



EL SENTIDO PEDAGÓGICO EN LAS ARTES

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS,
TERRITORIOS, MEDIACIÓN
Y RELACIONES SOCIALES



EL SENTIDO PEDAGÓGICO EN LAS ARTES

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS,
TERRITORIOS, MEDIACIÓN Y
RELACIONES SOCIALES

Editores

Rosario García-Huidobro Munita

Gabriel Hoecker Gil

Catalina Montenegro González

Ninoska Schenffeldt Ulloa

EL SENTIDO PEDAGÓGICO EN LAS ARTES

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS,
TERRITORIOS, MEDIACIÓN Y
RELACIONES SOCIALES

Editores

Rosario García-Huidobro Munita

Gabriel Hoecker Gil

Catalina Montenegro González

Ninoska Schenffeldt Ulloa

Primera edición, 2025

García-Huidobro Munita, Rosario; Hoecker Gil, Gabriel;
Montenegro González, Catalina; Schenffeldt Ulloa, Ninoska

**El sentido pedagógico en las artes. Prácticas artísticas, territorios,
mediación y relaciones sociales** / Chile, Ediciones IESED-Chile, 2024.

ISBN XXXXX / RPI: XXX

136 p.; 24 X 17 cm (obra independiente)

1.Educación 2. Arte 3. Experiencias situadas 4. Testimonios

Este libro contó con referato internacional

Editora en jefa

Andrea Minte Münzenmayer

Diseño e ilustración de portada

Natalia Valdés Lagos

Corrección de estilo y ortotipografía

Carolina Carillanca Carillanca

Comité editorial:

Freddy Marín, Universidad de la Costa, Colombia

Paulina Martínez, Universidad de Tarapacá, Chile

Sergio Galdames, Universidad de Santiago de Chile

Claudia Vargas, Universidad de Santiago de Chile

La publicación de la primera edición de este libro fue posible gracias al apoyo del Proyecto de Fortalecimiento de la Investigación y Formación Avanzada en Educación, en el Sistema de Universidad Estatales, RED 21995.

Se agradece al Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología en Chile, por financiar el proyecto de investigación N° 11180057, titulado "Nuevos vínculos y desafíos entre lo artístico y lo pedagógico. Abriendo campos hacia una re-conceptualización del arte y el rol del(la) artista en la sociedad actual", que da pie al presente ensayo y sus avances durante el tercer año de investigación.

Acceso Abierto: La edición en formato de libro electrónico se puede consultar sin restricciones ni costo, desde cualquier lugar con acceso en línea. Se podrá hacer cualquier explotación de la obra con la única limitación de reconocer la autoría.

© 2025, Ediciones IESED-Chile

Avenida República N° 517 – Santiago, Chile

www.iesed.cl

ÍNDICE

11	Agradecimientos
13	Presentación
17	Introducción
29	I. LOS SENTIDOS PEDAGÓGICOS EN LAS ARTES Y EL TERRITORIO
48	II. LA RELACIÓN DE LOS/AS ARTISTAS CON EL TERRITORIO
78	III. ARTISTAS COMO AGENTES DE CAMBIO
94	IV. LAS POSIBILIDADES DEL ARTE COLABORATIVO.
97	Una conversación con María José Muñoz
106	Ideas finales
112	Biografías de los/as artistas
125	Referencias bibliográficas

PREFACIO

Iniciamos la escritura de este libro en 2021, anhelando relatar de manera más humana y extendida nuestros resultados de análisis y darles un carácter visual y reflexivo, el que muchas veces escapa a los *papers* académicos.

Estamos a inicios de 2024 y aun seguimos con los esfuerzos por editar esta publicación. Las diversas vueltas de este manuscrito nos ha nutrido, pues hemos podido mirarlo con sospecha y distancia, dado que en el transcurso de estos dos años iniciamos nuevas investigaciones que nos han permitido profundizar muchos de los cuestionamientos que ya estaban planteados en este manuscrito y pudimos formular nuevas preguntas.

En este prefacio hablo desde el presente y observo lo que fue escrito hace dos años, sosteniendo la convicción y la urgente necesidad de relevar las lecturas locales que problematizan la escena artística chilena, fuera del centro, desde un lugar de cambios que nos muestra a la inestabilidad como una bandera de lucha y la clave para el futuro en el ámbito de las artes.

Escribir e investigar desde una universidad pública y regional en el sur de Chile, junto con practicar las artes desde lugares que no están en el centro de los circuitos artísticos, nos lleva a poner la mirada en aspectos que escasamente han sido visualizados por la academia y la política cultural y que dan cuenta del giro social y afectivo en las artes. Estos giros proclaman nuevos sentidos y relaciones que trascienden el campo artístico y nos abre a preguntas comprometidas con nuestros territorios, nuestras formas de mediar, la ética del quehacer artístico y su posibilidad emancipadora.

Para ello, ha sido crucial el aporte de los movimientos feministas en las prácticas artísticas, dado que cuestionaron la individualidad y genialidad

masculina, blanca y heterosexual (Nochlin, 1971), para dar paso a procesos artísticos que, además de denunciar las manifestaciones del androcentrismo, plantean nuevos escenarios y desafíos en las artes que relevan la colectivización, reivindicación de la memoria, biografías, territorios, la relevancia del cuerpo y la experiencia vivida como producción artística. Todos estos procesos sociales y políticos llevan al llamado giro social (Bishop, 2006) y pedagógico (Rogoff, 2011) en las artes, que significó desplazar del centro a la obra como objeto y relevar el proceso artístico en tanto experiencia dialógica que es vivida en un contexto situado y biográfico.

Hoy, las artes en Chile encarnan un lugar que permite problematizar otras esferas (García-Huidobro, 2020). Junto con otras disciplinas se abren a contextos que van más allá de la representación y la producción, puesto que la búsqueda de respuestas ante la justicia social nos lleva a mostrar la propia agencia de las artes, como una herramienta que es posibilitadora hacia otras lecturas. Así, desbordar los límites de las artes significa atender a sus giros sociales y afectivos, dado que nos enseñan la multiplicidad de dimensiones, miradas y preguntas desde las cuales es posible entender a las artes y proyectarla como una herramienta generadora de nuevos saberes que median con una misma, otras personas, territorios, historias y el bien común.

A través de este libro, les invitamos a revisar las expansiones de las prácticas y producciones culturales de artistas –impulsado por un compromiso político portador de cambios–, donde emerge lo pedagógico como un complejo de relaciones, sentires y afectos cargados de significados que dan sentido a las experiencias (Zúñiga, 2019).

Desde estas nuevas formas de producción artística y de conocimiento –abordadas desde lógicas relacionales, territoriales y situadas, dialogantes, pedagógicas, experienciales y con un claro enfoque político-transformado–, la práctica artístico emerge en sí misma como un proceso de mediación, como una herramienta que amplía el horizonte de los mundos posibles y como un instrumento que posibilita nuevas formas de pensar y colectivizarnos.

Lo artístico, a través de esta publicación, se problematiza como un agente que es capaz de condicionar e incidir en procesos asociativos y de agencia y que se da por un vínculo o relación social entre artistas, comunidades y territorios, posibilitando un acontecimiento artístico que reivindica la creación como un derecho democrático y ciudadano de todas las personas (Guattari, 1995).

En este sentido, artistas y artistas-docentes se constituyen como posibles agentes que dinamizan, ya que promueven procesos reflexivos y dialógicos desde la práctica artística, interiorizando a las artes como un proceso democratizador, activista y político (Gale y Densmore, 2007).

Es desde este lugar que el relato de esta publicación narra los aprendizajes de lo que significa investigar, con el fin de relevar los saberes vivos de artistas, comunidades y territorios. Mostrar el compromiso de unas artes encarnadas que no se centran en técnicas o lenguajes artísticos, sino en mirar más allá de los límites demarcados, para formularnos nuevas preguntas desde *el arte de los afectos*.

ROSARIO GARCÍA-HUIDOBRO MUNITA

Universidad de Los Lagos

Enero de 2024

INTRODUCCIÓN

Entre 2019 y 2021, desarrollamos el proyecto FONDECYT N° 11180057, titulado “Nuevos vínculos y desafíos entre lo artístico y pedagógico. Abriendo campos hacia una re-conceptualización del arte y el rol del artista en la sociedad actual”, gracias al Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología en Chile. Fue un estudio con un recorrido zigzagueante, pues a través de Patti Lather (2007) pudimos constatar que las investigaciones son procesos abiertos, de aprendizaje colectivo, situados y, sobre todo, abiertos a lo contingente.

Lo contingente en este proyecto se vio situado por el estallido social chileno en octubre de 2019, y luego durante la pandemia de 2020 y 2021. Sin duda estos sucesos sociales, políticos y sanitarios afectaron el desarrollo del proyecto, no en su ejecución, ya que gracias a la tecnología, de manera virtual, logramos realizar todas las entrevistas y Talleres Artísticos de Discusión (TAD) que nos propusimos en la formulación del proyecto. Más bien, tanto el estallido social como la pandemia afectaron la postura y el posicionamiento que el equipo adoptó en el proyecto. Las crisis socio-políticas fueron un escenario que nos sirvió para preguntarnos por un sentido más complejo de lo artístico y la pedagogía, y sobre todo por el compromiso de las artes con lo social, el territorio y lo contingente.

Si bien el objetivo general del proyecto fue conocer cómo los y las artistas visuales que se desempeñan como docentes en Chile (en espacios de educación formal o informal) vinculan la práctica artística con la pedagógica, y cómo estos cruces tienen el potencial de generar nuevas propuestas en la producción y la educación artística en Chile, el proyecto se abrió hacia un nuevo giro epistemológico sobre el quehacer de los y las artistas más allá de la producción y la educación. La propia contingencia que vivió nuestro país los últimos tres años llevó a preguntarnos, también, por cómo el arte se vincula con lo social, y por el sentido pedagógico en las prácticas artísticas.

Estos fenómenos sociales llevaron a plantearnos que no son únicamente las instituciones o los propios circuitos artísticos los que marcan el paso o las vanguardias sobre las artes que nos afectan, importan y que necesitamos en una sociedad cambiante. Más bien, son artistas y artistas-docentes quienes a través de sus lugares de enunciación y acción van trazando líneas postvanguardistas que nos permiten preguntarnos qué ha ocurrido en el arte y cómo las artes se han transformado en agentes activos que nos interpelan y transforman socialmente.

Una de las principales líneas de esta investigación fue trabajar desde una perspectiva situada y corporeizada (Braidotti, 2004), donde se entiende que la práctica artística pertenece a un sistema de relaciones sociales incardinadas en una red cultural. Esta lógica nos permitió acercarnos a las diversas subjetividades y prácticas artísticas que emergen desde los diferentes territorios y contextos. En este sentido, el territorio fue pensado como una unidad analítica, es decir, un constructo social donde se expande y problematiza el campo epistemológico de las artes.

Las prácticas artísticas contemporáneas demandan nuevos sentidos, reclaman nuevas respuestas desde las sinergias sociales; propiciando la participación ciudadana, nuevos vínculos relacionales, diálogos comunitarios y cambios en los lenguajes territoriales (Sales et. al, 2019). El estudio y análisis de los territorios no es una actividad reciente: las ciencias sociales y la geografía lo han documentado en profundidad. Sin embargo, es importante observar otros intentos exploratorios que buscan generar nuevos conocimientos desde otras interrelaciones y prácticas propias de la dinámica social-territorial. Según Milton Santos (2000), el espacio se configura socialmente y varía en base al momento histórico que le rodea, donde se fusionan condiciones locales y globales, materialidades y prácticas que estructuran un sistema cultural.

A partir de estas ideas, el proyecto de investigación tuvo cuatro etapas de recolección de datos, en la que trabajamos con grupos de diversas voces y contextos para conocer cómo las artes dialogan con lo pedagógico. La presente publicación se centra en la última fase trabajada con artistas.

En la primera etapa del proyecto se invitó a un grupo de artistas y artistas-docentes a compartir sus proyectos artísticos pedagógicos, lo que permitió identificar y comprender los primeros cruces entre lo artístico y lo pedagógico, y dio cuenta de elementos relacionales, colectivos y afectivos. Parte de este trabajo se puede profundizar en la publicación “Cruzar la mirada. Resignificar a las artes en la sociedad actual” (García-Huidobro, 2020).

La segunda fase de recolección fue una serie de entrevistas que realizamos a las jefaturas de las carreras de Licenciatura en Artes y Pedagogía en Artes de nuestro país, puesto que obedecía a uno de los objetivos específicos de esta investigación y que era, explorar cómo se fomentan los vínculos entre la práctica artística y docente en las carreras de Licenciatura en Artes y Pedagogía en Educación Artística, evaluando sus cruces y diferencias. Parte de dicho análisis se puede revisar en la publicación “El sentido pedagógico de las artes en las carreras de Licenciatura en Artes y Pedagogía en Artes en Chile” (Schenffeldt y García-Huidobro, 2021).

La tercera etapa de recolección de experiencias fue a través de los Talleres Artísticos de Discusión que realizamos de manera presencial y virtual con grupos de artistas, artistas-docentes, mediadores/as de arte, estudiantes de Licenciatura en Artes y de Pedagogía en artes, un total de sesenta personas de diferentes regionales del país. Este interesante proceso nos permitió analizar cómo cada uno de estos grupos vincula lo artístico con lo pedagógico y reconocer sus aportes para el área artística y de la educación artística (García-Huidobro y Hoecker, 2022a, 2022b; García-Huidobro y Schenffeldt, 2022).

La última y cuarta etapa de recolección de información —que es la que nos convoca en este libro— se desarrolló a través del proceso de entrevistar, analizar y significar la experiencia de trece artistas de nuestro país, de diversas regiones, edades y género, con ganas de contar sus experiencias y de formar parte de esta publicación mediante sus relatos en primera persona, y junto con ello reafirmar la importancia del rol de las artes en una sociedad con un entramado social, político, cultural y territorial complejo. Quienes participaron de las entrevistas y que nos acompañan en esta publicación

son¹ —por orden alfabético— Claudio Acuña, Verónica Astudillo, Eduardo Cruces, Claudia González, Miguel Hernández, María Francisca Jara, Pablo López, José Miguel Marty, Alex Mellado, María José Muñoz, Sebastián Riffo, Claudia Suarez y Señorita Ugarte².

La importancia de estas entrevistas fue conocer el sentido social y pedagógico de sus prácticas creativas. Esta inquietud responde a los resultados de análisis de las fases anteriores, pues los relatos de quienes participaron en los Talleres Artísticos de Discusión nos llevaron a identificar la relevancia de los contextos y la mediación en las prácticas artísticas pedagógicas. Así fue como contactamos a trece artistas visuales de diversas localidades de nuestro país, nos contaron sobre sus procesos creativos y proyectos artísticos y nos describieron cómo observaban el sentido pedagógico en sus prácticas. También les preguntamos cómo y en qué medida se percibían a sí mismos/as como agentes posibilitadores a través de sus proyectos o producciones artísticas. Estas ricas conversaciones fueron posteriormente analizadas por el grupo de investigación y se organizaron a través de tres categorías (Tabla 1).

1 Para conocer con más detalle sobre sus biografías y proyectos artísticos se invita a revisar el capítulo Biografías de los artistas.

2 Alejandra Ugarte es conocida bajo el seudónimo de Señorita Ugarte.

Tabla 1. Sentido pedagógico en las prácticas artísticas de artistas

EXPERIENCIA DE ESTUDIO	CATEGORÍAS	SUBCATEGORÍAS
El sentido pedagógico en la práctica artística de artistas chilenos/as. Prácticas que se sitúan en contextos.	Relación del territorio con las prácticas artísticas.	<ul style="list-style-type: none"> • Dispositivo de materialidad y experimentación relacional • La mediación artística • La investigación
	Relación de artistas con el territorio.	<ul style="list-style-type: none"> • Social • Biográfico • Educativo
	Artistas como posibles agentes de cambio	<ul style="list-style-type: none"> • Agencia desde la práctica socio educativa • Agencia desde la práctica artística

Este texto presenta los principales resultados de los diálogos sostenidos con estos/as trece artistas, en base a las tres categorías, pero que a lo largo de esta publicación profundizamos para dialogar cómo sus relatos nos permiten pensar en un futuro para el lugar de las artes en el escenario sociocultural y político. Para ello, en cada capítulo el grupo de investigación dialoga con los relatos más relevantes que emergieron de estos encuentros, los teoriza y nos propone una comprensión que no es excluyente de otras miradas, interpretaciones y análisis.

Este libro se compone de cuatro capítulos que responden a las categorías anteriormente enunciadas y que muestran los diferentes tránsitos y devenires de los y las artistas que participaron, desplegando reflexiones que dotan de nuevos sentidos a su quehacer. Tanto las categorías como sus apartados problematizan el territorio, la práctica artística, la mediación artística y cómo avizoran en ese recorrido su capacidad de agencia para la

transmisión de *lo nuevo* que trasciende lo estético y lo propositivo, y que permite cuestionar y resignificar nuestra historia.

La primera parte de este libro explora tres sentidos pedagógicos y artísticos que problematizan el territorio: como un dispositivo sinérgico de creaciones artísticas; como un espacio donde brotan elementos relacionales dando lugar a la mediación artística; y finalmente, como un espacio donde las prácticas artísticas y pedagógicas se van conmutando con identidades provenientes de la investigación, la etnografía y las ciencias sociales. En este apartado las voces artísticas toman protagonismo y son expuestas para que quien las lea pueda hacerse una idea, a través de sus relatos, sobre las formas en que sitúan lo pedagógico en su hacer artístico.

La segunda parte expone tres diferentes recorridos y significaciones de la práctica artística pedagógica, donde el territorio emerge como el nicho de las problemáticas y conflictos sociales, convocando al compromiso y desarrollo sociopolítico. Así también, se muestra cómo el recorrido biográfico y contextual es resignificado más allá de los límites geográficos, articulando territorio, experiencias de vida, afectos y trabajo artístico. Por último, en este capítulo, se muestra la interrelación entre la práctica artística, sus aspectos socio-pedagógicos y el territorio, transformando la transferencia de conocimientos en espacios de mediación. En este apartado las voces de los y las artistas son hilvanadas por las reflexiones del equipo de investigación, quienes van dotándoles de diversos sentidos epistemológicos.

La tercera parte de esta publicación expone las interrogantes que surgieron en base al alcance de las prácticas artísticas y en qué medida nos podemos encontrar con posibles agentes/as de cambio. De esta manera vemos, en la capacidad de agenciamiento, acciones y posicionamientos transformadores y portadores de nuevas subjetividades y políticas, que resignifican los imaginarios que se ponen al servicio de las comunidades y los territorios a través de las artes. En este apartado, los relatos de los y las artistas entrevistados/as son nuevamente teorizados por el equipo de investigación, para entregar ideas sobre la acción y el compromiso político,

que se expande a través de las artes como un sentido que es en sí mismo pedagógico.

Finalmente, la cuarta parte no alude a una categoría en concreto y expone una conversación con la chilena ex-coordinadora del programa nacional Residencias de Arte Colaborativo, María José Muñoz, artista e investigadora experta en las áreas de mediación artística y cultural, gestión y planificación cultural, quien desde el sector público-cultural nos relata las complejas lógicas de mediación en el programas de Residencias de Arte Colaborativo y el trabajo realizado en las comunidades, como las tensiones que provoca dicho trabajo con la institucionalidad.

Es relevante precisar que, a lo largo del texto, estos relatos responden a una conversación situada de las prácticas artísticas, lo que no significa que los procesos creativos no vayan cambiando. Como equipo de investigación, consideramos que cualquier persona artista transita entre diversas realidades, contextos, intereses y prácticas, lo que les provoca subjetividades cambiantes, híbridas y complejas (Sullivan, 2010). Esta idea permite que sus prácticas no sean fijas ni cerradas y se vayan diversificando según sus historias personales, donde estén situados, sus influencias, referentes, etc.

Antes de embarcarnos en la aventura de estos/as artistas, consideramos relevante contextualizar algunos conceptos que marcarán la pauta y pista de esta publicación y permitirán que quien nos lea se sitúe, para luego ir generando sus propios cruces y sentidos. Para ello explicaremos brevemente cómo en este estudio y publicación se sitúan las ideas de sentido pedagógico, práctica artística, mediación artística, territorio y agentes de cambio.

Sentido pedagógico

Entenderemos lo pedagógico como un proceso y experiencia más compleja que lo educativo. Mientras que lo educativo es netamente formativo, lo pedagógico involucra historias de vida, relaciones, sentires, afectos y deseos. Lo pedagógico es el campo expandido de la educación, uno que algunos han llamado *transeducar* (Huerta, 2017) y otras prácticas culturales (Sentamans, 2018).

Por pedagógico entendemos un proceso que trasciende lo escolar y el aprendizaje que se genera en un espacio formal, porque es un proceso de aprendizaje que se da en todas nuestras etapas de la vida y es parte de las relaciones humanas. Nos enfocaremos en lo pedagógico como una dimensión y un sentido presente en nuestra vida cotidiana (Lucke, 1999, Van Manen, 2004) y que tiene que ver con “el espacio social donde las personas construyen significados en conjunto y le dan sentido a la experiencia” (Zúñiga, 2019, p. 90). Esta es la idea de pedagogía que nos preocupa e interesa, una que se abre al otro/a para compartir y aprender saberes. A partir de ahí emerge aquello que Fernando Hernández (2011) ha llamado encuentro de subjetividades y tiene que ver con lo que ocurre cuando las personas nos podemos re-pensar desde otros lugares, lenguajes, medios y relaciones.

Desde este punto de vista, lo pedagógico es un sentido en potencia que está en hogares, en la naturaleza, en juntas de vecinos, en iglesias, supermercados, plazas, centros culturales, municipalidades, bibliotecas, escuelas... Tiene que ver con el sentido que le vamos entregando a nuestras experiencias en esos contextos. Por ello, diremos que lo pedagógico siempre es una posición situada (Haraway, 1995), donde lo personal nutre de sentido político a las experiencias. Lo pedagógico, entonces, entendido desde esta perspectiva crítica y social, es una forma de construir y expandir saberes a través de nuestros aprendizajes, una forma compleja de ir pensando.

Práctica artística

La noción de arte sobre la que se sitúa esta publicación no es la que pensamos como objeto, sin intencionalidad y contemplativa. Más bien, nos importa discutir “la capacidad intencional del arte” (Fontdevila, 2018, p. 2018), su capacidad de afectarnos como medio o herramienta disruptiva para proponer nuevas formas de entender nuestra cotidianidad y de entendernos a nosotros mismos/as. Estos nuevos modos de entender y manifestar las artes promueven formas de aprendizaje individuales y colectivas. Con esto aludimos a las prácticas artísticas (formas de creación y producción artísticas) como una forma de pensar y hacer, y no solo como una *cosa* que hacemos (De Pascual y Lanau, 2018). En este sentido, el acento no está en el objeto artístico, un producto vendible o de circulación, sino en el sentido trascendente de dicho objeto, como también en la experiencia artística que se vive y comparte, que a veces puede ocupar un papel metodológico, de mediación o transformación, y que sobre todo nos permite aprender (García-Huidobro y Montenegro, 2020). Por ende, diremos que es pedagógica. También, algunas han llamado a este tipo de creación *producciones culturales*, para renombrar cómo las artes se han expandido hacia nuevas formas de hacer que promueven subjetividades desde el activismo y la resistencia (Sentamans, 2018). Son prácticas artísticas que cuestionan la autoría de la obra, la difusión y distribución, promoviendo acciones pedagógicas que se abren a la transformación de nuestros conocimientos.

Mediación artística

La mediación artística es un campo de acción amplio y complejo, que se ha desarrollado en diversas dimensiones y contextos, lo que ha llevado a plantearlo como un término complejo e intersubjetivo (Sturm, 2000). A pesar de ello, Javier Rodrigo-Montero (2015) nos ha mostrado tres perspectivas y formas de desarrollar la mediación artística.

La primera y más utilizada en Chile sigue paradigmas más educativos y se relaciona con el uso de la mediación en la educación artística que se desarrolla en museos o centros expositivos y se basa en la museología crítica (Peters, 2018).

La segunda forma alude a la mediación que se genera desde los procesos curatoriales, y se expresa a través de la programación de exposiciones, talleres, conferencias y otras actividades que entienden que la curaduría es una acción crítica de mediación. Ejemplo de estas dos perspectivas ha sido el reconocido trabajo que ha propulsado la alemana Carmen Mörsch, como fundadora del colectivo Kunstcoop, quien ha impulsado la mediación artística como práctica crítica en museos, centros culturales y expositivos (Mörsch, 2002; 2015a, 2015b).

La tercera forma de comprender y desarrollar a la mediación artística, y que toma especial interés en esta publicación, por la labor que realizan los artistas entrevistados, ha sido denominada mediación artística como campo de expansión (Ruiz Solórzano, 2017). La mediación artística expandida recoge aspectos de las dos formas anteriores (educativas y curatoriales), y además incorpora las nuevas formas de expresar la crítica institucional, desarrolladas en contextos sociales con comunidades. Se trata de procesos sociales y culturales que se entrecruzan con otras prácticas y áreas de las ciencias sociales (Rodrigo-Montero, 2015). Un aspecto que nos interesa de esta tercera forma de desarrollar la mediación artística, es justamente el proceso de mediación abordado desde las artes como herramienta de intervención y producción artística que genera nuevas oportunidades, dinámicas y significados ante conflictos o problemáticas de comunidades específicas (Ruiz Solórzano, 2017; De la Cruz Aguilar, 2019).

Sobre la mediación que ocurre en las prácticas artísticas, hemos realizado estudios y publicaciones posteriores (García-Huidobro y Freire, 2023; Montenegro y Hoecker, 2023), que nos han llevado a nombrar este quehacer como prácticas artísticas de mediación expandida (PAMEX), y las hemos reconocido como un tipo de práctica artística que es colaborativa, que puede desarrollarse en todo tipo de territorios o comunidades. En concreto, este

tipo de práctica se desarrolla en/con una comunidad específica, a partir de una necesidad, problema o tema que plantea el grupo y en el cual el hacer artístico o creativo actúa como medio o herramienta. Su desarrollo dinamiza vínculos, abre afectos y promueve procesos reflexivos donde el grupo piensa desde otro lugar. El rol de la persona mediadora es poner a disposición ideas creativas o saberes artísticos para que el grupo problematice la necesidad detectada desde las artes como una práctica política y reflexiva.



Territorio

La noción de territorio no es comprendida ni circunscrita únicamente a la idea de mapa como espacio físico con un límite geográfico preciso, sino que también se atribuye a los sentidos subjetivos y sociales que se reflejan en relatos, prácticas (Mela, 2020), relaciones y espacios de resistencias, donde artistas y artistas-docentes se sitúan como agentes sociales, estableciendo interconexiones de saberes que responden a una postura política que abre posibilidades de cambio social en determinados espacios.

En esta publicación, el territorio será comprendido de manera híbrida, compleja y como un cruce de relaciones, prácticas, discursos y espacios geográficos. Tomando como referencia a George Marcus (1995), se entenderá la idea del territorio más allá de un solo espacio físico y singular (Falzon, 2009), y serán las relaciones y corporeidades también otras formas de significar el territorio.



Agente de cambio

Este estudio posibilitó la idea de pensar que los y las artistas promueven y dinamizan espacios sociales y de subjetividad. Por lo tanto, el concepto de agentes de cambio no alude a artistas en tanto héroes o heroínas, sino a personas que posibilitan experiencias. Ser artistas y artistas-docentes implica preguntarse por la justicia social, la democratización de la cultura, donde el quehacer se pone al servicio del desarrollo social y cultural de nuestros contextos geográficos. A partir de esto, se plantea a los/las artistas-docentes como productores culturales (Acaso y Megías, 2017), es decir, quienes a través de su hacer artístico y pedagógico promueven la cultura y la dotan de significado en la vida de las personas y las comunidades.

El territorio es el lugar donde artistas y artistas-docentes se sitúan como agentes sociales en una de las conexiones parciales como postura política para el cambio social. Es desde esta idea que pensamos que el rol de los/as artistas conlleva una dimensión posibilitadora, promoviendo iniciativas comprometidas y transformadoras con el entorno y el contexto social.

I. LOS SENTIDOS PEDAGÓGICOS EN LAS ARTES Y EL TERRITORIO

Presentamos tres formas de activar el sentido pedagógico en las artes y, sobre ello, el rol que expresan las territorialidades en los procesos creativos. Si bien pueden existir muchas formas de problematizar el territorio y de otorgarle un lugar en las prácticas artísticas, las que se presentan en este capítulo aluden a los relatos del conjunto de artistas que participaron de este estudio, por lo que, sin ser excluyentes de otras miradas, planteamos que las propuestas en este apartado son unas más de tantas otras formas de problematizar el territorio en las prácticas artísticas contemporáneas que se desarrollan en Chile.

De las voces y prácticas de los y las artistas participantes de este estudio, se pudieron distinguir tres formas de problematizar el territorio en su quehacer y compromiso. Dichas formas pueden visualizarse en la Figura 1.

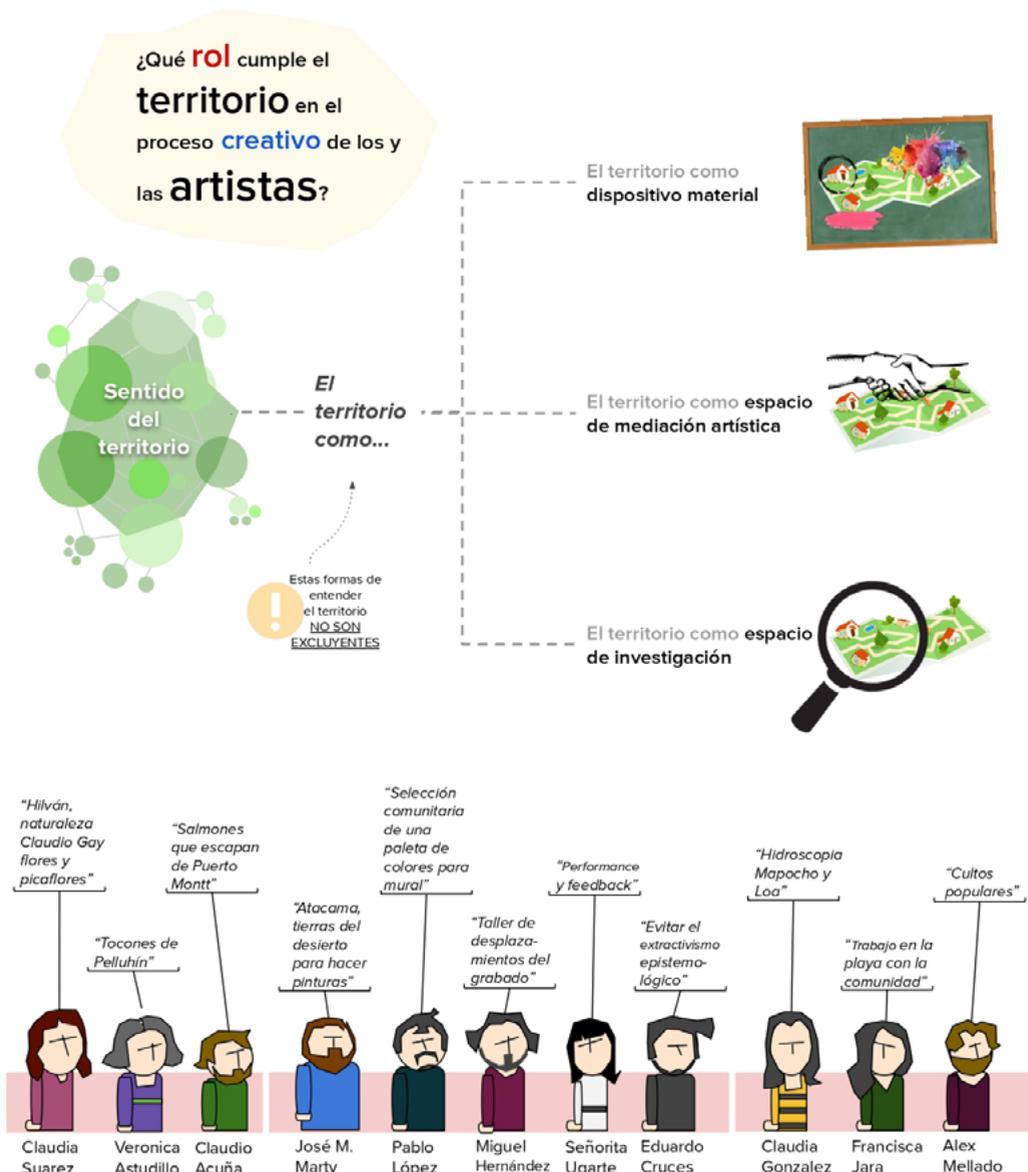
En primer lugar, escuchamos los relatos que abordan el territorio como un dispositivo material para sus creaciones artísticas, por ende, se problematiza desde una proximidad temática y pragmática, donde la estética y la materialidad del territorio se utiliza para crear.

En segundo lugar, el territorio es presentado como un espacio de acción y de relación donde ocurren prácticas artísticas de mediación. A diferencia del punto anterior, el territorio no será comprendido como materialidad para la creación, sino como un encuentro de colectividades donde ocurren acontecimientos artísticos sociales y colaborativos.

Y por último, en el tercer apartado veremos a un conjunto de artistas que problematizan los territorios como espacios donde ocurren prácticas artísticas de investigación con y en los territorios y por ende, donde los y las artistas se presentan como etnógrafos/as que cruzan metodologías artísticas y de las ciencias sociales.

FIGURA 1. El sentido del territorio como sentido pedagógico

El sentido del territorio como sentido pedagógico



Fuente: Rafael Galáz (Fondecyt N° 11180057).

I. CUANDO EL TERRITORIO ES UN DISPOSITIVO DE ANÁLISIS Y ESTUDIO PARA LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Lo situado ha sido un posicionamiento feminista que ha explorado Donna Haraway (1995) y desde el cual nos ha enseñado sobre la importancia de producir conocimientos que no sean universalistas, junto con desarrollar prácticas que muestren el posicionamiento de quien lo asume, es decir, la lógica y la reflexividad que sustenta dicha práctica. Esta idea nos parece crucial cuando pensamos en las artes y sus prácticas artísticas contemporáneas, donde hoy más que nunca los y las artistas producen saberes ligados a sus estados, sentimientos, deseos y la vida en el territorio que habitan, no tan solo físico o geográfico, sino también simbólico y producto del cohabitar y de nuestras relaciones sociales.

Las vivencias subjetivas en los contextos y territorios pueden ser concebidas tanto desde lo geográfico, que es físico y terrenal, como también desde lo simbólico, como lo son nuestros cuerpos y las extensiones de nuestras configuraciones personales. Estas formas han sido, para diversos/as artistas, puntos de partida relevantes en el desarrollo de sus propuestas artísticas.

Los territorios, sus paisajes y estéticas han sido tema de interés en el que artistas han cumplido el rol de investigar e ilustrar aquello que les rodea. El entorno natural y social ha sido objeto de estudio para diversas manifestaciones y movimientos artísticos.

Desde las vanguardias del siglo XX, los/as artistas problematizaron la luz, el paisaje, lo natural y sus conformaciones, realizando verdaderos análisis sobre el entorno que nos rodea e incluso sobre la relación humana con lo natural.

Asimismo, las intervenciones del territorio, que fueron exploradas a través del Landart o también del *Site Specific*, incorporaron nuevas ideas sobre la subjetividad política de artistas que interviene los espacios para

entregarnos mensajes y reflexiones que van más allá de la técnica o el resultado, pues se trata de una exploración del territorio para desafiar lo humano y no humano.

Por otro lado, no podemos negar que las prácticas artísticas feministas de los años setenta llevaron a problematizar nuevas ideas en torno al territorio, donde la experiencia del cuerpo y el rostro:

...dejaron de ser temas marginados o bien relegados a lo “femenino”, y para algunas artistas se transformaron en campos de batalla, espacios de resistencia y un lugar para cuestionar las prácticas institucionales represivas que oprimían a las mujeres de la época. También, para otras artistas, el cuerpo y sus rostros se transformaron en nuevos espacios de re-significación, transformando su hacer en libertad femenina y un lugar para recolocar el deseo de ser como afirmación (García-Huidobro, 2017, p. 609).

Desde entonces el territorio de lo simbólico (cómo nos habitamos política y corpóreamente) adquiere importancia en las artes, y dichas prácticas artísticas feministas muestran un nuevo camino creativo.

El lugar físico o simbólico que habitamos o en el que nos desplazamos sigue siendo de interés para el ámbito artístico, ya que entrega un dispositivo desde el cual estudiar, narrar, analizar, colorear y resignificar la historia humana y no humana. Además, permite que ese hacer comprometido con el territorio exprese nuevas comprensiones simbólicas de los lugares y los no lugares, haciendo de las artes una experiencia que construye identidad de los territorios y subjetividades de quienes los habitan.

A continuación toman protagonismo los relatos de las artistas y el artista que trabajan con el territorio desde el análisis y el estudio para la producción artística. Como observaremos, sus relatos plantean a su práctica en tanto un compromiso socio-político de las artes, desde un vínculo de afectación situado con el territorio.

CSJ: —Yo hice un enlace o hilvané, por eso se llama Hilván. Uní todo lo que tenía que ver con la temática de género, además que me puse a investigar a Claudio Gay, quien tiene toda una serie sobre artrópodos chilenos, y yo bordo artrópodos chilenos, flora y fauna del territorio, que me interesa visibilizarla con los textiles... Esto, del territorio y la fauna lo he conversado mucho y es algo muy de Claudio Gay, que es como muy de Chile. Me ha pasado que he tenido la suerte, o esta cosa media curiosa que tengo de ir a lugares donde digo iguau! mira acá esto, acá hay esto otro. Yo empecé a trabajar con las guías de campo de Frei Jorge, con los picaflores que adoro, más que nada las aves, los insectos, las aves y las flores. Y empecé a trabajar con ese material, con la flora también. Además de recorrer ponte tú, me pasa que acá el borde costero se llena de flores que la gente cree que son maleza. Y son flores cuyas semillas están siempre ahí, es cosa de observar. Lo que pasa es que soy muy sapa, yo me paro, saco la foto, busco como se llama, tengo esa cosa muy curiosa (Claudia Suárez Jansson, Región de Coquimbo, entrevistada en 2020).

CAJ: —Yo quiero que la obra haga esa reflexión, sin yo decirle que piensen en eso, esa reflexión tiene que estar dada. Y ahora el tema de los peces partió porque yo encontré aberrante, vergonzoso que se escaparan 700 mil salmones, iayer se escaparon 800 mil, así que vamos en 1 millón y medio de salmones escapados! O sea este proyecto es más atingente que nunca. Y la pregunta mía era: ¿Se podrá a través de una obra de arte hacer reflexionar respecto a la relación marítima que tenemos en la ciudad Puerto Montt?, porque yo siento que Puerto Montt niega al mar, es como que le da la espalda, que los puertomontinos nunca meten las patas al agua, no nadamos, no andamos a remo, no tenemos deporte náuticos, comemos pescado y sería, esa es tu relación, o sea no asumimos el mar. Entonces yo dije, acá hay que estudiar algo de la reflexión del mar en la ciudad. Acá hay un tema y cuando se escaparon los salmones, dije ipum!, acá está porque más encima el motor económico de la ciudad son los salmones. Y yo siento que esa es nuestra tarea, o sea cómo crear la ciudad, crear la ciudad en la que queremos vivir y no esperar a que otro venga, no sé, creo que ahí soy

un poco utópico, pero siento que si todos desde el rol que tienen, si todos lo hicieran bien, esta cuestión andaría maravillosa (Claudio Acuña Jiménez, Región de Los Lagos, entrevistado en 2020).

VAA: —Cuando llegué acá a vivir y se me abrieron los espíritus enteros; el alma que se me abrió acá y empecé a sentir que necesitaba crear a partir del territorio, a partir de reivindicar el tema de los pueblos originarios, el paisaje, la geografía, me enamoré de los tocones de Pelluhuin, de Los Lagos, de los volcanes, de la lluvia, el clima y empecé a encontrar que esa cuestión había que armarla, pero armarla de una manera de que la exposición se entendiera, no que fuera absolutamente crítica y conceptual, sino que tuviera un subtexto, un recorrido especial, etc., y yo creo que en ese sentido intuitivamente nació algo muy pedagógico. En el fondo bajar las artes para todo público. Es que yo me pego, por decirlo así bien coloquialmente, me pego como unos rayones, me raya los tocones de Pelluhuin, yo con los tocones de Pelluhuin, los conchales y los corrales de pesca, entonces me raya el lugar, empiezo a investigar un poco y me voy para allá, para acá, ¡pum-pam! y ahí empieza a surgir la investigación, y empieza a crecer y crecer como lo que voy escribiendo a mano generalmente, o en el computador y carpetas y carpetas de referencia (Verónica Astudillo Águila, Región de Los Lagos, entrevistada en 2020).

Los relatos de este grupo de artistas conforman un elemento identitario en el cual toda la subjetividad da cuenta de su lugar de enunciación. Aquí vemos que el territorio se simboliza en una "territorialidad que refleja sus propios relatos" (Mela, 2020, p. 34), porque proviene de un interés y revisión situada con sensibilidad insurgente, en la cual su lugar de partida es a su vez su lugar de resistencia. Estos/as artistas toman el territorio como un espacio de resignificación de la existencia, donde los elementos del patrimonio cultural y natural son utilizados para instaurar un lenguaje que problematiza y dialoga con el entorno desde una perspectiva crítica, como una manera de legitimar las artes desde una identidad cultural fronteriza (Rubiano, 2012), ya que se identifican y se hacen cargo de la alteridad de un territorio que posee características socioculturales y políticas propias.

El sentido pedagógico que subyace a las prácticas artísticas es el diálogo que se establece con el territorio, siendo este un dispositivo para la creación. Los y las entrevistados/as exponen un compromiso con y desde el territorio, que le da sentido a su producción y práctica artística. Los anclajes que se exponen son la flora, la fauna, como también las relaciones sociales, visibilizando los lugares y contextos, analizando y revelando sinergias sociales que no son protagonistas en el lenguaje artístico globalizado. La obra de estos/as artistas "está dedicada al mundo de afuera (...), que presentimos ilimitado, mundo tal cual, a la vez político, económico y mediático" (Ardenne, 2006, p. 29). Esta definición de arte contextual muestra con gran precisión la obra de los y las artistas que nos acompañan en esta sección; cómo abordan la construcción social del territorio desde la pertinencia geográfica (donde la precariedad y el desamparo son una lógica latente), desafiando todas las implicancias del abandono de los discursos hegemónicos culturales hasta ir en búsqueda de algo nuevo que pueda ser capaz de re-construir los discursos socioculturales de dichos territorios.

Es gratificante ver cómo se intenta autenticar el arte desde la práctica situada, reconfigurando el discurso de la *otredad cultural* a una *resistencia cultural*, más que hacer arte desde la periferia, es hacer arte desde la libertad y el compromiso, que es situado y, como nos dice Ardenne (2006), ilimitado.

Para estos/as artistas, el territorio es la conformación de un sentido pedagógico, es fuente de práctica artística-cultural y a su vez transforma la experiencia artística, dando lugar a una producción de obra que se escapa de la contemplación de un objeto estético y que pone sus fuerzas en la experiencia intersubjetiva entre obra, artista, ciudadanía y territorio, conformando un espacio de conocimiento que promueve nuevos diálogos y reflexiones.

Tanto la artista Claudia Suarez como Verónica Astudillo buscan reconocer y valorar el espacio indómito del territorio y sacar del silencio los elementos identitarios que lo conforman, para generar nuevos aprendizajes, procesos de afectación y conciencia de lo que nos rodea. A su vez, el artista Claudio

Acuña hace el cruce entre materialidad e idiosincrasia, buscando generar reflexiones sobre la relación de la ciudadanía con el territorio y sus efectos.

Los/as tres artistas generan espacios críticos de reflexión en torno al territorio que habitan. Desde el territorio, como dispositivo de análisis y estudio, se resignifica el lenguaje artístico, le dan identidad a sus relatos y experiencias artísticas y a su vez le retribuyen al territorio nuevos imaginarios y escenarios posibles, que son en sí mismos la puerta a las transformaciones sociales.

La práctica artística situada es un ejercicio creativo y político de búsqueda de libertad, de re-experienciar el territorio que ya viene configurado socioculturalmente. De esta manera, buscan darle sentido a su obra desde la territorialidad, para que ésta sea capaz de levantar la voz de su historia y cultura desde un lenguaje propio.

II. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE MEDIACIÓN PARA TRABAJAR CON EL TERRITORIO

Las prácticas artísticas que tienen un fuerte vínculo con el territorio, lo tienen también con las personas que lo habitan. Estas prácticas de creación dan paso a reflexiones artísticas que establecen vínculos entre las preocupaciones locales de las comunidades, las características del territorio y las múltiples visiones-acciones que desarrolla el arte para mediar con estos elementos.

Entonces, las prácticas artísticas se transforman en un acto de mediación con el territorio y sus personas, proponen dinámicas dialógicas que permiten poner en tensión el arte y los contextos sociales, así como su rol como “agente de cambio social, reflexión y crítica” (Montenegro, 2020, p. 71). Esta forma de entender y de llevar a cabo prácticas con sentidos sociales son, a su vez, políticas, ya que la implicancia de quienes participan

en ellas hace que se conviertan en experiencias artísticas transformativas, tanto personales como colectivas. Lo anterior, intenciona la visibilización de las comunidades y el desarrollo de procesos creativos que desdibujan las autorías y se transforman en un caminar colectivo, donde las prácticas artísticas colaborativas son comprendidas, en palabras de Paloma Blanco (2001), como un acto de naturalezas múltiples, “en la que la actividad artística intente vertebrarse en el territorio, entendiendo este, más allá de sus dimensiones físicas, como un espacio donde intersectan cualidades sociales, históricas, culturales, psicológicas, económicas, políticas, etc.” (p. 31).

Es aquí donde los planteamientos del arte comunitario (Palacios, 2009) hacen eco en las experiencias artísticas de nuestro país, comprendidas como una búsqueda y “una implicación con el contexto social, que persiguen, por encima de unos logros estéticos, un beneficio o mejora social y, sobre todo, que favorecen la colaboración y la participación de las comunidades en la realización de la obra” (p. 199).

En Chile, en la última década, se han levantado diversos proyectos y programas nacionales que buscan promover lo artístico como una herramienta de mediación, congregación y comprensión social, para generar espacios sociales más humanos y comprensivos por quienes los habitan. Un ejemplo de esto, es el programa de Residencias Artísticas del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, el que impulsó la institucionalidad del arte colaborativo en Chile. También contamos con un conjunto de artistas y colectivos que de manera autogestionada en Chile, impulsan proyectos con comunidades. A continuación compartimos relatos vivos de artistas que trabajan prácticas de mediación con, desde y para el territorio, lo que releva la necesidad de significar el rol social y político de las artes en tanto proceso pedagógico.

JMM: —Lo que pasa acá en Atacama es que todos los procesos del arte de largo aliento se ven generalmente cortados por la falta de entusiasmo de la gente, porque acá la gente vive muy cómoda por un sueldo de área minera, entonces es complejo llevarlos a otras lógicas que no sea ganar hartito dinero a través de la minería. Pero acá pasó todo lo contrario,

las señoras ya de edad, que nos acompañaron a los cerros a recolectar las tierras de colores nos entregaban sus bolsitas, con sus tierras de color, se quedaron hasta el final, porque querían ver todo el proceso de ir al cerro, rescatar esta tierra de colores y después llegar al muro que ya estaba preparado, que era un muro tradicional, construido en base a adobe, como preparamos las pinturas a partir de las tierras de colores (José Miguel Marty, Región de Atacama, entrevistado en 2020).

PL: —Tiene que ver con que, por ejemplo, un grupo de personas reconozca un conjunto de colores que le hacen sentido de forma personal, que le hacen sentido a su territorio, que tiene que ver con su identidad, con algún recuerdo, qué sé yo. Entonces se genera un ejercicio colectivo de reconocimiento, un reconocimiento de sus colores, una selección de esa paleta de colores que tiene que ver con el territorio y con ellos, y después con esos colores se genera un ejercicio de composición abstracta, que es lo que se lleva al mural (Pablo López, Región de Antofagasta, entrevistado en 2020).

SR: —Claro, es que tiene que ver con asumir que nadie sabe nada, como no vamos hablar así como: “hoy vamos hacer un taller de desplazamientos del grabado”. No. “hoy vamos a trabajar con lo que tenemos”. ¿Qué tenemos?, son nuestras manos y de ahí el diálogo. Principalmente, como era partir de ese lugar, nosotros íbamos aprendiendo también (Sebastián Riffo, Región Metropolitana, entrevistado en 2020).

MH: —Mi práctica desde el paisaje sonoro es puro territorio y tienes que respetar el territorio. Tienes que introducirte en el territorio, analizarlo, estar ahí, observarlo, y como que ahí ponerte a la par. O sea, ni más ni menos, así a la par e incluso también ponerte como no sé, muchas veces el territorio indica el camino, entonces como tú tienes que estar ahí, muy humildemente, así como ya mira yo llego hasta acá (Miguel Hernández, Región de Valparaíso, entrevistado en 2020).

SU: —Primero fue intuitivo, pero después empecé a *cachar* que realmente yo me estaba vinculando, y que siempre cuando hacía una *perfo* o un

video o una exposición, estaba esa intención de generar una especie de diálogo con el otro, la otra, el otre. A mí se me han acercado muchas personas que no están dentro de las artes visuales, ni del humanismo, ni nada, nada académico y me comentan y es bacán cuando tú tienes ese *feedback* (Señorita Ugarte, Región Metropolitana, entrevistada en 2020).

Sobre estos relatos, vale la pena hacerse las preguntas: ¿Cómo comprendemos los procesos creativos mediados por el territorio? ¿Es el propio territorio el que guía los procesos artísticos? ¿Cómo los y las artistas y quienes participan de procesos creativos van construyendo dichas mediaciones en los territorios?

A través de las entrevistas de este apartado, pudimos aprender que la práctica artística situada en el territorio permite procesos evocativos que conectan a las comunidades con su propia historia para relevarla y significarla. Esto es en sí mismo pedagógico y nos muestra, entonces, que el proceso creativo del arte se transforma en un espacio de mediación. A través de la práctica artística emergen espacios de diálogo y de revalorización de la historia local, sin dejar de lado los resultados artísticos que también aportan a la construcción de la identidad de las comunidades, haciendo un doble juego valorativo entre el proceso y el resultado.

Se torna importante también la propia experiencia de quienes son mediadores entre las comunidades y el territorio, quienes al trabajar con las comunidades en el proceso creativo se desprenden de los resultados estéticos y cuestionan la autoría de dichos procesos, generando espacios significativos donde quienquiera que participe tiene autoría (artistas y comunidades). Esto hace que sea mucho más relevante para las comunidades, porque se apropian del proceso, se construye un vínculo significativo entre la práctica artística y las comunidades, que se basa en el diálogo (Rodríguez, 2015), puesto que el desarrollo cuenta la historia de esa colectividad, y por eso los trabajos comunitarios —y sobre todo de arte público—, representan una oportunidad de diálogo profundo entre quienes participan, además de una re-valoración de su propio territorio local.

Es aquí también donde adquiere relevancia el trabajo de arte público, como un derecho y un acto civilizador y democratizador, y se desplaza la idea de un taller de arte, cerrado y elitista, para dar paso a un acto de creación abierto, público, inclusivo donde cualquiera puede ser artista.

A través de estas experiencias, es justamente donde se pone en tensión el rol del/la artista, quienes más que productores de obras son mediadores de la vida social a través de la puesta en común de herramientas e ideas creativas. Así, quienes median en un rol de artistas se ponen *al servicio* de la comunidad para abrir los espacios de encuentro y adoptan un papel flexible e inestable, que varía según la comunidad con la que dialogan, se nutren de lo que las personas ven o les interesa. Abren un campo reflexivo mediado por la actividad artística que, como señala el artista de este estudio Sebastián Riffo: "es colaborativo, y no el arte colectivo".

En las prácticas artísticas de mediación, será también importante concebir el territorio, como indica Paloma Blanco (2001), más allá del territorio geográfico, propuesta que la artista Señorita Ugarte visibiliza desde la propia biografía, las experiencias y los saberes personales de su territorio.

Es así como las prácticas artísticas colaborativas situadas en un territorio, y que dan valor a esas relaciones, abrazan también las problemáticas sociales, los dolores de la geografía y "generan desde la autogestión espacios dialógicos de prácticas artísticas para conocer y representar el entorno desde una posición colaborativa de interacción social" (Rodríguez, 2015, p. 37). Por tanto, el tejido social toma protagonismo en los procesos artísticos para dar valor a la identidad local y las relaciones que se establecen en el proceso creativo.

Las prácticas artísticas de mediación son, entonces, procesos creativos motorizados por las preocupaciones, intereses y deseos de una comunidad y mediados por agentes creativos (artistas), quienes ponen a disposición herramientas artísticas para favorecer los procesos de creación donde emergen las subjetividades de la colectividad.

Ascensión Moreno (2010) entiende el arte como mediador y lo presenta como un modelo que llama Mediación Artística, y “pone el acento en la idea de que el Arte es una herramienta, es decir, en lo que la experiencia artística posibilita, al margen de los resultados” (p. 5). En esta misma línea, Moreno muestra la transformación social que se desarrolla en los proyectos artísticos, como la “eliminación de los mecanismos que provocan marginación y exclusión social de las personas que viven en un territorio, promoviendo la inclusión y el desarrollo individual, grupal y comunitario” (Moreno, 2013, p. 96). Si bien concordamos con esta idea, creemos que en los proyectos de mediación artística, la condición artística y mediadora no refiere únicamente a la actividad artística propiamente tal, sino al acontecimiento en sí; a todo lo que la mediación genera, produce y abre en una comunidad determinada, lo que interpretaremos como una apertura de las subjetividades.

En relación a ello, propondremos que en las prácticas artísticas de mediación (o con elementos mediadores) coexistirán diversas dimensiones de acción que favorecerán las transformaciones sociales en dicho territorio (geográfico o simbólico). Algunas serán más evidentes y tendrán resultados más factibles de medir o evaluar a través de indicadores. En otros casos, consideramos que las artes serán siempre una posibilidad abierta hacia la transformación, porque “promueven espacios alternativos” (García-Huidobro y Montenegro, 2020, p. 14), donde las comunidades revisan sus historias y preocupaciones para dar nuevos valores, lecturas o sentidos a sus historias sociales.

III. ARTISTAS COMO PERSONAS ETNÓGRAFAS, QUE INVESTIGAN Y MEDIAN. EL TERRITORIO EN DISPUTA

La idea de las artes como una forma de investigar surgió en los años sesenta, con el arte conceptual. En esta época los y las artistas se oponían a la visión de que el arte está aislado de la historia y la política, y propusieron que el arte es necesariamente cognitivo, una forma de pensar y generar

saberes ligados a la realidad y lo social. Desde entonces el arte moderno expandió sus posibilidades representacionales para transformarse en una forma de conocimiento autocrítico, político, activador de nuevas ideas y transformaciones. Las estrategias de la crítica y la auto-reflexividad fueron claves para generar nuevas comprensiones y significados artísticos. A partir de la época posmoderna, estas ideas consolidaron el lugar que la reflexión y la investigación ocupaba en los procesos creativos, planteando la práctica artística como un proceso crítico (Wesseling, 2011).

Por otro lado, es interesante agregar que una gran cantidad de artistas hacen ese llamado a *hacer arte*, el cual ha sido extensamente estudiado desde la historia, la estética, la psicología, la sociología y la crítica, pero poca importancia han dado al/la artista, para que sea quien revise y dé sentido al propio proceso de crear trabajos y procesos artísticos.

En Chile, el reciente cambio de artistas contemporáneos que utilizan metodologías provenientes de las ciencias sociales como un componente fundamental de su práctica, abre múltiples preguntas sobre la relación entre la experiencia en el territorio, la participación y la investigación en las artes. Consideramos que este debate nos invita a preguntarnos también sobre cuáles son las implicancias que esta tendencia comunitaria presentaría a la educación artística (Dipti, 2002; Poveda, 2018) y al campo de las artes, pues, estas herramientas desbordan el rol tradicional de las artes para abrir el diálogo entre disciplinas y agentes, mostrando finalmente un rol híbrido e interdisciplinar de quienes promueven este tipo de prácticas.

Invitamos a reflexionar estas ideas a partir de cuatro relatos de proyectos artísticos que tienen un lugar en este giro, donde las artes y las preocupaciones estéticas se cruzan para reflexionar en torno a temáticas como la construcción de subjetividades, el extractivismo medioambiental y la movilización social. A continuación, los relatos de artistas acerca de las prácticas de investigación artísticas con y en los territorios:

EC: —Cuando llegaba a los lugares, al principio a investigar, siempre las personas a las cuales les consultaba, me decían ¡ah llegó otro investigador!, ¡tú supieras cuántos investigadores previos aquí han venido, pero nunca han vuelto con la tesis, con el libro, o con la entrevista! Entonces enhorabuena conectar con personas que ya estaban sospechosas del asunto, por lo tanto la idea de extractivismo epistemológico estaba instalada desde el principio de mi investigación, porque yo también nací en un pueblo, yo también veía que muchos investigadores venían y se llevaban la investigación y no volvían. Entonces, justamente en mis prácticas estoy constantemente en ese cuestionamiento, y trato de ser súper cuidadoso, como te decía con las condiciones de trabajo, y ser súper claro desde un principio también con las condiciones emocionales con las que uno se plantea frente a una investigación (Eduardo Cruces, Región del Biobío, entrevistado en 2020).

CG: —La metodología que armé en el proyecto de hidroscofia Mapocho, después la replanteo en hidroscofia Loa, cuando vamos al norte con un equipo a hacer registro del río Loa, recorrer el río Loa y a tomar una serie de muestras de agua, para después poder mirarlas en el microscopio y ahí agregamos el componente que estaba faltando en hidroscofia Mapocho, que era el vínculo con la comunidad. La idea no es hacer un trabajo extractivista donde yo voy a la localidad *saco* una muestra de agua y me vengo a Santiago y hago mi trabajo, sino también con ese pretexto o intención exploratoria, indagatoria, lo menos intervencionista posible, poder conocer cuáles son las problemáticas de las comunidades (Claudia González, Región Metropolitana, entrevistada en 2020).

MFJ: —Hablamos con los vecinos también desde su simplicidad, desde su realidad, desde sus nociones, con papelógrafos. Empezamos a dibujar lo que ellos realmente querían en la playa, les pusimos algunos conceptos, mucha técnica de metodologías participativas, fuimos a la playa y la remarcamos con harina, para que ellos nos dibujaran hasta donde querían que llegaran las cosas. Luego tenía que ir el relleno, todo. Hicimos todos esos mapeos e hicimos la traducción y nos

reunimos con la Municipalidad. La Municipalidad comenzó a trabajar con nosotros directamente. Después de eso hicimos unas mesas mixtas, programamos comisiones donde trabajamos con la Muni y con representantes de la comunidad, y finalmente llegó a ser un proyecto (María Francisca Jara, Región de Los Ríos, entrevistada en 2020).

AM: —Lo otro es la reflexión que te queda del hecho de aportar dentro de esa comunidad, ahora ese aporte está bajo el paraguá del concepto de la marginalidad, y yo eso lo tomo y lo llevo dentro del trabajo. Es que mi trabajo viene de un proceso creativo personal, con una propuesta de investigación vinculada a estos escenarios. Por lo tanto, en los trabajos que desarrollo dentro del arte, de la pintura fundamentalmente, está la búsqueda de espacios dentro de la sociedad que no están siendo incluidos en la reflexión. He hecho varias investigaciones relacionadas con mi tema, y cuando digo investigaciones, yo lo tomo desde la investigación tradicional, más pura. La última que me encuentro desarrollando, y que desarrollé también hace un tiempo atrás y me gustaría seguir ahondando, es la investigación de los cultos populares (Alex Mellado, Región de La Araucanía, entrevistado en 2020).

En estos relatos, los y las artistas consideran la práctica artística como una forma de investigación, y observamos cómo este proceso les ha abierto preguntas para teorizar sobre sus prácticas y sus procesos creativos en un espacio crítico de exploración y de búsqueda de respuestas sociales. Esto nos lleva a situar uno de los sentidos pedagógicos de las artes que será, entonces, la investigación, ya que son procesos de pensamiento complejos que permiten abordar un problema o fenómeno a través de las artes.

La noción de práctica artística como investigación ha sido abordada por Graeme Sullivan (2010), quien plantea, en primer lugar, que las artes visuales cumplen un rol importante en los contextos socioculturales y educativos, ya que las formas de saber artísticas nos ayudan a comprender el mundo en que vivimos. Desde aquí nos propone la práctica artística no sólo como interpretación y representación, sino también como la comprensión de algo de un modo que otras tradiciones de investigación no pueden.

Sullivan plantea la tesis de que el trabajo imaginativo e intelectual de las artes es una forma de investigación, ya que las formas de presentar, encontrar y analizar la información producen un tipo de conocimiento transformativo, con el potencial de cambiar la forma en que vemos y pensamos. Desde esta afirmación, nos señala que la investigación artística, en estudios, galerías, internet, comunidades, etc., son formas de investigación basadas en una práctica que construye nuevos conocimientos y comprensiones.

Sumado a estas transformaciones propias del campo artístico, desde comienzos de este siglo existe, además, un creciente interés global por el desarrollo de prácticas artísticas vinculadas a comunidades y territorios. La historiadora Claire Bishop (2006) ha inscrito esta tendencia en el denominado *giro social* en las artes visuales, expresado a través de diversos proyectos de arte que manifiestan un interés sobre la colaboración y el compromiso directo con sectores específicos de la sociedad. De este giro en adelante, es cada vez más común hablar de *comunidades* en las narrativas visuales contemporáneas, describiendo prácticas que implican la relación de la educación con el contexto social o atención de las instituciones a la diversidad social y cultural de los territorios.

Si bien esta tendencia manifiesta diferentes matices en cuanto a su definición, siguiendo a Alfredo Palacios (2009), debiésemos remitirnos al momento histórico específico de creación e investigación de cada proyecto, situando el lugar y la metodología en el que se desarrollan este tipo de prácticas. En este sentido, si bien los objetivos y métodos artísticos y colectivos varían enormemente, mantienen un espíritu común vinculado al convencimiento de que la creatividad impulsa la acción colectiva y el cambio social.

Desde una mirada antropológica, Hal Foster (2001) analizó esta tendencia identificando aquellos elementos etnográficos en los procesos de creación, atendiendo a ciertos artistas contemporáneos que se han interesado en subvertir aquellas representaciones que legitiman y defienden las identidades establecidas. De este modo, aquellos proyectos de arte comunitarios abordan la creación como un proceso cultural que instala el debate de diversas memorias, sus saberes e imaginarios, repensando críticamente

los significados del pasado en relación a las necesidades sociales, culturales y políticas de las comunidades en el presente.

En relación a ello, Sullivan (2010) cuenta que existen tres tipos de prácticas artísticas que son desarrolladas como investigación. Una de ellas es definida como *hacer en comunidad*. Este tipo de prácticas utiliza la capacidad comunicativa de las artes visuales para crear nuevas conexiones entre ideas personales y públicas. Los y las artistas actúan como trabajadores/as culturales y utilizan su práctica visual con comunidades artísticas para generar nuevas comprensiones.

En general se asocia a la noción de artista como un/a etnógrafo/a, que está dentro y fuera de la comunidad, por lo que el posicionamiento y poder son aspectos que forman parte de su discurso artístico. Estas ideas nos sitúan en la *multisituacionalidad* que los/as artistas pueden optar cuando se posicionan en un proyecto artístico, donde la multiplicidad de roles les lleva a ser concebidos con una identidad híbrida (Sullivan, 2010) de persona creadora, crítica, teórica, docente y activista, y todas estas actividades conforman hoy en día la práctica artística. Todas estas funciones permiten construir una práctica que no se caracteriza por ser unidimensional, sino que se realiza en y desde múltiples formas.

Si bien las propuestas de los proyectos artísticos comunitarios son generalmente presentados con intenciones que buscan promover prácticas y discursos inclusivos que facilitan espacios de equidad, democracia y justicia social, existe un debate en torno a las formas en que se llevan a cabo este tipo de prácticas. En esta línea, Claire Bishop (2006) cruza las dimensiones estéticas y políticas de la práctica artística comunitaria, presentando una alternativa a los criterios éticos (y artísticos) que hasta entonces eran el medio de evaluación que se hacía de este tipo de producciones. La propuesta de la autora surge ante la advertencia de que, en la actualidad, a los proyectos comunitarios de arte es posible atribuirles objetivos sociales que no siempre son hallables en los procesos y experiencias que articulan estas prácticas, estableciendo simulacros de colaboración. En este sentido, para la autora sería fundamental para el análisis crítico del arte comunitario que

indaga en los tipos de relaciones que se llevan a cabo en los proyectos colaborativos, advirtiendo la existencia de posibles instrumentalizaciones de los fines sociales de este tipo de prácticas.

Si profundizamos en las relaciones que se llevan a cabo en las prácticas artísticas de mediación con comunidades, podemos ver que el rol del colectivo de artes es múltiple, híbrido y no por ello sin conflictos y sin las complejidades propias de la investigación social. Estas prácticas artísticas investigativas incorporan elementos etnográficos y mediadores, donde los y las artistas ponen a disposición sus ideas, saberes o herramientas artísticas para el trabajo con la comunidad.

II. LA RELACIÓN DE LOS/AS ARTISTAS CON EL TERRITORIO

En sus prácticas creativas, los/as artistas se relacionan de distintas maneras con el territorio. A lo largo de la historia y principalmente a partir de las vanguardias de la segunda mitad del siglo XIX, se pudo apreciar un interés artístico por problematizar el territorio físico. Esto se observó en diversas iniciativas artísticas que dieron origen a los movimientos del *LandArt* y los *Site Specific*, donde las localizaciones geográficas eran problematizadas para hablar sobre la relación humana con lo natural, lo humano y no humano. A partir de estas propuestas y también del rol que cumplieron las diversas manifestaciones políticas y sociales mundiales de los años '60, el foco del arte ligado al territorio derivó en problematizar las relaciones sociales que ocurren en los espacios sociales, simbólicos y personales.

Las voces que se presentan en este capítulo se aproximan de distintas formas al territorio, para el desarrollo de propuestas artísticas. Esto se puede visualizar en la figura 2, donde se muestran tres formas sobre cómo las prácticas artísticas son significadas en relación a los contextos.

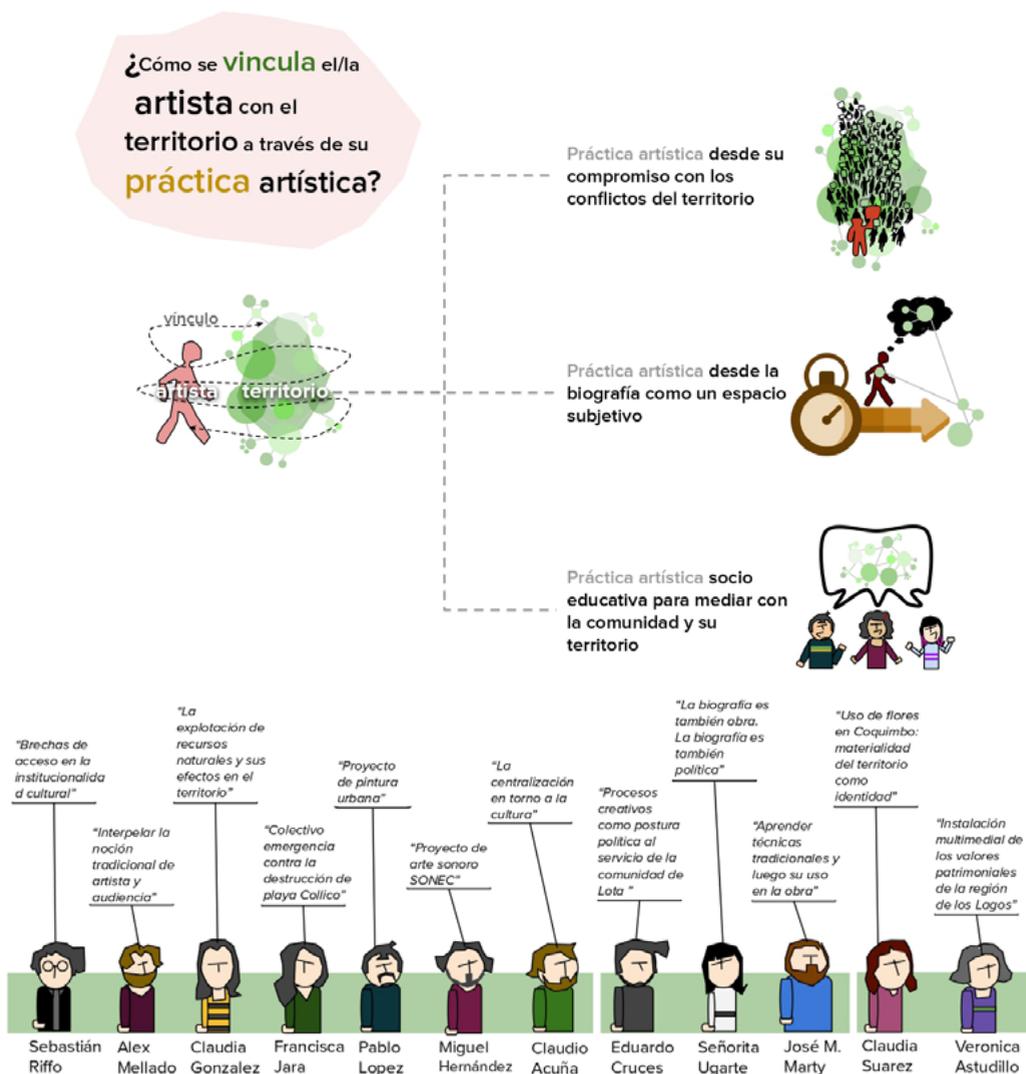
En el primer apartado se revisará el interés y compromiso por problemáticas o conflictos sociales, naturales, culturales de parte de los/as artistas, y cómo a partir de aquellas preocupaciones se acercan al territorio para su comprensión y abordaje.

En el segundo apartado, observamos cómo el lugar de lo biográfico puede ser un motor relevante para el desarrollo de prácticas artísticas, donde el territorio será comprendido más allá de un espacio geográfico. También es abordado como un campo de relaciones sociales donde emergen conflictos. En este sentido, las biografías e historias de vida de artistas son experiencias relevantes a partir de las cuales se articula un trabajo artístico con diversas territorialidades.

Por último, hemos identificado que en algunas prácticas artísticas, lo socio-educativo cumple un rol relevante para compartir prácticas artísticas con comunidades y territorios, lo que transforma a las estrategias e instancias educativas en espacios de mediación donde las artes toman relación de sentido con diversos públicos.

FIGURA 2. La relación de la/el artista con el territorio

La relación de la/el artista con el territorio



Fuente: Rafael Galáz (Fondecyt N° 11180057).

I DE LO SOCIAL AL TERRITORIO. LA PRÁCTICA SOCIAL EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO: EXPERIENCIAS, TENDENCIAS Y PROYECCIONES

En las últimas décadas, se ha identificado una creciente tendencia global en la que los proyectos de artes visuales han abandonado las formas tradicionales de representación para incorporar metodologías participativas donde el/la artista se vuelve agente social directamente comprometido —y no solo en un plano simbólico— con los territorios y las comunidades que los habitan.

En relación a ello, ya desde los años sesenta se visualizan los múltiples roles y posicionamientos que los/as artistas viven en sus procesos creativos cuando desarrollan experiencias artísticas sociales en espacios públicos. La artista Suzzane Lacy (1996) nos ha mostrado cuatro posicionamientos en este tipo de prácticas, los cuales no son excluyentes entre sí: artista como (1) experienciador/a, (2) reportero/a, (3), analista y (4) activista. Nos interesa sobre manera este último rol, donde artistas toman un posicionamiento frente a la agenda pública, la creación se contextualiza en lo local y la audiencia se convierte en parte activa del proceso.

Esta corriente se inscribe en lo que Claire Bishop (2006, 2016) ha denominado giro social, indicando que, pese a su popularidad, es necesario acompañar estos procesos reflexionando teóricamente sobre la ética y la estética, sugiriendo un marco conceptual crítico. Su advertencia articula un amplio debate que ha derivado en diversas nominaciones, incluyendo el arte interactivo, relacional, colaborativo, activista, dialógico y comunitario (Finkelpearl, 2014).

Dentro del grupo de artistas reunidos en este texto, se pueden encontrar varios tipos de estrategias más o menos vinculadas con estos procesos de comunicación e interpretación de arte social comprometido. Para Pablo Helguera (2011),

Todo arte, cuando se crea para comunicar algo o para ser experimentado por alguien, es social. Sin embargo, para afirmar que todo arte es social, es

preciso comprender la diferencia entre la obra estática, como la pintura, y la interacción social, que se auto-declara como un arte socialmente comprometido (Helguera, 2022, p. 180).

En este análisis podremos interpelar esta afirmación, enriqueciendo el desacuerdo conceptual que existe sobre este tipo de prácticas artísticas. Frente a este panorama, Claire Bishop (2006) inscribe el trabajo socialmente colaborativo en las artes como una vanguardia: "Se trata de artistas que utilizan situaciones sociales para producir proyectos desmaterializados, anti-mercado y políticamente comprometidos que continúan la demanda modernista de borrar la línea entre arte y vida" (Bishop, 2006, p. 179).

Si bien esta tendencia no es nueva, pues la crisis representacional que iluminó las vanguardias ya lo vislumbraban a comienzos del siglo XX, hoy permean con más fuerza, enfatizando la discusión sobre las intenciones y estrategias desde las que se proponen los proyectos de arte contemporáneo. Este énfasis hace necesario indagar taxonómicamente en sus metodologías, visibilizando la heterogeneidad de formas de interacción, participación y relación con las comunidades. En este sentido, las propuestas participativas e interactivas son tan variadas como sus intereses y sus estructuras de funcionamiento, vinculándose entre sí por el reconocimiento de que la creatividad impulsa a la acción colectiva e ideas comunes (Ramos, 2019).

Las brechas institucionales entre la cultura y las personas, el extractivismo en los territorios, la recomposición del tejido social y la apropiación de los paisajes locales desde las comunidades, son algunas de las temáticas en las que se desarrolla la práctica artística socialmente comprometida en Chile. Este tipo de trabajos se articulan desde la responsabilidad social, ya que centra los procesos de creación en la participación directa de los espectadores.

En las siguientes líneas indagaremos en la selección de proyectos de esta publicación, en sus características y métodos, ofreciendo una cartografía que sugiere las posibilidades de este tipo de prácticas sociales y sus vínculos con los contextos en los que se llevan a cabo. En este sentido,

cabe destacar que cada artista movido por su subjetividad posiciona lo social desde un determinado lugar, que luego cobra sentido en el territorio o comunidad donde trabaja.

En primer lugar, el artista visual y ex miembro del Colectivo de Arte MICH, Sebastián Riffo, relata desde un punto de vista íntimo y biográfico, cómo la desigualdad en Chile, manifestada en el acceso y participación de grupos sociales periféricos en la institucionalidad cultural, marcó una inquietud que durante su carrera como artista ha permanecido continuamente. Esta crítica institucional, lo llevó a involucrarse en los espacios de educación en museos:

SR: —Ahí empecé a entender que, si queremos a ciudadanos despiertos, la mejor forma era que pudieran sortear la barrera de la puerta del museo, que pudiesen encontrarse con este espacio de encuentro cívico, con la recopilación de piezas que hablaban de Chile... En ese otro eslabón, el museo empezó a formar, fue un lugar importante para entender, no sólo el arte, no sólo el arte chileno, sino que también este espacio entremedio que está entre la obra, su silencio y el espectador. Y ese silencio permite la posibilidad de compartir ciertas reflexiones, entonces las obras eran súper significativas, como diálogo abierto. Por ejemplo, había justo una exhibición de las pinturas de Los sitios baldíos de Voluspa Jarpa, de Norton Maza, el mismo Juan Francisco González, Las Carreteras de La Vega, Panoramas de Santiago (Sebastián Riffo, Región Metropolitana, entrevistado en 2020).

Paralelo a su experiencia creativa como pintor, junto a un grupo de amigos y colegas con los que compartían taller, cofundó el año 2010 el Colectivo de Arte MICH, espacio que ha desarrollado diferentes exposiciones, eventos y experiencias vinculadas a las prácticas tradicionales de la disciplina artística como el dibujo, la pintura o el diseño. En estas últimas, la vinculación con personas que, con solo la voluntad de expresarse y compartir, materializan una respuesta creativa a la crítica que advierte Riffo en relación al cruce entre lo social y lo artístico.

En este sentido, el compromiso social del artista lo identificamos en su quehacer mediador, aplicando lo que Ascensión Moreno (2016) ha identificado como una vía para el empoderamiento de las personas y la transformación social. Para ello, existen dos formas en las que se desarrolla la mediación artística en contextos sociales. Por un lado, la que se realiza a través de talleres u otras actividades, donde la creación artística con estos grupos es protagonista, y por otro, a través del desarrollo cultural comunitario, entendido como una práctica que implica a la comunidad.

En este sentido, a partir del trabajo de Riffo, quien provoca diversas negociaciones entre objetos artísticos, instituciones, contextos y comunidades, nos parece relevante destacar los giros que ciertos/as artistas pueden tener respecto a su relación con las prácticas de creación y producción. Sobre esto, destacamos que a partir de estos movimientos los/as artistas rompen con la comodidad y elitismo artístico para salir de la individuación artística que ha propuesto el mito del genio artista, abrirse al encuentro de subjetividades y hacer de la experiencia artística lugares de nuevos sentidos, relatos, reflexión y participación democrática.

FIGURA 3. Acción monumental



Fuente: Colectivo mich, 2016.

En esta misma línea, el artista chileno Alex Mellado sitúa el rol del/la artista como actor/actriz que debe legitimarse desde lo social a través de las prácticas de investigación. Mellado significa el territorio como un lugar de enunciación propio, en el que identifica problemáticas que pueden ser visibilizadas desde el campo de las artes, aportando una promesa de democracia y emancipación orientado por un trabajo investigativo. La declaración que presentamos a continuación refuerza una crítica compartida en el arte socialmente comprometido, que tal como se manifestaba en Riffo a la figura moderna del museo, en este caso se expresa al interpelar la noción tradicional de artista y espectador/a:

AM: —En nuestra región el área del arte posee o padece cierto abandono en la investigación. No ha habido investigadores dentro de esta área que pudiesen haber hecho ese trabajo, entonces ahí hay un desafío, y ese desafío es el que siento que estoy tomando junto con otros investigadores también, con la idea de validar la reflexión, pero la reflexión más formal, no como una problemática personal, sino que la reflexión respecto de por qué estamos aquí situados trabajando en arte, y quiénes han trabajado antes, y esa reflexión, esa validación para mí es importante, desde lo social, en el sentido de que el cambio va a surgir una vez que nosotros también nos entendamos y reflexionemos en quienes hemos sido y en quienes somos ahora (Alex Mellado, Región de La Araucanía, entrevistado en 2020).

Este cruce entre lo social y lo artístico sitúa la investigación artística en un lugar central, expresando un compromiso ético y político, que diversifica las formas de comprender el arte socialmente comprometido, más allá de lo representacional e, incluso, de la acción con comunidades directamente. En el fondo, la postura de Mellado plantea que el arte necesita de un territorio propio que lo valide como productor social, y por eso se requieren hoy más investigaciones o artistas que investiguen para contribuir desde su propia disciplina a los ámbitos sociales, políticos y culturales. Este debate ha sido ampliamente discutido por artistas e investigadores/as, quienes expresan que la investigación artística es una forma relevante de producir conocimiento social (Calderón y Hernández, 2019; Dombois et al, 2012).

Las investigaciones artísticas de Mellado, que en este caso son significadas a través de la instalación, interpelan imaginarios y representaciones locales, para proponer ejercicios de memoria en quienes habitan este territorio y que, al desplazarse en el espacio público, activan una relación contextual, donde el protagonismo del paisaje subraya su indefectible relación con la realidad. En este sentido, su hacer artístico asume un profundo compromiso social que tiene que ver con comprender los fenómenos que ocurren en el territorio para significarlos desde otros lenguajes.

FIGURA 4. **Para no hablar de los muertos**



Fuente: Alex Mellado, 2010.

Las críticas de Riffo y Mellado no están aisladas de una narrativa autorreflexiva que de manera progresiva se ha emplazado en el discurso de la

práctica artística contemporánea. Sin embargo, como advierte David Ramos (2019), es necesario establecer ciertas categorías para enriquecer el análisis de este tipo de prácticas, sus objetivos y el impacto social que, eventualmente, podrían tener en los territorios en los que se llevan a cabo.

En relación a lo anterior, el crítico francés Paul Ardenne (2006) propone “hacer valer el potencial crítico y estético de las prácticas artísticas más enfocadas a la presentación que a la representación, prácticas propuestas en el modo de la intervención, aquí y ahora” (p. 11). Las prácticas a las que alude el autor desplazan al/la artista desde los perímetros de espacios tradicionales, como el taller o la galería, e incluso la actividad artística misma; “el artista en lugar de apartarse se proyecta en un trabajo en la realidad contextual comprometiendo prácticas de intersubjetividad y creación colectiva” (Ardenne, 2006, p. 28). Esto último atiende directamente a la actualidad, donde la *pulsión participativa* adquiere una dimensión ética y política puntual. El autor argumenta que es en esta perspectiva que un artista participativo sellaría un pacto con la democracia: el de la consolidación social.

En términos generales, la discusión teórica en torno a los proyectos de arte de carácter social es descrita como una tendencia que involucra directamente a la comunidad en el proceso creativo para que se conviertan en participantes del proceso de producción. Aquí, el/la artista es visto como un coproductor/a, dejando abierto el comienzo o el final de la obra.

Además de ello, existe otra forma de teorizar y entender proyectos de carácter social, los cuales no necesariamente trabajan directamente con comunidades. Sobre ello, Oriol Fontdevila (2018) plantea que el arte también actúa, por sí mismo, como un agente social y de mediación. Con esto se refiere a que las mismas producciones artísticas no son pasivas, ni esperan quietas a entrar en acción por medio de un agente externo, como el/la artista, “sino que el arte es también un agente que tiene capacidad para desarrollar su propia actividad, condicionar el despliegue de redes de su entorno, e incluso incidir en la formación de asociaciones entre agentes humano y no-humanos” (Fontdevila, 2018, p. 51).

Sobre la primera forma de entender las prácticas artísticas sociales, identificamos una agrupación: aquellas en las que la participación de las comunidades está inscrita de manera estructural para el desarrollo del proyecto. Tom Finkelpearl (2014) sostiene que los objetivos son la participación social y creatividad comunitaria, donde quienes son espectadores/as transitan de un lugar aparentemente pasivo a uno activo. Sobre este punto, David Ramos (2019) sostiene “que el proceso, la experiencia y, en caso de haberlo, un producto artístico, posibilitan las formas como los sujetos perciben, analizan, construyen y transforman sus realidades” (p. 57).

La artista medial santiaguina y gestora de proyectos de Arte y Tecnología, Claudia González, desde el año 2015, lleva adelante un proceso artístico que tensiona los vínculos entre progreso tecnológico y territorio, con una mirada crítica respecto a la explotación de los recursos naturales y sus efectos, particularmente la contaminación hídrica y la desertificación. En el año 2018, la artista formuló una investigación en la Región de Antofagasta evocando el recorrido del agua por seis sitios: Taira, los puntos de encuentro del Loa con el río Salado, San Salvador, Quillagua y la desembocadura en la costa de Tocopilla. Sobre el proyecto nos cuenta:

CG: —En el caso del río Loa, implicó una investigación previa de buscar actores que estuvieran vinculados a la comunidad. Llegué también donde las dirigentes de las comunidades de Lickanantay y al dirigente de la comunidad indígena de Quillagua, al profesor también de Quillagua y a un guía que nos llevó por la ladera, por la quebrada de Taira. Entonces eso fue una jugada en el sentido de que yo no iba como con una sola, un plan así como un sociólogo o un antropólogo, que va y detecta cuales son como las estructuras de organizaciones, fui como con cero contacto casi, y de esa manera fui llegando y estableciendo una conversación con estas personas (Claudia González, Región Metropolitana, entrevistada en 2020).

A través de su relato, podemos observar los múltiples roles que cumple la artista en el desarrollo de su proyecto: como artista, coordinadora, investigadora y aprendiz, donde lo central está puesto en su relación con las otras

personas, para que ellas tomen un rol activo de significación del territorio. Esto nos parece fundamental en las prácticas artísticas sociales, ya que muestran el rol mediador de quienes trabajan en estos proyectos (Susana Velasco, 2015) y visibilizan la horizontalidad en las prácticas comunitarias.

FIGURA 5. Las aguas son libres



Fuente: Claudia González, 2019.

Por otro lado, la artista valdiviana María Francisca Jara realizó un trabajo en el barrio Collico, a través de su participación en el Colectivo Emergencia. Este proyecto nace accidentalmente, cuando junto a un grupo de artistas detectan una problemática ambiental en este balneario de la ciudad de Valdivia. Frente a la posible transformación de esta playa pública, estaba la amenaza de un proyecto que le usurpara el territorio a la comunidad, cambiando sus funciones y anulando un espacio de encuentro. En los procesos impulsados por iniciativas populares y la Municipalidad, quienes participaron de estos encuentros:

MFJ: —Pensaron que nosotros los podíamos ayudar, nosotros les dijimos, ya ok, quizás nosotros les podemos ayudar, pero nosotros no tenemos nada que ver con el DIR. Nosotros no somos arquitectos, ni urbanistas, somos artistas. Lo que pasó fue que hicimos unas semanas intensivas, con lo que sabíamos, de manera súper intuitiva, con lo que había aprendido y todo, fue trasladar un poco esto de lo colaborativo, de estos *feedback*, de poder ir co-creando algo... Tomamos todas las herramientas que teníamos a nuestra disposición desde lo artístico y hablamos con los vecinos también desde su simplicidad, desde su realidad, desde sus nociones, con papelógrafos, empezamos a dibujar lo que ellos realmente querían en la playa, les pusimos algunos conceptos, mucha técnica de metodologías participativas, fuimos a la playa la remarcamos con harina, para que ellos nos dibujaran hasta donde querían que llegaran las cosas, luego tenía que ir el relleno, todo, hicimos todo esos mapeos. Hicimos la traducción y nos reunimos con la municipalidad, la municipalidad comenzó a trabajar con nosotros directamente, después de eso hicimos unas mesas mixtas, programamos comisiones, donde trabajamos con la Municipalidad y con representantes de la comunidad, y finalmente llegó a ser es un proyecto (María Francisca Jara, Región de Los Ríos, entrevistada en 2020).

FIGURA 6. Proceso de participación, mapeo colectivo *artificium ex cogitatione*



Fuente: María Francisca Jara, 2017.

En este grupo también situamos el trabajo artístico del artista Pablo López, quien fue encargado de un proyecto de pintura urbana en el 2015, donde se pintaron cuatrocientas viviendas. Producto de esa experiencia, comienza a interesarse por el trabajo en el espacio público y en metodologías comunitarias, poniendo en valor el encuentro y el diálogo:

PL: —Por ejemplo, contratas a un artista que seguramente es muy virtuoso y él desarrolla una obra que va a ser muy bonita. Si vas a un nivel de participación, el artista le va a preguntar a la gente de ese territorio más o menos qué es lo que quieren que él pinte. La idea o la filosofía que está detrás de lo que yo hago no tiene que ver con eso, sino que tiene que ver, por ejemplo, con que un grupo de personas reconozca un conjunto de colores que le hacen sentido de forma personal, que le hacen sentido a su territorio, que tiene que ver con su identidad, con algún recuerdo, entonces se genera un ejercicio colectivo de reconocimiento (Pablo López, Región de Antofagasta, entrevistado en 2020).

FIGURA 7. Iniciativa pinturas comunitarias todocombina



Fuente: Pablo López, 2019.

También podemos integrar el trabajo de Miguel Hernández, artista sonoro e integrante del Proyecto de Arte Sonoro *Sonec* en Valparaíso, plataforma interesada en generar proyectos en territorios en conflicto, afirmando la posibilidad de que la práctica artística aporta, desde una mirada política, en la configuración y reflexión en torno a la noción de comunidad:

MH: —Hemos generado ciertas instancias más colaborativas, por ejemplo, ahora estamos en una convocatoria del Día Mundial de la escucha. Vamos a armar un disco digital, donde invitamos a cualquier persona, no necesariamente un artista, a que genere un registro de su experiencia, saliendo de la casa, saliendo del confinamiento para hacer una actividad. Esta es una publicación colaborativa, convocas a las personas, hay una

participación y todos por igual, hay una horizontalidad en el proceso de trabajo, de que si eres artista o eres médico o no has estudiado nada, da lo mismo, nos interesa tu experiencia en realidad (Miguel Hernández, Región de Valparaíso, entrevistado en 2020).

FIGURA 8. Sonec, hallazgo



Fuente: Miguel Hernández, 2018.

Hernández desarrolla un trabajo participativo y comunitario, donde lo artístico se utiliza como dispositivo de producción para generar nuevos relatos y subjetividades sociales. Mientras que en el caso de Claudia González, Francisca Jara y Pablo López, utilizan herramientas etnográficas para abordar problemáticas territoriales que se investigan y que buscan resolver desde la participación de la comunidad y las estrategias artísticas.

Las prácticas participativas posibilitan miradas críticas desde el presente, en función de los contextos en los que se instalan, reflexionando artísticamente desde sus particularidades históricas y políticas. Sobre este tipo de prácticas, Ramos-Delgado sostiene que:

La ampliación de la creación, esto quiere decir que este tipo de prácticas validan lo procesual por encima de los resultados materiales, plásticos o visuales. Muchas de las veces, las experiencias que privilegian la participación directa no se miden por un producto artístico basado en el desarrollo de habilidades técnicas del artista o los participantes, más bien, se cualifican a partir de la incidencia que se logra desde una serie de intervenciones o acciones que modifican el contexto (Ramos-Delgado, 2019, p. 56).

Para finalizar, retomamos la segunda forma de comprender las prácticas artísticas sociales, la cual no necesariamente tiene su foco principal en el trabajo artístico comunitario, sino en el sentido social y político. En esta línea se enmarca la reflexión de Claudio Acuña, artista de Puerto Montt, quien al identificar una centralización en torno a la cultura y las artes, sostiene:

CAJ: —El desafío era generar espacios de arte donde no hubiera arte. Entonces las últimas intervenciones las llevé a Mirasol, las llevé a Alerce, a los lugares donde no hay arte. Desde ahí yo me paro y hago estas instalaciones. Ahora estoy trabajando en una que es súper potente, yo pongo las obras y me pongo en segundo plano, me pongo a mirar, a observar y mido si la obra está buena o no, en el impacto que tiene en las personas, es decir, si alguien se para a sacar fotos, si dicen ¡oh qué bonito! o por último dicen ¡oh, qué raro! o ¡qué extraño!, pero que te genere algo (Claudio Acuña Jiménez, Región de Los Lagos, entrevistado en 2020).

FIGURA 9. Proyecto cardumen errante



Fuente: Claudio Acuña, 2020.

El artista Claudio Acuña tensiona las fórmulas más tradicionales del arte social para interpelar el territorio y a través de sus proyectos amplía las posibilidades de entender lo social. En su trabajo, desarrolla producciones materiales que denuncian problemáticas sociales y ambientales, montadas en diversos espacios públicos estratégicos para visibilizar y denunciar discursos políticos y sociales que oprimen y generan desigualdades e injusticias. Estas producciones son agentes sociales en sí mismas, ya que desde lo estético y visual, expresan nuevos relatos y lecturas sociales.

Para concluir, podemos advertir cómo los distintos tipos de prácticas revisadas anuncian un desplazamiento del trabajo artístico hacia los territorios con objetivos sociales, a través del intercambio intersubjetivo de colectividades y producciones que encarnan estos cuestionamientos. Asimismo, se observa cómo metodológicamente se instala una práctica

social, y la relación de intercambio entre obra y espectadores/as, cuestionando desde lo procesual nociones de autoría, de museo y del lugar del espectador en las artes.

Sin embargo, pese a las aportaciones que observamos en el giro social del arte contemporáneo chileno, advertimos un desafío crucial en el pensamiento artístico contemporáneo: discutir y comparar críticamente esos proyectos en su carácter artístico. Si bien esta selección da cuenta de la heterogeneidad de objetivos, estrategias y metodologías en los proyectos artísticos revisados, es posible sospechar una tensión en torno a la noción de utilidad social en el arte. El debate sobre esta tensión nos permite preguntarnos sobre los procesos de valoración, si lo ameritan, del giro social en las artes y bajo qué criterios serían evaluados o no estos proyectos. Probablemente esta pregunta contemple una contradicción que no es necesaria resolver, pero sí abordar en pos de reflexionar sobre las distintas relaciones vinculadas a estas formas de arte, proponiendo otras formas de comprender, valorar y evaluar estas propuestas.

II ARTISTAS QUE DE LO BIOGRÁFICO VAN AL TERRITORIO

Es posible pensar que nuestras historias de vida no necesariamente configuran nuestros espacios creativos o que alimentan de origen y sentido a las prácticas artísticas.

Desde los años '60, los colectivos feministas expresan que lo personal es político, porque aquello que viven las mujeres es parte de la vida social y política. A partir de entonces, han comenzado a desarrollarse diversos tipos de prácticas artísticas, culturales y creativas que visibilizaban lo personal —lo íntimo y lo biográfico— como una problemática social. En este sentido, las propuestas artísticas fueron vividas y desarrolladas en primera persona porque se conectaba con las necesidades y opresiones personales de las mujeres y otras identidades (Grosenick, 2005; Reilly, 2015).

Al día de hoy, es posible dar cuenta de un camino trazado que es consciente de los orígenes, las luchas políticas y el activismo, y que se desarrolla como posicionamientos creativos que permanecen a lo largo del trabajo de artistas como los mencionados en este apartado, donde visibilizan lo subjetivo, sus intereses e historias, como un saber relevante y deseante en sus proyectos artísticos.

Esto conlleva propuestas artísticas contextualizadas en territorios, sociedades e historias personales, que convergen con las de otras personas, y que en conjunto conforman experiencias mediadas por la propia biografía.

En el caso del artista Eduardo Cruces, quien reside en Lota, él articula un proceso creativo que se aleja de la obra como objeto y resultado visible, y da espacio a los procesos creativos como posturas políticas y que en definitiva pone al servicio de las comunidades.

Esto da cuenta de los cruces en su práctica artística que asumen un rol en la sociedad y que en su caso se anclan en su historia de vida y que apelan a su origen. Da valor al proceso creativo colaborativo y plantea la *práctica inmaterial*, aportando nuevas reflexiones a la valoración de los procesos artísticos por sobre sus resultados (Rodrigo y Collados, 2015).

En relación a ello, el artista Eduardo Cruces nos cuenta:

EC: —Sobre lo político, las prácticas de colectividad, las prácticas de asamblea, las prácticas de inmaterialidad incluso del objeto, tienen que ver con mi propia experiencia de vida. Yo nací en un pueblo de Lota, que es un pueblo al sur de Concepción. Cuando yo nací era una zona minera, que se estaba reconvirtiendo, se estaba desindustrializando, por lo tanto todas estas prácticas colectivas de discusión, por la misma clase obrera de los mineros, la fábrica, las huelgas, la ollas comunes, es una práctica que yo conozco, y tiene que ver con mi origen de clase, entonces yo entiendo. Lo que a mí me gusta es cómo esto se está permeando a una discusión mucho mayor, y eso también me parece muy interesante desde lo político (Eduardo Cruces, Región del Biobío, entrevistado en 2020).

FIGURA 10. Escena del libro *Des-terra*



Fuente: Archivo Popular, 1996.

El artista Cruces abre la reflexión en relación a los procesos creativos que se fusionan con la propia vida. De esta manera, la biografía es también la obra y elemento importante al momento de pensar los procesos artísticos con otras personas, dando un rol central en la relación colaborativa.

Este diálogo, permite también dar sentido a obras de artes que por fuera de las propias experiencias carecen de significado. ¿Son nuestras biografías articuladoras de procesos creativos? ¿Es posible crear sin tenernos en cuenta? Este posicionamiento alude directamente a los posicionamientos feministas que nos invitan a ese *partir de sí* (Piussi, 2000), de nosotras mismas para generar saberes y prácticas con sentido social y político. Podemos pensar las biografías como los territorios personales, una forma de habitar el arte desde las historias, nuestras vidas personales y colectivas, no solo desde lo que creamos en conjunto, sino también desde

lo que apreciamos y desde lo que nos conmueve. Esto podría permitir que los procesos creativos tengan repercusión más allá de quienes desarrollan las obras y que involucren a quienes se vinculan posteriormente con ellas, abriendo espacios de socialización e identificación con las mismas.

Esto expande la relación entre obras y personas, ya que esas lecturas artísticas trascienden e invitan a que otros colectivos y comunidades puedan hacerse preguntas y entrar en diálogo con las obras. Sobre ello, la artista Señorita Ugarte nos cuenta:

SU: —Yo creo que el lugar principal que tiene y que también no está dissociado con ser madre, ni con ser docente o artista, es el lugar de la biografía, de la autobiografía. Yo creo que dentro de mi experiencia, tanto como artista, docente, madre y activista, me he dado cuenta de que es súper importante transmitir la biografía, y no solamente como un proceso de arteterapia o terapéutico... o sea también puede serlo, pero ese no es el fin. Muchas personas tienden a encontrarle un sentido a ciertas obras, sobre todo de perspectiva feministas, porque finalmente esa es la consigna del feminismo desde los '70, la segunda ola: lo personal es político, yo creo que todavía sigue siendo y todavía queda mucho camino (Señorita Ugarte, Región Metropolitana, entrevistada en 2020).

En su relato, la artista no puede disociar sus roles como mujer, artista y docente, lo que la lleva a desarrollar prácticas artísticas que engloban estas experiencias y que proponen formas creativas inmateriales, donde el lugar central es el reconocimiento de sí misma y de otras mujeres. Esto nos enseña, finalmente, que la biografía es el terreno artístico y, por ende, lo artístico es una política artística (García-Huidobro, 2017).

FIGURA 11. Nacidas en primera línea



Fuente: Señorita Ugarte, 2019.

Por último, en este apartado, el artista José Miguel Marty, quien reside en la Región de Atacama, plantea la necesidad de un vínculo con comunidades geográficamente periféricas, donde realiza procesos significativos de aprendizaje, los que concibe como experiencias pedagógicas (Ramos, 2018) que transforman sus propias maneras de concebir la creación artística, y se transforma en un ejercicio relacional con las personas con quienes aprende técnicas tradicionales que luego resignifica en su obra.

En este sentido, se evidencia también el rol del artista como quien aprende de otros/as y como quien puede vivir experiencias que le son transformadoras para sí, para las comunidades que habita y que movilizan un quehacer artístico que le compromete social y políticamente. Nos cuenta:

JMM: —Yo voy a hacer voluntariado al sur, a Puerto Saavedra, y aprendo de cestería y telar nativo, telar rústico o telar mapuche, tengo un poco

de pudor en decir telar mapuche, prefiero decir telar rústico, y ahí es cuando yo entro en una etapa de transformación de mi trabajo, y de mi rol como artista. Entonces cuando conozco estas técnicas vernáculas se abre el proceso de activar el territorio, yo tengo que recorrerlo para encontrar la materia prima, y a partir de ese recorrido, recién puedo obtener la materia prima necesaria y hacer mi quehacer artístico, que el caso de mis *lagmien* era un quehacer más que artístico, es utilitario, ellos hacían sus canastos para utilizarlo de forma funcional, yo llevé este sistema constructivo de la cestería a lo estético (José Miguel Marty, Región de Atacama, entrevistado en 2020).

FIGURA 12. *Wiñaray Rumi*



Fuente: José Miguel Marty, Fotografía de Romina Salazar, 2020.

Es relevante destacar cómo el artista se puede afectar por otras personas y sus enseñanzas. Dicha sensibilidad nos parece relevante, ya que al momento de tomar contacto con las comunidades, permite la valorización de enseñanzas que la historia deja fuera de los procesos artísticos y que algunos artistas recogen para llevarlos al plano cotidiano y del reconocimiento en sus propios trabajos artísticos.

III ARTISTAS QUE VISIBILIZAN EL TERRITORIO DESDE LO SOCIO-EDUCATIVO

Visibilizar el territorio desde el quehacer artístico para generar nuevos conocimientos no es sólo representar, reflejar o distinguir, es *habitar* el espacio de las experiencias (Núñez, 2011) desde otra matriz de sentidos, significados e identidades, como una “categoría política que permite diferenciar las relaciones sociales hegemónicas” (Heras y Miano, 2017, p. 539). En estos procesos se tejen nuevas relaciones, donde la territorialidad situada es la respuesta al sistema cultural que muchas veces invisibiliza los lenguajes, las identidades y los significados locales de quienes habitan esos espacios. Esta articulación material y simbólica del espacio es fundamental y permite leer el discurso intersubjetivo de los lugares que son pensados, hablados y deseados por quienes lo habitan.

En este proceso, hemos visto prácticas artísticas alternativas que trascienden la mera producción, para formar canales de mediación a través de la obra. Cobra sentido relevante la pregunta para qué y para quién se produce el arte y en qué medida las artes pueden ser un aporte para las comunidades y los grupos. A través de estas entrevistas podemos comprender que el ejercicio artístico se transforma en experiencia significativa de nuevos sentidos y realidades para otras personas. En dicho proceso, los/as artistas toman un rol protagónico, ya que re-significan esta articulación material y simbólica del espacio desde su *forma de habitar los lugares*, lo que se constituye como *su territorialidad* en su quehacer artístico. Como veremos, estos/as artistas también realizan cruces relevantes con lo pedagógico para

promover y activar esos significados. También, lo pedagógico se activa, como la promoción de valores artísticos en y con otras personas, ya que entenderemos que lo educativo se vincula con la generación de nuevos sentidos sociales y de subjetividades (García-Huidobro, 2020).

Norma Michi (2010) nos habla de dos instancias educativas que surgen desde prácticas socioeducativas periféricas. La primera instancia ha sido denominada *espacios-momentos formativos*, y se caracteriza por la intencionalidad educativa de las prácticas, como la conformación de talleres, clases y encuentros grupales para la generación de conocimiento. La segunda instancia ha sido señalada como *espacios-momentos que también son formativos*. Estas no tienen la intencionalidad de educar, pero con el solo hecho de que emerjan ya se están promoviendo nuevas formas de ser y estar en el mundo; como instancias de deliberación, decisión u organización, tareas de autogestión, y como actividades en las que se representa y contempla un movimiento asociativo –o individual– (Michi et al., 2012), como por ejemplo una agrupación o un colectivo.

A continuación, veremos cómo dos artistas de diferentes zonas geográficas del país, articulan su práctica artística, el espacio y la educación como espacios políticos que *habitan* el territorio, instancia donde se cruzan los *espacios-momentos formativos* y los *espacios-momentos que también son formativos* desde las artes. En estas artistas, lo educativo que emerge en sus proyectos funciona como una estrategia para compartir prácticas y re-significarlas desde las subjetividades de quienes forman parte de dichas experiencias.

En primer lugar, la artista Claudia Suárez Jansson, residente de la Región de Coquimbo, nos señala:

– El encargo que me haces a mí es un encargo en el que tienes que entregarte. Yo te entrego lo que hice según lo que tú me planteas. O sea hay que confiar. Yo no hago cosas a pedido para que te combine con el closet, ni con el sofá, no. Empiezo a rescatar flores, ponte tú los azulillos, los vinagrillos, distintos tipo de flores que existen acá. Entonces

empiezo como a socializar la flora, y les bordo el nombre científico al insecto o las flores. ¿Por qué? Porque me parece súper importante, además de lo hermoso que se pueda ver, educar. Entonces yo les bordo el nombre científico a todo lo que yo hago. Así es en el fondo, como sociabilizar un poco el trabajo, y llegar a distintas partes. No sé, justo ahora estaba dibujando una olla de Quinchamalí, ocupó lo que existe acá y les enseño a bordar la mariposa pintada y así trato de ir haciendo difusión de lo que yo hago y lo que me interesa y que me parece súper interesante que la gente también conozca, que se hagan parte, que se sorprendan también, si es cosa de observar, tienes que abrir un poquito más los ojos y te das cuenta de la cantidad de cosas lindas que hay, así lo hago en los talleres (Claudia Suárez Jansson, Región de Coquimbo, entrevistada en 2020).

En su relato, la artista observa en la materialidad del territorio una identidad develada desde una práctica artística y educativa a la vez. Esto nos lleva a reconocer en su trabajo un compromiso con lo matérico, donde se exploran formas artísticas y subjetivas de la fauna. También se observa un compromiso con lo educativo, donde su quehacer artístico toma sentido, compromiso y se activa cuando es compartido.

FIGURA 13. Hilván



Fuente: Claudia Suárez, 2020.

Estas ideas nos llevan a preguntarnos por las formas y metodologías de creación de artistas que muestran alternativas subjetivas del territorio (José Mela, 2020), lo que consideramos son territorizaciones subjetivas. En el relato de Claudia Suárez vemos el cruce de la práctica artística y los espacios-momentos que educan, según menciona Norma Michi (2010), ya que se levantan instancias educativas, como talleres formativos y a la vez lo artístico le da sentido a lo que se quiere transmitir. El producto artístico de Claudia Suárez materializa el conocimiento situado que quiere ser transmitido. Además, el espacio que se crea alrededor del arte también es educativo, ya que se generan nuevas comprensiones sociales (Aguirre, 2005) desde los valores, identidades y materialidades locales. El bordado de la flora y fauna es contenido artístico y educativo, y a la vez es el momento y la instancia artística educativa. Estas ideas nos llevan a reafirmar los planteamientos sobre las identidades múltiples de los/as artistas contemporáneos, donde a la vez que productores/as son investigadores/as, pedagogos/as y provocadores/as de valores sociales y culturales como práctica política desde las artes (Collados y Rodrigo, 2015).

Como segundo caso para hablar de prácticas artísticas que transitan y dialogan con lo pedagógico, presentamos un relato de la artista Verónica Astudillo Águila, quien desde la región de Los Lagos nos cuenta:

– Por ejemplo, yo como artista estuve ahí todos los días [refiere a su última exposición llamada La poética del Paisaje que hizo en el CAMM de Puerto Varas], estuve ahí presente y cuando no podía estaba la Vicky. O sea no dejamos nunca botada la exposición, siempre supe qué pensaba la gente. Fue alucinante, fue muy enriquecedor, quedó la vara súper alta, no sé si yo después pueda lograr superar lo que sucedió ahí, pero a lo mejor muta, puede mutar. Mi idea era también ir juntado una exposición más la otra, y llevarla para afuera a otros países, es que yo quería avanzar en la línea del tiempo, quería meterme cuando llegaron los españoles, la cosa como más sincrética, después ir avanzado a cómo estamos hoy (Verónica Astudillo Águila, Región de Los Lagos, entrevistada en 2020).

En el caso de la artista residente de la Región de Los Lagos, su obra rescata los valores patrimoniales de la región y la apuesta artística fue una instalación multimedial que entrecruzaba diversas áreas de conocimiento como la poesía, la pintura, la fotografía, la investigación y la ciencia. Su práctica artística nos dice mucho de cómo constituye su territorialidad, ya que articula lo material y lo simbólico como una de las formas “socio-territoriales de apropiarse del habitar” (Núñez, 2013, p. 36), que se nutre de los elementos socio-geográficos del espacio. Todo el contenido que se entregue o que emerja estará cruzado por su manera de habitar el territorio.

FIGURA 14. La poética del paisaje



Fuente: Verónica Astudillo, 2018.

En su caso, es importante señalar el compromiso con las personas que habitan el territorio y que asistieron a su exposición, generando pedagógicamente un encuentro responsable, donde la obra se enriquece dialógicamente. Aquí es donde proliferan los *espacios-momentos que también son formativos* (Michi, 2010), ya que la instancia museística es un espacio-momento formativo por la intencionalidad de educar. La artista se transforma en mediadora y profesora, y quien hace del espacio artístico y cultural una experiencia estética y simbólica a partir de la representación y apropiación de su *habitar* como práctica política, conformando diálogos con la audiencia, transversalizando el conocimiento, significados e identidades locales, y generando nuevas posibilidades de desarrollarlos.

Cuando la artista hace referencia a una línea de tiempo que avanza hasta la actualidad, y habla de la idea de llevar su exposición a otras partes del mundo, es posible identificar la necesidad de contar la historia del territorio y la necesidad pedagógica de investigar y revelar a partir de sus

exposiciones como dispositivo pedagógico. En este sentido, transforma el rol de artista-educadora de artes desde su territorialidad (resistencia cultural) como posibilitadora de cambios culturales (Mörsch, 2015b), donde lo artístico se relegitima no como un producto, sino como espacio, experiencia y momentos políticos significativos, tanto para la artista como para la ciudadanía.

III. ARTISTAS COMO POSIBLES AGENTES DE CAMBIO

Últimamente escuchamos y observamos que el concepto de agente de cambio está en boga. En Chile se ha utilizado bastante en el último período, dado que los diversos movimientos sociales y políticos han puesto en crisis verdades que hasta el momento eran absolutas y únicas en las formas de vida y relaciones sociales. En consecuencia, se han develado nuevas formas de querer pensarnos y estar en sociedad, donde la misma ciudadanía ha comenzado revoluciones colectivas y amorosas para mostrar modos relevantes de vivir la vida más digna y humanamente. Esta revalorización ha ido de la mano de nuevos principios que otorgan sentido para la democracia, donde enfoques de justicia social, de pedagogía crítica y de feminismos, llevan a ciertos grupos a desarrollar acciones disruptivas en relación a lo hegemónico, lo esperado, y proponen formas alternativas de abrazar nuevas subjetividades.

En este apartado nos hemos preguntado si los/as artistas, como personas que desarrollan experiencias artísticas reflexivas y abordan situaciones sociales en sus trabajos, son posibles agentes/as de cambio.

Para abordar esta problemática, es bueno recordar que en los últimos años las artes se han transformado en mecanismos y agentes de acción social, democrático y civil, lo cual ha permitido el desarrollo de propuestas artísticas más allá de lo propositivo, y se han articulado como prácticas artísticas y culturales socialmente transformadoras y motoras de nuevas miradas y cambios sociales (Acaso y Megías, 2017). Dichas prácticas han sido impulsadas y encarnadas por artistas, quienes en muchas ocasiones cumplen el rol de mediadores/as, ya que ponen a disposición las artes como herramientas para repensar el orden social de la vida y de las cosas. Sus propuestas son de diversa índole; algunas tienen mayor foco en la producción artística, otras en la indagación o investigación artística, y otras se centran en la experiencia artística colectiva que se desarrolla con una comunidad.

En estas distintas formas se abordan problemáticas sociales que nos permiten entender el rol de artistas no únicamente como productores/as de las artes, sino como quienes activan y dinamizan realidades, nos proponen preguntas, ideas o pensamientos para repensar nuestras formas de ser y estar (García-Huidobro y Schenffeldt, 2020).

Sobre ello, Luis Guerra (2017) nos ha señalado que “el arte emancipa los modos de venir-a-ser, los modos de pensar-el-ser-ahí, los modos de existir” (p. 43). En este sentido, si el arte es un agente movilizador, entonces quienes lo impulsan y promueven nos llevan a posibilitar nuevas miradas. Esto nos podría llevar a suponer que este tipo de producciones y experiencias artísticas son agentes de cambio en sí mismas. Frente a ello, Oriol Fontdevila (2018) propone el arte “como *un agente que es mediado a la vez que mediador*, lo que permite reinsertar al arte y a los demás agentes que salen a su encuentro en series de actividad diferenciadora” (p. 85). Esta idea es fundamental para reconocer que esa actividad diferenciadora transforma el rol del/la artista como posible agente de cambio, y no alude a un heroísmo o mesianismo artístico, sino a la idea de posibilitar nuevas lecturas sociales y políticas que tienen el potencial de influir en ciertas subjetividades individuales y colectivas (García-Huidobro y Hoecker, 2022a).

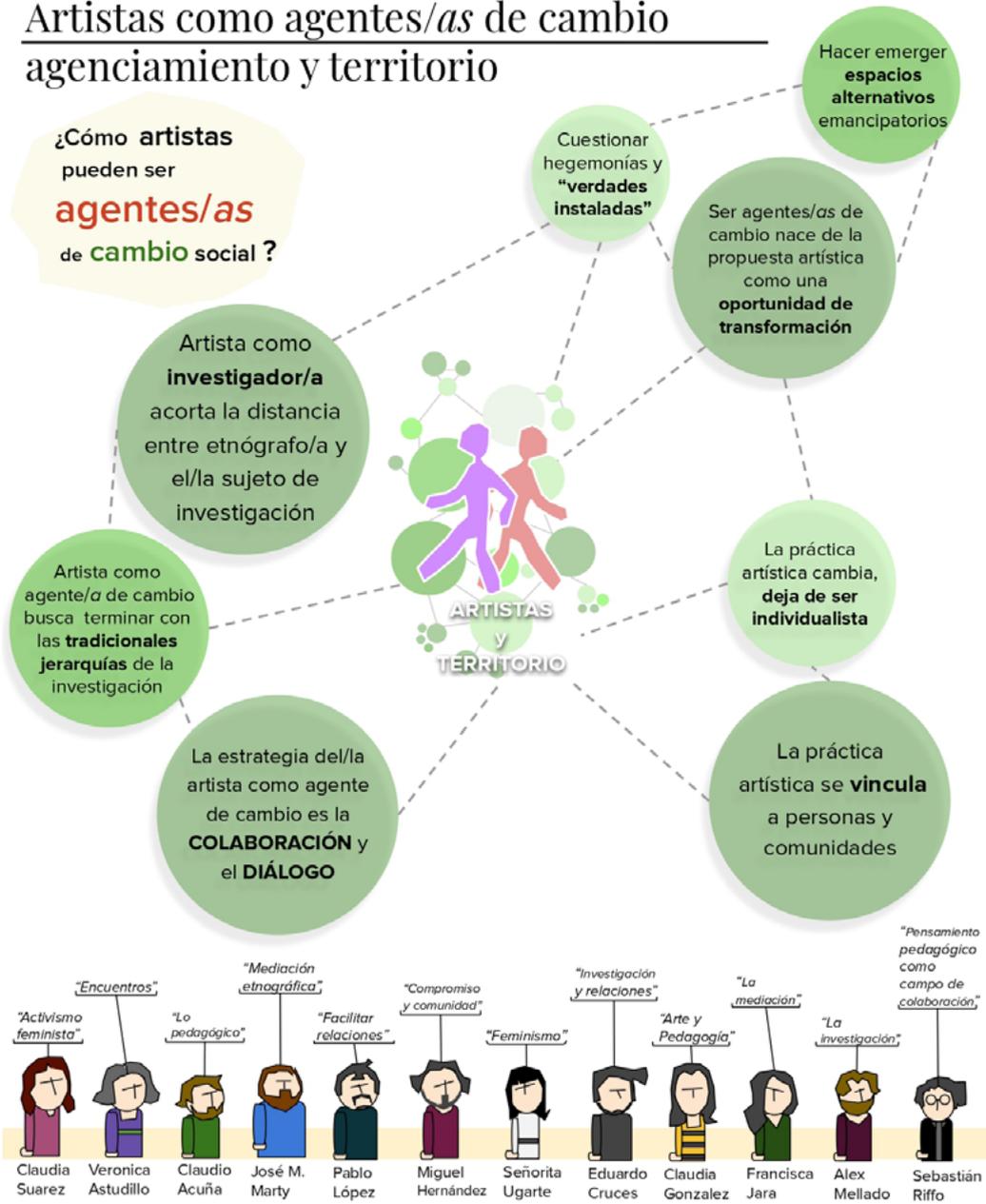
Así, desde esta lectura proponemos que la posibilidad de ser agente de cambio desde las artes yace en las propuestas artísticas y culturales que se presentan como una oportunidad para posibilitar las dinámicas sociales y dialógicas en una comunidad, donde los y las artistas buscan cuestionar hegemonías y verdades instaladas para que emerjan espacios alternativos emancipatorios (García-Huidobro y Montenegro, 2020).

En este capítulo, sostenemos que el rol activo de los/as artistas y sus prácticas artísticas ligadas a lo social y contingente son agenciamientos, por cuanto muestran formas de ser y hacer socialmente comprometidas, que dejan atrás las características individualistas y propositivas de las artes para mostrarse desde un rol activo y comprometido con problemáticas, personas y sus comunidades.

A continuación se presentan a los/as artistas que participaron de las entrevistas, quienes nos cuentan cómo, dónde, en qué medida y desde qué posicionamientos se perciben en tanto agentes/as de cambio (Figura 15). Desde sus relatos se advierte una proliferación de proyectos, donde la colaboración y el diálogo operan como estrategias para la producción artística en la actualidad. Estas experiencias se inscriben en una tendencia expandida en el arte contemporáneo que apunta a la transformación social, estableciendo diálogos horizontales de saberes a través de la interacción y la democratización de la cultura (Arrieta, 2018).

FIGURA 15. **Artistas como agentes/as de cambio**

Artistas como agentes/as de cambio agenciamiento y territorio



Fuente: Rafael Galáz (Fondecyt N° 11180057).

En esta dimensión, destaca una operación política desde el quehacer investigativo en las artes y la mediación, proponiendo procedimientos no jerárquicos en relación a los territorios y subjetividades que han sido desplazados por el canon. Lo anterior responde a situar un compromiso con lo social como nodo articulador de la producción artística, ofreciendo propuestas alternativas, renovadas y fértiles para investigaciones y proyectos.

En todos los casos, más allá de atender lo político del arte en términos representacionales, se visibiliza una escena que invita a desentramar las metodologías que emergen en este tipo de prácticas aportando a una re-partición de lo sensible (Rancière, 2009).

A propósito del cuerpo de obras y citas seleccionadas, apreciamos que más allá de querer lograr la promesa moderna y romántica del cambio social a través de las artes, los/as artistas promueven gestos transformadores que posibilitan resignificar imaginarios y representaciones que interactúan entre sí. Esta dimensión micropolítica nos parece relevante destacarla, ya que es aquí cuando la práctica artística que se pone al servicio de una comunidad desborda los imaginarios y se sitúa como una posibilidad de agencia, lo que reconocemos como una agencia de cambio.

A continuación se comparten extractos de las entrevistas realizadas a cada artista, donde nos cuentan en qué medida su labor artística posibilitaría agencias y cambios.

Iniciamos con la artista Claudia Suárez, de la Región de Coquimbo, quien ve en el "activismo feminista" una forma de agenciamiento. Su práctica artística dialoga con el territorio al tensar una relación con los aspectos atinentes y su posición política. En su relato nos habla de la pedagogía que desarrolla desde una agrupación feminista, y es, desde ese lugar situado de donde emerge su compromiso con las artes:

— Yo siento que como artista aprendí que tengo una responsabilidad, porque estoy comunicando con lo que hago. Es una responsabilidad bien grande, por lo mismo, hace un rato ya, sobre todo con las intervencio-

nes urbanas que hacemos con la Agrupación [Agrupación feminista que interviene espacios públicos desde el arte textil], decidimos hacernos cargo de lo que está pasando, de la contingencia, y no mantenernos al margen tejiendo calcetines y calzones rojos. Entonces creo que mi labor como artista la he ido haciendo de a poquito, primero con mis talleres con los niños para en el fondo ayudar a estos niños a expresarse, que lo pasen bien, porque a mí me da lo mismo el resultado, a mí lo que me interesa es que los cabros lo pasen bien (Claudia Suárez Jansson, Región de Coquimbo, entrevistada en 2020).

En su relato, la artista muestra un compromiso que es, en sí mismo, una posibilidad transformadora, invitando a pensar los espacios de enseñanza de otra manera, favoreciendo la emergencia de nuevos procesos de subjetividad (Guatari, 1995). Esta posición política y epistemológica es un compromiso social, que la lleva a otros campos como el rol docente, activando desde el arte procesos experimentales que no tienen como resultado un producto estético sino una experiencia significativa en la niñez (Mesías-Lema, 2018). Desde su posición ella co-construye su realidad y la de su entorno, introduciendo el arte como algo novedoso que permite dinamizar procesos personales y comunitarios. Como bien menciona Claudia, eso también es político.

El artista José Miguel Marty, de la Región de Atacama, se reconoce como agente de cambio desde la mediación artística, donde adopta herramientas etnográficas dialógicas y de escucha para el trabajo comunitario. Al respecto nos cuenta:

– Yo siempre estuve en esa lógica de retribuir socialmente lo que aprendí en la universidad y en ese instante yo me pregunto, ¿cómo hacerlo? ¿De qué forma yo pintor puedo ayudarle a la gente? Más que pintando cosas bonitas en los muros, o pintando murales para los barrios, etc. Sí me veo como un agente de cambio y ejecuto constantemente lo que aprendí y lo que me parece súper bueno en el voluntariado en Puerto Saavedra, que es una de las comunas más pobres, con el 80% de la población mapuche. Entonces, yo como pintor no iba a ir

allá a enseñarles pintura a las señoras que tenían todo un oficio ya desarrollado y una estética funcional. Entonces ahí es cuando si uno es un actor de cambio, debe adaptarse y ser muy respetuoso con los procesos que ya están en elaboración por mucho tiempo en ciertos territorios, y ese es el material con el cual uno trabaja. Entonces, sí, está ese rol de actor de cambio, pero también bajándose del poni, como se dice vulgarmente, escuchando hartito y aprendiendo hartito y a partir de eso aportar desde conceptos e ideas, más que de imposiciones (José Miguel Marty, Región de Atacama, entrevistado en 2020).

Como relata el artista, la experiencia de encuentro con otras prácticas artísticas y comunidades ha significado un giro en las suyas, pues desde ese lugar él se posiciona y resignifica su quehacer. El interés dialógico con comunidades específicas permite levantar nuevas narrativas culturales tanto en los territorios como en las artes (Bishop, 2006). El territorio para el artista simboliza un espacio de experiencias, una oportunidad de erigir nuevos significados o de re-significar los ya existentes (Núñez, 2013). Como el artista lo manifiesta, lo anterior se transforma en su material de trabajo, pero también es una forma de proyectar y mediar el conocimiento aprendido, lo cual le permite revestir su obra de valores culturales, sociales y políticos (Rodrigo y Collados, 2010).

Pablo López, artista de la Región de Antofagasta, reconoce su lugar de agenciamiento desde las relaciones y cómo ello se transforma en un evento pedagógico que facilita y promueve procesos dialógicos entre las personas. Nos cuenta:

— No sé si voy a ser tan preciso, pero creo que el arte funciona como una herramienta más que como algo que vas a enseñar a las personas. Viéndolo desde el punto de vista pedagógico, creo que la parte más difícil donde hago esto es en la universidad, porque la universidad funciona con una estructura que es un poco menos horizontal, entonces creo que para mí la experiencia de trabajar con personas, y en mi propia obra por así decirlo, más que enseñar una técnica, tiene que ver con ocupar el arte como un dispositivo que permite que las personas esta-

blezcan conexiones aceleradas entre ellos y las obras. En ese sentido para mí es el resultado de esas interacciones. Por ejemplo lo de los murales, yo ni siquiera pienso si son bonitos o feos, opera la lógica de que las personas participen o hagan, ahora me doy cuenta empíricamente que lo hacen parte de ellos mismos. Entonces creo que ese rol pedagógico, más que transmitir un conocimiento o una técnica, tiene que ver con facilitar que algunos vínculos con algunas personas se puedan acelerar a través de la carga emotiva que tiene el arte a su disposición (Pablo López, Región de Antofagasta, entrevistado en 2020).

A través de su relato, observamos que el artista sitúa a las artes como procesos que activan cosas, propiciando intercambios ilimitados (Bourriaud, 2006) que no están predeterminados. El arte que nos propone va más allá de su representación y producción y se transfigura en los vínculos e interacciones, donde el encuentro de subjetividades es cimiento de nuevas comprensiones sociales y lo artístico emerge como herramienta social intersubjetiva (Moreno, 2013). Los espacios que se abren a lo colectivo promueven posibilidades de transformación, pues dicha instancia es terreno de consensos y disensos políticos, culturales y sociales donde nuevas visualidades son constitutivas de nuevas realidades. La obra no se concibe como un producto, sino que en interacción, encuentros y trabajo colaborativo.

Para el artista Eduardo Cruces, de la Región del Biobío, su lugar de agencia es la investigación artística, como una forma de hacer artes que le lleva a dinamizar las relaciones y los saberes desde las artes.

– Efectivamente cuando yo he trabajado con comunidades no lo he hecho creando algo nuevo, sino sumándome a una orgánica que ya existe, para que así sean esas mismas orgánicas las que evalúen si en su proceso lograron aquello que ellos querían articular. Mi perfil dentro de esos proyectos ha sido como un motivador, donde pongo a disposición lo que sé, mis herramientas y en un plazo de dos o tres años aceleró un proceso que había ya en camino. Recién ahora –digo de hace diez años– podría decir que estoy en Concepción con un proyecto que se llama Arte y Descentralización y con otro proyecto en alianza con una

artista turca, que partió hace unos dos años también. Recién estoy inaugurando procesos que quizás yo creo que en cuatro años más o tres años más voy a ver efectos más inmediatos con arte y comunidades. Lo que hicimos fue una serie de seminarios y encuentros, donde el único objetivo era la excusa de encontrarse para intercambiar investigaciones. La idea era poner a académicos con activistas y agrupaciones de artes. En cuatro días lo que hacían era un intercambio de lecturas. Eso partió el 2018 y ahora ya estoy viendo esos efectos (Eduardo Cruces, Región del Biobío, entrevistado en 2020).

Para el artista penquista, las relaciones contribuyen a la comunión de conocimientos, cuestionando la producción de conocimiento individual en el arte, por lo que busca construir otros modos de producción artística. En su forma colectiva, se transforman en agentes sociales que van generando tensiones y reflexiones críticas que se cruzan con otras prácticas como la investigación social (Rodrigo-Montero, 2015). El cruce entre lo artístico y la investigación propicia encuentros entre comunidades artísticas, dinamiza el quehacer artístico y posibilita el levantamiento de proyectos que van más allá de una obra. El diálogo es central para el cambio, para una interpelación de la cultura hegemónica desde una reflexión relacional, crítica, situada y orgánica.

El artista visual de la Región Metropolitana, Sebastián Riffo, quien es uno de los fundadores del Colectivo MICH, nos enseña que su agenciamiento social sitúa a las artes como movilizadora de la justicia social.

— El sentido pedagógico que hay es la posibilidad de compartir en función de la carencia, de pequeñas cosas, por eso me he visto en estos últimos tiempos trabajando en espacios educativos, como fue en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos y el mismo Museo Nacional de Bellas Artes. Naturalmente se me ha dado lo que puede ser esta pasión por bajar ciertas complejidades, de lo que ha venido a ser el lenguaje recursivo de los artistas visuales, entonces el sentido pedagógico tiene que ver con un sentido de justicia social, por decirlo de un modo, arraigado en una conciencia de clases, en una conciencia de

que nadie sabe de arte, entonces me fui motivando por poder compartir eso (Sebastián Riffo, Región Metropolitana, entrevistado en 2020).

Como cuenta en su relato, lo político consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos, como sugiere Jacques Rancière (2009, 2014), más que como animales ruidosos. El pensamiento pedagógico se entiende aquí como aquel campo en el que los procesos de colaboración, sin distinción entre una *alta* y *baja* cultura, reconocen el carácter de productor cultural en cada persona que participa de una comunidad. De dicho proceso dialógico el/la artista no deviene en la figura del maestro, sino en la de una persona que es co-gestora o mediadora de la obra.

Por su lado, la artista Señorita Ugarte relata que la posibilidad de ser una agente de cambio yace en la mediación que ella propensa a través de sus prácticas artísticas, donde privilegia el diálogo y reflexión para pensar sus obras y el mundo.

– Absolutamente desde lo social, para mí, es que sino no tendría sentido, porque mirando para atrás claro primero fue como algo intuitivo, pero después empecé a cachar que realmente yo me estaba vinculando y que siempre cuando hacía una performance, o un video o una exposición, siempre estaba esa intención de generar una especie de diálogo, como con el otro, la otra, el otre, porque también desde mi perspectiva como profesora y también como estudiante, está siempre ese vacío, como de que te entregan la obra, o el contexto pero como que siempre necesitas una especie como de catálogo que te explique lo que estás viendo, claro obviamente eso puede servir de apoyo, pero no que sea algo tan abstracto de que la persona que lo vea sienta algo (Señorita Ugarte, Región Metropolitana, entrevistada en 2020).

Es relevante mencionar que la artista Señorita Ugarte se posiciona desde el feminismo, lo que abre la necesidad de construir nuevas relaciones

que revisen las nociones de poder y autoridad a través de la utilización de la voz y el diálogo como herramientas que ponen el foco en la experiencia y el deseo, como un gesto que referencia la presencia de saberes no hegemónicos que significan al arte como un lenguaje que, desde lo afectivo, actualiza la noción de comunidad (Martínez, 2016).

La práctica artística de Claudia González en el Norte Grande del país plantea una premisa articuladora en relación al agenciamiento sobre el rol de la artista en la sociedad: el arte como una zona de conocimiento. Al respecto nos cuenta:

– Me parece que es fundamental cómo la mirada que nosotros los artistas podemos hacer sobre estas instancias donde lo pedagógico está en una de las áreas o está en el centro, como estas residencias colaborativas, donde nosotros podíamos efectivamente ser tan conscientes que un proyecto de arte podría desarrollarse de manera simultánea en todas las áreas. Si fuéramos más conscientes de lo importante que son nuestras metodologías como artistas, en términos de creación del lenguaje, en desarrollo reflexivo, en pensamiento crítico, podríamos de verdad replantearnos un montón de cosas y poder, no sé si influir pero, si contagiar a más personas (Claudia González, Región Metropolitana, entrevistada en 2020).

En su relato, podemos observar que las exploraciones hacia zonas transformativas de la práctica artística con las comunidades están aún supeditadas a la transmisión de conocimientos en torno a las ideas y planteamientos que encarna, suspendiendo el objeto artístico y no el eventual impacto polifónico de su discurso en la recepción. Sobre esto Janna Graham (2010), añade que el uso que ha hecho el sistema del arte sobre la teoría pedagógica ha sido principalmente desinteresado y establecido en procesos de corto plazo. No obstante, la autora reconoce que, en los últimos años, artistas y curadores/as han experimentado las posibilidades de la pedagogía desde su quehacer investigativo, apropiándose de su potencial político y, sobre todo, de la dimensión social de la disciplina.

Miguel Hernández, artista sonoro y director del Proyecto SONEC de la Región de Valparaíso, instala su lugar de agenciamiento desde el compromiso con la comunidad, relevando el lugar de las artes desde una un saber-hacer que es responsable con el territorio.

– Si voy a hacer un trabajo de paisaje sonoro, claro me interesa registrar los territorios en conflictos, o poder ayudar de alguna manera a cierta comunidad con ese registro, hacemos el archivo sonoro de tu comunidad, colaborar con las personas de esa manera. Y con las obras más experimentales, donde ya no se usa el sonido, sino que se usa la síntesis digital o las vibraciones, por ejemplo. También me gusta dar ese aporte hacia la discusión de los temas que están candentes, que generalmente tienen que ver con lo social o con contextos sociales (Miguel Hernández, Región de Valparaíso, entrevistado en 2020).

En su relato, nos cuenta que las prácticas a las que alude lo desplazan de los espacios tradicionales para establecer un trabajo en la realidad contextual comprometido con prácticas de intersubjetividad y creación colectiva (Ardenne, 2002). Esto último, atiende directamente a la actualidad y la contingencia, donde la práctica artística adquiere una dimensión ética y política puntual. Es decir, el gesto transformativo opera en un nivel cotidiano, un saber desde abajo, donde el aquí y ahora de una historia íntima se amplifica en un problema político que interpela la ciudadanía que recorre la localidad.

Las reflexiones reunidas en las palabras del artista, se vinculan a lo que afirman Consuelo Banda y Carol Illanes (2015): un profundo trabajo sobre las artes colaborativas comprometidas socialmente durante la última década. Sobre ello afirman:

Es necesario destacar que cuando se habla de práctica colaborativa o arte colaborativo lo central son los *modos* de colaboración, es decir, el nombre refiere a formatos y metodologías de trabajo, un conjunto de estrategias y operaciones, y no tanto a una categoría propiamente tal (Banda y Illanes, 2015, p. 103).

Este desafío advierte una reflexión ontológica, e incluso epistémica, que nos permite visitar nuestras disciplinas y prácticas desde la noción de trabajar con una comunidad desde sus contradicciones y responsabilidades.

El artista residente de la Región de La Araucanía, Alex Mellado, nos cuenta sobre la necesidad de generar más investigaciones donde se releve la escena artística, lo cual es asumido como colectivo para avanzar y potenciar a las artes. En su relato, el artista nos habla de su rol en la academia y desde ese lugar su responsabilidad y compromiso con generar saberes situados que sean un aporte para el área de las artes.

– Hay mucho trabajo por hacer, y nuestra labor, nuestra función, es ser ese ente de cambio desde la entrega de una nueva historia. Entregar, leer nuestra historia y sentirnos orgullosos. Yo siempre hablo de lo colectivo, de dejar esa necesidad instalada, de investigar y situar el arte desde donde estemos nosotros parados, donde estamos puestos acá instalados, para proyectarlo también hacia las nuevas generaciones (Alex Mellado, Región de La Araucanía, entrevistado en 2020).

Sus ideas nos permiten abrir las discusiones en torno al arte, los procesos creativos-colectivos y las formas en que esto se expande a la sociedad que no habita la universidad. Es posible considerar la investigación en arte como un acto de resistencia política para visibilizar los procesos de trabajo y apropiarse de un nosotros creativo, como un acto “explorar nuevos territorios y modos de relación para configurar la investigación ‘otra’ que rompa los límites de lo que puede configurarse en investigación” (Calderón y Hernández, 2019, p. 49). El artista plantea la necesidad de situar la investigación y el arte desde nuestros propios espacios y expandirnos desde allí, dando cuenta de la incorporación de las propias subjetividades (personales y colectivas) en el acto de mediación para el cambio.

María Francisca Jara, residente de la región de Los Ríos, abre la noción de agente de cambio como una posibilidad en potencia para todas las personas que generan y participan en instancias colectivas y, en esa línea, se plantea el poder transformativo que tendrían los/as artistas junto a las comunidades que habitan y los acontecimientos que se generan colectivamente.

– Todas las personas tenemos un potencial de agente de cambio, siendo súper honesta, la diferencia es que nosotros como artistas tenemos ciertas habilidades, ciertos conocimientos técnicos que nos facilitan en determinadas situaciones. Hay muchas otras que aspiran a otros circuitos y está súper bien, pero tiene que haber un poco de diversidad. Desde el punto de vista de quienes estamos en situaciones más colaborativas o más sociales, creo que tenemos el agenciamiento, quizás vendría en la capacidad de poder generar espacios, de levantar diálogos, para poder examinar las decisiones colectivas (María Francisca Jara, Región de Los Ríos, entrevistada en 2020).

Su relato se puede relacionar con la idea de las prácticas artísticas colaborativas como desplazamiento de la creación como exhibición, y se acerca al trabajo vinculado con movimientos y preocupaciones sociales. Las prácticas artísticas pueden ser también un acto mediador transformativo que resiste a la concepción del arte como espectáculo, invita a deconstruir la concepción tradicional de autoría y a abrazar procesos creativos-colaborativos, respetando las características comunitarias. Es posible observar un agenciamiento desde concebirse como artista y posible activadora de cambio, desde los espacios creativo-reflexivos-dialógicos que transitan de un yo a un nosotros/as como ente creativo y donde la artista se incorpora a un espacio que en sí ya es dinámico.

El artista Claudio Acuña, quien reside en la Región de Los Lagos, nos enseña que en su experiencia, ser potenciales agentes/as de cambio es una forma de fluir y transitar entre lo pedagógico y la creación artística.

– Yo creo que el agente de cambio lo veo más en la docencia, porque el impacto es mucho más profundo y se empieza a dar esa sinergia con algunos alumnos y luego con los años terminan dándome las gracias, –ioh profe se acuerda que usted me dio ese dato, pucha ahora estoy haciendo esto, gracias profe!–, y me siento, no siempre, pero bastante valorado (Claudio Acuña Jiménez, Región de Los Lagos, entrevistado en 2020).

En su relato, el artista nos muestra cómo se diluyen y funden los límites entre el ejercicio artístico y el ejercicio docente, donde la acción educativa toma un rol crucial por ser social y civilizadora. Además, en su relato narra la relación de valoración que gratifica la actividad docente, lo que se puede vincular con el pensamiento artístico como herramienta para aproximarse a una producción de conocimiento significativo desbordado, que prioriza “el extrañamiento, la sorpresa, la emoción” (De Pascual y Lanau, 2018, p. 37). Estas ideas empujan las transformaciones de orden social, lo que podría confluir con la idea del/la artista, cuando señala que el agenciamiento del cambio lo observa con mayor fuerza en la docencia, que vinculado al ejercicio docente de las disciplinas artísticas más sensibles a propiciar la reflexión son el cuestionamiento social y el motor de cambio. En este sentido, “pensaremos que el conocimiento y las subjetividades de los artistas-docentes se generan en el hacer de sus experiencias artísticas y pedagógicas, un hacer que está situado en la acción y que está cargado de sus intereses, deseos y lenguajes” (García-Huidobro y Schenffeldt, 2020, p.178). Así, la mediación para el cambio se propone desde lo que nos afecta para levantar procesos de aprendizaje conjunto y cotidiano.

Se puede comprender la propuesta de la artista de la Región de Los Lagos, Verónica Astudillo, a medio camino de la mediación y lo pedagógico, como un acto para el cambio desde el encuentro y el acontecimiento de experiencias conscientes del territorio.

– Hice una vez una residencia artística, ahí en mi campo, vino una amiga a hacer arte terapia y tuvimos un fin de semana con alojamiento y toda la cuestión y fue alucinante, fue súper bonito y de hecho haciendo talleres pedagógicos, pocos en la escuela rural de Colonia Tres Puentes, me interesa sobre manera que sea para todo tipo de niños y adultos, yo me veo así creando, haciendo libros, dando charlas, hablando, dando talleres referencia (Verónica Astudillo Águila, Región de Los Lagos, entrevistada en 2020).

Ante estas palabras, podemos pensar que el agenciamiento para el cambio puede surgir al promover las colectividades artísticas y pedagógicas como una reflexión sobre *lo común*, lo que Marina Garcés (2013) plantea como lo dilatado, la amplificación de la persona, como un nosotros y nosotras, que es una propuesta colectiva de lo que es la consciencia individual. Esto también puede ser pensado como acción colectiva desde la emergencia, como un rescate o una reparación en tiempos posmodernos, como un acontecimiento, una resistencia y acto político (Garcés, 2018). En su relato, la artista nos habla de un ser *agente* desde la promoción del vínculo que vuelve a desdibujar las autorías y lo individual, para pasar a una experiencia de encuentro, donde el cuidado y la valoración del nosotros/as también es una forma de resistir a los tiempos actuales de deshumanización.

IV. LAS POSIBILIDADES DEL ARTE COLABORATIVO. UNA CONVERSACIÓN CON MARÍA JOSÉ MUÑOZ

En esta publicación hemos intentado abordar una lectura comprensiva-reflexiva de las estrategias colaborativas que operan en la producción de las artes visuales chilenas contemporáneas y que han sido desarrolladas desde la institución pública. Si bien este no es un fenómeno exclusivo del país, ha tomado una fuerza inusual en los últimos años al concebirse como un medio para sellar pautas de reconciliación social y un pacto con la democracia en el marco de una grave crisis institucional. Es aquí donde nos preguntamos si a las prácticas artísticas colaborativas les es inherente la interacción social, el diálogo y la reconciliación. Frente a ello, consideramos fundamental desbordar el ejercicio académico de visibilizar estas prácticas, explorándolas internamente, para indagar en qué tipo de relaciones se llevan a cabo en estos procesos, para quiénes y para qué.

En esta oportunidad y en el contexto del FONDECYT de Iniciación que enmarca esta publicación, entrevistamos³ a la artista visual e investigadora chilena María José Muñoz, para conocer su experiencia de liderazgo y ex-coordinación del Programa Residencias de Arte Colaborativo entre 2015 y 2019 en el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Conocer su experiencia como promotora de nuevas prácticas artísticas institucionalizadas fue relevante para comprender cómo, desde las instituciones y programas de gobierno entienden y promueven el rol pedagógico de las artes.

En la conversación, pudimos profundizar sobre el rol de artistas y colectivos en estos procesos creativos, sus vinculaciones afectivas con las comunidades, los riesgos políticos de plantear la colaboración desde el arte contemporáneo en los territorios y las éticas y estéticas que subyacen en

3 Es relevante señalar que esta entrevista fue realizada en 2019 y en 2021 la artista entrevistada publicó su tesis de magíster (Muñoz, 2021), donde realizó un interesante y profundo análisis autoetnográfico sobre su rol como coordinadora del Programa y donde problematiza la (im)posibilidad de institucionalizar a las prácticas colaborativas.

las metodologías de investigación. Desde su perspectiva, Muñoz sostiene que las prácticas de arte colaborativo en Chile se configuran como un territorio híbrido, que ponen en tensión los objetivos de los y las artistas, y las nociones de cooperación desde las que la institucionalidad cultural ha pensado este tipo de programas. En este sentido, los cruces entre lo artístico y lo pedagógico confluyen en un diálogo crítico. Asimismo, visualiza un aprendizaje continuo desde encuentros que no están exentos, en distintos grados, de conflictos internos y profundos desacuerdos, advirtiendo un ejercicio de descolonización permanente en el quehacer artístico y en la misma institución (Figura 16).

FIGURA 16. EL ARTE COLABORATIVO. ENTREVISTA A MARÍA JOSÉ MUÑOZ

Entrevista a María José Muñoz:

-El arte colaborativo-



Fuente: Rafael Galáz (Fondecyt N° 11180057).

ENTREVISTA A MARÍA JOSÉ MUÑOZ

RG-HM: —Nos interesa ver de qué manera, programas como las Residencias de Arte Colaborativo, desde una mirada estatal y también desde lo regional y de lo público, están pensando los cruces entre lo artístico y lo pedagógico, como el sentido que se le da a la experiencia. ¿Cómo las prácticas artísticas van generando sentido y generan múltiples sentidos? ¿Cómo van generando formas de aprendizaje colectivo, formas de aprendizajes personales, sociales? En el trabajo que tú has desarrollado en el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio con las Residencias, nos interesa conocer cómo la institución pública reconoce las prácticas artísticas colaborativas, ¿cómo se dio este reconocimiento para poder crear este programa de residencias?

MJM: —Sí, te entiendo. Voy a contestarte como si aún estuviera en mi escritorio en Valparaíso [en esos momentos la investigadora se encontraba realizando sus estudios de magíster en Madrid]. Mira, nos *tiramos* a la piscina y armamos el primer Programa de Residencia el 2015, unas residencias 2.0, como decía Daniela Campos,⁴ distintas. ¿Qué era lo distinto que yo planteaba? Que no tenían que ser talleres, que no tenían que ser ejercicios jerarquizantes, que tenían que empezar a entender la práctica artística no solamente como metodología, sino también como una herramienta de producción simbólica y con esa producción simbólica podrían existir posibilidades para generar una subjetividad en una comunidad específica, con ciertos contextos y con cierta particularidad.

RG-HM: —Claro, el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio trabajaba con otra concepción del arte, que le costaba dialogar con la propuesta de las Residencias...

4 Profesional del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio que se desempeñaba en 2019 en la Unidad de Programación y Públicos.

MJM: —Sí, o sea de partida yo *di la pelea* discursiva, que se entendió muy poco que arte y cultura eran dos elementos conceptuales distintos y que incluso el arte interviene a la cultura para interpelarla. Entonces, incluso eso, cuando yo llegué a la institución me parecía *heavy*. O sea, cómo plantear arte y cultura como una misma situación, o lo cultural como si fuera lo artístico y esa confusión yo la veía, pero si les soy sincera y siendo funcionaria hasta el día de hoy, yo creo que todavía es una distinción que no tiene un alcance por completo, pero también creo que todavía las residencias colaborativas no se entienden. Yo conceptualmente lo justificaba diciendo que esto va a *irradiar*, va a haber un cambio de paradigma que probablemente va a provocar otros, y finalmente lo que se hace es una bicicleta conceptual, dentro y fuera del Estado, porque tú a los artistas no les cuentas esto. ¿Me explico? Con los artistas tienes otra dinámica.

RG-HM: —Y allí ¿Cómo trabajaron eso?

MJM: —Lo que yo hacía y ahora ya con libertad, era hacer terreno permanente. O sea, yo me leía los proyectos completos, los revisaba, los ponía en crisis, iba a terreno, los cuestionaba, dialogábamos, discutíamos. Yo les decía: “No, por aquí no va, va por acá. Ojo con esto, estás siendo paternalista”. O sea, había un seguimiento muy pedagógico finalmente.

RG-HM: —Quiero vincular un poco tu trabajo con lo que estamos investigando en el Fondecyt, y es sobre los elementos del sentido pedagógico. Sabemos que existen distintos tipos de prácticas artísticas. Tú estás relacionada con el tipo de prácticas colaborativas y relacionales. ¿Cuáles son los elementos pedagógicos que logras ver que se trabajan en el programa?

MJM: —En términos prácticos, a mí lo que me parece súper lindo es que hay un tema de afectos muy potente ¡Es que es imposible no empaparse y afectarse y dejarse atravesar por la realidad de los distintos territorios! Me parece importante señalar que los artistas quedan un poco pequeños al lado de los conocimientos ancestrales, biográficos. Por ejemplo, temas de género. Hubo mucha postura feminista, o posturas transfeministas más bien, tanto de compañeres de género transitorio, en mundos y en ruralidades muy paternalistas y muy machistas, y viceversa. O sea compañeres que eran dos chicas lesbianas que iban a la mitad de la Patagonia, por ejemplo. Entonces, ese cruce cultural e ideológico permitió conocimientos nuevos muy interesantes en los territorios, que son muy difíciles de captar en términos de medición. Otro tema, es que nosotros hacíamos mucho hincapié en las prácticas locales: entender que las prácticas culturales locales existen y cómo el arte puede resignificar, *resubjetivisar*, poner en un orden distinto el orden permanente de las cosas, desbordar. Yo creo que también evadir esa noción, que yo la he hablado mucho cuando hacíamos unas, no asambleas, pero unas jornadas antes de que los artistas se fueran a terreno. En esos espacios yo hacía mucho hincapié en ideas como, el arte no es la iluminación, ni viene a salvar, ni a resolver nada. Es como saquemos nuestro conocimiento y utilicémoslo cuando sea necesario para hacer articulaciones y vinculaciones, para tener un trabajo más riguroso, pero no impongamos nuestro conocimiento, sino que escuchemos, miremos, impregnémonos. Si me voy a vincular con una comunidad y con un territorio, yo también soy una comunidad y un territorio como artista, pero por otro lado, si voy a esa comunidad, no es que yo vaya solo a una comunidad, yo tengo que ser comunidad también con ellos, desde el cotidiano.

RG-HM: —O sea, como elementos muy etnográficos dentro de esa experiencia...

MJM: —Sí, pero a diferencia de Hal Foster, son elementos etnográficos que tienen otra mirada de planteamiento desde el mundo del arte, porque no tienen esta pre concepción etnográfica antropológica, como que voy a ver la otredad, sino que soy parte. O sea, sí importaba involucrarse, a diferencia de un etnógrafo, donde no te puedes involucrar mucho, tenías ciertas libertades.

RG-HM: —O sea sí, hay distintas formas de generar la etnografía, yo creo que hay hartas etnografías artísticas que son interesantes también. A partir de la experiencia relacional y afectiva, como tú misma señalas, se va generando esa creación artística colectiva.

MJM: —Y confianza, porque también muchas veces todos estos territorios, por el mismo modelo económico y social que tenemos en Chile, son territorios que *viven de la promesa*. Entonces también un artista puede caer en eso, el puerta a puerta, la promesa, la promesa. Yo igual ahí me sacó el sombrero por muchos artistas que trataron de subvertir esa forma de acercarse al otro, que no es fácil. Tú llegas y eres otro en un territorio ¿Qué hace este chascón con aro aquí? ¿A qué viene? Y la promesa o la falsa promesa. Entonces también esos eran elementos importantes, como establecer la confianza desde la perspectiva de que yo voy a ser sincero siempre, pero que tampoco te voy a prometer cosas que no voy a cumplir. Ahí había una cosa muy delicada también, donde se les decía: “voy a volver y te voy a traer el documental”, y no volviste nunca más, qué es lo que suele ocurrir. Te filmé, te saqué fotos a concho, hice el extractivismo completo, me apropié de toda tu realidad, me lo llevé y adiós.

RG-HM: —Retomando algo muy importante que señalaste sobre el impacto y algo que nosotras también estamos conversando dentro del análisis del proyecto, tiene que ver con prácticas artísticas transformadoras y que hemos hablado sobre la activación, la dinamización. Ayer estuvimos

hablando con el equipo, que estos territorios, estos espacios, estas agrupaciones y colectivos, ya están activados. Entonces, ¿cuál es el rol que viene a tener este artista? ¿Cuál es el tipo de transformación que generan o no, a tú consideración, estas residencias?

MJM: —Que difícil, yo creo en las micro transformaciones. O sea, por ejemplo, dos pueblos que estaban al lado, que estaban *peleados* de toda la vida por una *tontera*, no sé, la fancinera hizo que unos hicieran facsímil, que se comunicaran a otros y que los emperezaran a intercambiar y ese hecho hace que haya un acercamiento a un problema legítimo. Pero un problema histórico de los pueblos no es una transformación en términos de que ahora los pueblos son amigos y hacen asado juntos, sino que hay una micro problematización. Hay unas micro *vuelta de cable* de ciertos elementos muy *pequeñitos*, pero que finalmente pueden generar otros cambios que esperamos sean provocados por la misma comunidad. Me explico: es como un primer gatillante, es un primer disparo, pero a mí me cuesta pensar que el arte va a hacer la revolución completa. Dentro de su capacidad simbólica, es capaz de hacer al otro repensar ciertas cosas y en ese repensar es que uno *¡pum!*, le da una vuelta a algo transformador. Ya me parece más terapéutico y pienso que es distinto y que corre el peligro de estar siempre en ese límite de ser transformador o terapéutico.

GHG: —De lo que has comentado, me gustaría que profundizaras sobre cómo plantear el arte contemporáneo como metodología y conocimiento; en estas etapas de sensibilización, de diagnóstico a lo cotidiano, que adquieren significado los proyectos, porque se involucran de manera mucho más concreta, dándole sentido al trabajo.

MJM: —Respecto a las metodologías del arte contemporáneo, sí, me parece muy importante cuando *se fugan* metodologías desde las ciencias sociales, pero también me parece interesante que las mezclen, que

las desborden, que las deconstruyan, que *dejen un poco la ensalada* ahí. También me parece interesante, porque a veces las metodologías desde el arte contemporáneo son demasiado rígidas, poco penetrables. No quiero subestimar, pero para alguien que a lo mejor no tiene idea de que le están diciendo. O sea, cuando se hacen intervenciones en la mitad de la calle, con ciertas estéticas, la gente se asusta, hay otros más arriesgados que se acercan. Entonces, tantear un poco eso, para mí era el primer mes de trabajo. Primero decir: ay no, esto que hice fue demasiado críptico, nadie lo entendió. Fin, lo modifico. Voy de a poco explorando. Eso sí me parece importante, cuando hablamos de arte contemporáneo, porque yo siempre decía que las prácticas de colaboración vienen, provienen o utilizan herramientas desde las prácticas del arte contemporáneo. Lo señalaba más que nada por la capacidad, insisto, de producción simbólica, de producción de conocimiento posible que tienen, que no es solamente la creación de un objeto, sino que también entienden las relaciones como un momento estético y político.

RG-HM: —Justamente es el debate actual sobre la investigación artística, donde se plantea esta nueva forma de investigar, donde se toman las metodologías de las ciencias sociales y se llevan a las artes, o se plantea que este tipo de investigación tiene sus propias metodologías. Entonces, yo creo que es un debate para ir pensando justamente como toma sentido en las Residencias, estos elementos de la investigación artística. O ¿en qué medida o en qué sentido toman lugar estas metodologías en este programa? Y sobre eso creo que hay algo importante que tú has dicho sobre los afectos. ¿Cómo han podido ir dando cuenta de la experiencia, de esos afectos, de esas relaciones que se han ido generando? Y si todo eso ha generado algún mecanismo para poder encarnarlo o manifestarlo. Yo creo que hay algunos grupos que lo resolvían mejor que otros, era parte de su metodología, de su estrategia, pero ¿cómo les ves tú?

MJM: —Conozco pocos colectivos o artistas que no sigan teniendo una relación con esos territorios. Todos quedaron conectados. Todos han vuelto de manera personal o todos generaron un vínculo fuerte con algunas personas del territorio. A mí eso es justamente lo que me parece interesante, porque esta manera de evasión permanente que tienen estas prácticas *hackean* la academia. Es investigación, pero no lo es. Es etnografía, pero tampoco lo es. Es arte contemporáneo, pero tampoco lo es. Entonces me parece súper interesante dejarse interpelar por estos nuevos modos, que te están todo el rato desordenando aquello que la academia trata de ordenar.

RG-HM: —Pero entonces, parece ser que esa producción de obra, en la producción de obra que sea, está *la mano* de estos artistas, esa producción de obra no era con la comunidad.

MJM: —O sea, la producción de obra era con la comunidad y se le exigía siempre al artista que si las inscribía, tenía que inscribir la autoría colectiva con la comunidad. Pero aquí hay otra neurosis, que tiene que ver con los artistas. Les cuesta hacer procesos que no terminen en una obra de manera tradicional, y que yo tampoco estoy en contra. Me parece válido, pero lo que faltó develar es si este proceso, integralmente, se hacía con una comunidad, porque esa comunidad no estaba en las otras decisiones creativas, biográficas o lo que fuera posterior. Varios colectivos sí lo hicieron y las exhibiciones eran en el mismo territorio. Y que si después itineraban las exposiciones, invitaban a las personas a que fueran. No estoy diciendo que nadie lo hiciera, yo exigía mucho que se hiciera de hecho, pero tampoco podía obligar a los artistas a hacerlo. ¿Por qué?, porque el modo, y aquí vienen los problemas administrativos que ese es otro problema de investigación, los modos en que se contrata al artista [refiere al Programa de Residencias], se contrató como artista, entonces finalmente es su obra, esta persona decide lo que hace con su obra, lo que quiera, porque hay un término de convenio. Entonces lo que haga con

ese material, indistinto que al Ministerio se lo pase y le entregue el derecho, también tiene el derecho sobre ese material y puede hacer de ahí al infinito lo que quiera.

RG-HM: —¿Es que es la responsabilidad con el mismo programa? ¿O no?

MJM: —Exacto, pero a la vez exigiendo que te dé unas cosas que no son posibles en ese territorio en particular, pero el Estado y ya no hablo sólo del Ministerio, esas cosas también son problemáticas y yo creo que esas mismas problemáticas se traducen a este otro tipo de cosas, como bueno: si el artista quiere poner una foto de 6 X 6 del niño pobre con el moco colgando, no es mucho lo que puedo hacer. También ahí es criterio del artista. Hablábamos mucho de esto y yo les decía no hagan esto porfa, no sean contradictorios con ustedes mismos, no hagan un extractivismo cultural de los territorios. Es un tema ético.

La entrevista a María José Muñoz nos instala en una discusión teórica que comprende a las instituciones culturales como escenarios de controversias y debates críticos-culturales. Siguiendo los postulados de Jennifer Barrett (2012), este campo de la institucionalidad no opera solo como una plataforma de apoyo a la esfera pública, sino más bien como una esfera pública de deliberación social en sí misma, en la que por más fragmentada que se presente la realidad, es posible generar instancias para que todos/as puedan participar equitativamente en ella. Pese a compartir el convencimiento de la autora frente a un escenario en el que los vínculos entre arte y política desbordan las agendas culturales, la conversación a propósito del Programa de Residencias de Arte Colaborativo en Chile, nos invita a expandir algunas reflexiones. Particularmente, el rol ético de la práctica artística en espacios de colaboración y el trabajo con comunidades, y las tensiones entre la institucionalidad y la dimensión social del arte, subrayando cómo esta última la interpela presentando otros modos de ver, mostrar y negociar con los territorios y quienes los habitan.

Frente a este problema, parece urgente pensar en aquellos modos de hacer, considerando metodologías y asociaciones en el diseño e implementación de la práctica artística que comprometen una dimensión pedagógica. En este sentido, adherimos a la definición entregada por el filósofo Tasos Zembylas (2014), quien sugiere entender la práctica como un conjunto de configuraciones de actividades cohesionadas por la participación de los/as miembros de una comunidad y sujeta a transformaciones de acuerdo a sus trayectorias sociales, culturales, tecnológicas y económicas. Esto, según lo planteado por el autor, implica internalizar una serie de habilidades prácticas y cognitivas en la práctica creativa que generalmente permanecen en el olvido de la cultura y, en consecuencia, de la esfera pública. Para María José Muñoz, hoy no es suficiente la visibilidad de la otredad, proyectando que los esfuerzos de este programa —y de la política cultural, en general— debieran orientarse a pensar en la *politicidad* que subyace en este tipo de prácticas artísticas. Es decir, en las estrategias de trabajo utilizadas, y en el papel de las subjetividades de cada comunidad, en el diseño y ejecución de los proyectos y sus recepciones territoriales. Lo interesante de estos cruces es que, al instalar en el núcleo del trabajo creativo un proceso pedagógico, emerge el conflicto con las concepciones teóricas que subyacen en la institucionalidad, desplazando a una decisión personal de cada artista o colectivo cómo llevan a cabo este tipo de procesos, oscilando desde un potencial ético transformador al riesgo de incurrir en la instrumentalización.

En relación al segundo punto que destacamos en esta conversación, aparece la voluntad por democratizarse de parte la institucionalidad, inscribiendo en sus políticas a las comunidades como agentas de interés, tanto como productoras de cultura como sujetos activos/as de los territorios (Barret, 2012). No obstante, las contradicciones que operan en esta voluntad se expresan continuamente en comprender el rol que cumplen las personas que trabajan dentro de la gestión de estas políticas, relevando que lo político aquí, según Clive Gray (2015), recae no solo en su capacidad de ejercer legitimidad cultural, sino también en la toma de decisiones. Esta tensión ha sido advertida por nuestra entrevistada en un proceso autorreflexivo relevante, donde se advierte la necesidad de desaprender y reeducar las prácticas artísticas y sus discursos dentro de la misma institución.

Siguiendo las palabras de Muñoz, la irradiación y éxito —en lógicas de medición complejas y en construcción— que ha tenido este programa estatal en la política pública cultural, da cuenta de la proliferación de proyectos donde la colaboración opera como estrategia para la producción artística chilena actual. De esto se evidencia la progresiva extensión temporal de las residencias y su amplitud territorial, desarrollando experiencias que comparten un interés por la transformación social, un diálogo horizontal de saberes y la democratización de la cultura. Sin embargo, estos cruces han llevado al arte a un campo de fronteras difusas y complejas, en las que lo artístico y lo pedagógico conviven en conflicto, provocando zonas de contactos donde se advierten distintos regímenes de subjetividades que no están y quizás nunca están del todo resueltos.

Las consecuencias teóricas y metodológicas de esta discusión nos llevan a reflexionar sobre una participación social que opera pedagógica y artísticamente, y no simplemente desde gestos éticos. Frente a esto, nos parece relevante insistir en la investigación de producciones donde se instala el conflicto y el malestar, comprendiendo el rol artístico no solo como ente facilitador de otros/as, sino como motor de experiencias estéticas que trascienden lo simbólico para abrir nuevos relatos y discursos sociales.

Todo esto es significativo, por un lado, para el arte contemporáneo, porque implica que ciertos términos disciplinarios tienen que ser urgentemente re-contextualizados, y por otro lado político, para localizar éticas, situar estéticas y apostar por políticas que, desde las instituciones y otros terrenos del campo crítico, apuntan a la promesa de la transformación, sin caer en progresismos tramposos, colonialismos renovados o fetiches.

Al comenzar este viaje por Chile, una de las primeras cuestiones que nos podrían llamar la atención es la diversidad de concepciones de las prácticas artísticas, según nuestros territorios, preocupaciones o problemáticas abordadas. Podemos concluir que existen narrativas que se entretajan de maneras diversas y que no hay una forma única de concebir las prácticas artísticas, la profesión de artista o una única concepción del sentido pedagógico asociado a las prácticas artísticas y sus territorios.

En este sentido, podemos hablar de relaciones expansivas que trascienden los territorios del campo artístico y dialogan con diversas disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades, que dan cuenta de la gran variedad de prácticas contemporáneas realizadas en diversos territorios, y que no obedecen únicamente a necesidades propias del contexto, sino a artistas y colectivos, que buscan generar un diálogo entre la creación, la producción artística y lo social. Entendiendo que lo social siempre está enraizado o situado en un contexto local, un territorio físico, simbólico o subjetivo.

Emerge con fuerza en el discurso artístico el rol que tiene el territorio en la construcción de subjetividades, donde nos referimos al territorio no solo físico o geográfico, sino también afectivo, simbólico e imaginado, y que a su vez expande el propio compromiso artístico para dar cuenta de relaciones sociales que en sí son pedagógicas.

El conjunto de artistas que compartieron sus relatos para este estudio expresan el reconocimiento de los entornos sociales y naturales que dan valor a los procesos artísticos más allá de los posibles resultados. Esto nos parece interesante porque se produce una suerte de democratización de las experiencias artísticas donde los y las artistas se vinculan con las comunidades para expandir el arte y plantearlo como un derecho cultural al que podemos acceder las personas. Esto se vincula con las experiencias de los y las artistas del libro, quienes evidencian sus propias preocupaciones

desde el ejercicio artístico situado, sus contextos sociales, territoriales y problematizan la figura tradicional del/la artista para mostrar que hoy un/a artista es un agente que problematiza y dinamiza realidades, territorios, contextos y relaciones, desde un lenguaje creativo.

Aquí es posible plantear la idea de los procesos de creación artística como diálogo, narrativa y encuentro, pero también como un lugar de resistencia y una forma en que se encarnan posturas políticas.

A través de estas entrevistas, los y las artistas plantearon que no existen procesos creativos sin considerar sus orígenes, tránsitos, comunidades, territorios y geografías. De esta manera, la creación artística es el punto de confluencia de reflexiones personales y comunitarias que llevan a pensar el arte como un lugar y un método de discusión, disidencia, protesta o postura política. Podríamos decir que no existe una creación aséptica o desvinculada de la realidad social-cultural-natural o política. Aun cuando podemos ver que los posicionamientos son diversos, es posible aunar la idea de compromiso y responsabilidad social que les cabe como trabajadores/as de la cultura.

En parte de los relatos de los y las artistas de esta publicación, se desdibujan las autorías individuales y pasa a ser una experiencia colectiva donde los y las artistas son parte de las comunidades. Se establecen relaciones colaborativas, poniéndose los/as artistas al servicio del proceso creativo, pero también son parte de esta experiencia y, por tanto, las experiencias de los y las artistas también están presentes, no se restan ni están por sobre la comunidad. No desarrollan procesos creativos artísticos para la comunidad, sino que con la comunidad. A través de los relatos de artistas que participaron de este estudio, se tensiona y se evidencia un desprendimiento del sentido de autoría individual, en la búsqueda de experiencias mediadoras y enriquecedoras para toda la comunidad.

Queda la interrogante: ¿Esto es un fenómeno global o una coincidencia que se dio en este estudio? ¿Es nuestro país el que empuja los procesos artísticos desde posturas críticas? ¿Son nuestros contextos adversos los que

despiertan la creatividad colectiva? Es posible hacer la reflexión y pensar en posibles proyecciones reflexivas desde estas interrogantes.

Emerge con fuerza a lo largo del libro la importancia del tejido social, que se visibiliza en las prácticas artísticas colaborativas. Se da paso a un re-conocimiento colectivo desde la experiencia, no desde la urgencia, lo que necesita la comunidad o cómo se proyecta. Comienza un mirarse que se acerca a la experiencia estética desde lo cotidiano (Mandoki, 2008; Záttonyi, 2011).

Así, queda en evidencia una concepción de las prácticas artísticas de mediación expandidas, y que ocurren en contextos diversos, incluso en espacios que históricamente no se consideraron dentro del debate, como las escuelas o espacios de aprendizaje formal, representando lugares de discusión frente a la incorporación de experiencias artísticas comunitarias en el contexto educativo.

Por otra parte, las experiencias artísticas que problematizan el territorio y las relaciones socioculturales desdibujan los límites de la reflexión y desarrollan procesos no sólo creativos, sino también investigativos, articulándose desde diversas miradas de la investigación social, las ciencias sociales y las humanidades, para dar con una metodología que les haga sentido a artistas y comunidades, logrando procesos híbridos o *quiltros* que dan cuenta de la necesidad de cuestionar y resignificar la investigación en las artes, lejos de los purismos que se distancian de las inquietudes de quienes llevan a cabo los procesos y de todas las personas participantes.

Un elemento importante que se hilvana transversalmente a lo largo del libro es la importancia de la biografía y las propias historias de vida para co-construir un relato artístico. Se evidencian posicionamientos múltiples de artistas cuando se vinculan con las comunidades. ¿Cómo cambia la creación cuando se vincula con otros/as? ¿Cuáles son las derivas que provoca entrar en diálogo o dejarse llevar por otras historias para el quehacer creativo? ¿Cómo empiezan las ideas y cómo terminan cuando son cruzadas por las comunidades? Si bien esto abre muchas más preguntas, creemos posi-

ble concluir que las narrativas de este libro muestran precisamente que el sentido pedagógico en las artes es el sentido de cambio y de vulnerabilidad de las prácticas artísticas a partir de los diálogos sociales, donde se priorizan estos últimos y el proceso creativo se transforma en un articulador de esos diálogos, que toman cuerpo y materialidad a través del arte.

Otro elemento que emerge con fuerza es el lugar de las prácticas artísticas en los contextos socioeducativos, donde observamos una tendencia de proyectos que se involucran en las comunidades, democratizando, una vez más, las experiencias artísticas que valoran las trayectorias de vida de las personas, las comunidades y territorios que habitan, haciendo que los procesos creativos comiencen y terminen de maneras que ni los/as propios/as artistas pueden proyectar.

En este sentido, los y las artistas *se ponen al servicio* y se relacionan directamente con las comunidades, asumiendo diversos roles, como lo son las posturas dialógicas que propician un intercambio que se basa en la confianza.

De esta manera, se desarrolla un trabajo artístico, social, contingente, político y activista, dando paso a un agenciamiento que da forma a un hacer y ser con un compromiso social involucrado en las temáticas abordadas, más allá de la producción de obra, y desprendido de discursos individualistas. Cuestión que muchas veces no fue considerada como experiencia relevante por un sistema socio-cultural que reservaba la experiencia-práctica-goce-apreciación artística para ciertos grupos sociales de élite y que hoy, también a través de las reflexiones que pueden desprenderse de las entrevistas de este libro, vemos que se producen actos que tienden a la justicia social, la valoración de la diversidad y las pequeñas narrativas que durante mucho tiempo no tuvieron espacio en el relato artístico de nuestro país.

Las experiencias que se pueden leer en este texto dan cuenta que en el escenario artístico chileno existe un tránsito de lo individual a lo colectivo como cuerpo creativo, con artistas que no llegan a activar espacios, sino que dinamizan y se integran en espacios que ya están en movimiento,

que tienen sus historias. Según lo anterior, a lo largo de esta investigación se conciben las prácticas artísticas de mediación, siguiendo los relatos de artistas, como un lugar común de lo pedagógico, donde según Rosario García-Huidobro, (2020) lo educativo da espacio a nuevos sentidos sociales y subjetividades entre quienes participan de estos procesos.

Se desarrolla un ejercicio pedagógico desde prácticas artísticas, ya sea a través de talleres o procesos de acompañamiento en las exposiciones, que también son una responsabilidad social en tanto propician el encuentro con las personas. O bien como señala Norma Michi (2010), los *espacios-momentos que también son formativos*, y se asume este rol de las artes con la intencionalidad de educar, dando cuenta de las posibles riquezas que puede tener esa experiencia u obra artística para articular nuevos diálogos en torno a preocupaciones múltiples. Esto nos lleva a pensar en relación a qué vemos de nosotros/as en la obra, el proceso o cómo eso contribuye a levantar investigaciones que derivan en una discusión social, política o territorial sobre un tema, además de una forma de transversalizar el conocimiento, sus significados y las subjetividades locales.

Es así como también el arte abre reflexiones y diálogos expansivos, que van más allá de la experiencia comunitaria y se resignifican como un lugar-espacio-momento. Esto hace pensar en la inmensa potencialidad del arte para hablar de lo social y problematizar nuestros territorios, tanto para quienes participan de los procesos, como para quienes se vinculan con la experiencia posterior a ella (Fontdevilla, 2018).

Con todo lo anterior, cabe preguntarse si las prácticas artísticas colaborativas se instalan desde una necesidad de encuentro, diálogo y reflexión. ¿Es realmente una necesidad de las comunidades, o son los/as artistas quienes crean esta necesidad?

En este sentido, es imprescindible abrirse a nuevas reflexiones respecto del rol artístico, sus prácticas y los posibles impactos en las comunidades que nos permitan pensar en actos expansivos, más allá de los lenguajes del arte, la investigación o los espacios académicos; que las personas se apro-

pien y creen sus propios lenguajes artísticos lejos de prejuicios y limitaciones; que den sentido y materialidad a sus procesos colectivos, descolonizados y pertinentes a su propia realidad.

Esta publicación ofrece un campo de las artes expandido en Chile, con artistas y prácticas creativas que muestran nuevos desafíos para el ámbito social, cultural y artístico. Por un lado, ante el desafío social se desprende la necesidad de mayor diálogo y articulación de las artes en la vida comunitaria de las personas: experiencias artísticas que salgan de los círculos e instituciones de las artes, para abrirse a las verdaderas necesidades de la ciudadanía. Este trabajo, que ya es desarrollado por artistas, requiere de mayor compromiso y apoyo institucional, de los propios gobiernos y regiones, y que se encarne en políticas que fomenten las artes como herramienta social y transformadora (Ascensión Moreno, 2016).

Respecto al ámbito cultural, la demanda de nuevas y más prácticas artísticas que problematicen el sentido de los territorios es una necesidad urgente, pues es relevante visibilizar las identidades y subjetividades de las regiones de Chile. Ante esta necesidad, las artes se muestran como una práctica onto-epistemológica que es, sin duda, una oportunidad para promover las identidades territoriales de las diversas comunidades de manera colaborativa y participativa.

Finalmente, ampliar el propio sentido de las artes es una demanda y un compromiso para quienes trabajamos e investigamos estas áreas. Las artes son un campo en constante expansión y que no deben quedar aisladas de lo social, lo político y lo contingente. Cuando visibilizamos el sentido pedagógico de las artes, estamos reclamando la necesidad de profundizar el estudio de prácticas artísticas que se abren a lo colaborativo, dialógico y relacional y que enseñan que lo artístico toma sentido relevante en contextos donde el quehacer con otros/as es la promesa artística del futuro.

BIOGRAFÍAS DE LOS/AS ARTISTAS QUE PARTICIPARON EN ESTA INVESTIGACIÓN

FIGURA 17. **CLAUDIO ACUÑA**



Fuente: Claudio Acuña, 2021

Claudio Acuña (Santiago, 1979) reside en Puerto Montt y es diseñador industrial DUOC UC y Magister en Diseño de espacios públicos y experiencias culturales por la Escuela Superior de Diseño de Barcelona, España. En los últimos años ha desarrollado diversos proyectos que cruzan las artes visuales, el diseño y el espacio público. Entre estos destaca la publicación del libro *Anotaciones de Biología Viva* (2019); *los fantásticos cuadernos de Malaquías Gabilante* (2019) y el proyecto *Cardumen errante; reflexiones del mar en la urbe* (2020).

www.factoriapapel.cl

https://www.instagram.com/factoria_papel/

FIGURA 18. VERÓNICA ASTUDILLO



Fuente: Verónica Astudillo, 2021

Verónica Astudillo (Santiago, 1963) reside en la Región de Los Lagos y es Licenciada en Arte mención Pintura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. En su trabajo cruza poesía, ciencia y arte a través del paisaje. Destacan las exposiciones *La poética del paisaje* en el Centro de Arte Molino Machmar en el 2018.

<https://archipelagovisual.wixsite.com/blog>

<https://www.facebook.com/watch/?v=2354122251504068>

https://www.youtube.com/watch?v=wB0bo9YHn4c&-t=9s&ab_channel=ARCHIPIELAGOVISUAL

FIGURA 19. EDUARDO CRUCES



Fuente: Eduardo Cruces, 2021

Eduardo Cruces (Lota, 1987), reside en la Región del Biobío y es *Master of Arts in Public Spheres* por la *École cantonale d'art de Lausanne* (ECAV), Suiza. Desde el 2020, es Investigador asociado del *Global Center for Advanced Studies* de Latinoamérica. En los últimos años ha colaborado en diversos proyectos artísticos nacionales e internacionales, donde destaca su participación como co-editor del *Glosario del Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos* (2020), la co-curaduría de la exhibición *This is Not Chile* en Klingental, Basilea (2018) y su participación como co-director del *Encuentro Internacional Arte y Desindustrialización*, Provincia de Concepción, (2018-2019).

www.reconversionruina.org

FIGURA 20. CLAUDIA GONZÁLEZ



Fuente: Claudia González, 2021

Claudia González (Santiago, 1983) reside en Santiago y es Magíster en Artes Visuales por la Universidad de Chile y Licenciada en Bellas Artes por la Universidad ARCIS. En los últimos años ha desarrollado relevantes proyectos artísticos colaborativos e interdisciplinarios sobre temáticas vinculadas al medioambiente y el territorio, con especial énfasis en los problemas relativos a la extracción del agua. Entre ellos destacan *Taller de Campo Magnético* en Montegrande, *Rumor de Agua*, *Hidroscopia* (Mapocho y Loa), *The Water Resistance's Laboratory Toboggans* y *Las Aguas son Libres*.

www.claudiagonzalez.cl

FIGURA 21. MIGUEL HERNÁNDEZ



Fuente: Miguel Hernández, 2021

Miguel Hernández (Valparaíso, 1981) reside en Valparaíso, es Bibliotecólogo y Licenciado en Documentación y Archivo por la Universidad de Playa Ancha, Postítulo Arte Sonoro y Magister en Gestión Cultural en la Universidad de Chile. Máster en Composición Electroacústica y Nuevos Medios en el Centro Superior de Enseñanza Musical Katarina Gurska, Madrid, España. En sus últimos proyectos destacan diversas investigaciones, conciertos y performances en Chile, Sudamérica y Europa y su trabajo como director e investigador de la Sonoteca de Música Experimental y Arte Sonoro, SÓNEC.

Web trabajos sonoros: <https://miguelhernandez.bandcamp.com/>

Intagram: [@miguehernandez](https://www.instagram.com/miguehernandez)

SÓNEC: Sonoteca de Música Experimental y Arte Sonoro

Link proyecto SÓNEC: www.proyectosonec.org

Instagram: [@sonec_sonoteca](https://www.instagram.com/sonec_sonoteca)

FIGURA 22. **MARÍA FRANCISCA JARA**



Fuente: María Francisca Jara, 2021

María Francisca Jara (Valdivia, 1988) reside en la Región de los Ríos y es Licenciada en Artes visuales con especialización en fotografía por la Universidad Austral de Chile. En los últimos años ha participado en diversos proyectos artísticos con especial énfasis en el arte fotográfico y el trabajo colaborativo. Entre ellos destacan *Comportamientos fotográficos* (2015), *1 minuto de interferencia* (2016), *Artificium ex Cogitatione* (2017) y *Nuestro lugar de paso* (2018-2019).

www.vadb.org/people/maria-francisca-jara

https://www.instagram.com/m_franjara/

FIGURA 23. PABLO LÓPEZ



Fuente: Pablo López, 2021

Pablo López (Antofagasta, 1984) reside en Antofagasta y es Diseñador Gráfico de la Universidad de Antofagasta. Desde 2009 colabora en distintos proyectos artísticos vinculados a iniciativas de carácter comunitario con foco en el mejoramiento de espacios colectivos, participación y bienestar social. Es fundador de Club de Collage Todocombina, proyecto inaugurado en 2018 con proyección actual. Actualmente colabora como asesor en el desarrollo de la iniciativa de renovación del centro histórico de Antofagasta (2020-21).

<https://www.instagram.com/pablodocombina/>

<https://www.instagram.com/todocombina/>

FIGURA 24. JOSÉ MIGUEL MARTY



Fuente: José Miguel Marty, 2021

José Miguel Marty (Santiago, 1981) reside en la región de Atacama, es Licenciado en Artes plásticas y Magíster en Artes Visuales por la Universidad de Chile. En los últimos años, ha realizado proyectos artísticos tanto a nivel internacional como local. El año 2020 fue seleccionado para participar en el stand de Chile en el *London Craft Week*, y en la exposición YAMPU en la Sala San Pedro de Atacama en Balmaceda, Antofagasta. Desde el año 2015, realiza muestras colectivas e individuales, incluyendo residencias artísticas y exposiciones. Ha participado en destacadas exhibiciones como la *Biennale Internationale Métiers d'art y Création, Grand Palais*, París y la BIENALSUR de Buenos Aires. Los años 2016 y 2017, recibió el Premio de Arte Joven otorgado por el Museo de Artes Visuales de Santiago de Chile.

FIGURA 25. ALEX MELLADO



Fuente: Alex Mellado, 2021

Alex Mellado (Santiago, 1977) reside en Temuco y es Licenciado en Artes con mención en Pintura en la Universidad Católica de Temuco. Ha colaborado en distintos proyectos artísticos y exhibiciones, destacando *Lección de pintura; residuos y obsolescencias* (2016), la intervención en el espacio público *Cuadernos de Temuco* (2017) y *Relatos de la infamia* (2019).

https://www.instagram.com/alex_g.mellado_l/

FIGURA 26. MARÍA JOSÉ MUÑOZ



Fuente: María José Muñoz, 2021

María José Muñoz (La Serena, 1978) reside en Madrid, es Licenciada en Artes, Licenciada en Educación y Profesora de Artes Plásticas por la Pontificia Universidad Católica de Chile y Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, de la Universidad Autónoma de Madrid, Universidad Complutense de Madrid y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En sus últimos proyectos artísticos destacan el diseño y coordinación de las Residencias de Arte Colaborativo del Programa Red Cultura, del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (Chile), desde sus inicios hasta el 2019. Actualmente integra el colectivo Todo por la Praxis (TXP) donde elabora e implementa proyectos, además de desarrollar la curaduría y coordinación del Instituto Do It Yourself (IDYS), espacio colectivo que gestiona desde el año 2015.

<https://bitacoraresidencias.cultura.gob.cl/>

<http://www.jomunoz.cl/>

<https://todoporlapraxis.es/>

<https://www.institutodoityourself.org/>

FIGURA 27. SEBASTIÁN RIFFO



Fuente: Sebastián Riffo, 2021

Sebastián Riffo (Santiago, 1987) reside en Santiago y es Doctor en Artes, modalidad Práctica Artística como Investigación (PaR), mención Artes visuales por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Licenciado en Artes por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha participado en destacadas exposiciones a nivel nacional e internacional, tanto individuales como colectivas. Es uno de los miembros fundadores del Colectivo MICH de trabajo colaborativo y crítica constructiva en la práctica artística. El año 2020 fue parte de la exhibición colectiva *One Moment Art* en Matucana 100. Dentro de sus exposiciones más relevantes se encuentra *Cuando la tierra tiembla* (2018) en la Oficina Nacional de Emergencia (ONEMI) Ministerio del Interior y Seguridad Pública y su participación en *Seismic Cities*, Orbitaldago, Bandung, Indonesia (2019).

<http://www.sebastianriffo.cl>

<http://www.colectivomich.cl>

https://www.instagram.com/sebastian_riffo_/

FIGURA 28. **CLAUDIA SUÁREZ**



Fuente: Claudia Suárez, 2021

Claudia Suárez (Tocopilla, 1973) reside en la Región de Coquimbo y es Licenciada en Arte con mención en Pintura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha colaborado en diversos proyectos artísticos a nivel nacional y en exposiciones colectivas e individuales. El año 2019 participó de la exposición *Belle de Jour*, Sala Trocha, Centro Cultural Antofagasta y en la exposición *Gabriela. Imagen de vida* en el Museo Gabriela Mistral, Vicuña. El mismo año realizó la muestra individual *Hilván, Itinerancia*, en el Museo del Limarí ubicado en la ciudad de Ovalle.

<https://www.instagram.com/claudiasuarezartistavisual/>

FIGURA 29. SEÑORITA UGARTE



Fuente: Señorita Ugarte, 2021

Alejandra Ugarte (Santiago, 1980) es conocida bajo el seudónimo de Señorita Ugarte y reside en Santiago. Es Licenciada en Bellas Artes con mención Escultura de la ARCIS y Licenciada en Educación por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se ha desarrollado como artista y performer feminista realizando diversos proyectos de forma individual y a través de la Escuela de Arte Feminista. En 2018, participó de la muestra colectiva *Ni artistas ni feministas* organizada en la Biblioteca de Santiago y de la performance *Debemos ocupar con nuestros cuerpos todos los espacios* en el Centro Cultural la Micro, Curicó. El año 2019 realizó *Nacidas en la primera línea*, performance en el marco del proyecto "Prevención de intervención de la violencia hacia las mujeres", a cargo de la ong Empoderamiento Amanda Labarca en la comuna de La Pintana, Santiago.

https://www.instagram.com/senorita_ugarte/

<https://senoritaugarte.wixsite.com/performance>

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACASO, M. Y MEGÍAS, C. (2017). *Art thinking. Cómo el arte puede transformar la educación*. Paidós.
- AGUIRRE, I. (2005). *Teorías y prácticas en educación artística. Ensayo para una revisión pragmatista de la experiencia estética en educación*. Octaedro.
- ARDENNE, P. (2002). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Cendeac.
- ARRIETA, P. (2018). Encontrar la comunidad. Posibilidades micropolíticas para el arte contemporáneo. *Revista Estudios Avanzados*, 30, 66-83. <http://orcid.org/0000-0003-4352-0885>
- BARRETT, J. (2012). *Museums and the public sphere*. Wiley-Blackwell.
- BISHOP, C. (2006). The social turn: collaboration and its discontents. *Artforum*. 44(6), 178-183. Recuperado de: <https://www.artforum.com/print/200602/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-10274>
- BISHOP, C. (2016). *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectáculo*. Taller de Ediciones Económicas.
- BLANCO, P. (2001). Explorando el terreno. En *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 23-50). Ediciones Universidad de Salamanca.
- BOURRIAUD, N. (2006). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- BRAIDOTTI, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Editorial Gedisa.
- CALDERÓN, N. Y HERNÁNDEZ, F. (2019). La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad. Octaedro.
- COLLADOS, A. Y RODRIGO, J. (EDS.). (2015). *Transductores 3. Prácticas artísticas en contexto. Itinerarios, útiles y estrategias*. Centro José Guerrero.
- DE LA CRUZ AGUILAR, G. (2019). Procesos creativos en el arte para la resignificación de la identidad: una aproximación psicoanalítica. *RIDE. Revista Iberoamericana para la Investigación y el Desarrollo Educativo*, 9 (18), 1-25. <https://doi.org/10.23913/ride.v9i18.408>

- DE PASCUAL, A. Y LANAU, D. (2018). *El arte es una forma de hacer (no una cosa que se hace)*. Los libros de la Catarata.
- DIPTI, D. (2002). The Ethnographic Move in Contemporary Art: What Does It Mean for Art Education? *Studies in Art Education*, 43 (4), 307-323. <https://doi.org/10.2307/1320980>
- DOMBOIS, F., BAUER, U., MAREIS, C. Y SCHWAB, M. (EDS.). (2012). *Intellectual Birdhouse. Artistic Practice as Reseach*. Londres: Koenig Books.
- FALZON, M.A. (2009). *Multisited ethnography: Theory, praxis and locality in contemporary reserach*. Ashgate.
- FINKELPEARL, T. (2014). Participatory art. En Kelly Michael (Ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford University Press.
- FONTDEVILLA, O. (2018). *El arte de la mediación*. Consonni.
- FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: AKAL.
- GALE, T. Y DENSMORE, K. (2007). *La implicación del profesorado. Una agenda de democracia radical para la escuela*. Octaedro.
- GARCÉS, M. (2013). *Un mundo común*. Bellaterra.
- GARCÉS, M. (2018). *Nueva ilustración radical*. Anagrama.
- GARCÍA-HUIDOBRO, R. (2017). Retratar a otras mujeres y cartografiar nuestros vínculos. *Investigaciones feministas* 8 (2), 603-618. <https://doi.org/10.5209/INFE.54143>
- GARCÍA-HUIDOBRO, R. (2020). Cruzar la mirada. Resignificar a las artes en la sociedad actual. Ril Editores.
- GARCÍA-HUIDOBRO, R. Y MONTENEGRO, C. (2020). De Prácticas Artísticas con Enfoques Feministas a Experiencias Educativas que Favorecen la Transformación Social. *Revista Electrónica Educare*, 24 (1), 1-16. <http://dx.doi.org/10.15359/ree.24-1.23>
- GARCÍA-HUIDOBRO, R. Y SCHENFFELDT, N. (2020). Subjetividades del profesorado de Artes y su rol como Agentes/as de cambio. *Revista Internacional de Educación para la Justicia Social*, 9 (2), 173-195. <https://doi.org/10.15366/rie-js2020.9.2.009>

- GARCÍA-HUIDOBRO, R. Y HOECKER, G. (2022A). Artistas y artistas-docentes: Agentes que posibilitan cambios desde las artes. *Diálogos Pedagógicos*, 39, 129-147.
- GARCÍA-HUIDOBRO, R. Y HOECKER, G. (2022B) Prácticas de mediación de artistas y artistas-docentes en Chile. *Artes relacionales como formas de enseñanza. Perspectiva Educativa*. 61(1), 78-99.
- GARCÍA-HUIDOBRO, R. Y SCHENFFELDT, N. (2022) Artistas y artistas-docentes generando transformación y nuevas subjetividades. *ARTSEDUCA*, (31), 21 - 34.
- GARCÍA-HUIDOBRO, R. Y FREIRE, M. (2023). Hacia prácticas artísticas de mediación en contextos sociales. *Arte, Individuo y Sociedad*, 35(3), 993-1018. <https://doi.org/10.5209/aris.85576>
- GRAHAM, J. (2010). Between a Pedagogical Turn and a Hard Place. En F. Allen (Ed.), *Education: Documents of contemporary art* (pp. 124-139). Whitechapel Gallery & The MIT Press.
- GRAY, C. (2015). *The politics of museums*. Palgrave Macmillan.
- GROSENICK, U. (2005). *Women artists: Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Taschen.
- GUATTARI, F. (1995). El nuevo paradigma estético. En D. F. Schnitman (Ed.), *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad* (pp. 185- 212). Paidós.
- GUERRA, L. (2017). *De la inexistencia del arte*. Brumaria.
- HARAWAY, D. (1995). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza* (pp. 313-346). Universitat de Valencia.
- HELGUERA, P. (2011). Pedagogía en el campo expandido. En *Octava Bienal de Artes Visuales del Mercosur* (pp. 154-281). Recuperado de: http://latinamericanartathunter.org/uploads/Pedagogia_no_campo_expandido_-_8Bienal%20Spanish.pdf
- HELGUERA, P. (2015). Pedagogía para la práctica social. Recuperado de: <http://adrianaraggi.com/pedagogia-para-la-practica-social-notas-de-materias-y-tecnicas-para-el-arte-social/>
- HERAS, A. Y MIANO, A. (2017). Educación, autoorganización y territorio. *Revista mexicana de investigación educativa*, 22(73), 533-564.

- HUERTA, R. (2016). *Transeducar. Arte, docencia y derechos LGTB*. Egales.
- ILLANES, C. Y BANDA, C. (2015). *Dentro y fuera del arte contemporáneo. Comunidad y territorio en las prácticas colaborativas de Valparaíso*. Santiago de Chile: Adrede.
- LACY, S. (1996). Debated territory. Toward critical language for public art. En *Mapping the terrain. New Genre Public Art* (pp. 171-185). Library of Congress.
- LATHER, P. (2007). *Getting Lost. Feminist Efforts toward a Double(d) Science*. University of New York Press.
- LUKE, C. (1999). Capítulo IV. En C. Luke, (Ed.), *Feminismos y pedagogías en la vida cotidiana*. (pp. 160-174). Paidós.
- MANDOKI, K. (2008). *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Siglo XXI
- M. GEORGE. (1995). Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 24, 95-117. <https://doi.org/10.1146/annurev.an.24.100195.000523>
- MARTÍNEZ, I. (2016). Construcción de una pedagogía feminista para una ciudadanía transformadora y contra-hegemónica. *Foro de Educación*, 14(20), 129-151. <http://dx.doi.org/10.14516/fde.2016.014.020.008>
- MELA, J. (2020). Territorialidad, prácticas artísticas y resignificación de la cultura y sus relatos. En R. García-Huidobro y G. Hoecker (Eds.), *Artes + Pedagogía. Dos cruces y mil subjetividades* (p. 34). Recuperado de: https://issuu.com/malam-os/docs/artes___pedagog_a_dos_cruces_y_mil_subjetividades
- MESÍAS-LEMA, J. (2018). Artivismo y compromiso social: Transformar la formación del profesorado desde la sensibilidad. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, (57), 19-28. <https://doi.org/10.3916/C57-2018-02>
- MICHI, N. (2010). *Movimientos campesinos y educación. Estudio sobre el Movimiento de Trabajadores Rurales Sin Tierra de Brasil y el Movimiento Campesino de Santiago del Estero*. Editorial El Colectivo.
- MICHI, N., DI MATTEO, J. Y VILA, D. (2012). Movimientos populares y procesos formativos. *Polifonías Revista de Educación*, 1(1), 22-41.

- MONTENEGRO, C. (2020). Reconceptualizaciones del o la artista y las artes desde lo social y lo pedagógico. En R. García-Huidobro (Ed.), *Cruzar la mirada. Resignificar a las artes en la sociedad actual* (pp. 57-77). Ril Editores.
- MONTENEGRO, C. Y HOECKER, G. (2023). La noción de archivo como estrategia para las prácticas artísticas de mediación expandida en Chile. *Arte, Individuo y Sociedad*, 35(3), 1055-1079. <https://doi.org/10.5209/aris.86007>
- MORENO, A. (2013). La Cultura como agente de cambio social en el desarrollo comunitario. *Arte, Individuo y Sociedad*, 25 (1), 95-110. https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2013.v25.n1.41166
- MORENO, A. (2016). *La mediación artística. Artes para la transformación social, la inclusión social y el desarrollo comunitario*. Octaedro.
- MÖRSCH, C. (2002). Enttäuschte Erwartungen, bestätigte Befürchtungen: Kunstcoop in der „Ordnung der Diskurse“. En Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK). (Ed.), *Kunstcoop. Künstlerinnen machen Kunstvermittlung* (pp. 79-91). ViceVersa.
- MÖRSCH, C. (2015A). En una encrucijada de cuatro discursos. En A. Ceballo, y A. Macaroff. (Eds.), *Contradecirse una misma. Museos y mediación educativa crítica crítica. Experiencias y reflexiones desde las educadoras de la documenta 12* (pp. 38-63). Fundación Museos de la Ciudad.
- MÖRSCH, C. (2015B). Contradecirse una misma. La educación en museos y mediación educativa como práctica crítica. En A. Ceballos y A. Macaroff. (Eds.), *Contradecirse una misma. Museos y mediación educativa crítica. Experiencias y reflexiones desde las educadoras de la documenta 12* (pp. 10-21). Fundación Museos de la Ciudad.
- MUÑOZ, M.J. (2021). *Navegar la contradicción: Prácticas colaborativas y políticas públicas en cultura*. [Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Madrid]
- NOCHLIN, L. (1971). Why Have There Been no Great Women Artists. En V. Gornick y B. Moran (Eds.), *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness* (pp. 480-510). Basic Books.
- NÚÑEZ, A. (2011). Formas socioterritoriales de apropiación del habitar y derecho al espacio diferencial. *Territorios*, (24), 165-191.

- NÚÑEZ, A. (2013). Las perspectivas histórica y socio-antropológica en torno a la propiedad y el derecho de propiedad. *Theomai*, (27-28), 31-41.
- PALACIOS, A. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 4. 197-211.
- PETERS, T. (2018). ¿Qué es la mediación artística? Un estado del arte de un debate en curso. *Córima, Revista De Investigación en Gestión Cultural*, 4 (6). <https://doi.org/10.32870/cor.a4n6.7134>
- PIUSSI, A.M. (2000). Partir de sí: Necesidad y deseo. *DOUDA Revista d' Estudis Feministes*, (19), 107- 126. Recuperado de: <https://raco.cat/index.php/DUODA/article/view/62649/90712>
- POVEDA, D., THOMSON, P. Y FERRO, L. (2018). Ethnographic explorations of the arts and education: an introduction. *Ethnography and Education*, 13 (3). <https://doi.org/10.1080/17457823.2018.1462009>
- RAMOS, D. (2018). Genealogía(s) conceptual(es) y posibilidades educativas de las prácticas artísticas comunitarias. En *Miradas caleidoscópicas: educación artística visual en las culturas contemporáneas* (pp. 79-95). Universidad Pedagógica Nacional.
- RAMOS, D. (2019). Estéticas participativas: aportes para situar el lugar del espectador en el arte contemporáneo. *Tsantsa. Revista de investigaciones artísticas*, (8), 45-59.
- RANCIÈRE, J. (2014). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre emancipación intelectual*. Hueders.
- RANCIÈRE, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM Ediciones.
- REILLY, M. (ED.). (2015). *Women artists: The Linda Nochlin Reade*. Thames & Hudson.
- RODRIGO, J. Y COLLADOS, A. (2015). Retos y complejidades de las prácticas artísticas colaborativas y las pedagogías colectivas. *Pulso*, 38, 57-72.
- RODRIGO, J. Y COLLADOS, A. (2010). Pedagogías colectivas y políticas espaciales. En A. Collados y J. Rodrigo (Eds.), *Transductores 1. Pedagogías colectivas y políticas espaciales* (pp. 16-27). Centro José Guerrero.

- RODRIGO-MONTERO, J. (2015). Kunstcoop: Experiencias de mediación artística en Alemania. *Arte, individuo y sociedad*, 27(3), 375-393.
- RODRÍGUEZ, C. (2015). Transigrafías. Caminar como práctica artístico-pedagógica. *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 5(1), 35-56.
- ROGOFF, I. (2011). *El Giro. Arte y políticas de identidad*, 4, 253-266.
- RUBIANO, E. (2012). Discursos curatoriales y prácticas artísticas: aciertos y desencuentros en Estéticas Decoloniales. En P. Cardona y A. Solórzano (Comp.), *Arte y emancipación estética. Estéticas contemporáneas* (pp. 7-55). Universidad Pontificia Bolivariana.
- RUIZ SOLÓRZANO, J. (2017). El arte como posibilidad de mediación en los conflictos: escenarios, prácticas y visibilidad desde las experiencias en el Huila. *PAIDEIA*, No. 22, Universidad Surcolombiana / Facultad de Educación, 152-174.
- SALES, A., TRAVER, J. Y MOLINER, O. (2019). Redefiniendo el territorio de la escuela: espacios educativos y curriculum escolar para la transformación social. *Revista Fuentes*, 21(2), 177-188. <https://doi.org/10.12795/revistafuentes.2019.v21.i2.03>
- SANTOS, M. (2000). *La naturaleza del espacio: Técnica y tiempo. Razón y emoción*. Ariel Editores.
- SENTAMANS, T. (2018). Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual. Diagramas de flujos. En M. Solá y E. Urko (Ed). *Transfeminismo. Epistememes, fricciones y flujos* (31-44). Txalaparta.
- STURM, E. (2000). Give a Voice. Partizipatorische künstlerisch-educative Projekte aus Nordamerika. En R. Muttenhaller, H. Posch, E. Sturm (Eds.), *Seiteneingänge Museumsidee und Ausstellungsweisen* (pp. 171-194). Turia Kant Verlag.
- SULLIVAN, G. (2010). *Art Practice as Research. Inquiry in Visual Arts*. SAGE.
- VAN MANEN, M. (2004). *El tono de la enseñanza: El lenguaje de la pedagogía*. Paidós.
- VELASCO, S. (2015). Diez enclaves para apuntar al mundo. En A. Collados y J. Rodrigo (Eds.), *Transductores 3. Prácticas artísticas en contexto. Itinerarios, útiles y estrategias* (pp. 129-146). Centro José Guerrero.
- WESSELING, J. (ED.). (2011). *See it Again, Say it again. The Artist as Researcher*. Valiz A antennae.

- ZÁTONYI, M. (2001). *Arte y creación. Los caminos de la estética*. Capital intelectual
- ZEMBYLAS, T. (ED.). (2014). *Artistic practices. Social interactions and cultural dynamics*. Routledge.
- ZÚÑIGA, D. (2019). *Los sentidos pedagógicos en una práctica artística dirigida para jóvenes dentro de un espacio cultural en Chile*. [Tesis doctoral, Universidad de Barcelona]. Repositorio institucional UB. <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/147518>

Presenta los principales resultados de los diálogos sostenidos con trece artistas, en base a las tres categorías, que a lo largo de esta publicación profundizamos para dialogar cómo sus relatos nos permiten pensar en un futuro para el lugar de las artes en el escenario sociocultural y político. Para ello, en cada capítulo el grupo de investigación dialoga con los relatos más relevantes que emergieron de estos encuentros, los teoriza y nos propone una comprensión que no es excluyente de otras miradas, interpretaciones y análisis.

Se compone de cuatro capítulos que responden a las categorías y que muestran los diferentes tránsitos y devenires de las y los artistas que participaron, desplegando reflexiones que dotan de nuevos sentidos a su quehacer. Tanto las categorías como sus apartados problematizan el territorio, la práctica artística, la mediación artística y cómo avizoran en ese recorrido su capacidad de agencia para la transmisión de lo nuevo que trasciende lo estético y lo propositivo, y que permite cuestionar y resignificar nuestra historia.

