiencia

Para la puesta en escena final de este proyecto, se realizaron las gestiones correspondientes para ver la posibilidad de instalar en dos espacios: por un lado, en el Centro Cultural Tío Lalo Parra se sostuvo reuniones con la unidad de Patrimonio del CCTLP, quienes son los encargados de coordinar el uso de los espacios destinados a exposiciones. Por otro lado, en la Sala Museo Gabriela Mistral ubicada en la Casa Central de la Universidad de Chile, se sostuvo reuniones con las encargadas de la unidad de educación/Área de investigación patrimonial del Archivo Central Andrés Bello.

Finalmente se optó por realizar la primera instalación en la Sala Museo Gabriela Mistral, gracias a la disponibilidad tanto del espacio como de objetos (mesas, sillas, tv, etc.) para el montaje en la fecha requerida.

El espacio acordado que se muestra en los siguientes registros:

Espacio disponible para
instalar sillas para el público
asistente.



FIGURAS [NÚM.128-130] Espacio de la Sala Museo Gabriela Mistral destinado a instalar la obra co-creada, mayo de 2024. Registro propio.



Muro disponible para la
instalación de texto de sala y
registro fotográfico impreso.

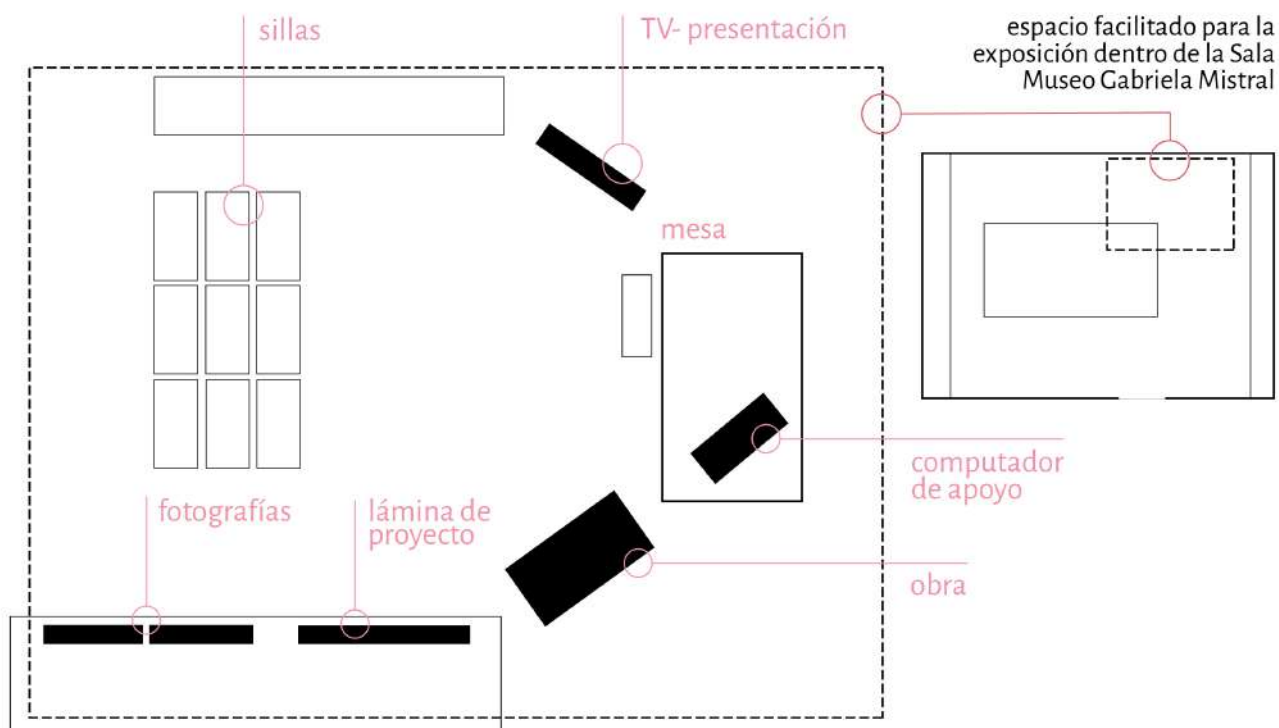
Recursos y narrativa visual

Para acompañar y enriquecer la obra co-creada, se ha considerado generar los siguientes recursos visuales, a modo de generar una narrativa visual y una atmósfera coherente con el proyecto:

- **Lámina explicativa del proyecto** (tamaño 60x90 cm en foam-cartón pluma)
- **Fotografías** (tamaño tabloide 43,2x27.9 cm en foam-cartón pluma)

Contemplando estos elementos, se propone el siguiente layout o distribución del espacio:

Diagrama [núm. 25] Layout o disposición del espacio Sala Museo Gabriela Mistral. Elaboración propia.

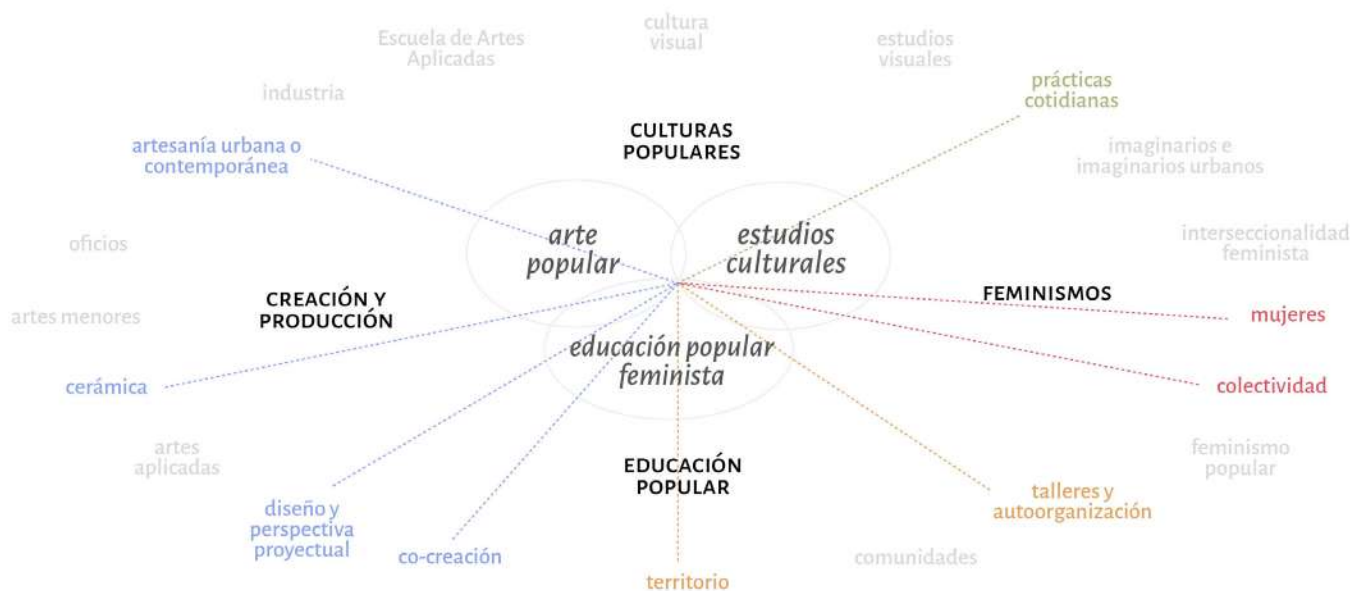


Identidad gráfica

Exploración de nombres para el proyecto

Para la elección del nombre del proyecto, se decidió comenzar con una lluvia de ideas. Esta actividad se basó en los conceptos e ideas fuerza que se utilizaron durante la etapa de propuesta del proyecto, y además, se incluyeron las ideas fuerza adicionales: arte e industria, popular-local, procesos creativos, oficios, creaciones urbano-populares, autoorganización y encuentro.

Diagrama [núm.26] Conceptualización e ideas fuerza complementarias. Elaboración propia.



Partiendo de esta base conceptual, también se consideraron dos puntos clave para la generación de ideas:

- Generar un nombre que represente la investigación actual, la cual profundiza en la cerámica, pero que a su vez englobe de manera general las prácticas creativas de mujeres en el territorio.
- Generar un nombre que represente el proyecto, pero que también invite a ampliar las instancias creativas e investigativas sobre el arte popular realizado por mujeres en el territorio.

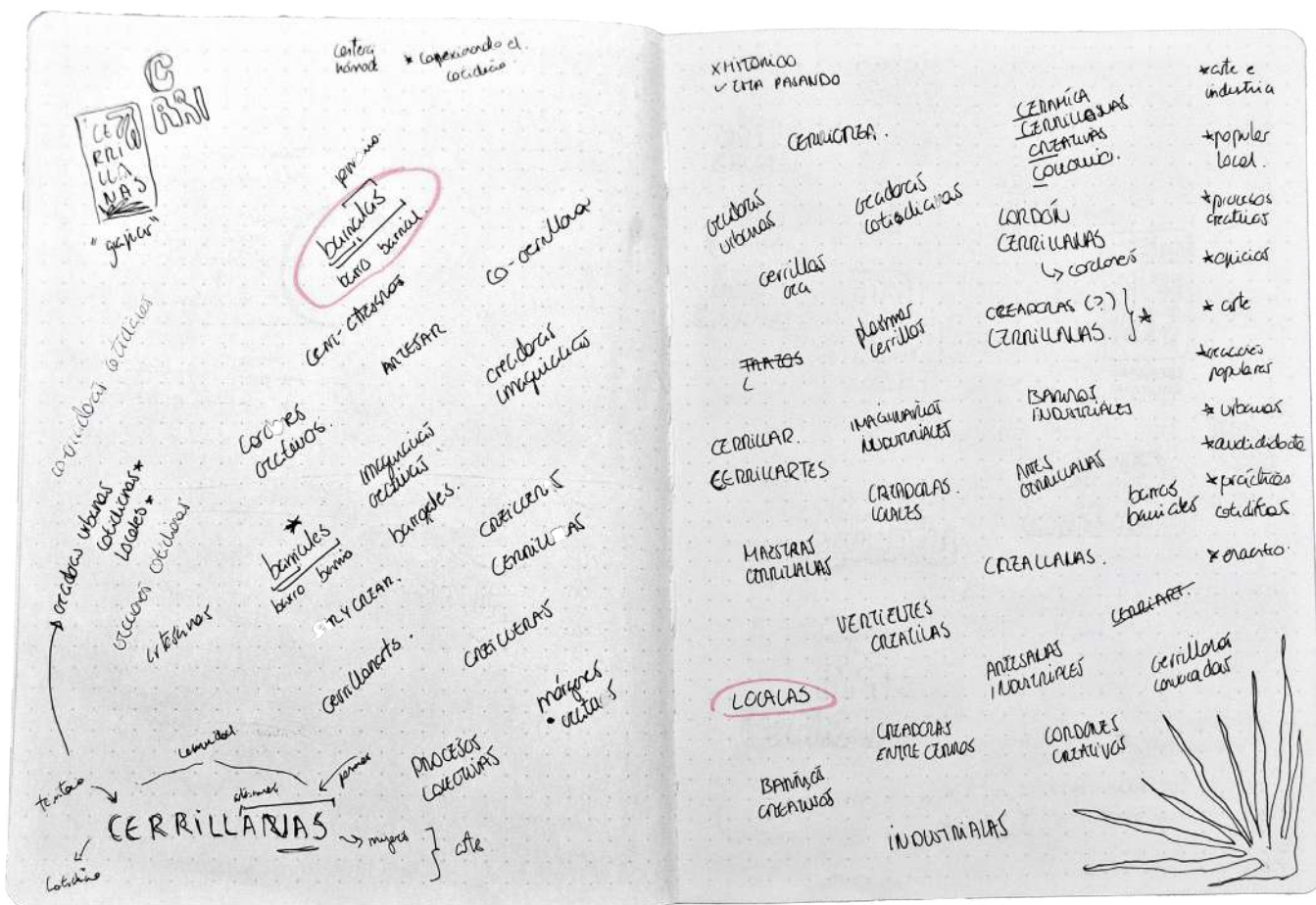


FIGURA [NÚM.131] Registro lluvia de ideas en sketchbook para la identidad gráfica. mayo de 2024. Registro propio

De acuerdo con las ideas generadas en esta lluvia de ideas se seleccionaron tres nombres: *Localas*, *Barrialas* y *Cerrillanas*. Todos estos nombres, hacen hincapié en el concepto del territorio, sin embargo, se optó por seleccionar *Cerrillanas*, en razón de su conexión directa con el territorio abordado, donde implícitamente encontramos el cotidiano, el barrio, las mujeres en comunidad. Por otro lado, la bajada “creadoras cotidianas” complementa y redondea la puesta en valor de esta comunidad en particular, con sus vivencias y perspectivas cotidianas en torno a las prácticas creativas: su perspectiva urbana, la autoformación o aprendizaje en comunidad, la creatividad, el desarrollo de habilidades manuales y la importancia del cotidiano plasmado en sus obras.

Diagrama [núm.27] Síntesis conceptual nombre del proyecto.
Elaboración propia.



Bocetaje e ideas previas

En esta segunda etapa, se realizó un moodboard, compuesto por imágenes y conceptos, que contempla las primeras ideas a considerar para la elaboración de esta identidad. De ella destacan las ligaduras entre caracteres, las formas curvas, segmentar las sílabas en niveles, y las texturas.

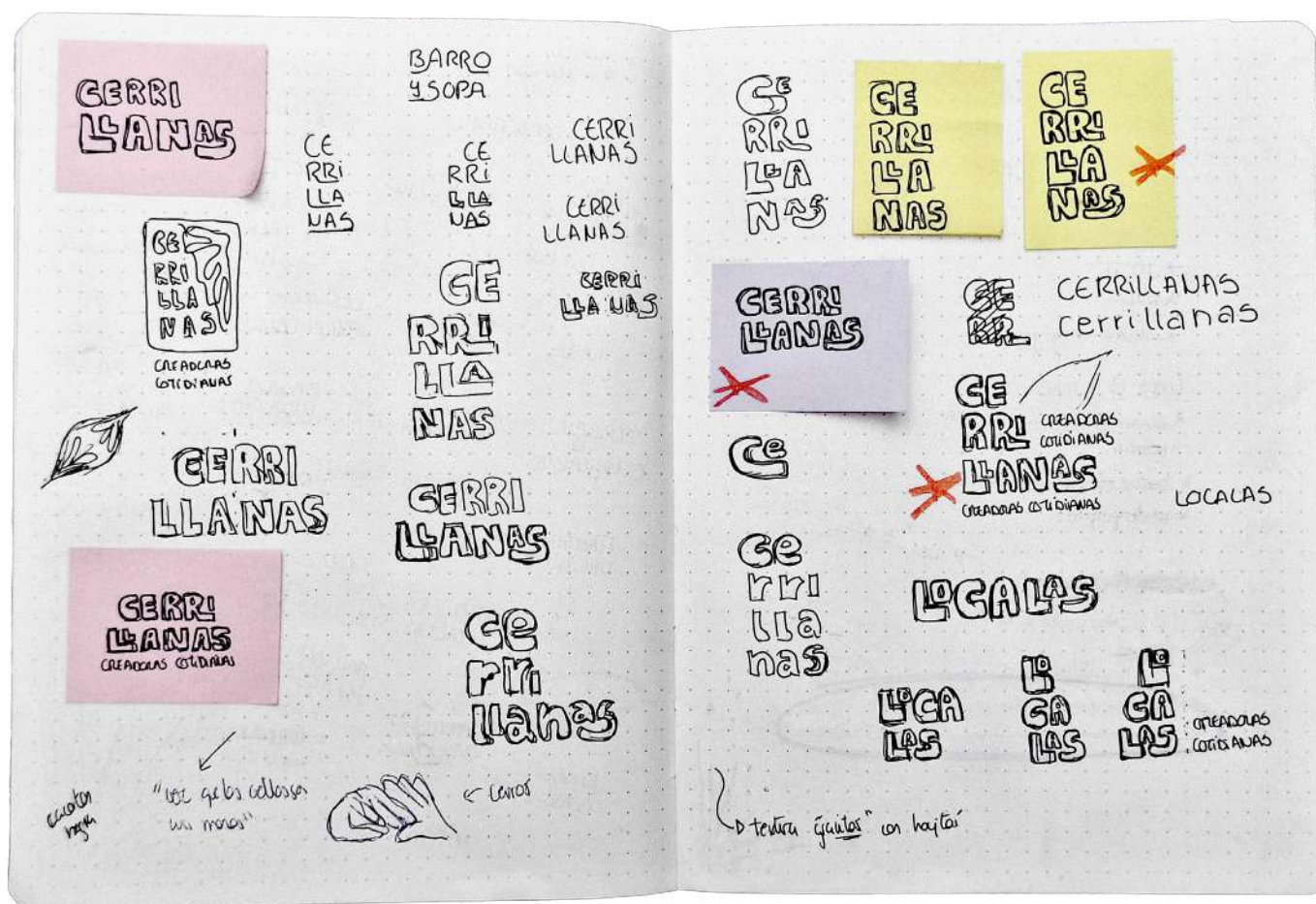


FIGURA [NÚM.133] Ideas iniciales y bocetaje de la identidad gráfica, mayo de 2024. Registro propio.

Texturas de impresión
xilográfica.

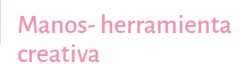


FIGURA [NÚM.132] Moodboard ideas para la identidad gráfica, mayo de 2024. Elaboración propia.

Estudio y experimentación tipográfica

Una de las partes esenciales de esta identidad fue la recopilación de tipografías, al no disponer de una que se adapte completamente a lo esperado, se hizo una selección de 6 tipografías y en base a ello se fue reuniendo las formas deseadas para el producto final.

Diagrama [núm.28] Tipografías base y de referencia para la ideación de la identidad gráfica. Elaboración propia.

Trilight Solid

CERRILLANAS

Gigalypse Regular

CERRILLANAS

Estilos tipográficos con formas redondeadas

Ruina Regular

CERRILLANAS

Este estilo de ligaduras entre los caracteres

Entrée Ultra Bold

CERRILLANAS

Contraforma o contornos internos pequeños

Barricada Pro Regular

CERRILLANAS

Terminaciones redondeadas

-

CONVERSATORIO

Carácter "A" con forma redondeada

CERRILLANAS

A partir de estos caracteres seleccionados, se realizaron las pruebas de composición y se crearon las ligaduras, tomando como referencia las mejores ideas resultantes del bocetaje. De esta etapa resultaron 4 propuestas:

Diagrama [núm.29] Pruebas de composición a partir del bocetaje.

Elaboración propia.

CE
RR!
LA
NAS
CREADORAS
COTIDIANAS

CE
RR!
LLANAS
CREADORAS COTIDIANAS

CERR!
LLANAS
CREADORAS COTIDIANAS

CERR!
LLANAS
CREADORAS COTIDIANAS

Diagrama [núm.30] Pruebas y modificaciones realizadas en la propuesta seleccionada . Elaboración propia.

CE
RRI
LA
NAS
CREADORAS
COTIDIANAS

CE
RRI
LA
NAS
CREADORAS
COTIDIANAS

CE
RRI
LA
NAS
CREADORAS COTIDIANAS

De estas 4 propuestas se seleccionó una, la cual se trabajó y ajustó meticulosamente en cuanto a la forma de los caracteres, el kerning, el interlineado, las proporciones y composición. Una vez culminado, se evaluaron distintas tipografías para la bajada, siendo seleccionada la tipografía Brevia Bond.

Diagrama [núm.31] Tipografías consideradas para la bajada de título. Elaboración propia.

Alegreya Sans Thin

CREADORAS
COTIDIANAS

Anona Semibond

CREADORAS
COTIDIANAS

Lemon Sans Medium

CREADORAS
COTIDIANAS

Macho Medium

CREADORAS
COTIDIANAS

Brevia Bond

CREADORAS
COTIDIANAS

Raleway Semibond

CREADORAS
COTIDIANAS

Diagrama [núm.32] Grilla de construcción. Elaboración propia.

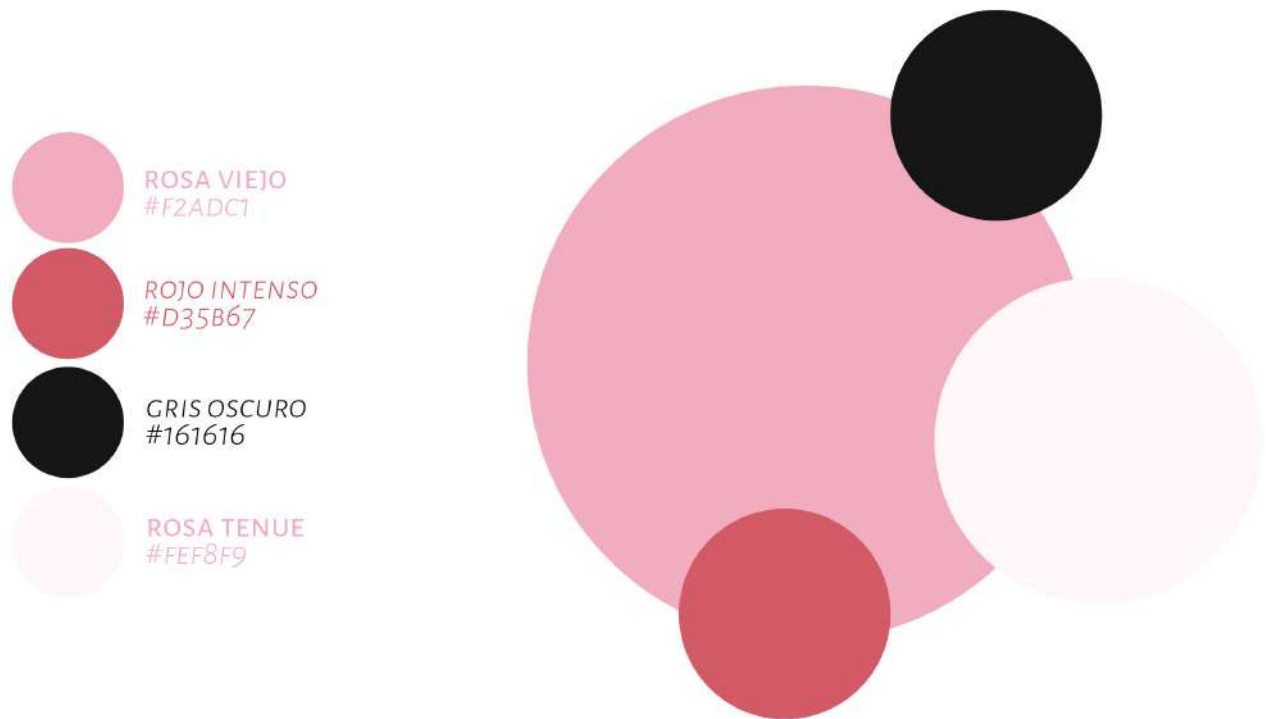


Diagrama [núm.33] Síntesis de los ajustes finales realizados al diseño. Elaboración propia.



Paleta cromática y propuesta final

Diagrama [núm.34] Colores de la paleta seleccionados para la identidad gráfica. Elaboración propia.



Finalmente, tomando como base la paleta de colores seleccionada para el proyecto, que a su vez se relaciona con los colores de pigmentos utilizados en el ejercicio de co-creación en cerámica, se concretaron las propuestas finales:

Diagrama [núm.35] Propuesta final identidad gráfica. Elaboración propia.



**CE
RRI
LLA
NAS**

CREADORAS COTIDIANAS

**CE
RRI
LLA
NAS**

CREADORAS COTIDIANAS

Diagrama [núm.35] Propuesta final identidad gráfica. Elaboración propia.



Soporte y composición

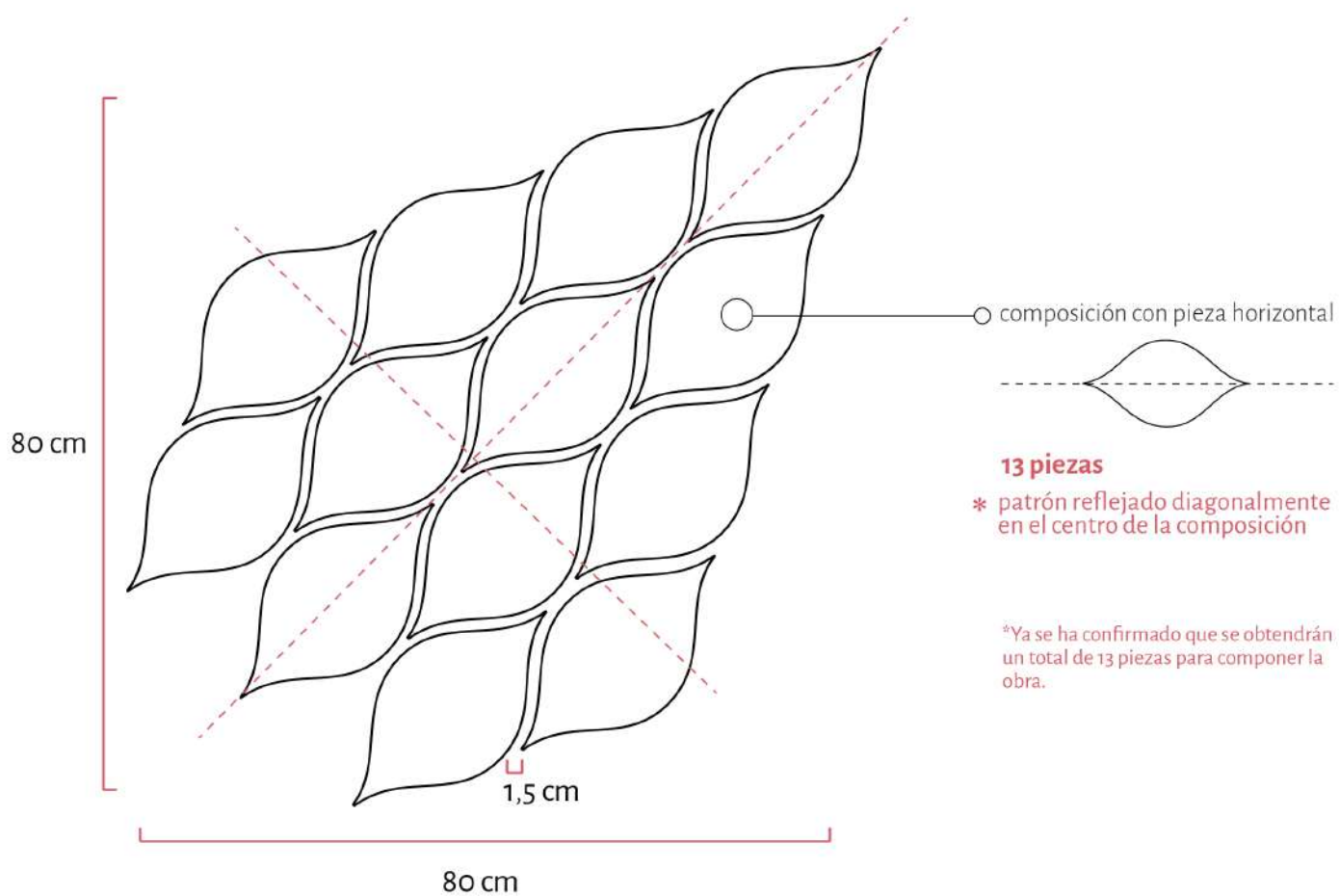
Retomando la propuesta conceptual-proyectual desarrollada en el capítulo anterior, a modo de síntesis se tenían consideradas dos opciones para montar la obra: A) montaje directamente a un muro del espacio público o en una sala de exposición; B) Realizar perforaciones realizadas en la base de las placas, y unir las piezas entre sí mediante cuerdas, de modo que queden suspendidas a una pequeña distancia del muro y ancladas a una base que las sostenga.

A pesar de contar con estas propuestas, al desarrollar el taller y tener finalmente las piezas, se optó por una nueva idea de soporte de la obra, considerando los siguientes factores:

- El peso individual de las piezas (entre 300 a 600 grs) y de la obra completa (6.3 kg).
- El cuidado y almacenamiento que requieren las piezas.
- Las limitaciones en cuanto a intervenir las salas de exposición y contar con ayuda para la instalación en el espacio.
- Las participantes del taller solicitaron la posibilidad de quedarse con sus placas al finalizar el taller.

Por ello, se decidió crear un exhibidor específico para este proyecto que permita presentar las piezas recopilando y sintetizando las ideas propuestas al inicio: mostrar las piezas de manera grupal, simulando una instalación mural de cerámica, pero que a su vez permita desmontar cada pieza para ser devuelta a las participantes. Además, esta opción facilita la planificación, el maquetado y el testeado del soporte previamente a la instalación y presentación final.

Diagrama [núm.36] Composición digital final seleccionada para el montaje de obra. Elaboración propia.



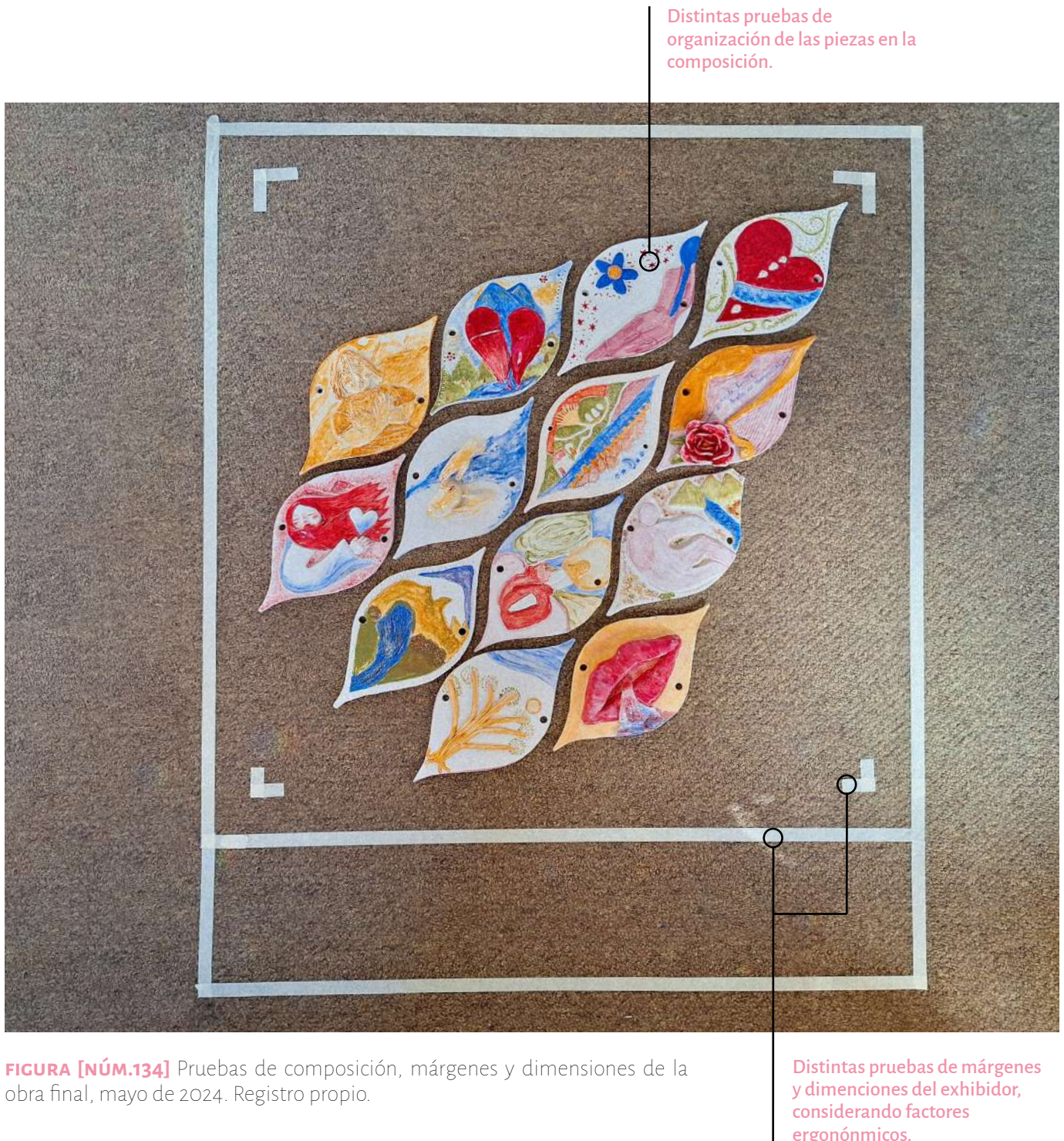
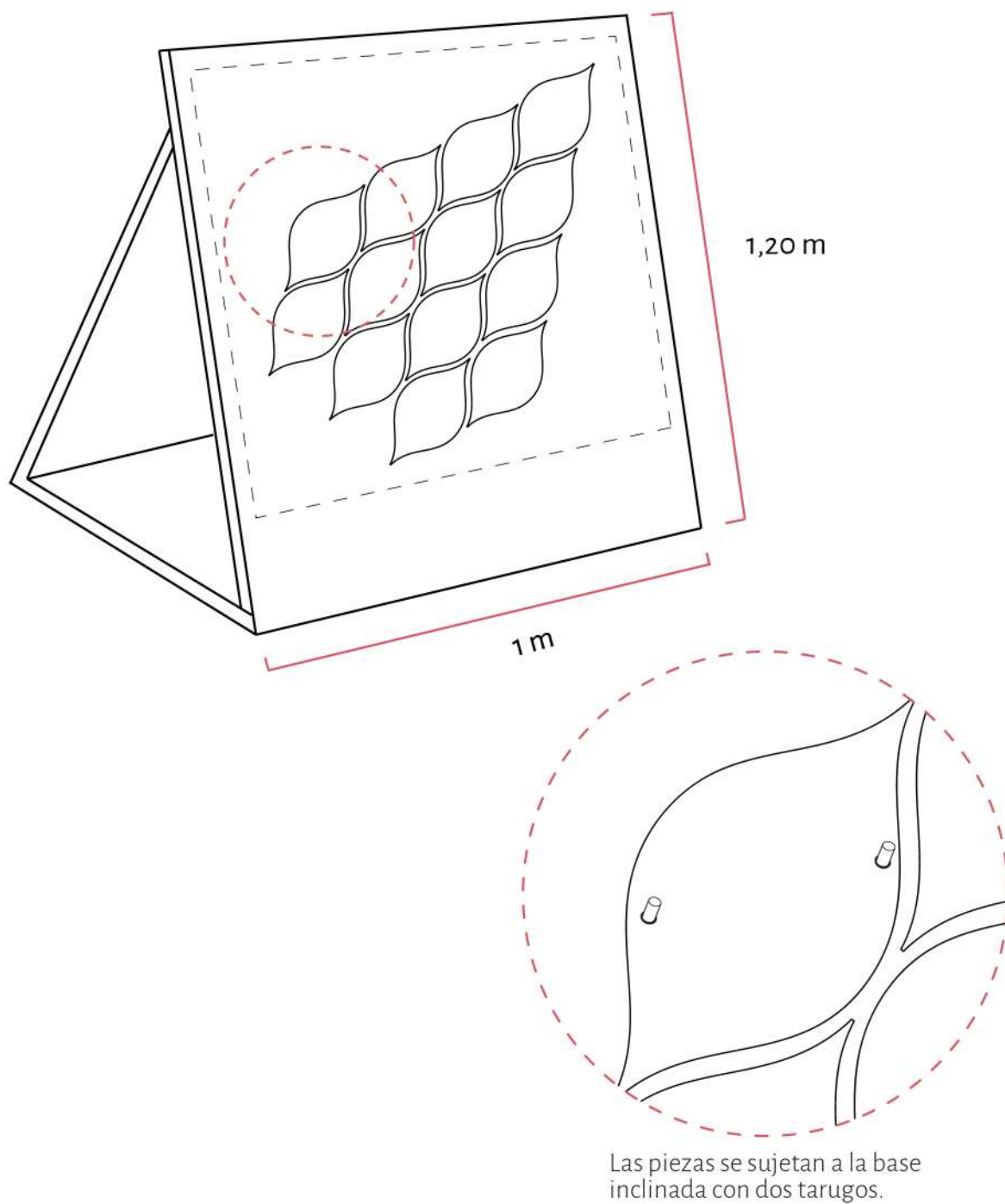


FIGURA [NÚM.134] Pruebas de composición, márgenes y dimensiones de la obra final, mayo de 2024. Registro propio.

Distintas pruebas de márgenes y dimensiones del exhibidor, considerando factores ergonómicos.

Diagrama [núm.37] Ideación digital estructura para sostener la obra.
Elaboración propia.



Materiales

De acuerdo con la coordinado anteriormente, se han considerado los siguientes materiales y servicios necesarios para esta etapa. La mayor parte de ellos ya se tenían a disposición, por lo cual se considero el valor solo de los que se requirió comprar.

Diagrama [núm.38] Tabla de materiales y costos del montaje.
Elaboración propia.

recursos visuales	MATERIALES Y SERVICIOS	cantidad	valor total
audiovisual	computador	1	-
	tablet	1	-
	tv-monitor	1	-
logística	mantel	2	15.000 CLP
	mesas	2	-
	sillas	10	-
	lámpara-luz	1	-
	alargadores	1	-
servicio de imprenta	cartulina	4 pliegos	3000 CLP
	Fotografía tamaño tabloite (tabloide)	6	8000 CLP
	Lámina de proyecto (60x90cm)	1	17.000 CLP
	postales (18x13 cm)	70	20.000 CLP
soporte y montaje de la obra	planchas de madera dimensionadas	3	40.000 CLP
	taladro	1	-
	regla y cinta métrica	1	-
	tornillos	1 bolsa	3700 CLP
	tarugos	1 bolsa	4000 CLP
	pintura negra - blanca mate	2	15000 CLP
	lija	2	-
	cinta de papel - cortacartón	1	-
	sujeta cuadros autoadhesivos	1	6000 CLP
	hilo de pescar	1	1500 CLP
	cinta doble contacto	1	2500 CLP
	TOTAL		135.000 CLP

CONCLU SIONES

Conclusiones

Una de las aspiraciones más grandes que tuve durante mi proceso educativo fue encontrar qué es lo que realmente me motivaba a permanecer en la carrera. Si bien, mi mayor motivación siempre fue crear y en el camino surgieron muchas oportunidades interesantes, estas carecían de un contenido que realmente me conectara con ellas. Más adelante, llegado el cuarto año de carrera, nos insertamos en el ciclo dos (tercer y cuarto año). Es entonces que logré encontrar aquello que hoy en día me permite conectar con la creatividad: la investigación en diseño.

Esta nueva posibilidad, resultó en una apertura a mirar desde un nuevo enfoque los proyectos de diseño. En primer lugar, conectar con la perspectiva proyectual en diseño, otorgando el valor e importancia a todo el proceso creativo detrás del producto de diseño, así también un especial valor a la búsqueda bibliográfica, investigación y conceptualización, aquellas etapas invisibles en los resultados de diseño.

Por otro lado, e igualmente relacionado al punto anterior, se vuelve de gran importancia la mirada social que hoy en día otorgo a mis proyectos de diseño. Sin duda, ingresé a la Universidad de Chile, con el objetivo de formarme como un profesional atingente y sensible a las realidades y luchas sociales históricamente presentes en nuestra sociedad. Sin embargo, no fue hasta la investigación en diseño donde pude encontrar la manera correcta para mí, para abordar la dimensión social desde nuestra disciplina; la investigación en terreno, propiciando un trato horizontal, y través de ello, conectar con las personas y comunidades y sus motivaciones, gustos, anhelos, necesidades, luchas diarias, entre otros.

Finalmente, la mirada del diseño participativo, me ha proporcionado la oportunidad de observar los procesos en diseño como una instancia

que puede propiciar el trabajo colaborativo con diversos agentes, interdisciplinario con diversos profesionales y considerar como parte del proceso a las comunidades o públicos objetivos, en distintos grados de participación.

De este modo, uno de mis objetivos personales para esta etapa de titulación, era desarrollar un proyecto teniendo como punto de partida estos valores que he ido moldeando a lo largo de mi proceso educativo, y que hoy en día se han consolidado en mi perfil profesional como diseñadora integral. En razón de ello, considero que uno de los aciertos de este proyecto fue lograr consolidar este propósito, gracias al apropiado uso/aplicación de las herramientas de investigación, al igual que las decisiones estratégicas en cada etapa de la investigación y creación.

Y a su vez, se logró generar un diálogo entre estos principios planteados y los tópicos de interés para el proyecto: arte popular, estudios culturales, educación popular feminista, cerámica, co-creación, mujeres, territorio, entre otros. Así, estos diversos cruces entre perspectivas, permitieron abordar de manera integral el caso de estudio, tal como se menciona a continuación:

Una de las virtudes de realizar este proyecto y trabajar simultáneamente en el área cultural de la comuna, fue habitar un espacio que día a día reflexiona en torno a las prácticas artístico-culturales y las diversas comunidades que componen el territorio. Compartir con profesionales con distintos enfoques, generando así variados proyectos interdisciplinarios, y evaluando constantemente nuestros alcances y metas. En este sentido, la investigación en terreno se convirtió en un ejercicio diario, donde pude recopilar información de distintas fuentes para integrar a mi propio proceso investigativo-proyectual, y gracias a ello, generar un avance constante.

Se generó una red de investigación y creación compuesta en su mayor parte por mujeres: entrevistadas, agentes clave, talleres visitados, las mediadoras del taller, encargada de registro audiovisual, el servicio

de quema, participantes. Así también, el trabajo con diversas agentes clave, permitió delegar actividades insertas en el proyecto, de modo que pudieran ser ejecutadas por personas con mayor expertise y así generar un mejor resultado: el registro audiovisual, mediadora del taller, servicio de quema.

Las mujeres de Cerrillos, al igual que muchas otras mujeres de distintos territorios a nivel nacional, han sido protagonistas invisibles en sus luchas territoriales por la justicia y dignidad social, económica, obrera, etc. Sin embargo, uno de los principales hallazgos resultantes del trabajo de campo, fue evidenciar que hoy en día en las múltiples formas de agrupación de mujeres en el territorio, las prácticas creativas se posicionan como protagonistas y en aumento.

La observación, participación y conversación en diversas agrupaciones y talleres creativos, permitió integrar a distintas comunidades de mujeres creativas dentro del proyecto; se logró un acercamiento a distintas agrupaciones de mujeres artistas populares del territorio, y gracias a ello, tomar en cuenta sus deseos, gustos, aspiraciones, necesidades, limitaciones, entre otros a la hora de formular y planificar este espacio.

Por otro lado, uno de los desafíos del proyecto era convocar a un grupo de participantes, teniendo en cuenta que se planificó un llamado abierto con algunos requisitos y no se optó por trabajar con una comunidad ya organizada. Sin embargo, gracias al mismo trabajo de campo realizado, se generaron distintos lazos y redes para difundir orgánicamente el taller de co-creación. Por consiguiente, en la etapa de producción del taller, la actividad estaba enfocada tanto en la experimentación personal como en el montaje grupal, lo que implicaba una mirada colaborativa del proyecto.

De acuerdo con ello, cada etapa, incluyendo la obra co-creada, fueron precisamente lo planificado en el proyecto. Sin embargo, cabe mencionar algunas opciones planificadas que finalmente no llegaron a concretarse:

- Dentro de los desafíos de este proyecto, destaca el montaje de la obra, en una primera instancia se esperaba generar una intervención en el espacio público con la obra, lo que contemplaba fijar directamente a un muro en la comuna. Sin embargo, se reformuló el montaje para posibilitar que cada pieza pueda ser desmontada, y así que cada participante pueda quedarse con su pieza, de acuerdo con sus propios deseos.
- De acuerdo con lo anterior, durante todo el desarrollo del proyecto se evaluó y re-evaluó las posibilidades de montaje, hasta desarrollar la opción que se adecuara mejor a los requerimientos y limitaciones de la misma obra y materialidad trabajada.
- Así también, para el montaje y exposición de esta obra colaborativa, se consideraron dos espacios: el Centro Cultural Tío Lalo Parra y la Sala Museo Gabriela Mistral ubicada en la Casa Central de la Universidad de Chile. Finalmente se optó por esta última alternativa, dado que se facilitó un espacio más idóneo para la obra.

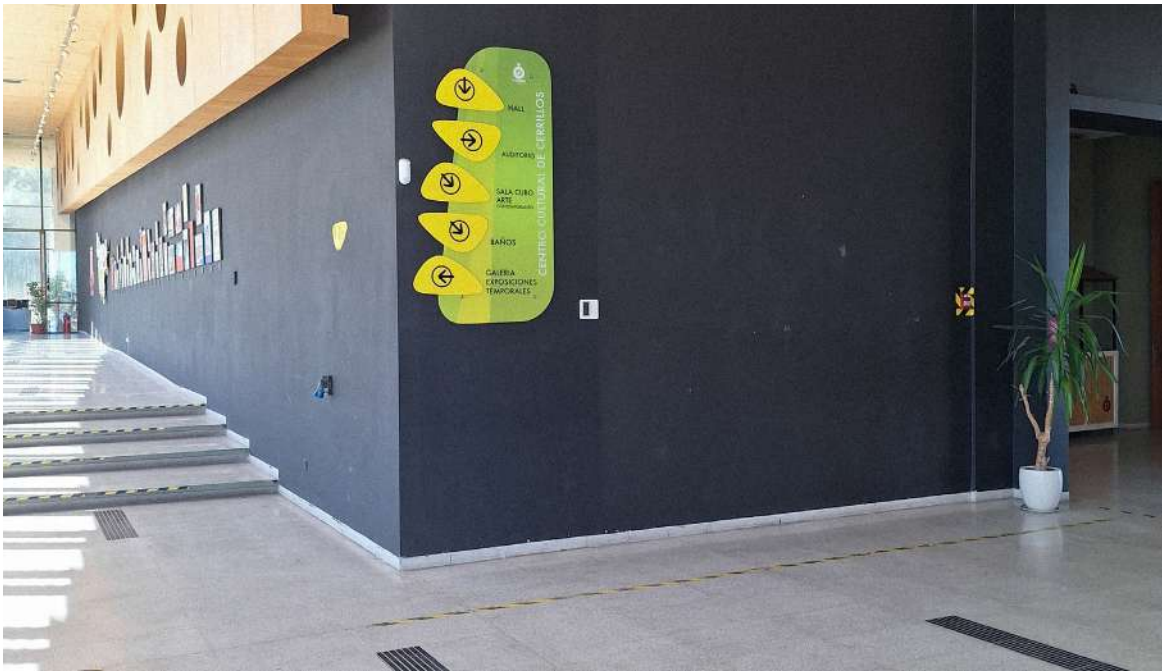
Proyecciones

A medida que se realizó la investigación, surgieron nuevas ideas y proyecciones de las cuales se seleccionaron las siguientes:

En primer lugar, se espera exponer la obra en el centro cultural Tío Lalo Parra, tomando en consideración que era uno de los lugares pensados para realizar la puesta en escena final del proyecto, sin embargo, no contaba con la disponibilidad en las fechas requeridas. De todas formas, personalmente me resulta esencial generar una puesta en valor del trabajo realizado por mujeres del territorio en el espacio destinado a promover la cultura en la comuna.

Paralelamente, me interesa participar en el concurso 'Haz tu Tesis en Cultura 2024', convocado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, que se llevará a cabo hasta julio de 2024. Planeo postular un ensayo en la categoría de 'educación artística y cultural' basado en el este proyecto de título.

Por otro lado, en razón de mi interés por el arte popular y el desarrollo de este proyecto, surgió la oportunidad de participar como estudiante de diseño en el proyecto "Observatorio de Arte Popular: descolonizando miradas- articulando Actores. Piloto con maestras loceras de Peñaflor" de las investigadoras y académicas Paulina Faba y Constanza Acuña, financiado por el Fondo Valentín Letelier 2023 de la Universidad de Chile. De acuerdo con ello, durante este periodo 2024-2025 me encontraré profundizando mi conocimiento en torno a estos temas, integrándome en las discusiones actuales en torno al arte popular el medio chileno, donde espero rescatar experiencias enriquecedoras para aplicar a mis futuros proyectos creativos.



FIGURAS [NÚM.135-136] Espacio del centro cultural Tío Lalo Parra facilitado para instalar la obra co-creada, mayo de 2024. Registro propio.

A mediano plazo, de las primeras ideas que surgieron desde las mismas participantes, a corto plazo, fue la posibilidad de continuar con el taller, de manera autogestionada y financiada colectivamente. Sin duda, este tipo de organizaciones y gestiones se dan habitualmente entre las mujeres del territorio.

Igualmente, de manera personal, me pareció interesante la posibilidad de continuar con este mismo ejercicio aplicado a otras técnicas de creación (orfebrería, arpillera, telar, grabado, mosaico, serigrafía, etc), tal como se realizaban en los talleres de la Escuela de Artes Aplicadas según mencionó Polimnia Sepulveda en su entrevista para este proyecto.

Por otro lado, tomando como referencia el trabajo patrimonial que se ha realizado en torno a la vida y obra de Violeta Parra, resulta interesante pensar un rescate de la trayectoria musical de Margot Loyola a través de la cerámica.

Asimismo, resulta interesante la posibilidad de expandir los agentes clave del proyecto, a modo de generar un trabajo colaborativo más amplio en la misma comuna. En razón de ello, nuevamente el Centro Cultural Tío Lalo Parra, se presenta como uno de los agentes clave propicios para el proyecto, gracias a su equipo compuesto por diversos profesionales, sus instalaciones y apoyo logístico, conexiones con otras instituciones culturales, canales de difusión, etc.

Por otro lado, tomando en consideración las distintas entrevistas realizadas y la conversación con agentes clave en la comuna, todas en algún punto decantaron en la importancia de contar con un espacio exclusivamente destinado al diálogo y creación en artes aplicadas. Por lo tanto, pensando en la expansión de este proyecto a largo plazo, resulta pertinente pensar en la posibilidad de crear una escuela de artes y oficios/artes aplicadas en la comuna, al considerar la capacidad de gestión y organización popular de las mujeres en el territorio y a su vez, el estrecho lazo que tienen con las prácticas creativas y artesanales.

De acuerdo con lo anterior, resulta son relevantes dos antecedentes: la experiencia y trayectoria de Cerámicas Grof, taller colaborativo de mujeres como espacio de diálogo, creación e investigación en torno a la cerámica. Y la Academia de Artes Escénicas y la Orquesta Infantil y Juvenil de Cerrillos del centro cultural Tío Lalo Parra, proyectos enfocados en formar jóvenes en torno a las artes escénicas y musicales. En este sentido, un proyecto como este vendría a completar una labor de formación artística que no existe actualmente en la comuna, al promover y propiciar un espacio colaborativo para distintos oficios y técnicas en comuna.

BIBLIO GRAFÍA

Libros

ASOCIACIÓN CULTURAL MUNICIPAL DE CERRILLOS. *Cerrillos, Vida de Barrios*. Santiago: Asociación Cultural Municipal de Cerrillos, 2021.

ASOCIACIÓN CULTURAL MUNICIPAL DE CERRILLOS. *Obras. Darguin Cortés*. Santiago: Asociación Cultural Municipal de Cerrillos, 2023.

BARTHA, ELI, MARIA GUADALUPE HUACUZ. *Mujeres, feminismo y arte popular*. CDMX: Universidad Autónoma Metropolitana, 2015.

CÁCERES, ALICIA, JUAN REYES. *Artesanía Urbana en Chile*. Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2019.

CASTILLO, EDUARDO. *Artesanos, Artistas, Artífices*. La Escuela De Artes Aplicadas De La Universidad De Chile 1928-1968. Santiago: Ocho Libros Editores, 2010.

GÁLVEZ, ANA, ET AL. *Históricas. Movimientos feministas y de mujeres en Chile, 1850-2020*. Santiago: Lom ediciones, 2021.

KOROL, CLAUDIA. *Hacia una pedagogía feminista. Géneros y educación popular*. Buenos Aires: Editorial El Colectivo y América Libre, 2007.

SILVA, ARMANDO. *Imaginarios Urbanos*. Bogotá: Arango Editores, 2006.

SUBERCASEAUX, RAMON. *La enseñanza de las Bellas Artes y de las artes industriales*. Niza: imprenta del Patronato de S. Pedro, 1892.

URIBE, HÉCTOR. *Cerámica de Lota*. Patrimonio cultural de un pueblo. Santiago: RiL editores, 2011.

ZUBIETA, ANA MARÍA, ET AL. *Cultura popular y cultura de masas : conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

Capítulos de libros

ÁLVARO ZAMORA, MARÍA ISABEL. “Artes Decorativas”. En *Introducción general al Arte: arquitectura, escultura, pintura, artes decorativas*. 2a ed. Madrid: ISTMO, 1996.

BAUMANN, GERD. “La cultura: ¿se tiene, se crea o ambas cosas?”. En *El enigma multicultural*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001.

CÁCERES, ALICIA Y JUAN REYES. “Artesanía Urbana”. En *Historia hecha con las manos: Nosotros los artesanos y las ferias de artesanía del siglo XX*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2008.

CASTILLO, EDUARDO. “Arte y oficio en torno a la obra de Norberto Oropesa”. En *Norberto Oropesa, Maestro alfarero*. Santiago: Publicaciones Cultura, 2012.

ESCOBAR, TICIO. “La cuestión de lo artístico popular”. En *El mito del Arte y el Mito del Pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Buenos Aires: Ariel, 2014.

FREIRE, PAULO. “Capítulo 1”. En *Pedagogía del oprimido*. Montevideo: Nueva Tierra, 1970.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. “Introducción al estudio de las culturas populares”. En *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen, 1982.

MORALES, NORA. “Escenarios deco-creación a partir de la experiencia”. En *Perspectivas sobre experiencia y usuarios*. Cuajimalpa: Edculab, 2016.

PASTRANA, ERNESTO Y MÓNICA THRELFALL. “El movimiento de los pobladores y los comandos comunales”. En *Pan, techo y poder* (1970.1973). Buenos Aires: Ediciones Siap-Planteos, 1974.

SAQUET, MARCOS AURELIO. “Las territorialidades y las temporalidades como cooperación y solidaridad en la praxis cotidiana”. En *Conciencia de clase y de lugar, praxis y desarrollo territorial*. Buenos Aires: CLACSO, 2021.

Artículos

BARRIENDOS, JOAQUÍN. “El arte público, las ciudades-laboratorio y los imaginarios urbanos de Latinoamérica.” *AISTHESIS: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, nº 41 (2007): 68-88. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163219817005>

CASTILLO, EDUARDO. “Arte e industria: una paradoja cultural chilena. El caso de la Escuela de Artes Decorativas de Santiago (1906-1926)”. [Documento de trabajo, sin publicar] (2023).

CASTILLO, EDUARDO. “Arte popular en Chile, itinerario de un concepto cultural 1928-1931”. [En prensa] (2023).

CASTILLO, EDUARDO. “Arte popular en Chile, un concepto en disputa entre los años 1930 y 1950”. [Documento de trabajo, sin publicar] (2023).

CAPASSO, VERÓNICA. “Estudios visuales: aportes y notas para pensar el presente”. *El Ornitorrinco Tachado*, nº 12 (2020):1-12. <https://doi.org/10.36677/eot.voi12.13976>

ESPINOSA, BEATRIZ. “Cerámica popular chilena”. *Artesanías de América*, nº37 (1992): 29-40. http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/bitstream/cidap/1306/1/Cer%C3%A1mica%20popular%20chilena_Beatriz%20Espinoza%20M..pdf

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. “Culturas híbridas y estrategias comunicacionales”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, nº5 (1997): 109-128. <https://www.redalyc.org/pdf/316/31600507.pdf>

GERCHUNOFF, ALBERTO. “El Arte Popular En Chile”. *Revista De Arte*, nº18 (1938): 26 - 30. <https://revistaeggp.uchile.cl/index.php/AR/article/view/21877>

GUASCH, ANNA MARIA. “Los estudios visuales: un estado de la cuestión”. *Arte e investigación*, nº5 (2006): 10-14.

MITCHELL, W.J.T. “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”. *Estudios Visuales*, n° 1 (2003): 18-40. https://monoskop.org/images/7/75/Mitchell_WJT_2002_2003_Mostrando_el_Ver_Una_critica_de_la_cultura_visual.pdf

MOXEY, KEITH. “Los estudios visuales y el giro icónico”. *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n°6 (2008): 8-27. https://www.academia.edu/32960840/Los_estudios_visuales_y_el_giro_iconico

OCAMPO, JAVIER. “Paulo Freire y la pedagogía del oprimido”. *Revista historia de la educación latinoamericana*, n° 10 (2008): 57-72. <https://www.redalyc.org/pdf/869/86901005.pdf>

SANDERS, ELIZABETH Y PIETER JAN STAPPERS. “Co-creation and the new landscapes of design”. *Co-Design, International Journal of CoCreation in Design and the Arts*, n°1 (2008): 5-18. <https://doi.org/10.1080/15710880701875068>

SMALDONE, MARIANA, GISELA MAZONI, PAULA SOZA ROSSI. “Entrevista a Claudia Korol de Pañuelos en Rebeldía. Trayectorias en educación popular, feminista, anticapitalista y descolonizadora”. *Descentrada, revista interdisciplinaria de feminismos y género*, n° 1 (2019): 1-8. <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe081/10488>

TRONCOSO, LEYLA, LUNA FOLLEGATI, Y VALENTINA STUTZIN. “Más allá de una educación no sexista: aportes de pedagogías feministas interseccionales”. *Pensamiento Educativo, revista de investigación latinoamericana (PEL)*, n° 56 (2019): 1-15. <https://ojs.uc.cl/index.php/pel/article/view/23411/18957>

Sitios Web

ALVARADO, MANUEL. “La mujer moderna en la producción de Cerámica de Lota”. *Museo de Artes Decorativas*. 02 de marzo de 2014. <https://www.artdec.gob.cl/publicaciones/la-mujer-moderna-en-la-produccion-de-ceramica-de-lota>

ARCHIVO NACIONAL DE CHILE. “Revistas y boletines en el archivo mujeres y géneros”. *Patrimonio y Género, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural*. https://www.genero.patrimoniocultural.gob.cl/651/w3-article-71919.html?_noredirect=1

ASOCIACIÓN CULTURAL MUNICIPAL DE CERRILLOS. “Nosotros. Asociación Cultural Municipal de Cerrillos”. *Cultura Cerrillos*. <https://culturacerrillos.cl/nosotros/>

GUZMÁN, PATRICIO. “La Batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas II”. *Ondamedia*. <https://ondamedia.cl/show/la-batalla-de-chile-la-lucha-de-un-pueblo-sin-armas-ii>

MUSEO DE ARTES DECORATIVAS. “Presencia femenina y roles de género en la fábrica de Cerámica de Lota”. *Museo de Artes Decorativas*. 16 de diciembre de 2013. <https://www.artdec.gob.cl/noticias/presencia-femenina-y-roles-de-genero-en-la-fabrica-de-ceramica-de-lota>

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, ARTISTAS VISUALES CHILENOS. “Generación del 28”. *MNBA AVCh*. <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-45589.html>

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, ARTISTAS VISUALES CHILENOS. “Laura Rodig”. *MNBA AVCh*. <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40178.html>

Créditos de las imágenes

Figuras [núm.1] a [núm.3] En: Castillo, Eduardo. Artesanos, Artistas, Artífices. La Escuela De Artes Aplicadas De La Universidad De Chile 1928-1968. Santiago: Ocho Libros Editores, 2010.

Figura [núm.4] Violeta Parra bordando en la Feria Artes Plásticas del Parque Forestal, 1960. Disponible en: Artishock, Revista de Arte contemporáneo. <https://artishockrevista.com/2017/10/04/dos-muestras-simultaneas-celebran-centenario-violeta-parra/>

Figuras [núm.5] a [núm.9] En: Castillo, Eduardo. Artesanos, Artistas, Artífices. La Escuela De Artes Aplicadas De La Universidad De Chile 1928-1968. Santiago: Ocho Libros Editores, 2010.

Figura [núm.10] Fabricación de aisladores, Fábrica de Cerámica de Lota, 1933. Disponible en: Museo de Artes Decorativas https://issuu.com/museoartesdecorativas/docs/ceramica_de_lota

Figuras [núm. 11-12] Decoración de objetos de cerámica, Fábrica de Cerámica de Lota , entre 1940-1949. Disponible en: Biblioteca Nacional Digital <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/635/w3-article-164814.html>

Figura [núm.13] Registro Marcha 8M Santiago. Chile, 2020. disponible en: Interferencia <https://interferencia.cl/articulos/sigue-la-energia-feminista-8m-convoca-400-mil-mujeres-en-santiago>

Figura [núm.14] Ilustración digital de Laura Rodig, por la artista Catalina Cartagena, 2023. Disponible en: <https://www.instagram.com/p/CqQTimiOAhw/?igshid=OTImOTFmYzNmYQ==>

Figura [núm.15] Afiche del Primer Congreso Nacional del Movimiento Pro Emancipación de las Mujeres de Chile, 1937. Disponible en: Memoria Chilena. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-75848.html>

Figura [núm.16] Primera página revista paloma nº16, 12 de junio de 1973, 2023. Registro propio.

Figura [núm. 17] Roles clásicos de usuarios, investigadores y diseñadores en el proceso de diseño (a la izquierda) y cómo se están fusionando en el proceso de codiseño (a la derecha). En: Sanders, Elizabeth y Pieter Jan Stappers. "Co-creation and the new landscapes of design". Co-Design, International Journal of CoCreation in Design and the Arts, nº1 (2008): 11.

Figuras [núm.18-21] Sesiones taller de cerámica con enfoque de género, febrero de 2023. Disponible en: Culturacerrillos https://www.instagram.com/p/CoGAZOfNzf5/?img_index=1

Figuras [núm.22-23] Infraestructura CCTLP, 2023. Registro propio.

Figura [núm.24] Inauguración exposición "Todas las micro me sirven", 2023. Disponible en: https://www.instagram.com/p/CsTuGwIMMna/?img_index=1

Figuras [núm.25-26] Catálogo impreso Obras Darwin Cortés, 2023. Registro propio.

Figura [núm.27] Mural "La ballena", realizado por la artista Shetukiltra, enmarcado en el proyecto Cordón Cultural y ubicado en torre SMAPA Av. Pedro Aguirre Cerda 7520, 2023. Disponible en: https://www.instagram.com/p/CqBjOGopUBB/?img_index=1

Figura [núm.28] Trabajadores obreros de la empresa Cobre Cerrillos - Cordón Industrial Cerrillos, 1973. Disponible en: Biblioteca Nacional Digital <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/635/w3-article-156736.html>

Figura [núm.29] Cartel empresa Cobre Cerrillos. Cordón Industrial Cerrillos. Disponible en: película-documental La Batalla de Chile II, la lucha de un pueblo sin armas <https://ondamedia.cl/show/la-batalla-de-chile-la-lucha-de-un-pueblo-sin-armas-ii>

Figura [núm.30] Vistas del edificio de la Escuela de Arquitectura en el campus Cerrillos, 1958. En: Castillo, Eduardo. Artesanos, Artistas, Artífices. La Escuela De Artes Aplicadas De La Universidad De Chile 1928-1968. Santiago: Ocho Libros Editores, 2010.

Figuras [núm.31-32] Taller de serigrafía comunitaria Cerrillos, septiembre de 2023. Registro de las participantes.

Figuras [núm.33-35] Procesos y resultados taller de serigrafía comunitaria Cerrillos, noviembre de 2023. Registro de las participantes.

Figuras [núm.35-36] Registro de proceso de la obra El ondulante recorrido del pensamiento que atesora el recuerdo, de Polimnia Sepulveda, septiembre de 2023. Registro propio.

Figuras [núm.36-37] Registro de proceso de la obra El ondulante recorrido del pensamiento que atesora el recuerdo, de Polimnia Sepulveda, septiembre de 2023. Registro propio en colaboración con Fernanda Alarcón.

Figuras [núm.38-40] Taller Polimnia sepulveda, bocetos y grillas de trabajos murales, septiembre de 2023. Registro propio en colaboración con Fernanda Alarcón.

Figuras [núm.41-43] Taller Cerámicas Grof, octubre de 2023. Registro propio en colaboración con Fernanda Alarcón.

Figuras [núm.44-46] Materiales, muestras e investigaciones en Taller Cerámicas Grof, octubre de 2023. Registro propio en colaboración con Fernanda Alarcón.

Figuras [núm.47-49] Bizcochos para esmaltar, piezas a la venta en el taller de Soledad, octubre de 2023. Registro propio.

Figura [núm.50] Bizcochos en el horno, piezas para la venta en el taller de Soledad, octubre de 2023. Registro propio.

Figura [núm.51] Moodboard primeros acercamientos visuales del proyecto, octubre de 2023. Elaboración propia.

Figura [núm. 52] Polimnia Sepúlveda en material de apoyo digital para el proyecto, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.

Figura [núm.53] Valeria Araya en material de apoyo digital para el proyecto, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.

Figura [núm.54] Catalina Cartagena en material de apoyo digital para el proyecto, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.

Figura [núm.55] Natalia Fuente en material de apoyo digital para el proyecto, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.

Figura [núm.56] Mar Ortega en material de apoyo digital para el proyecto, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.

Figura [núm.57] Rodrigo Veliz en material de apoyo digital para el proyecto, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.

Figura [núm.58] Mariana Robert en material de apoyo digital para el proyecto, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.

Figura [núm.59] Melodie Stacy en material de apoyo digital para el proyecto, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.

Figura [núm.60-63] Bocetos previos para la construcción del módulo y la composición general de la obra, octubre de 2023. Elaboración y registro propio.

Figura [núm.64-70] Explicación de la elaboración de las placas de arcilla, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.

Figura [núm.71] Pigmentos utilizados para la paleta de colores, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.

Figura [núm.72] Letra de la tonada “La vertiente” de Margot Loyola e ideas fuerza, para la selección de colores que conformarán la paleta, noviembre de 2023. Registro propio.

Figura [núm.73] Algunos materiales para el desarrollo del taller, noviembre de 2023. Registro propio.

Figura [núm.74] Afiche para convocatoria al taller, octubre de 2023. Elaboración propia.

Figuras [núm.75-77] Registro material para convocatoria física y digital, octubre de 2023. Elaboración propia.

Figura [núm.78-84] Material de apoyo digital para las sesiones, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.

Figuras [núm. 85-90] Material de apoyo impreso para las sesiones, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.

Figuras [núm. 91-95] Proceso creativo de la propia obra, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.

Figuras [núm.96-102] Proceso de testeo de materiales para la aplicación de color, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.

Figuras [núm.103] Proceso de testeo, pruebas comportamiento de la solución con adición de agua sobre el bizcocho, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.

Figuras [núm.104-109] Recolección de bocetos de las participantes, noviembre de 2023.

Figuras [núm.110-111] Ambas fotografías piezas de cerámica saliendo del horno, noviembre de 2023. A la izquierda registro propio a la derecha registro de Soledad, encargada del servicio de horno.

Figuras [núm.112] Piezas de cerámica luego de su primera horneada, noviembre de 2023. Registro propio.

Figuras [núm.113-114] Piezas de cerámica luego de su segunda horneada, noviembre de 2023. Registro de Soledad, encargada del servicio de horno.

Figuras [núm.115-120] Sesiones del taller de co-creación en cerámica, noviembre y diciembre 2023. Fotografías por Javiera Montenegro.

Figuras [núm.121] Fotografía de cierre de taller de co-creación en cerámica, diciembre 2023. Fotografías por Javiera Montenegro.

Figuras [núm.122-124] Registro de las piezas luego de su primer proceso de horneado, evaluación de desprendimiento de piezas, mayo de 2024. Registro propio.

Figuras [núm.125-127] Registro de las piezas luego de su primer proceso de horneado, evaluación de contracción del material, mayo de 2024. Registro propio.

Figuras [núm.128-130] Espacio de la Sala Museo Gabriela Mistral destinado a instalar la obra co-creada, mayo de 2024. Registro propio.

Figura [núm. 131] Registro lluvia de ideas en sketchbook para la identidad gráfica, mayo de 2024. Registro propio.

Figura [núm.132] Moodboard ideas para la identidad gráfica, mayo de 2024. Elaboración propia.

Figura [núm. 133] Ideas iniciales y bocetaje de la identidad gráfica, mayo de 2024. Registro propio.

Figura [núm.134] Pruebas de composición, márgenes y dimensiones de la obra final, mayo de 2024. Registro propio.

Figuras [núm.135-136] Espacio del centro cultural Tío Lalo Parra facilitado para instalar la obra co-creada, mayo de 2024. Registro propio.

Créditos de los videos

Registro audiovisual [núm.1] Canción “La Vertiente” de Margot Loyola, 1958. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3urkNNmsr-Q>

Registro audiovisual [núm.2] Canción “La Vertiente” de Margot Loyola, 1958, versión Gepe, Disco Folclore Imaginario, 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3urkNNmsr-Q>

Registro audiovisual [núm.3] Extracto del proceso creativo de la propia pieza. Elaboración y registro propio, noviembre de 2023. Qr de acceso a video almacenado en drive.

Diagramas

Diagrama [núm. 1] Ejes temáticos de la investigación. Elaboración propia.

Diagrama [núm. 2] Conceptos base de la investigación. Elaboración propia.

Diagrama [núm. 3] Niveles de creatividad. Adaptación de la tabla en el artículo “Escenarios de co-creación a partir de la experiencia”, pág 10.

Diagrama [núm. 4] Esquema metodología: Etapas y fases. Elaboración propia.

Diagrama [núm. 5] Actividades y tareas. Elaboración propia.

Diagrama [núm. 6] Carta Gantt. Elaboración propia.

Diagrama [núm. 7] Etapas de fabricación de una pieza de cerámica. Elaboración propia.

Diagrama [núm. 8] Ideas fuerza para creación de moodboard. Elaboración propia.

Diagrama [núm.9] Conceptualización e ideas fuerza complementarias de la etapa proyectual. Elaboración propia.

Diagrama [núm.10] Construcción del módulo madre. Elaboración propia.

Diagrama [núm.11] Medidas para módulo madre. Elaboración propia.

Diagrama [núm. 12] Medidas que requiere el molde para elaborar las placas en cerámica. Elaboración propia.

Diagrama [núm. 13] Pruebas de composición digital de la obra. Elaboración propia.

Diagrama [núm. 14] Explicación de las técnicas placa y pellizco, insumo para las sesiones. Elaboración propia.

Diagrama [núm. 15] Paleta de colores y su proporción. Elaboración propia.

Diagrama [núm. 16] Composición digital final de la obra. Elaboración propia.

Diagrama [núm. 17] Opción de montaje A. Elaboración propia.

Diagrama [núm. 18] Opción de montaje B. Elaboración propia.

Diagrama [núm. 19] Planificación de sesiones. Elaboración propia.

Diagrama [núm. 20] Tabla de materiales y costos. Elaboración propia.

Diagrama [núm. 21] Cualidades de la pasta. Elaboración propia.

Diagrama [núm. 22] Sociograma mujeres participantes en el taller de co-creación en cerámica, 2023. Elaboración propia.

Diagrama [núm. 23] Interacciones sociograma experiencias creativas y mujeres cerrillanas a partir del taller de co-creación en cerámica, 2023. Elaboración propia.

Diagrama [núm. 24] Planificación de sesiones, incluyendo tareas y gestiones intermedias. Elaboración propia.

Diagrama [núm. 25] Layout o disposición del espacio Sala Museo Gabriela Mistral. Elaboración propia.

Diagrama [núm. 26] Conceptualización e ideas fuerza complementarias. Elaboración propia.

Diagrama [núm. 27] Síntesis conceptual nombre del proyecto. Elaboración propia.

Diagrama [núm. 28] Tipografías base y de referencia para la ideación de la identidad gráfica. Elaboración propia.

Diagrama [núm. 29] Pruebas de composición a partir del bocetaje. Elaboración propia.

Diagrama [núm.30] Pruebas y modificaciones realizadas en la propuesta seleccionada . Elaboración propia.

Diagrama [núm.31] Tipografías consideradas para la bajada de título. Elaboración propia.

Diagrama [núm.32] Grilla de construcción. Elaboración propia.

Diagrama [núm.33] Síntesis de los ajustes finales realizados al diseño. Elaboración propia.

Diagrama [núm.34] Colores de la paleta seleccionados para la identidad gráfica. Elaboración propia.

Diagrama [núm.35] Propuesta final identidad gráfica. Elaboración propia.

Diagrama [núm.36] Composición digital final seleccionada para el montaje de obra. Elaboración propia.

Diagrama [núm.37] Ideación digital estructura para sostener la obra. Elaboración propia.

Diagrama [núm. 38] Tabla de materiales y costos del montaje. Elaboración propia.

ANEXOS

Entrevista a Polimnia Sepulveda

[Anexo núm.1] Tabla de datos entrevista a Polimnia Sepulveda, septiembre de 2023. Elaboración propia.

Tipo: entrevista individual

Fecha: 15 de septiembre de 2023

Hora/Lugar: 16.30 hrs / Domicilio-taller de Polimnia, comuna Independencia.

Duración: 1 hora

Objetivo: Conocer la historia y experiencia de Polimnia, su formación integral entre las artes aplicadas y el diseño, y su desarrollo como artífice-ceramista hasta el presente.

[Anexo núm.2] Transcripción entrevista a Polimnia Sepulveda, septiembre de 2023.

Polimnia: 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 se, no quería estar aprendiendo, aprendiendo y aprendiendo.

Entrevistadora: Tu fuiste más del dibujo a la cerámica

Polimnia: 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.

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*

Entrevistadora: Las que son más curvas, ¿cómo las construyes? Formas mitades y luego las unes?

Polimnia: 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.

Entrevistadora: Y lo que es tipo mural, ¿siempre lo trabajas con grillas? Por la cuadrícula.

Polimnia: 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.

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.

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.

Entrevistadora: Nunca de cerámica

Polimnia: No, nunca, solo por mi cuenta.

Entrevistadora: ¿En artes aplicadas estudiaste dibujo?

Polimnia: En Artes Aplicadas estudié cerámica.

Entrevistadora: Algo que vimos es que siempre partes de lo dibujado, de lo plano, y de ahí al volumen.

Polimnia: Sí, 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.

Entrevistadora: 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?

Polimnia: 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.

Entrevistadora: 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.

Sí, 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.

Entrevistadora: En ese caso, ¿cuánto trabajaron en los más grandes? ¿Cuánto demoró?

Polimnia: 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.

Y sobre todo de compatibilizar los tiempos, la vida, esto , es súper complejo.

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 se 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.

Entrevistadora: En tu carrera, ¿siente que el tema de los egos, sobre todos los masculinos, afectan la carrera?

Polimnia: Sí, 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 vamos eliminando, y eliminaron cerámica, orfebrería, eliminaron todo. Se quedaron con fundición creo, pero no hay ninguno.

Entrevistadora: 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?”

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 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 conjugaba.

Entrevistadora: 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.

Polimnia: 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 mi 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.

Entrevistadora: Va más allá del gusto personal.

Polimnia: 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.

Entrevistadora: Al final todo tiene su por qué.

Polimnia: 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.

Entrevistadora: 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.

Polimnia: 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.

Entrevistadora: 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.

Polimnia: 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

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.

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.

Eduardo: 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.

Polimnia: 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.

Eduardo: UdeChile, 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.

Entrevistadora: Finalmente va a terminar en algo concreto.

Eduardo: 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 testeo 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 es tipo de escuelas necesitan esto, como la praxis allad 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 rapidografo, 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.

Eduardo: ¿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.

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.

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.

Eduardo: 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.

Polimnia: 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.

Eduardo: ¿A ustedes les hizo clases el profe Hugo? Esos temas que tenían que ir con los planos

Entrevistadora: Y detallar el cubo. Todavía tenemos el cubo.

Eduardo: Hugo Rivera es muy de esa formación, bueno él era de Valparaíso.

Entrevistadora: Al final nos llevaba más a aplicar la teoría, que eso igual se perdió hartito.

Polimnia: 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

mano, 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.

Ya, es necesario el dibujo, entonces 3 sesiones por lo menos para que entiendan porqué 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.

Eduardo: 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 plóter 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.

Polimnia: 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.

Polimnia: 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 hartito. 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.

Eduardo: 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

Polimnia: Esa es la base de la cerámica, dibujo aplicado. Partíamos con la hoja, después el caracol.

Eduardo: 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.

Polimnia: 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 mi 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 mi, 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 Peroti, y por otro lado los arquitectos que tenían mucho esta cosa del proyecto.

Polimnia: Hubo una lucha bien grande entre los artistas, pero los artistas bah más ego

A mi me pasó que cuando tu 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.

Eduardo: A mi 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

Polimnia: 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.

Entrevista a Elisa Silva

[Anexo núm.3] Tabla de datos entrevista a Elisa Silva, octubre de 2023. Elaboración propia.

Tipo: entrevista individual

Fecha: 05 de octubre de 2023

Hora/Lugar: 15.00 hrs / Taller Cerámicas Grof, comuna Ñuñoa.

Duración: 1 hora

Objetivo: Conocer la historia y experiencia de Elisa, su perspectiva desde los estudios culturales, el taller y trabajo colectivo, y las investigaciones que surgen desde la materialidad y experimentación.

[Anexo núm.4] Transcripción entrevista a Elisa Silva, octubre de 2023.

Elisa: 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 esmalas, 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

Elisa: 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 feldespato, 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

Elisa: 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 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.

Cómo 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 Peñaflor. En Peñaflor hay un lugar que se llama Espacio Peñaflor, 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 Peñaflor, que ya no están. Sin embargo, hay mujeres, como nueva generación, que si trabajan en Peñaflor/Talagante y están haciendo talleres para revivir, no va a poder ser lo mismo, sin embargo sí la actividad alfarera en Peñaflor. 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.

La noción de trabajo, cómo se define hoy en día el trabajo.

¿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.

Elisa: 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.

Entrevistadora: 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.

Elisa: 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 de 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 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 horma 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, entrecomillas, fracasar.

Entrevistadora: Lo hemos hablado hartito 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 mi fue como llegar a una casona donde recibían a mujeres que habían tenido instancias súper cuáticas 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.

Elisa: ¿Y han pensado por qué la diferencia de edades? ¿En los talleres que tu te metes son más de la municipalidad?

Entrevistadora: 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.

Elisa: Aquí también pasa, pero es pagado. Esa es una necesidad igual.

Entrevistadora: Sí, de los humanos, de reunirse.

Entrevistadora: 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.

Elisa: 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 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.

Entrevistadora: ¿Por qué el territorio es central para su investigación?

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 Elisa, 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 Elisa 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.

Elisa: 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? ¿Rompamos el límite de la región metropolitana? Y hartos 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 arqueólogas, y hacer el ejercicio de observarnos a nosotras, ¿cuáles nuestra cadena operatoria? Y finalmente haces lo mismo que los otros, pero tus formas, en tu territorio, es tu identidad.

Entrevistadora: ¿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”?

Elisa: 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?, ¿qué 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 sino, 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.

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 quieren 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.

Entrevistadora: ¿Qué motiva los talleres? ¿Qué esperan que surja?

Elisa: 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.

Entrevista a Soledad Tobar y Yuli Gallardo

[Anexo núm.5] Tabla de datos entrevista a Soledad Tobar y Yuli Gallardo, octubre de 2023. Elaboración propia.

Tipo: entrevista grupal

Fecha: 12 de octubre de 2023

Hora/Lugar: 14.30 hrs / Domicilio-taller de Soledad, comuna Cerrillos.

Duración: 1 hora

Objetivo: Conocer la historia y experiencia de Soledad y Yuli como ceramistas de la comuna. Así también, generar una instancia de coordinación como agentes clave en el desarrollo del proyecto cerámica, mujeres y territorio.

[Anexo núm.6] Transcripción entrevista a Soledad Tobar y Yuli Gallardo, octubre de 2023.

Entrevistadora: ¿Y usted es ceramista desde hace cuánto tiempo?

Soledad: Yo llevo hartos años ya en esto en realidad. Partí muy de a poco, llevo alrededor de 13, 14 años más menos.

Entrevistadora: ¿qué la motivó a hacer este arte?

Soledad: Esto partió de casualidad. En primera instancia durante 3 años trabajé en una empresa que funcionaba antiguamente aquí en Cerrillos, que se llamaba Porcelanas Florencia. Una empresa muy antigua, ubicada en avenida cerrillos, ya no existe. Con la llegada de las cosas chinas, digamos, como les pasó a muchas industrias con la llegada de los chinos, hasta ahí llegó la empresa de porcelana. Pero hasta antes de eso, yo trabajé ahí y ahí aprendí algunas cosas, pero ahí se trabajaba porcelana, eran piezas de porcelana. Pero uno veía

más menos como funcionaban los hornos, cómo era el proceso de producción. Después que salí de ahí, nosotros con un trabajador de ahí formamos una sociedad y partimos con el tema de por qué no hacemos algo como comprar un horno. Partimos comprando un horno, cada uno estaba dedicado a otras cosas, ninguno tenía que ver con cerámica, pero él tenía más nociones que yo y me dijo que me podía enseñar. Después me fui a trabajar en textil Monarch, empresa de calcetines en Macul. Hace más menos 14, 15 años atrás falleció mi papá, nosotros vivíamos con mi papá y mi mamá acá, y entonces quedamos solas con mi mamá. Entonces empecé a pensar que, por distancia, porque como estaba trabajando en la comuna de Macul, fui a buscar algo que hacer en la casa, mi mamá estaba sola todo el día y necesitaba compañía, mis papás eran personas ya adultas, más grandes. Ahí comenzó esta cosa y por qué no si tenemos el horno, pensé: “partamos con esto y hagamos cosas chicas, para ver qué pasa”, y así fue como partió. Partimos haciendo cosas pequeñitas y después tú empiezas a visitar gente para ofrecerles lo que estás haciendo y la gente te empieza a guiar un poco en qué cosas puedes hacer y fabricar, lo que más nos decían era que hiciéramos huevos de cerámica. Nosotros no íbamos para nada por los huevos, pero dijimos: “ya, ya, hagámoslo” y los huevos se volvieron el producto estrella. Así eso nos fuimos diversificando y haciendo más cosillas en la medida en que un poco entre lo que te pide la gente y un poco en lo que a uno también le interesa, porque esa es la verdad de las cosas, esto es como bien del gusto de uno. De repente tienes un molde y vas transformando cosas, sacas una pieza, le haces cortes, la modelas de nuevo, le das nuevas formas y esa es la gracia de esto, dejas volar la imaginación en este trabajo. No es una cosa que está terminada, como por ejemplo hacer un vestido, acá puedes tomar el vestido, darle otras formas y crear otras prendas nuevas a partir del mismo.

Entrevistadora: Por lo que veo, usted trabaja con vaciado...

Soledad: Si...Si...

Entrevistadora: ¿y es el único tipo de cerámica con el que usted trabaja? o hace moldeados y torno también?

Soledad: No trabajo en torno y moldeados solo piezas pequeñas y únicas, lo mío en general es el vaciado.

Entrevistadora: Me gustaría volver un poco sobre su experiencia en Porcelanas Florencia, ¿cuándo usted trabajó ahí, qué labor tenía ahí?

Soledad: Ahí entré a una sección que se llamaba tornería, ahí tú recibes las piezas húmedas, lo único que tenía que hacer ahí era limpiar la rebarba de las piezas, esa era mi pega. Aprendí a pegar el asa en las tazas, yo no tenía idea de que las asas se pegaban, me imaginaba que las asas venían con las tazas, que las tazas nacen completas. Después, con el tiempo terminé siendo secretaria de la subgerencia. Pasé a tomar la producción y ahí aprendí otras cosas, me mandaron a hacer cursos, aprendí computación en esos tiempos cuando recién se estaba implementando ese sistema, antes toda la información estaba en papeles. Ahí fui aprendiendo nuevas cosas.

Entrevistadora: ¿Ahí donde usted trabajaba en tornería, eran solo mujeres o mixto?

Soledad: Era un trabajo mixto porque era mucho trabajo con molderías grandes, entonces era un trabajo pesado que hacían hombres, en cambio el trabajo más liviano como el pegado de las asas, la limpieza de las piezas, sacarles los detallitos a las piezas era trabajo realizado por mujeres.

Entrevistadora: ¿Las piezas eran esmaltadas?

Soledad: En esa sección no, eso pasaba en otra zona, había otra zona donde se esmaltaban las piezas, en tornería era donde se hacía la producción de la pieza, pero las piezas partían por la sección moldería, luego esas llegaban a la sección de tornería donde se trabajaba el torno o el vaciado, luego se iban a barniz que era donde se hacía toda la parte del esmalte, pasaban nuevamente a horno y de ahí ya iban a otras secciones donde se decoraban con calco.

Entrevistadora: Estuve revisando un poco de Cerámica de Lota y era una empresa en que la mayoría de esmaltado, tornería y barniz la veían mujeres, eso lo encontré súper interesante porque eran las partes más finas del trabajo.

Soledad: Si, lo que pasa es que las partes que se consideraban más delicadas siempre eran realizadas por mujeres, limpiar las piezas y sacar los detallitos. Pero los trabajos pesados como los de tornería y moldes eran trabajo hecho por hombres.

Entrevistadora: ¿Usted tiene conocimiento de otra empresa que trabajara cerámica en Cerrillos?

Soledad: Acá en Cerrillos no, en general no. En ese tiempo estaba Loza Penco, pero todas son empresas que han ido desapareciendo cuando llegó la porcelana china, obvio que por un tema de costo. Donde yo trabajaba eran piezas de muy buena calidad, todo se elegía con pinza, las piezas que presentaban cualquier falla se rompían, había desde la “A” a hasta la “F” en la clasificación de piezas y pasaban por muchos controles de calidad.

Entrevistadora: ¿Eso hacía que fuese una pieza cara?

Soledad: Exactamente, tener tantos procesos de calidad, hacía que las piezas fuesen caras.

Entrevistadora: ¿Usted siempre ha sido de Cerrillos?

Soledad: Si, llevamos viviendo 50 años en esta casa, poco más de 50 años. Antes mis papás arrendaban, pero también acá en Cerrillos. Llegué de niña a esta casa.

Entrevistadora: ¿A propósito de la historia del horno, ¿qué la motivó a trabajar en esto?

Soledad: Uno comienza con esto como un trabajo, pero en algún minuto te queda gustando porque transformas las cosas, pese a que salgan del molde igual puedes jugar con las cosas, darle diferentes formas y eso me gusta mucho porque dejas volar la imaginación. De repente puedes transformar piezas de otra forma, al esmaltarlo y pintarlo también. La cerámica tiene una cualidad de que puedes tomar piezas cocidas y terminarlas con los materiales con lo que tú quieres terminarla. Perfectamente puedes terminar piezas con materiales sin necesidad de pasar por otra horneada, puedes pintarlas a mano, un niño o una persona que pueda pintar perfecto puede terminarlas también. Ver eso es muy bonito.

Entrevistadora: ¿Usted aprendió por su cuenta a través de la experiencia o por algún curso o algo?

Soledad: Lo poco que he tomado de curso ha sido muy básico, por ejemplo, la casa del ceramista, por conocer sus materiales y esmaltes. Nunca hice cursos muy profundos, todo ha sido aprendiendo, probando durante el camino. De repente te equivocas, de repente resulta, a veces hay que variar un poco y eso también lo hace entretenido. Abrir el horno cuando uno esmalta, tú sabes lo que metiste y también perfectamente lo que va a salir. Mezclar cosas, esmaltes, me encanta para ver qué va a salir de aquello. Cuando me ha tocado alguna clienta que me pedía cosas como formas y características y tonos específicos, trataba siempre de hacer muestras para que la persona quedara contenta. La cerámica me da esa posibilidad, si bien es un trabajo, te deja crear.

Entrevistadora: ¿Usted sólo ha trabajado sus propias piezas o piezas para personas, pero ha impartido algún taller?

Soledad: No, nunca me he atrevido ni sentido con los conocimientos suficientes. No tengo ningún problema con compartir lo que sé, pero eso lo sé desde lo que he aprendido por las mías. He ido aprendiendo porque me he ido metiendo y probando qué cosas pueden quedar mejor. La característica que creo que tengo es la paciencia y las ganas. No

escondo lo que sé, sí sé algo te entrego lo que sé contenta. Si la persona puede aprender y disfrutar, para mí es muy bueno.

Entrevistadora: ¿Hay alguna cosa de aquí de Cerrillos que la haya marcado para realizar su trabajo?

Soledad: En lo que es el trabajo en sí, no. Cuando recién partí, la verdad es que asistía a ferias de la municipalidad, eso me pareció entretenido y me gustaba. Con el paso del tiempo me sentí un poco decepcionada porque siempre me la jugaba con tener un espacio para gente que pudiese crear sus cosas porque tú no puedes competir con personas que revenden piezas. Hay mucho trabajo detrás y el público también es muy distinto. Es distinto el público de una feria muy artesanal al público que va a un mall o alguna tienda. Me sentí decepcionada porque se mezclaban mucho estas cosas. Estas son cosas difíciles para transportar por lo que no puedes andar con muchas cosas. Me gustaría que se desarrollara algo que permitiera tener un espacio para que la gente pueda dejar sus cosas y trabajar, para que la gente pudiera mostrar sus cosas, e incluso impartir talleres de orfebrería, telar, enseñar, etc. (Yuli: se sabe que ese espacio está pensado, hace años está la promesa de tener un pueblito de artesanos ahí en la entrada del parque bicentenario, es factible ahora que se vienen los juegos panamericanos por su ubicación céntrica). Han pasado muchas alcaldías que han abordado este tema, entendiendo que eso implica un costo porque tiene que ser un espacio cuidado, ojalá que algún día sea, sería bonito.

Entrevistadora: ¿Usted conoce otras artesanas que desarrollen otros tipos de arte en la comuna?

Soledad: Me topo con gente, pero de conocer gente, el último contacto fue con el taller de orfebrería, hay mucha gente que se dedica a otras cosas como las manualidades. Pero de pertenecer a alguna agrupación o reunirme con otras personas, no.

Entrevistadora: Yo trabajo en el centro cultural, me gusta escuchar qué ideas hay, no soy la que levanta proyectos, pero puedo difundir qué piensa la comunidad.

Soledad: (Yuli: estamos pensando una escuela de oficios en el centro cultural, ojalá que se puede integrar usted también) El centro cultural debiese ser un espacio que se aproveche mucho más, tiene gran infraestructura, es lindo, debiesen hacerse cosas todas las semanas.

Siempre mi tema ha sido por el lado de poder participar en algo donde de verdad se muestre todo, donde pueda hacerse de todo, no para que las cosas se hagan ocasionalmente. (Yuli: por ejemplo, usted podría estar permanentemente un sábado o domingo, haciendo una especialidad suya, pintando, horneando y tener un espacio bien completo donde pueda acceder gente que no tiene acceso en su casa a hornos o a cosas para hacer). Todo es ganancia, después de la pandemia la gente se quedó con un tema mental que es difícil de tratar, esta es una forma de terapiarse, hacer cosas, meter las manos y hacer cosas que podrían ser inalcanzables por temas de costos. La gente trabaja, pero ¿qué hace el fin de semana? va al mall y sería. Si le das la oportunidad a la gente de pasar un rato entretenido, ir en familia, dejar que los niños aprendan a hacer esto e incluso tener una granja, tener perros y gatos para regalar, etc. Sé que los costos no son menores, pero cuando piensas en todo el bien que puede provocar hacer cosas como estas, es pura ganancia. Los mismos chiquillos que están en la calle y se drogan o hacen cosas que no aportan en nada, podrían utilizar el espacio. (Yuli: eso es lo genial de la cerámica, todos pueden participar). Imagina las posibilidades de un joven que no tiene oportunidades, imagina le muestras un nuevo camino y se empieza a ganar sus luquitas haciendo algo productivo y sin hacer daño a nadie. También llevar estas instancias a los colegios. Recuerdo cuando tenía 20 años, trabajé en una empresa con greda, nosotros íbamos a hacer clases a colegios. En la empresa nos hicieron cursos muy básicos para armar formas como casas y pajaritos. Con esto, íbamos a colegios con kilos de greda, que era lo único que pagaban los niños, y les hacíamos las clases durante 1 mes o 4 clases de artes plásticas, y ellos aprendían a modelar y pasaban un rato entretenido. La empresa vendía la greda, pero nos preparaba para que aprendiéramos a modelar y hacer cursos a los niños, quienes compraban la greda, y al final de la clase se hacían exposiciones y todos quedaban contentos por participar. Debo haber tenido 20 años aproximadamente cuando hacía eso.

Entrevista Yuli

Entrevistadora: ¿Cómo te empezaste a interesar con esto de la cerámica?

Yuli: Yo creo que estaba en el taller de orfebrería, conocí a Soledad, ella estaba en el taller. Luego por un ramo de la U, el profesor nos hizo elegir una rama, yo ya sabía orfebrería, por lo que elegí cerámica. Luego fui auto aprendiendo y leyendo a partir de lo que Soledad me decía, trataba de conocer distintas formas de hacer las cosas y experimentar. El proceso ha sido lento, al no tener mi taller bien terminado, últimamente ha estado más lento aún el proceso. Poder enseñar a otros es una experiencia más llenadora siempre, dar a conocer las distintas aristas de la cerámica y hablar de sus distintas formas.

Entrevistadora: Sobre el taller de orfebrería, ¿esto fue hace algunos años?

Yuli: Partí ahí el 2014, el 2015 entré en la U, primero aprendí orfebrería, después continué haciendo piezas y el 2017 gracias al ramo que mencioné, inicié en la cerámica. Más o menos 2 o 3 años después, indagué en la mezcla de los dos oficios con el fin de fusionarlos. Lo más reciente que he hecho son las clases de cerámica y además exponer, expondré un par de días en los panamericanos, estoy contenta por eso. Más instancias se vienen para navidad, estoy programando cosas, ojalá una nueva colección para esa fecha. Lo bueno de la cerámica es que no se echa a perder, dura muchos años, hay muchas piezas que están guardadas de mis primeras colecciones, no necesitan mucha mantención.

Entrevistadora: ¿Qué estudiaste? ¿dónde?

Yuli: En DUOC del Plaza Oeste..

Entrevistadora: ¿Ahí te dieron la posibilidad de conocer algún oficio?

Yuli: Si, con un profesor llamado Alberto, gracias a él y más gracias a

Soledad que se abrió a darme todos los conocimientos que necesitaba. En el ramo tenía que innovar por forma, función o materialidad. Innové por técnica y por forma, entonces al utilizar moldes no convencionales y elementos reciclados como papel, cartón, tela, pude elaborar moldes que sólo fueron utilizados una vez, dando frutos a piezas súper únicas.

Entrevistadora: ¿Aún mantienes esta forma de producir piezas únicas o sigues con cosas más seriadas?

Yuli: Si, sigo en la línea de reciclar moldes, pero trabajo de forma mucho más lenta que el método tradicional. Lo que puedes hacer una semana entre los secados y horneados, yo me demoro 1 mes en el proceso completo porque los moldes se secan mucho más lentos y los procesos son mucho más personalizados.

Entrevistadora: Entonces tú trabajas con el vaciado...

Yuli: Si...

Entrevistadora: ¿Y de otro tipo de cerámica como moldeado y torno igual haces?

Yuli: Tengo colegas que conocen las técnicas, pero no, mi fuerte es vaciado. He hecho piezas a mano, pero siento que no es lo mismo. He pintado también piezas que están hechas, pero no he hecho el proceso completo, no solamente la parte final del detalle y del color.

Entrevistadora: ¿Eres de Cerrillos?, ¿siempre has vivido acá?

Yuli: Si, siempre he vivido acá. Estoy tratando de terminar mi taller hace más de un año, tiene un problema de humedad. Eso sí, hace 5 meses que estoy viajando hacia el Barrio Yungay, tengo mi segunda casa ahí. Aquí viven mis hermanas, tengo mi comunidad, mis talleres y por eso le tengo hartito cariño a la comuna.

Entrevistadora: ¿Es una cosa de que no te hallas allá o te gusta mucho aquí?

Yuli: Acá en la casa hay un patio que me encanta, entonces siempre me gusta volver a verlo, allá es al interior de una casona y no tengo sol directo. Hay mucha cultura cerca, murales y muchas cosas. Estoy acostumbrada acá, nuestro barrio es tranquilo y no es un lugar que quiera dejar. Acá en Cerrillos puedo andar hasta más tarde, allá en Santiago no.

Entrevistadora: ¿Aparte de ser aprendiz de Soledad y en la universidad, has tomado algún curso?

Yuli: No, pero he hecho mucho intercambio con otros artistas locales en ferias, exposiciones, museos y ferias itinerantes. Siempre conozco a gente, nos retribuimos, cambiamos redes sociales. El otro día estaba en un taller de Selknam y una persona me reconoció por haber estado en una feria de libro. Uno va conociendo gente y esa gente te influye. Me gustaría especializarme en algún momento, quizá más adelante, en el corto plazo.

Entrevistadora: ¿Cómo partiste con los talleres? ¿cuándo te interesaste en impartirlos?

Yuli: Siempre he tenido llegada con la gente, en distintas áreas. Me gusta mucho el contacto con la gente, desprender los paradigmas y abrirse también a nuevas formas. A partir de lo que estudié me gusta entregar buenas experiencias a los usuarios, atendiendo lo que necesitan. El primer taller fue aquí en la sede comunitaria. En el taller de invierno había varias chiquillas que no habían podido venir por estudios (entrevistadora: yo me inscribí en ese, pero no pude asistir), tuvimos la compañía de un niño pequeñito.

Entrevistadora: ¿Habías hecho talleres antes?

Yuli: Había hecho antes un taller de cordonería precolombina en DUOC, pero había sido como un workshop más pequeño. También hice clases particulares de orfebrería a una o dos personas. Algo como un taller más grande, el taller de cerámica acá en la sede fue el primero, se sobrepobló (Entrevistadora: es difícil tener un grupo grande con la cerámica porque hay que estar pendiente de cada persona). Pensaba que en las tres horas se me daría la posibilidad de crear nuevas cosas, pero faltó tiempo. Es muy dinámica la instancia del taller y muy personalizada, tengo la disposición de atender una a una las inquietudes.

Entrevistadora: Por lo que veo, te gusta mucho esto de mezclar las técnicas, ese es tu interés...

Yuli: Sí, me gusta lo que es más auténtico todavía, igual necesito enfocarme más en terminar muchas piezas que están ahí a medio terminar.

Entrevistadora: ¿Sientes que tu trabajo cerámico se relaciona con Cerrillos o es algo más bien personal?

Yuli: Creo que la seguridad del espacio proporciona un ambiente propicio para algo que necesita tranquilidad, ya que el espacio destinado al taller es muy silencioso, armónico. En él hay un patio muy acogedor y eso contribuye a un mejor trabajo. También aquí estaba el tema de la cercanía para que las piezas frágiles terminaran sus procesos bien, por lo que tener cerca el horno de Soledad siempre fue un beneficio.

[Anexo núm.7] Formulario de inscripción disponible para las interesadas en el taller, noviembre de 2023.

Taller de Cerámica: mujeres y territorio

¡Hola! Por medio de este formulario reservas tu cupo para el taller de Cerámica a realizarse los días **jueves de 16 a 18 hrs** durante el mes de Noviembre (09, 16, 23 y 30 de Nov y 07 de dic), en la **Sede Comunitaria Pablo Suarez #7387, Cerrillos**.

Este taller se encuentra enmarcado en el Proyecto de Título de diseño integral de Valentina Núñez, por lo cual requerimos tu compromiso y asistencia a todas las sesiones.

Nombre y Apellido *

Texto de respuesta breve

Edad *

Texto de respuesta breve

¿De qué barrio de la comuna nos visitas? *

Texto de respuesta breve

Número de teléfono (para grupo de WhatsApp)

Texto de respuesta breve

¿Cómo te enteraste de la actividad? *

☐ RRSS
☐ Afiche o volante
☐ Otro

Pregunta *

☐ Acepto que durante las sesiones se sacaran fotografías y videos para registrar la actividad. Este material...

[Anexo núm.8] Material de apoyo digital sesión nº1, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.



TALLER DE CO-CREACIÓN EN CERÁMICA

sesión 1

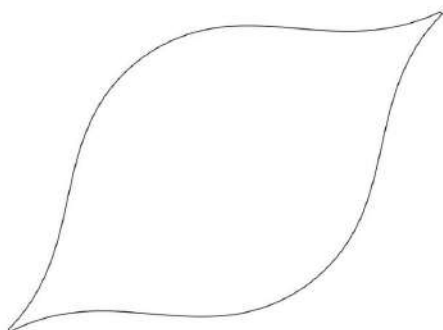
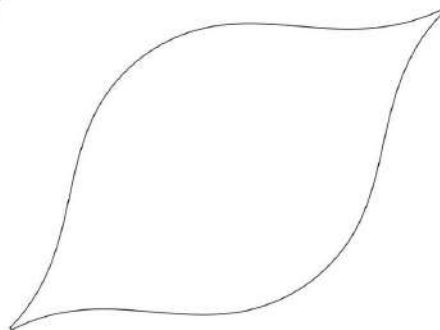
PARTE 1: INTRODUCCIÓN

¿QUÉ VAMOS A HACER EN EL TALLER?

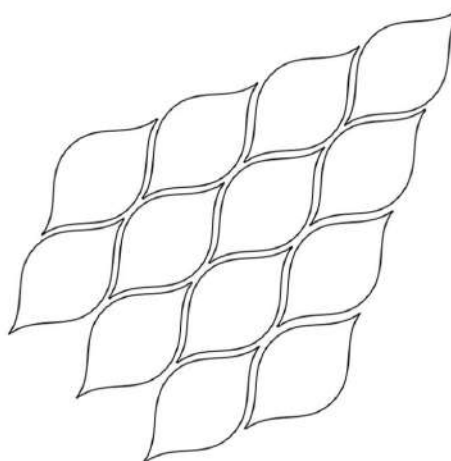
Vamos a crear nuestra obra colectiva en base a la tonada "La vertiente" de Margot Loyola

Cada una de ustedes va a tener su "placa" individual para expresar su perspectiva de la tonada.

Vamos a moldear, esmaltar y finalmente montar nuestra obra



PLACA



PROPUESTA DE
COMPOSICIÓN

SESIONES

clase 1: presentar el taller y ejercicio de dibujo

clase 2 y 3: moldear las piezas individualmente

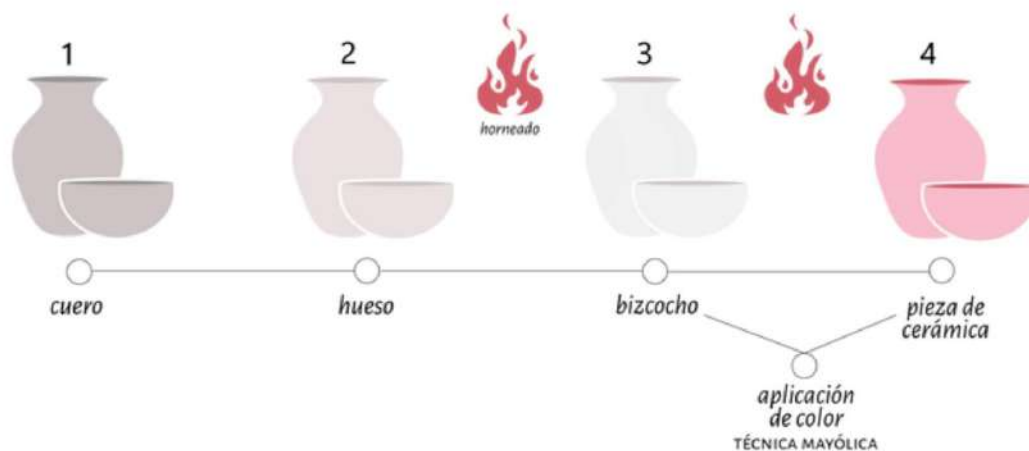
primera quema de la pieza

clase 4: esmaltar la pieza (pintar)

segunda quema de la pieza

clase 5: cierre y montar la obra

FASES DE LA CERÁMICA



PARTE 2: REFERENTES

VALERIA ARAYA

ONREIVNI CHILENA



CATALINA CARTAGENA

© CATALINAGENA CHILENA



NATALIA FUENTE © NATALIA FUENTE_ ESPAÑOLA



MAR ORTEGA @LAMARTEGA MEXICANA



MELODIE STACEY @MELODIESTACEY INGLESA



MARIANA ROBERT

© ROBERT_MARIANA

CHILENA



CAROLINA

© CARO SURREAL

FRANCESA



POLIMNIA SEPÚLVEDA

Instagram: POLIMNIAASE

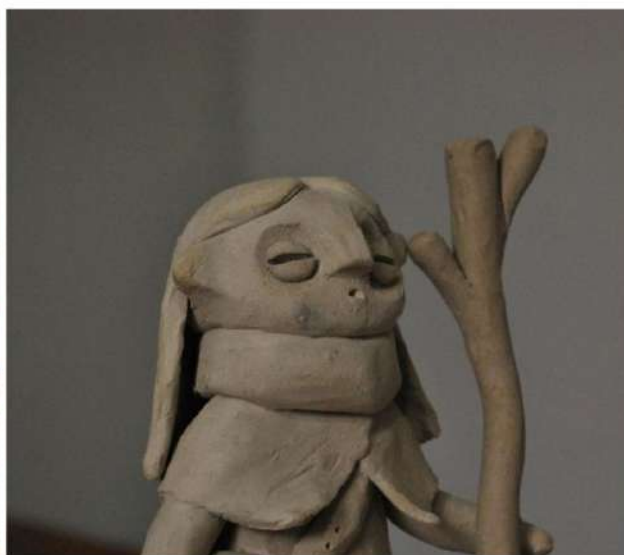
CHILENA





RODRIGO VELIZ

MANO_DE_TIERRA CHILENO



¡GRACIAS!

[Anexo núm.9] Material de apoyo digital sesión nº2, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.



TALLER DE CO-CREACIÓN EN CERÁMICA

sesión 2

PARTE 1: RECORDANDO

SESIONES

clase 1: presentar el taller y ejercicio de dibujo

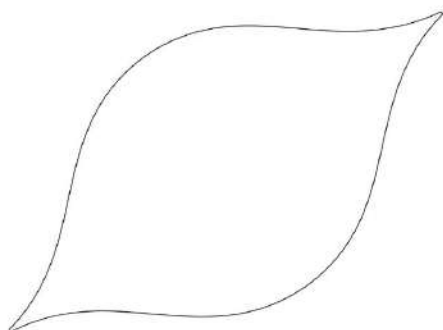
clase 2 y 3: moldear las piezas individualmente

primera quema de la pieza

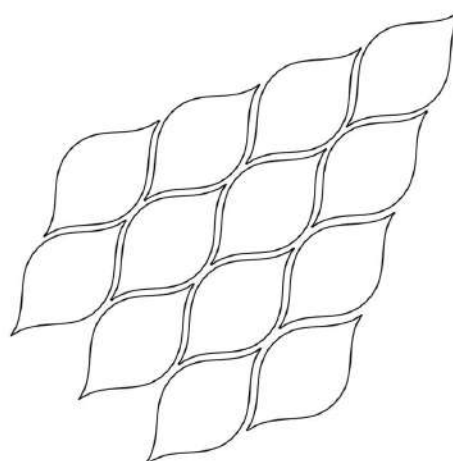
clase 4: esmaltar la pieza (pintar)

segunda quema de la pieza

clase 5: cierre y montar la obra

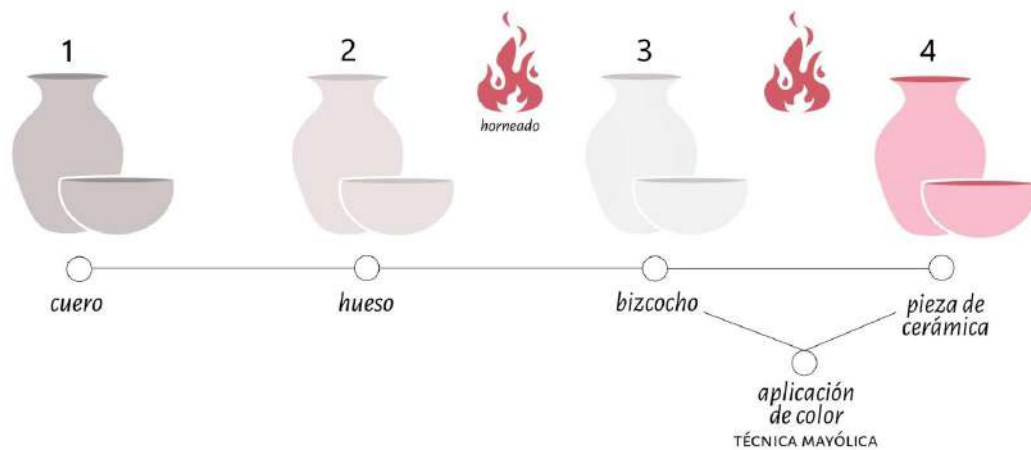


PLACA



PROPUESTA DE
COMPOSICIÓN

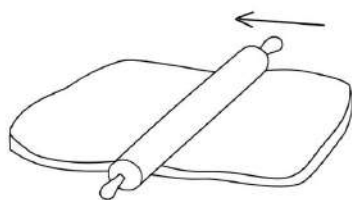
FASES DE LA CERÁMICA



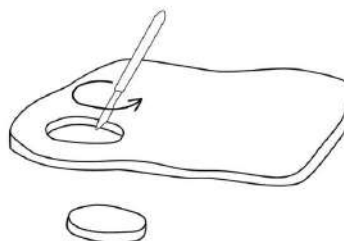
PARTE 2: TÉCNICAS DE MODELADO

TÉCNICA PLACA

- 1.** Estirar la pasta con ayuda de un uslero.

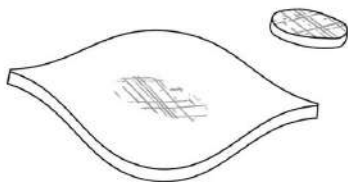


- 2.** Cortar la sección deseada con ayuda de un corta cartón o bisturí.

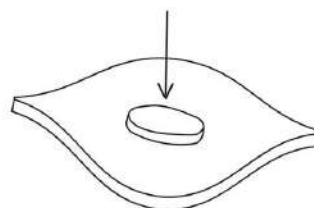


TÉCNICA PLACA

- 3.** Crear textura en la placa madre y en la placa cortada. Añadir en ambas partes un poco de agua o barbotina.

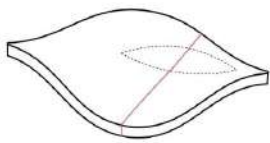


- 4.** Posicionar la placa y presionar para que se adhiera a la placa madre.

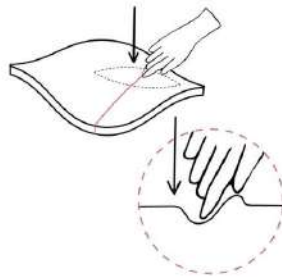


TÉCNICA PELLIZCO

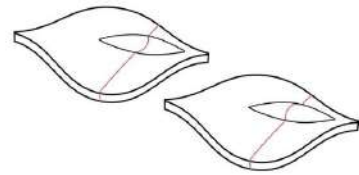
1. En la placa marcar ligeramente con un objeto con punta, donde se desea intervenir.



2. Undir o generar relieve en las piezas con las manos.



3. Perfeccionar la hendidura o relieve con los dedos y con ayuda de agua.



¡GRACIAS!

[Anexo núm.10] Material de apoyo digital sesión nº4, noviembre de 2023. Elaboración y registro propio.



TALLER DE CO-CREACIÓN EN CERÁMICA

sesión 4

PARTE 1: RECORDANDO

SESIONES

clase 1: presentar el taller y ejercicio de dibujo

clase 2 y 3: moldear las piezas individualmente

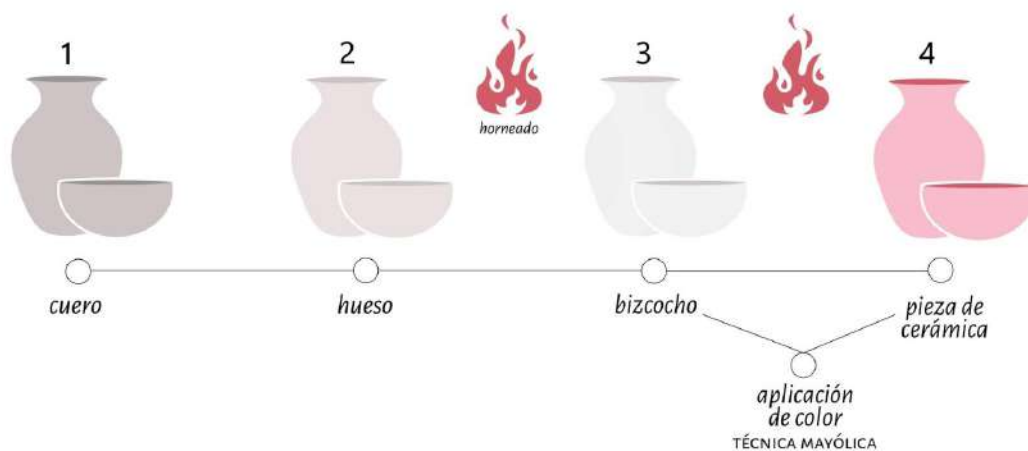
primera quema de la pieza

clase 4: esmaltar la pieza (pintar)

segunda quema de la pieza

clase 5: cierre y montar la obra

FASES DE LA CERÁMICA



ACABADO DE LA PIEZA TÉCNICA MAYÓLICA

- ESMALTAR BLANCO BIZCOCHO
(SOLO PARTE FRONTAL, DOS CAPAS)
- DEJAR SECAR AL TACTO
- CREAR LA MEZCLA DE PIGMENTO
(+ AGUA/+ CMC)
- APLICAR PIGMENTO (+ AGUA/+
CMC)

CMC: CARBOXIMETILCELULOSA ADHESIVO,
REGULADOR DE AGUA, AUMENTA LA VISCOSIDAD

MÁS AGUA MÁS SUAVE / MÁS
TRANSPARENTE EL COLOR

MENOS AGUA MÁS “FUERTE” / SATURADO
EL COLOR

PARTE 2: EJEMPLOS DE PINTADO



TEXTURAS EN EL PINTADO - JUGAR CON LA SATURACIÓN DEL PIGMENTO EN EL AGUA



TRABAJAR LOS COLORES PLANOS



TRABAJAR LOS COLORES PLANOS, GENERAR DIBUJOS CON LOS BLANCOS



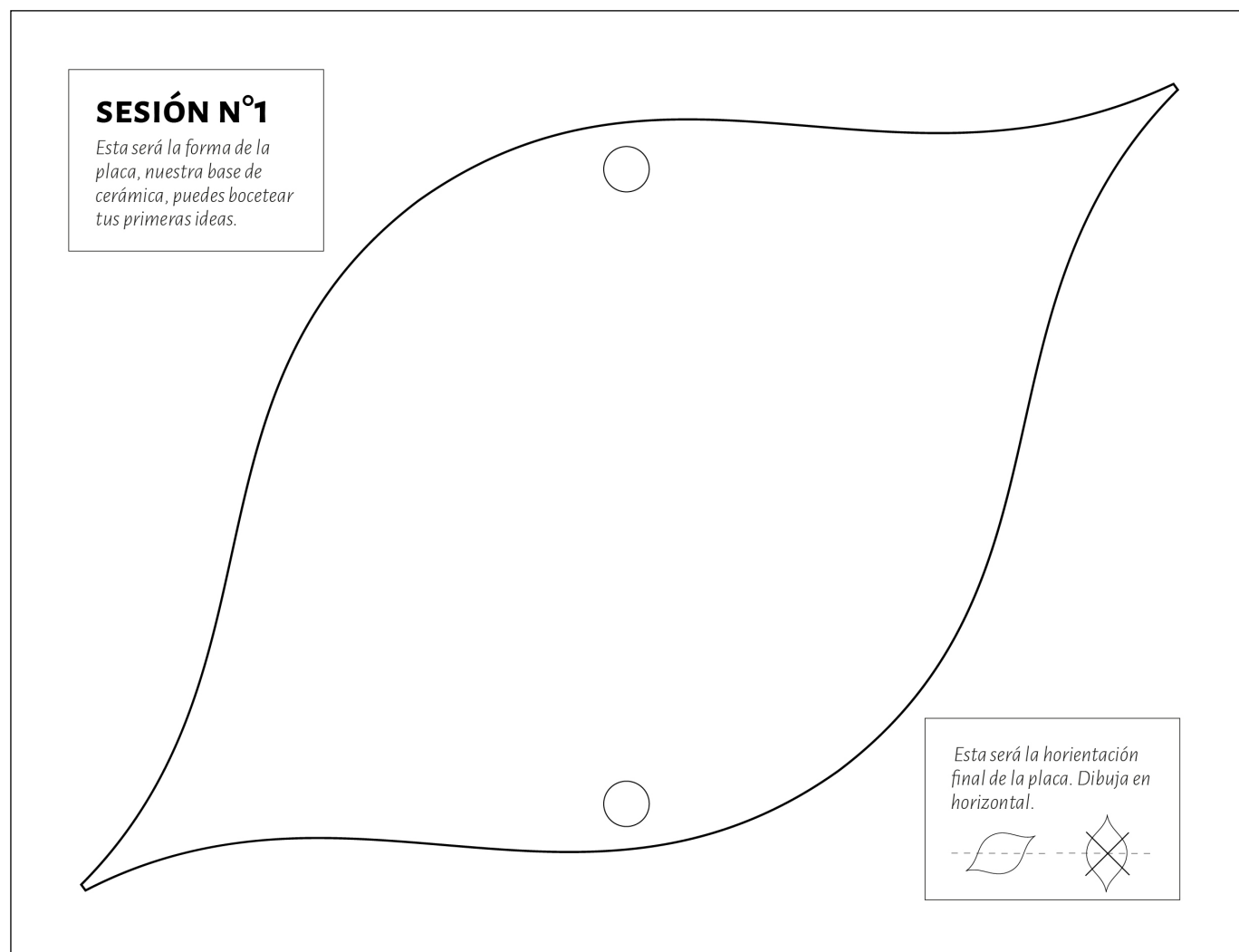
GENERAR TRAMAS O PATRONES EN LAS PARTES PLANAS DE LA PIEZA O EN ELEMENTOS ESPECÍFICOS



PROBAR DIVERSAS COMBINACIONES DE PATRONES, COLORES, TRAMAS

¡GRACIAS!

[Anexo núm.10] Material de apoyo impreso para las sesiones de taller de co-creación: placa trazada en hoja para bocetear y tonada "la Vertiente" para análisis y conversación grupal.



La Vertiente

Margot Loyola

[Verso 1]

Alguien ha herido al monte con un puñal
Y de la herida brota un manantial
El valle dijo al monte: "Quiero beber
El agua de tus cumbres deja correr"

[Coro]

Vida, vamos al cerro
A beber el agua de la vertiente
Quisiera yo calmar la sed
Que me ha dado tu amor ardiente
Ay, ay, ay, ni el agua que brota
Mi vida, calmará
Esta sed que tengo
Mi vida, de tu boca
Mi vida, de tu boca

[Verso 2]

Brota entre verde zarza en la gruta oscura
Así brotó mi amor, ay, entre amarguras
Bien sabes, vida mía, que estoy herido
Cual puñal en el alma hiere tu olvido

[Coro]

Vida, vamos al cerro
A beber el agua de la vertiente
Quisiera yo calmar la sed
Que me ha dado tu amor ardiente
Ay, ay, ay, ni el agua que brota
Mi vida, calmará
Esta sed que tengo
Mi vida, de tu boca
Mi vida, de tu boca



SESIÓN N°1

Realicemos en conjunto
un análisis de la canción,
pasemos las palabras a
formas.

¿qué sentimientos
expresa? ¿qué elementos
se distinguen? ¿qué colores
tendrían? ¿qué texturas
tendrían? ¿serían formas
curvas o rectas?



CE RRRI LLA NAS

CREADORAS COTIDIANAS

Carrera de Diseño
Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Universidad de Chile
junio, 2024