

ABORDAJES METODOLÓGICOS EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COLABORATIVAS EN CHILE

ABORDAGENS METODOLÓGICAS NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS COLABORATIVAS NO CHILE

Rosario García-Huidobro Munita

Doctora en Artes y Educación por la Universidad de Barcelona (Barcelona/España).
Profesora de la Universidad San Sebastián (Santiago do Chile/Chile)
E-mail: rosarioghm@gmail.com

Gabriel Hoecker Gil

Magister en Magíster en Historia del Arte, Pontificia Universidad Católica de Chile (Santiago de Chile/Chile).
Jefe del Área de Comunidades, Centro Cultural La Moneda (Santiago/Chile).
E-mail: gabhoeckergil@gmail.com

Jose Mela

Doctor en Artes y Educación por la Universidad de Barcelona (Barcelona/España).
Profesor de la Universidad de O'Higgins (Rancagua/Chile).
E-mail: jose.mela@uoh.cl

Recebido em: 3 de outubro de 2024

Aprovado em: 7 de janeiro de 2025

Sistema de Avaliação: Double Blind Review

RPR | a. 22 | n. 1 | p. 152-176 | jan./jun. 2025

DOI: <https://doi.org/10.25112/rpr.v1.3980>

RESUMEN

El presente artículo muestra parte de los resultados del proyecto Fondecyt N° 1220066, enfocándose en cómo las prácticas artísticas de mediación contribuyen a enfrentar desafíos socioculturales en Chile y a fomentar su implementación en diversas comunidades. Se adoptó una metodología cualitativa, analizando casos de seis artistas chilenos/as que colaboraron con comunidades en proyectos de arte colaborativo. A lo largo de nueve a diez meses, se emplearon técnicas etnográficas como observación, entrevistas y grupos focales para explorar ocho dimensiones clave: onto-epistemología del artista, gestión de proyectos, colaboración, metodologías, capacidad de agencia, territorio, dificultades e institucionalidad. Se identificaron tres enfoques metodológicos distintos que subrayan el valor del arte colaborativo como mediación: la práctica dialógica (güt-xam) para el intercambio con las comunidades, la afectación para generar vínculos emocionales, y la planificación estratégica para manejar múltiples facetas del rol artístico. Estos enfoques destacan la importancia de la colaboración, el diálogo y la afectividad en el desarrollo de proyectos artísticos con un impacto social.

Palabras clave: Prácticas artísticas. Metodología, Arte contemporáneo, Arte colaborativo, Epistemología.

RESUMO

O presente artigo apresenta parte dos resultados do projeto Fondecyt N° 1220066, enfocando-se em como as práticas artísticas de mediação contribuem para enfrentar desafios socioculturais no Chile e para fomentar sua implementação em diversas comunidades. Foi adotada uma metodologia qualitativa, analisando casos de seis artistas chilenos/as que colaboraram com comunidades em projetos de arte colaborativa. Ao longo de nove a dez meses, foram utilizadas técnicas etnográficas como observação, entrevistas e grupos focais para explorar oito dimensões-chave: onto-epistemologia do artista, gestão de projetos, colaboração, metodologias, capacidade de agência, território, dificuldades e institucionalidade. Foram identificadas três abordagens metodológicas distintas que destacam o valor da arte colaborativa como mediação: a prática dialógica (güt-xam) para a troca com as comunidades, a afetividade para gerar vínculos emocionais, e o planejamento estratégico para lidar com múltiplas facetas do papel artístico. Essas abordagens ressaltam a importância da colaboração, do diálogo e da afetividade no desenvolvimento de projetos artísticos com impacto social.

Palavras-chave: Prácticas artísticas. Metodologia, Arte contemporânea, Arte colaborativa. Epistemologia.

1 INTRODUCCIÓN

Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación Fondecyt N° 1220066, titulado "Prácticas Artísticas de Mediación con Comunidades: Desafíos para Expandir el Rol Social de las Artes en Chile"¹. Este proyecto buscó comprender cómo las prácticas artísticas de mediación son un aporte para abordar problemáticas socioculturales y generar estrategias para implementar dichas prácticas en diversos contextos y comunidades de Chile. Este objetivo general fue desarrollado desde diversas estrategias y técnicas.

En el primer año se analizaron doce proyectos artísticos colaborativos desarrollados en Chile, para identificar las principales características de la mediación artística expandida (GARCÍA-HUIDOBRO Y FREIRE, 2023; MONTENEGRO Y HOECKER, 2023). Dado que en los proyectos analizados no se observó el desarrollo de una metodología concreta y definida, para el segundo año de esta investigación nos propusimos evidenciar las posibilidades de pensar la metodología en un proyecto artístico colaborativo.

Así, para el segundo año de esta investigación el objetivo fue acompañar a un conjunto de artistas, a través del desarrollo de sus prácticas artísticas de mediación, para analizar sus elementos, estrategias, dificultades y posibles aportes. Se realizó un acompañamiento etnográfico a seis artistas chilenos/as durante nueve a diez meses, donde conocimos en profundidad su quehacer, no solo por las diversas entrevistas realizadas, sino también por acompañar y ser parte de los proyectos que estos/as artistas dinamizaron con diversas comunidades e instituciones en Chile (GARCÍA-HUIDOBRO, SCHENFFELDT Y MONTENEGRO, en prensa).

Durante este acompañamiento etnográfico se pudo observar que, las estrategias utilizadas para desarrollar un proyecto de artes colaborativas, alude a una metodología imbricada al posicionamiento onto y epistemológico. Por ende, será difícil desvincular lo ontológico de quien desarrolla un proyecto en artes (quien va siendo; su historia y su subjetividad), de lo epistemológico (su posicionamiento sobre cómo percibe a las artes) y de lo metodológico (cómo enfrenta y aborda el desarrollo práctico del proyecto) (BARAD, 2007).

A partir de estas ideas, en el presente escrito problematizamos lo que significa e implica una metodología en el desarrollo de proyectos artísticos colaborativos, no con un fin comparativo, más bien, para evidenciar en qué medida el posicionamiento epistemológico tiñe la forma en que se abordará las artes.

¹ Financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo ANID.

2 FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

En Chile, la institucionalidad de las artes reconoció a las prácticas colaborativas en 2014, a partir del trabajo de María José Muñoz (2021), el que ha sido fundamental para comprender a las artes socialmente comprometidas. Sin embargo, poner atención a los procesos artísticos, en tanto herramientas y sus formas de relación con la realidad, requiere también preguntarse por las formas o maneras en que estas prácticas se ejecutan, no solo en su desarrollo técnico, sino que también epistemológico y político (MUÑOZ Y ROMERO, 2014). Por ello nos preguntamos por la posible metodología que existe a lo largo de las prácticas artísticas de colaboración y las formas de gestión que implican su desarrollo.

Como han expresado Nuria Rey y Rut Martín (2020), existe una carencia de metodologías propias del campo artístico, dado que estas han sido adoptadas y traducidas desde diferentes disciplinas, pero al ser el campo artístico tan flexible, permeable y adaptativo, esta disciplina no ha nombrado sus procesos desde una autoría disciplinar propia. Pensar una metodología en estas prácticas no implica una receta, una forma determinada, única, encorsetada y rígida de realizar una práctica artística colaborativa. Más bien y desde un acercamiento postmaterialista (HICKEY-MOODY Y PROASI, 2021), una metodología en las artes implica procesos desjerarquizados, circulares, basados en la ética y la responsabilidad social y política del contexto situado, donde se ejecuta la práctica artística colaborativa. También, pensaremos que son metodologías de tipo inmersivas, pues se abren a la participación y colaboración para generar experiencias en red que articulan afectos e interacciones, entre humanos y no-humanos. Son metodologías que trascienden lo material y ponen énfasis en lo inmaterial, simbólico, el rol activo de los objetivos o dispositivos artísticos como generadores de conocimiento y en las experiencias relacionales entre diversos agentes.

En la actualidad, la idea de metodología asociada al campo de las artes es escasa y se enmarca principalmente en dos ámbitos: la enseñanza y la investigación académica. En el ámbito formativo, se denomina metodología al conjunto de enfoques, estrategias y métodos para implementar la enseñanza. En Chile, en 2019 se elaboró un cuadernillo que entrega ideas sobre qué y cómo enseñar las artes (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio 2019), donde lo metodológico es vinculado a los enfoques de la enseñanza artística, sin problematizar los procesos, estrategias y métodos que conllevaría adoptar uno u otro enfoque. Para ampliar la discusión sobre la enseñanza de las artes, Andrea Rubio (2015) ha propuesto la idea de metodologías artísticas de enseñanza, para referirse a:

Aquellas basadas en las formas en que el arte utiliza las ideas, los procesos y la materia. Son las específicas de los procesos de enseñanza-aprendizaje propios y únicos del arte. Y son estas formas y procesos, concebidos como estructuras conceptuales, los que pueden traducirse en o provocar Metodologías Artísticas de Enseñanza (p. 3).

Del mismo modo, Fiorella Hinostroza (2018) problematiza la innovación de la educación para plantear a las artes como una innovación metodológica en la educación, y se plantea el uso del arte como metodología de enseñanza para el futuro. Estas ideas devienen del trabajo de María Acaso y Clara Mejías (2017), quienes plantean el *Art Thinking* como una metodología que permite generar conocimiento.

En el ámbito de la investigación social e investigación artística, la metodología alude a los enfoques, procedimientos y técnicas que se utilizan para responder a preguntas, hipótesis y alcanzar objetivos propuestos. Desde el campo de las artes, distinguimos el proceso de investigar un fenómeno social utilizando metodologías artísticas, lo que ha sido denominado Investigación Basada en las Artes (BARONE Y EISNER, 2006) y A/R/Tografía (IRWIN Y DE COSSON, 2004). Otro camino es la Investigación Artística (BORGDOFF, 2010; CALDERÓN Y HERNÁNDEZ, 2019) o práctica artística como investigación (ELO, 2019; SULLIVAN, 2010).

A raíz de las discusiones anteriores, se podría pensar en una metodología artística asociada a los enfoques, procesos, principios epistemológicos, ontológicos y éticos que artistas y colectivos transitan y articulan, a través de estrategias, herramientas y dispositivos, para conceptualizar y desarrollar sus prácticas artísticas y culturales. Enfatizamos que dichos enfoques no son únicos, fijos ni encorsetados, pues, al emerger de una ética-onto-epistemológica son situados, singulares y biográficos, que responden al cómo se entiende y experimenta la práctica en un contexto situado. Por ello, entenderemos a dicha metodología como un cruce de capas y dimensiones que le llevan a realizar su práctica de tal manera. Ejemplo de ello ha sido Paloma Blanco et al (2001), quienes han denominado *Modos de hacer* a las formas y procesos del arte contextual y político:

Esta coincidencia de terrenos entre las prácticas "populares" y las "artísticas" tiene además implicaciones metodológicas. Apunta procedimientos, códigos, soportes y canales de circulación para la "obra", que aseguren su pertinencia en ese terreno común de los modos de hacer y que le den, por tanto, mayor eficacia política. Hablamos pues de procedimientos que serán preferentemente colaborativos, es decir, colectivos y procesuales (p. 362).

En relación a esta propuesta, nos parece relevante enseñar la idea de metodología que se aborda en las prácticas artísticas de mediación comunitarias que se realizan en Ecuador. Esta propuesta está asociada a pasos y alude, tanto a una serie de fases en que se desarrolla este tipo de práctica, como también a las estrategias éticas y de cuidado a tener en cuenta en cada fase (AGUIRRE, 2014). Esta forma de concebir la metodología trasciende la idea de pasos para la creación y atiende a reflexiones éticas como métodos de participación para la recopilación de la experiencia en el desarrollo de prácticas artísticas comunitarias.

Por su parte, rescatamos unas ideas planteadas por Luis Camnitzer sobre la metodología, quien señala que:

Si es necesario que los artistas lleven a cabo una práctica social, esta debería basarse en compartir las reflexiones metodológicas a las que pueda llegar el artista durante su vida profesional. Estas reflexiones no son trucos de taller y maneras de hacer, sino formas de pensar y conectar con las emociones y se relacionan con cómo se maneja la adquisición de conocimiento (ALONSO Y MIRANDA, 2021, P. 56).

Estas ideas nos parecen fundamentales, ya que muestran a la metodología como formas afectivas de generar pensamiento y saberes desde las artes, que están ancladas a estrategias biográficas. Finalmente, entenderemos la metodología en artes como las diversas ideas que artistas crean para conectar personas, reflexiones, experiencias y materialidades y que son marcadas por las propias biografías de artistas y sus resistencias y, por ende, configuran formas de hacer artes que responden a las localizaciones onto-epistemológicas.

3 METODOLOGÍA

Este estudio se desarrolló a través de una metodología cualitativa, basada en el diseño de Estudios de Casos (YIN, 2003), lo que permitió conocer de manera holística, detallada y descriptiva el desarrollo de seis proyectos artísticos de arte colaborativo en Chile. El enfoque cualitativo fue seleccionado debido a su capacidad para explorar las dimensiones subjetivas y contextuales de las prácticas artísticas colaborativas, dado que permite un análisis en profundidad de las relaciones que se desarrollan entre artistas y comunidades, así como la interpretación de los significados atribuidos a estas interacciones por los propios participantes.

Se acompañó etnográficamente a seis artistas chilenos/as (cuatro mujeres y dos varones), en el desarrollo de proyectos artísticos de mediación con comunidades, durante nueve a diez meses, con el fin de conocer sus estrategias, decisiones y formas de relación desde las artes. Las seis personas artistas seleccionadas para el estudio representan una diversidad de enfoques y trayectorias en el ámbito de las prácticas artísticas colaborativas en Chile. La selección se basó en la diversidad geográfica, el tipo de comunidades con las que trabajaron y la variedad de metodologías artísticas empleadas, lo que permitió un análisis comparativo enriquecido. Así, se desarrollaron tres proyectos artísticos en contextos educativos, en la ciudad de Puerto Montt, siendo dos de ellos realizados en escuelas públicas y el tercero en la Escuela Hospitalaria. Los otros tres proyectos, foco principal de este escrito, se realizaron en Santiago, Rancagua y Valdivia, en contextos barriales.

La técnica de investigar como un acompañamiento es un posicionamiento de investigación (HERNÁNDEZ ET AL, 2020) que se basa en la etnografía, donde las observaciones implican un proceso dialógico, afectivo, participativo y de constante conversación del equipo de investigación con el grupo de artistas y la comunidad, para conocer a fondo el desarrollo de las prácticas artísticas de mediación. Para ello se definió un conjunto de dimensiones a observar y comprender, las que conformaron las matrices de observación y orientaron la construcción de los instrumentos de las entrevistas a los/as artistas y los grupos focales a los y las participantes de los proyectos.

Los acompañamientos y entrevistas semi-estructuradas con los/as artistas y los grupos focales con los miembros de las comunidades se realizaron durante un período de 9 a 10 meses. Las preguntas se centraron en ocho dimensiones clave, incluyendo la colaboración, las metodologías empleadas, la capacidad de agencia y las dificultades encontradas durante el proceso. Cada entrevista tuvo una duración aproximada de 60 minutos y los grupos focales incluyeron entre 6 y 8 participantes.

A partir de lo anterior, se observaron ocho dimensiones (Figura 1), las que emergieron como resultados en la primera fase de esta investigación (GARCÍA-HUIDOBRO y FREIRE, 2023; MONTENEGRO y HOECKER, 2023). Cada una disponía de preguntas que alentaba a las y los investigadores a observar de manera amplia y buscar cruces entre las diversas dimensiones.

Para analizar las notas de campo, por cada dimensión observada, se sistematizaron todas las observaciones en una tabla. Luego se realizó una triangulación dialógica para buscar explicaciones a los fenómenos, a partir de las relaciones entre las mismas dimensiones y la literatura existente. Las entrevistas y grupos focales fueron analizados a través del Programa Atlas.ti, utilizando las dimensiones

como foco temático para la codificación y su posterior teorización, donde se triangularon datos entre las observaciones de campo, las entrevistas, los grupos focales y la teoría.

Figura 1 - Operacionalización de dimensiones y preguntas para las observaciones de campo

Dimensiones de la Práctica artística colaborativa y mediadora	Subdimensiones	Preguntas de observación
Onto-epistemológico	Posicionamientos de la artista	¿Desde qué ámbito y/o disciplina se vincula con la comunidad?, ¿Por qué esa comunidad?, ¿Qué busca?, ¿Que le interesa? ¿Hay un acercamiento investigativo previo? ¿Cuál es el rol(s) de la artista?
Gestión del proyecto	Planificación y sus roles	¿Cómo se relaciona con otros/as agentes claves para su gestión? ¿Cómo se planifica el proyecto? ¿Capacidad de flexibilidad del proyecto? ¿Cómo se distribuyen los roles? ¿Cómo se distribuyen los recursos?
Relaciones y grados de colaboración	Grados de colaboración (en relación a la propuesta de los anillos que plantea Susan Lacy, 1995)	¿Cómo dialogan/aprenden/construyen conjuntamente los diferentes agentes del proyecto? Observar los roles, jerarquías, relaciones y los efectos del poder en la relación y grados de colaboración Tipos o formas de colaboración y relación según el tipo de proyecto y el posicionamiento de dicho artista
Metodologías	Enfoques, Estrategias y herramientas	¿Qué estrategias artísticas y materialidades utilizan para desarrollar el proyecto? ¿Cómo fomentan colaboración con las comunidades y/o territorio?
Capacidad de agencia	Agencias colaterales	¿El proyecto permite nuevas lecturas sociales o de la comunidad? ¿En qué medida el grupo o colectivo tiene agencia en el desarrollo del proyecto?
Territoriales	Rol	Niveles o grados de implicación del artista con el /los territorios La relación de la comunidad con el espacio. El grado de agencia que se le permite al territorio ¿Cómo se entiende el territorio a lo largo del proyecto?
Dificultades/Conflictos/Tensiones /Resistencias/Incomodidades	La dificultad y el conflicto como posibilidad	¿En qué medida el conflicto y/o las tensiones posibilitan nuevas dinámicas y reconfiguraciones del poder? ¿qué estrategias se implementan para resolver las dificultades, conflictos, tensiones, etc.?
Institucionalidad	Relación con la institución	¿Qué relación existe entre la institución, el/la artista, el proyecto y los y las participantes? Negociación entre artista, institución y participantes

Fuente: Elaboración Propia.

4 RESULTADOS

Centramos los resultados de este escrito en el acompañamiento de tres proyectos, los que fueron realizados en las ciudades de Santiago, Rancagua y Valdivia, con comunidades barriales. Los resultados muestran modos específicos de hacer y gestionar prácticas artísticas colaborativas, que enseñan tres contextos relevantes para pensar los lugares de aproximación a estas prácticas.

A continuación, se relatan tres estudios de casos que permiten entender las formas y decisiones metodológicas que fundamentan, animan y mueven el trabajo con comunidades.

4.1 “LAS METODOLOGÍAS SIEMPRE (...) HAN SIDO -SIEMPRE- ESTO DEL GÜTXAM”

Durante el mes de abril de 2023, tuvimos un encuentro entre el Centro Cultural Nuestro Barrio² (CCNB) de Santiago y el artista Cristian Inostroza³. En esta reunión, el equipo motor del CCNB compartió sus historias de vida, su trabajo en el barrio Parque Almagro y la organización comunitaria que lideraban. Cristian escuchó atento y se comprometió en un proyecto conmemorativo de los 50 años del Golpe Civil Militar. El objetivo compartido era abordar la ruptura del tejido social y promover la recomposición afectiva y territorial de sus vínculos.

El proyecto que surgió se llamó “Oír las paredes y ver el eco de sus grietas: activaciones en Barrio Bulnes”. Se acordó ejecutar un registro de los relatos de los vecinos sobre sus experiencias en torno al Golpe, a través de entrevistas que capturaran su presente específico y situado, entre la fragmentación política y el deseo de crear comunidad. Este enfoque metodológico implicó que el artista primero se involucrara profundamente con el CCNB y, posteriormente, con los vecinos para conocer sus necesidades, imaginarios y memorias.

El proyecto evolucionó hacia una serie de activaciones de participación y colaboración, en las que Inostroza, transitando por cada uno de estos momentos, se vinculó en un trabajo de mayor alcance, que excedía el ejercicio de memoria planificado inicialmente: el posicionamiento y organización de un centro cultural barrial en pleno proceso de configuración institucional.

Entre abril y noviembre de 2023, se llevaron a cabo diversas actividades como almuerzos comunitarios, recorridos dialogados por el barrio, la restauración del espacio público y grabaciones de relatos (Figura 2). También se realizó el grabado de las huellas de las balas en los muros durante el bombardeo al Palacio La Moneda. Estas iniciativas consolidaron la gestión del CCNB y de Inostroza, priorizando el encuentro y la construcción colectiva sobre las estructuras burocráticas tradicionales.

² El Centro Cultural, Social, Deportivo y Ciudadano Nuestro Barrio es una organización de vecinas y vecinos que se organizaron para que el barrio Parque Almagro tenga una vida pública más diversa e intercultural.

³ Agradecemos la participación del artista y quienes participaron del proyecto, quienes además han entregado su consentimiento para la publicación de este.

Figura 2 - Acciones realizadas con el CCNB en el marco del proyecto “Oír las Paredes”, en Santiago de Chile.



Fuente: Elaboración Propia

De acuerdo con lo planteado por Bibiana Crespo-Martín (2020), estas actividades abren la posibilidad de visualizar los diferentes grados de participación en proyectos de arte, sus métodos para activar a las comunidades y las metodologías procesuales de colaboración, situando cómo los grados de implicación del público pueden ser sumamente diferentes.

En “Oír las paredes”, la mediación emergió como un elemento clave en el desarrollo del trabajo realizado en Bulnes desde el diseño metodológico implementado por el artista. A través del desarrollo de prácticas artísticas que dinamizan vínculos, abren afectos y promueven procesos reflexivos de introspección intersubjetiva, se muestra el rol de la mediación en poner a disposición ideas creativas y saberes artísticos para que el grupo visibilice situaciones o problemáticas, concibiendo las artes como una herramienta política y reflexiva:

La metodología que yo siempre ocupo es escuchar atentamente cuáles son los procesos que los mismos territorios ya tienen y ver cómo puedo yo aportar con mi trabajo creativo, cómo el arte puede ser una herramienta política, una herramienta social, en ese proceso. Y las metodologías siempre, por lo menos en mi caso, desde los últimos cinco o diez años han sido siempre esto del gütxam: ellos me cuentan algo, yo les cuento lo mismo y así vamos conversando y vamos generando compromisos (Cristian Inostroza - Artista).

El artista, en este contexto, no es un mero creador, sino un facilitador. Trabaja en sinergia con el CCNB, diseñando experiencias que invitan a una reflexión crítica y participativa sobre el mundo. Esta práctica artística colaborativa, en esencia, co-construye significados y realidades basados en la interacción y la participación de la comunidad, planteando horizontes popular-comunitarios de transformación social.

La idea de comunidad emerge desde el sentido del *gütxam*, práctica cultural mapuche asociada al diálogo, la conversación horizontal entre pares para compartir la palabra.

Desde la mirada de Raquel Gutiérrez (2018), nos parece interesante situar la metodología del artista desde la politicidad comunitaria, concepto que alude a cómo

(...) a través del lenguaje y la activación de la memoria por la potencia del recuerdo compartido que se reactualiza en la conversación, no sólo se recupera la experiencia de luchas anteriores, sino que se regeneran sentidos compartidos que, justamente, al hacer sentido permiten que la experiencia singular se entrelace con la de los demás, contribuyendo a la organización de la experiencia común. (p. 59)

En este espacio, el diagnóstico de Pablo Helguera (2011), sobre el término de comunidad en proyectos de arte comprometidos con lo social, nos plantea un lugar en disputa, tanto desde lo social como desde lo artístico. Asimismo, lo comunitario emerge como una relación social, que se practica y se cultiva. Por ello, Raquel Gutiérrez (2018) sostiene que,

Las tramas comunitarias nunca son algo dado o meramente heredado, sino que son creaciones colectivas plásticas y diversas, son ensayos reiterados de producción de vínculos estables y capaces de dotarse de y conservar, ajustando y equilibrando, formas de autorregulación que sostengan su existencia en el tiempo. (p. 68)

Esta forma de trabajo uno a uno, de estar juntos, mirarnos a la cara, hacernos amigos, tener una relación más doméstica y constante, ha hecho que hay un compromiso real y que todas las propuestas siempre tengan sentido. Esta metodología se demora mucho más, eso es real. Siempre cuando uno genera una relación de arte comunitario, arte colaborativo, por lo menos en mi caso, en mi experiencia, al mes y medio, dos meses, uno recién tiene alguna acción o recién tiene las confianzas para que las partes puedan trabajar de forma expedita. Por lo menos esa es la forma en la que yo elijo trabajar, que es más lenta, pero tiene sentido [...] Las distintas organizaciones con las que yo he colaborado desde el arte como herramienta, que siempre digo como "mi población, todas las poblaciones", los problemas o lo que yo viví en mi propia población siempre digo seguramente, siempre muy en condicional, pero seguramente estos vecinos y vecinas también lo están viviendo, entonces yo siempre me posiciono desde un lugar de enunciación, que es mi barrio (Cristian Inostroza - Artista).

Esta mirada situada y biográfica, dio paso a un segundo nivel de observación, donde la metodología del artista se puso al servicio de un objetivo que no fue declarado explícitamente por CCNB: sus procesos de institucionalización. En este sentido, Sánchez de Serdio (2010) sostiene que, en los proyectos de arte colaborativo contemporáneos, es necesario situar la reflexión en sus condiciones materiales de realización, en sus modos de organización y en las tácticas/estrategias que despliegan en su relación con otras instituciones.

Por ejemplo, esto de hacer memoria, está esto de los 50 años, que sería todos los vecinos como hablando de un trauma, pero en la misma grabación del trauma nace la idea de grabar el orgullo que sentimos de organizarnos como colectividad, el cariño que sentimos por el otro, por la otra (...) ¿de qué manera yo reparo? Organizándome. Entonces eso es pura conversación, es como estar ahí, conversar (Cristian Inostroza - Artista).

Consideramos la metodología del artista como un híbrido, que se involucra y pone a disposición sus herramientas artísticas a la comunidad, abriendo nuevas posibilidades de trabajo para el CCNB desde recursos públicos y privados, relaciones institucionales y comunitarias, modelos de acción no institucionales e informales con formas de representación quizá formal o representativa, y diversas presencias de trabajo en el territorio.

De esta manera, el campo metodológico es un campo político, donde el artista responde a un entramado comunitario donde la práctica artística releva formas de experimentar vinculaciones y formas de estar e implicarse; en las formas de activación a partir de encuentros, modos de narrar y representar experiencias; en los modos de activar otros imaginarios sobre el barrio que, a veces, no se habitan, pero se comparten.

4.2 "LOS AFECTOS (...) CREO QUE DENTRO DE ESTA METODOLOGÍA TAMBIÉN ES SÚPER IMPORTANTE"

El proyecto "Recuerdos en polvo. Memorias de la población Santa Teresa de Machalí", liderado por la artista visual y docente chilena Amalia Pascal⁴ junto con la comunidad escolar del Colegio Bicentenario Artístico Santa Teresa de Machalí, tenía como fin promover el rescate y la resignificación de la memoria del barrio de Machalí. Este proceso artístico colaborativo con jóvenes del colegio buscaba fomentar intercambios intergeneracionales a través de la creación y el aprendizaje colectivo (Figura 3).

La artista inició el proceso con la convocatoria de estudiantes para participar en una serie de encuentros, donde diseñaron y realizaron entrevistas audiovisuales con vecinos para capturar sus experiencias y testimonios sobre la evolución de la población desde sus inicios hasta la actualidad. Estos relatos se utilizaron para crear un documental. Paralelamente, los jóvenes, guiados por la artista, produjeron carteles con imágenes de las fachadas de las casas de los vecinos, con el objetivo de visibilizar la historia del sector y reflexionar sobre la gentrificación en curso.

⁴ Agradecemos la participación de la artista y quienes participaron del proyecto, quienes además han entregado su consentimiento para la publicación de este.

El proyecto culminó con la presentación del documental en la Fiesta de la Primavera, un evento del Programa Quiero mi Barrio del Ministerio de Vivienda y Urbanismo en Machalí. La proyección del video fue el acto de apertura del festival, que contó con la asistencia de muchos vecinos y sirvió de preámbulo para un conversatorio sobre la memoria del espacio vivido y la resignificación de los lugares comunes. Al día siguiente, los carteles se exhibieron en una fiesta de carnaval organizada para el barrio, donde los jóvenes y Amalia Pascal participaron activamente en los pasacalles.

Figura 3 - Acciones realizadas en el marco del proyecto "Recuerdos en Polvo", en Machalí.



Fuente: Elaboración Propia

Este enfoque de artista se caracteriza por su metodología contextualizada, empleando actividades artísticas para impulsar una reflexión sobre la identidad local de la Población Santa Teresa. El proyecto no solo involucra a los jóvenes en el arte contemporáneo, sino que también les permite explorar su propia historia y la de su comunidad de manera creativa y crítica.

Según Birchall (2017), el arte contemporáneo puede llevar un fuerte compromiso social cuando se distancia de la mera búsqueda estética para la visibilidad en galerías y se enfoca en la cotidianidad y realidades territoriales. Por ello, el trabajo de la artista y los jóvenes en este proyecto vincula directamente el día a día de habitar el territorio con un proceso de reflexión y creación artística, generando obras basadas en las vivencias de los estudiantes y los residentes del lugar. Este enfoque recalca la importancia de que los promotores del proyecto posean un estrecho vínculo con el territorio, facilitando que las investigaciones visuales y audiovisuales proporcionen nuevos significados al pasado y presente del barrio, y reconociendo los significados atribuidos a objetos y personas a lo largo del tiempo:

Yo como artista, en el fondo, me aproximo a este grupo considerando su edad, el lugar en donde estoy con ellos. Porque distinto también es la aproximación que puedo tener dentro de un colegio, un centro cultural, que es haciendo una acción artística en la calle, por ejemplo, o en una ONG, creo que influye muchísimo la edad, el espacio, cuánto yo sé del grupo. Como en el fondo, que tiene sus propias características (Amalia Pascal - Artista).

En el trabajo de la artista Amalia Pascal, una estrategia clave es familiarizarse primero con el contexto y las personas involucradas en el proyecto. Según Paulina Martínez (CURATORÍA FORENSE, 2022), este acercamiento es común en prácticas artísticas socialmente comprometidas, donde las metodologías se adaptan a las dinámicas y los intereses del grupo. Pascal enfoca en empoderar a los jóvenes, permitiéndoles explorar y aplicar técnicas artísticas que resuenen con sus intereses personales y colectivos, difuminando así los roles jerárquicos tradicionales entre artista-docente y estudiantes, quienes se involucran activamente en las decisiones creativas del proyecto.

Del Río y Collados (2013) sostienen que artistas en estos roles funcionan como animadores sociales, fomentando la participación y la agencia colectiva, y cuestionando las dinámicas de poder en prácticas colaborativas, especialmente cuando se cruzan con relaciones pedagógicas. La artista-docente adopta este enfoque para equilibrar la dinámica de poder, permitiendo que los estudiantes adopten un rol creativo significativo en el desarrollo del proyecto:

Yo creo que el gran paraguas es como la metodología del arte colaborativo. Que tiene esta aproximación colectiva donde es fundamental la flexibilidad para los procesos, entendiendo la participación y más que la participación es la co-creación (...) yo soy la artista, pero en el fondo también busco facilitar estos procesos y obviamente que tengo, además de esta gran metodología, mis propias metodologías que yo ocupo, la cartografía, las derivadas, la grabación de los videos, como las acciones artísticas (Amalia Pascal - Artista).

La artista señala a las prácticas de arte colaborativo como punto de incardinamiento onto-epistemológico para situarse metodológicamente. Posicionarse desde aquí y tener conocimiento de las artes colaborativas, le ha permitido encarnar las estrategias de estas prácticas. Algunas son: formas de aproximación y relación con la comunidad, soltar el control, abrazar la duda y flexibilidad en los procesos, entre otras características (CURATORÍA FORENSE, 2022).

Es desde este lugar que ella va creando sus propias estrategias de aproximación y relacionamiento, para lo que llama co-creación, y que caracteriza a este tipo de iniciativas, donde ella asume el proceso de transferencia de roles entre la artista y las personas que colaboran, puesto que ambos sujetos asumen la responsabilidad de implicarse en el quehacer artístico. Pablo Helguera (2011) ha llamado prácticas confrontacionales a aquellas donde artistas tienen mayor poder de decisión con las comunidades, quienes no participan y se termina instrumentalizando al grupo. En el caso de este proyecto, la artista pone en el centro a las relaciones con el estudiantado como forma de ruta y desde donde enseña los diversos abordajes metodológicos que están situados en lo artístico como punto de anclaje y no desde las ciencias sociales. Al respecto señala:

Pero creo que después esas experiencias me ayudaron mucho a ir entendiendo cuáles eran mis metodologías de aproximación a estas problemáticas. Estas no se centran tanto en la técnica artística, o sea la ocupo como herramienta, pero la técnica tiene menor relevancia. Y empecé a ocupar mucho más la cartografía y evidentemente que en la cartografía está el dibujo, el collage, la foto, pero tiene menos protagonismo (Amalia Pascal - Artista).

Este relato destaca la percepción metodológica artística de la artista, diferenciada del enfoque comunitario de las ciencias sociales y el socio-construccionismo (MARTÍNEZ, 2022 CITADO EN CURATORÍA FORENSE, 2022). Aunque emplea herramientas de cartografía social y participativa, típicas de las ciencias sociales (RISLER Y ARES, 2013), la artista integra técnicas artísticas, permitiéndole reinterpretar la memoria de la Población de Machalí. Este proceso no solo transforma a los participantes, sino que también promueve nuevas formas de colaboración y relación, basadas en la afectividad y una interacción dialógica y no jerárquica con los jóvenes (LÓPEZ Y CEJUDO, 2016).

(...) y creo que el proyecto que estamos haciendo ahora, me ha hecho pensar en algo que no había estado antes presente, que tiene que ver con los afectos (...) creo que dentro de esta metodología también es súper importante como parte de la metodología es la honestidad y el vínculo como que sea pasajero, pero igual tiene que existir si no existe esa confianza no resulta, pero hay un vínculo más profundo ahora con este grupo de jóvenes y creo que por lo mismo la participación y esta colaboración conjunta es más profunda (Amalia Pascal - Artista).

Sánchez (2015) destaca que los proyectos artísticos colaborativos incorporan dimensiones afectivas como la escucha activa y la sensibilidad relacional, facilitando un diálogo fluido y horizontal. En el caso estudiado, la artista-docente utiliza una pedagogía del afecto (Ofelia, 2001) que integra la enseñanza y las artes, creando un espacio de interacción sin disolución entre ambos campos. Este enfoque se refleja en cómo se fomenta una relación abierta y reflexiva con los jóvenes a través de sus experiencias compartidas.

En otra dimensión del proyecto, relacionada con la reconstrucción de la memoria del territorio, Saporosi (2018) y Da Silva (2019) señalan que los procesos de indagación que incorporan testimonios y marcas del pasado adquieren un carácter afectivo. Participar en la creación de archivos, a través de entrevistas, intervenciones y documentales, implica un compromiso personal y colectivo en la reconstrucción de la memoria local. Este trabajo no solo documenta, sino que también impulsa a los estudiantes y vecinos a conectarse emocionalmente con la historia y los cambios del entorno.

La intervención artística en el espacio urbano de la Población Santa Teresa facilita la construcción de nuevos significados del pasado, reflejando las esperanzas y afectos de sus habitantes. Los relatos de las

mujeres sobre los inicios de la población y los relatos estudiantiles actuales se entrelazan, resignificando la memoria y observando el impacto de la gentrificación y los cambios sociales en la comunidad.

4.3 “LA METODOLOGÍA PARA MÍ ES UN PLAN DE ACCIÓN”

Acompañamos a la artista María Francisca Jara⁵ en el desarrollo del proyecto “Starter Pack parte II. Apertura Archivo Comunitario Población Pablo Neruda”, realizado en Valdivia, Chile. Este proyecto buscaba iniciar el levantamiento de información para la creación del primer archivo comunitario del sector, documentando la historia de la Población Pablo Neruda y Campamento Chorrillos de Valdivia.

El proyecto se desarrolló en dos fases. La primera fue una continuación del “Starter Pack parte I” (JARA, 2022), donde Jara trabajó individualmente, identificando y entrevistando informantes claves para entender mejor la historia local y sus problemas, además de explorar diversos archivos y relatos de la comunidad. Esta fase culminó con la creación de un dispositivo artístico expuesto en “Santuario. Arte contemporáneo en Valdivia” (2023). La obra, un planisferio interactivo, visualizaba las conexiones entre conceptos, agentes y experiencias de la historia del Campamento Chorrillos como constelaciones, funcionando como un dispositivo mediador (FONTDEVILA, 2018) que ofrecía múltiples lecturas y formas de relacionarse con las experiencias personales y colectivas.

La segunda fase fue colaborativa, en la que Jara se unió a la directiva de la Junta de Vecinos/as n°42 Población Pablo Neruda + Escuela Popular. Este grupo ya estaba recopilando archivos fotográficos y relatos sobre la memoria del campamento y la población. Jara contribuyó con ideas y procedimientos artísticos, integrándose en el proceso comunitario de construcción del archivo. Esta colaboración culminó con la inauguración y exposición de los archivos durante la semana de aniversario de los 32 años de la Población Pablo Neruda, coincidiendo con los 50 años de la creación del Campamento Chorrillos (Figura 4).

⁵ Agradecemos la participación de la artista y quienes participaron del proyecto, quienes además han entregado su consentimiento para la publicación de este.

Figura 4 - Acciones realizadas en el marco del proyecto "Starter Pack parte II", en Valdivia.



Fuente: Elaboración Propia

Aunque el proyecto se desplegó en dos etapas distintas, ambas reflejaron un proceso continuo de recopilación de información y producción artística. La metodología de trabajo de Jara se articula en tres fases: (1) Identificación, (2) Aproximación y (3) Colaboración, las cuales describen cómo aborda sus proyectos artísticos desde un enfoque tanto individual como colaborativo:

Se traducen en una herramienta muy importante, porque de otra manera, en este tipo de investigaciones o tipo de producciones que hago -que se basan en las relaciones con las personas- no tengo nada concreto para empezar. Entonces la metodología, desde la calendarización hasta la posibilidad de trazar ciertos acuerdos con las comunidades, me permite hablar desde una base (...) Es flexible, tiene siempre límites que se van tensando, que van cambiando, pero es la base para iniciar los diálogos con aquel otro que pueda participar (María Francisca Jara - Artista).

En su relato, la artista plantea múltiples desafíos que articulan la idea de metodología con las propuestas de investigación para las artes que plantea Borgdorff (2010), investigación desde las artes que señala Laiglesia (2009) y, por último, investigación a través de las artes y para las artes que enseña Fayling (1993-94). Sobre esta última visión, nos parece que la creación del planisferio responde a la idea de que:

El producto final es un artefacto -en el que el pensamiento se materializa-, y donde el objetivo no es principalmente el conocimiento comunicable en el sentido de la comunicación verbal, sino en el sentido de la comunicación visual, icónica o imaginaria... legado de una tradición cognitiva del arte que se encuentra fuera del artefacto al mismo tiempo que dentro de él. (FAYLING, 1993-94, p. 5).

Si bien no es foco de este escrito clasificar el tipo de investigación artística que se desarrolla en este proyecto artístico, en sus relatos comprendemos dos procesos investigativos que aluden tanto a la visión

que ella manifiesta sobre cómo ejecutar una práctica artística colaborativa con un objetivo concreto, como también a la producción artística en sí misma que se genera de dicho proceso. Esto nos traslada al sentido y posicionamiento onto y epistemológico que la artista tiene de su práctica que, en este caso, se sitúa desde la investigación como campo de acción en las artes. La investigación es en sí misma una perspectiva epistemológica para afrontar la creación artística, y en ese sentido, lo metodológico se traducirá en lo que denomina calendarización y trazar acuerdos, y que alude a los diversos pasos y estrategias que implican realizar un trabajo colaborativo. Sobre ello, la artista señala:

La metodología para mí es un plan de acción. Es establecer un marco posible, que yo puedo alcanzar a prever, es también un marco de referencia. Entonces, al tener una metodología, puedo alcanzar a proyectar afectaciones por etapas, en distintos contextos particulares, con ciertas comunidades, y cómo ahí entran todos los agentes

(María Francisca Jara - Artista).

Graeme Sullivan (2010) ha llamado a las prácticas artísticas *Hacer en Comunidad*, a aquellas donde las/os artistas utilizan la capacidad comunicativa de las artes visuales para crear nuevas conexiones entre ideas personales y públicas y donde actúan como trabajadores/as culturales, utilizando su práctica con comunidades, para generar nuevas comprensiones en las artes y los territorios. Además, y como enseña Silvia Arizía (2021), “una forma de investigación está basada en métodos que alimentan, describen y caracterizan al arte” (p. 543), lo que nos lleva a pensar en las diversas formas y estrategias que adoptan artistas para llevar a cabo sus prácticas y cómo estas se constituyen en sus metodologías de trabajo. En relación a ello, la artista profundiza:

Creo que la estrategia es parte de la metodología, están relacionadas. Pero la metodología sería algo más macro a nivel de diseño, y además tiene ciertos pies forzados que sí o sí desarrollo siempre. La estrategia vendría a ser la forma concreta de ejecución de esa metodología, para cumplir el plan y ciertos objetivos. Entonces, tengo las fases (de la metodología) pero también al ser un trabajo en arte me gustan esos límites difusos del campo, que permiten pensar que una metodología no es una cuestión tan rígida

(María Francisca Jara - Artista).

Como señalamos al inicio, la artista plantea tres fases como su forma de trabajo; (1) Identificación, (2) Aproximación y (3) Colaboración, reconociéndolas como una ruta segura con apertura a la flexibilidad, dado que la experimentación y el error es parte de la creación artística, lo que valida una mayor flexibilidad metódica que en el campo de las ciencias sociales (CURATORÍA FORENSE, 2022). Esta manera de entender el desarrollo de la práctica artística se articula con lo propuesto por la National Association for the Visual

Arts, respecto al trabajo que realizan artistas en espacios públicos y comunitarios, donde se señala que entre sus diversas habilidades y responsabilidades están las de:

Desarrollar y presentar el proyecto, incluyendo costes, plazos y diagramas de diseño (...) Desarrollar e implementar procesos de consulta para involucrar a todos los agentes relevantes, (...) usualmente poseen responsabilidad ejecutiva del proyecto, y deben mostrar habilidades de gestión de recursos: tiempo, equipo y presupuesto (GOBIERNO DEL PAÍS VASCO, 2009, p. 33).

Lo anterior nos remite al rol de gestión que realizan artistas para el desarrollo de sus proyectos, los que se construyen de una forma metódica y rigurosa, producto de la profesionalización del campo artístico, las postulaciones a fondos concursables, residencias, etc. Se toman elementos de planificación, de gestión y de investigación, lo que enseñan una metodología en cuanto perspectiva de creación artística que fortalece y expande el campo de las artes. La metodología que señala la artista, entonces, se construye no solo desde su epistemológica de las artes que está ligada a la investigación, sino que también de su compromiso con la gestión. A continuación, revisamos sus tres fases:

Primero, está la identificación de un problema o de un interés que quiero desarrollar, dónde desarrollarlo, con quiénes desarrollarlo, cómo hacer esa primera fase; siempre está. Algunas veces es más accidental, otras veces más intencionada [...] La segunda etapa, es la etapa de aproximación, en la cual a partir de la identificación previa puedo acceder al territorio, y conocer a los agentes para empezar a relacionarme directamente con ellos. Saber también cuáles son sus intereses en relación a ese problema que ya identifiqué saber qué cosas tenemos en común para poder trabajar juntos (...) cuáles son las tensiones que compartimos, si les resulta estimulante aquel problema, aquellas preguntas, si existe la posibilidad de colaborar [...] Y después viene la etapa 3 de la colaboración, que vendría a ser cuando se abre la posibilidad de que esa relación inicial se traduzca en la producción de algo, que a veces puede ser solamente la misma relación (...) esa misma afectividad. Otras veces se puede traducir en producción de obra, que puede no tener la forma de obra objetual, sino que constituir un proceso, un conjunto de acciones, que puede dejar ciertos excedentes para mí dentro del sistema de arte y otros excedentes para la comunidad dentro de su vida comunitaria
(María Francisca Jara - Artista).

Las tres fases relatadas encarnan cómo vive unas artes socialmente comprometidas (Helguera, 2011), en tanto una perspectiva de abordaje de acción y de pensamiento que, por lo mismo, es onto-epistemológica. Para la artista, estas fases orientan y fundamentan su forma metodológica de actuar en las artes de manera *intra*-relacional (GARCÍA-HUIDOBRO Y FREIRE 2023).

5 CONSIDERACIONES FINALES

Este escrito problematizó la concepción y sentido de la metodología en las prácticas artísticas colaborativas. A lo largo de los acompañamientos etnográficos a los proyectos artísticos de esta investigación, en las conversaciones y entrevistas con las y el artista, se pudo reflexionar en torno a los elementos que afectan la conformación epistemológica y el desarrollo de una práctica artística colaborativa, mostrando que, si bien el enfoque común desde el cual se aborda el quehacer artístico son las prácticas colaborativas, los caminos del *saber hacer* artes pueden ser muy diversos.

Por lo mismo, tres artistas que transitan por el mismo camino epistemológico, que es el de las prácticas artísticas colaborativas, pueden contar estrategias y herramientas distintas, dado que la visión onto y epistemológica de su concepción de la práctica en artes y de sí mismas como personas éticas, es distinta y se vinculará a su subjetividad política en tanto artistas. Cada artista participante desarrolló su propia metodología, influenciada por su posicionamiento onto-epistemológico y subjetividad política. Estas metodologías situadas reflejan no solo la práctica artística en sí, sino también cómo el arte colaborativo puede trascender las formas tradicionales de creación y activación social.

De este modo, las prácticas artísticas colaborativas analizadas en este estudio demuestran cómo la mediación artística puede funcionar como un puente para abordar desafíos socioculturales y fortalecer los vínculos comunitarios. Las metodologías como el *gütgam*, la afectación y la planificación estratégica se configuran como enfoques clave para generar espacios de colaboración, participación y caminos transformadores.

Concluimos que estrategias como el *gütgam*, que aluden a las prácticas culturales mapuches asociadas al diálogo, el afecto y su capacidad de afectación, que actúa como estrategia gatillante, movilizadora, sostenedora e incluso un propio resultado de la práctica artística, son formas situadas y de hacer artes que resuenan a los propios posicionamientos ontológicos y éticos de quien hace artes. Por último, también se observó a la planificación como una estrategia metodológica que alude a una forma de hacer artes ancladas a procesos investigativos, etnográficos y de trabajo comunitario, lo que abre el rol y las funciones de quien trabaja en prácticas colaborativas a un sentido múltiple, que desborda las concepciones tradiciones de lo que significa comprender una forma de hacer artes.

Relevamos la idea del *saber hacer* de artistas, como un saber que se sitúa desde la experiencia subjetiva y corporeizada. Esto dado que través de sus desplazamientos biográficos, deseos sobre las artes y experiencias artísticas, esos saberes se pueden ir desplegando como potencias activas, lo que transforma finalmente su forma de hacer artes en un devenir y entrecruce de experiencias. Las derivas apuntan a las formas y caminos que trascienden los límites tradicionales o conocidos del cómo hacer

artes. Por lo tanto, será el devenir-hacer lo que nos llevará a entender su metodología como un hacer situado, en tanto un proceso de cambio y de transformación constante que es y será un saber-hacer. De este modo, estas prácticas sociales y sus saberes conllevan una conciencia de sí, pues ir sabiendo conlleva una conciencia reflexiva de saber que es práctica y que se desarrollan en interacción, de modo colectivo, lo que entrega al acto de saber una característica relacional.

Finalmente, aunque este estudio aporta una comprensión profunda de las prácticas artísticas colaborativas, es necesario seguir investigando cómo estas metodologías se adaptan en otros contextos y comunidades. Futuras investigaciones podrían explorar la relación entre prácticas artísticas y políticas públicas para fomentar un mayor impacto a nivel institucional. Este trabajo no solo contribuye a ampliar el debate sobre las metodologías en el arte colaborativo, sino que también ofrece herramientas prácticas para artistas que se interesan por un trabajo comunitario, a través de la co-creación y el diálogo.

REFERENCIAS

ACASO, M.; MEGÍAS, C. **Art thinking: Cómo el arte puede transformar la educación**. Barcelona: Paidós, 2017.

AGUIRRE, M. **Manual de buenas prácticas para las artes visuales. Prácticas artísticas y comunidades**. Quito: FLACSO, 2014.

ALONSO, S.; MIRANDA, F. **No fue posible encontrar lo que buscábamos. Reflexiones sobre prácticas culturales, acciones artísticas y educación**. Montevideo: Universidad de la República de Uruguay, 2021.

ARISA, S. **De la práctica a la investigación en el arte contemporáneo, producir conocimiento desde la creación**. *Arte, Individuo y Sociedad*, Madrid, v. 33, n. 2, p. 537-552, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.5209/aris.68916>. Acesso em: 25 out. 2024.

AUCAPÁN, B. **Campamento Chorrillos de Valdivia. Una historia poblacional para contar e imaginar**. Valdivia: Waiwen Gráfica, 2016.

BARAD, K. **Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning**. Durham: Duke University Press, 2007.

BARONE, T.; EISNER, E. **Arts-based educational research**. In: **Handbook of complementary methods in educational research**. Washington, D.C.: AERA, 2006. p. 95-109.

BIRCHALL, M. **Situating participatory art between process and practice. In: The art of taking part: Participation at the museum.** Ishøj: ARKEN Museum of Modern Art, 2017. p. 56-74.

BLANCO, P.; CARRILLO, J.; CLARAMONTE, J.; EXPÓSITO, M. **Arte crítico, esfera pública y acción directa.** Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

BORGDORFF, H. **El debate de la investigación en las artes.** *Cairon: Revista de Ciencias de la Danza*, Madrid, v. 13, p. 25-46, 2010.

CALDERÓN, N.; HERNÁNDEZ, F. **La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad.** Barcelona: Octaedro, 2019.

CRESPO-MARTÍN, B. **Acerca de las prácticas artísticas participativas contemporáneas como catalizadoras de la sociabilización.** *Revista Historia y Comunicación Social*, Madrid, v. 25, n. 1, p. 275-286, 2020.

CURADORÍA FORENSE. **Incerteza e interpretación. Relaciones entre arte contemporáneo y procesos sociales.** Santiago: Curatoría Forense, 2022.

DA SILVA, L. **Mirar, desaparecer, morir. Reflexiones en torno al uso de la fotografía y los cuerpos como espacios de inscripción de la violencia.** *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, Buenos Aires, v. 6, n. 11, p. 36-51, 2019.

DEL RÍO, A.; COLLADOS, A. **Modos y grados de relación e implicación en las prácticas artísticas colaborativas. Relaciones fluctuantes entre artistas y comunidades.** *Creatividad y Sociedad*, Madrid, v. 20, p. 1-30, 2013.

ELO, M. **Paradojas de la investigación artística. In: Piscina. Investigación y práctica artística. Maneras y ejercicios.** Barcelona: Ediciones laSIA, 2019. p. 177-192.

FONTDEVILA, O. **El arte de la mediación.** Barcelona: Consomi, 2018.

FRAYLING, C. Research in art and design. 1993/1994. Disponível em: <https://antle.iat.sfu.ca/wp-content/uploads/2018/08/Frayling.pdf>. Acesso em: 25 out. 2024.

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>

García-Huidobro, R. Schenffeldt, N., & Montenegro, C. (en prensa). Acompañar prácticas artísticas colaborativas desde relatos autoetnográficos feministas en Chile. **Revista Disparidades de Antropología**.

GOBIERNO DEL PAÍS VASCO. **Valoración económica del trabajo del creador-a en las artes visuales**. Vitoria-Gasteiz: ARTImetria, 2009.

GUTIÉRREZ, R. **Producir lo común. Entramados comunitarios y formas de lo político**. In: **Comunalidad, tramas comunitarias y producción de lo común. Debates contemporáneos desde América Latina**. México: Editorial Casa de las Preguntas, 2019. p. 51-72.

HELGUERA, P. **Education for socially engaged art: A materials and techniques handbook**. Nueva York: Jorge Pinto Books, 2011.

HERNÁNDEZ, F.; ABERASTURI, E.; SANCHO, J. M.; CORREA, J. M. **¿Cómo aprenden los docentes?: Tránsitos entre cartografías, experiencias, corporeidades y afectos**. Barcelona: Ediciones Octaedro, 2020.

HICKEY-MOODY, A. C.; PROASI, L. **Nuevo materialismo, etnografía, y práctica social comprometida: pliegues espacio-tiempo y la agencia de la materia**. *Praxis Educativa*, Buenos Aires, v. 25, n. 1, p. 1-14, 2021.

HINOSTROZA, F. **El arte como metodología de enseñanza en la educación formal, para fomentar: pensamiento divergente, gestión emocional e identidad cultural**. *ReiDoCrea*, Granada, v. 7, p. 202-247, 2018.

IRWIN, R.; DE COSSON, A. **Artography: Rendering self through arts-based living enquiry**. Vancouver: Pacific Educational Press, 2004.

JARA, M. F. **María Francisca Jara. Procesos de obra 2009-2022. 2023**. Disponível em: <https://www.galeriareplica.cl/wp-content/uploads/2023/06/Maria-Francisca-Jara.-Procesos-de-Obra-2009-2022-1.pdf>. Acesso em: 25 out. 2024.

LAIGLESIA, J. **El rizo metódico y el retruécano. Archivos vacíos, método necesario**. *Arte, Individuo y Sociedad*, Madrid, v. 21, p. 171-188, 2009.

LLANOS, L. **El concepto del territorio y la investigación en las ciencias sociales.** *Agricultura, Sociedad y Desarrollo*, Chapingo, v. 7, n. 3, p. 207-220, 2010.

LÓPEZ, I.; CEJUDO, V. **Prácticas artísticas colectivas ante nuevos escenarios sociopolíticos. Procesos participativos, de autogestión y colaboración en el contexto.** *Ágora*, Valencia, v. 3, n. 5, p. 117-142, 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.6035/Kult-ur.2016.3.5.5>. Acesso em: 25 out. 2024.

MINISTERIO DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO. **Caja de herramientas para la educación artística.** Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2019.

MONTENEGRO, C.; HOECKER, G. **La noción de archivo como estrategia para las prácticas artísticas de mediación expandida en Chile.** *Arte, Individuo y Sociedad*, Madrid, v. 35, n. 3, p. 1055-1079, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.5209/aris.86007>. Acesso em: 25 out. 2024.

MUÑOZ, C.; ROMERO, D. **La puesta a prueba de lo común. Una aproximación a los discontinuos trazos de la dimensión colectiva en el arte contemporáneo penquista.** Concepción: Plus Ediciones, 2014.

MUÑOZ, M. J. **Navegar la contradicción: Prácticas colaborativas y políticas públicas en cultura.** Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2021.

OFELIA, M. **Pedagogía del afecto: Un amalgamamiento de perspectivas para la educación del colombiano del nuevo milenio.** *Zona Próxima*, Barranquilla, v. 2, p. 30-43, 2001.

PORTO-GONÇALVES, C. **De saberes y de territorios: Diversidad y emancipación a partir de la experiencia latinoamericana.** *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, Santiago, v. 8, n. 22, p. 121-136, 2009. Disponível em: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/polis/v8n22/art08.pdf>. Acesso em: 25 out. 2024.

REY, N.; MARÍN, R. **Enfoques de investigación en artes y recursos narrativos para la organización y representación de procesos en investigación artística.** *Index, Revista de Arte Contemporáneo*, Madrid, v. 9, p. 110-120, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.26807/cav.v0i09.322>. Acesso em: 25 out. 2024.

RISLER, J.; ARES, P. **Manual de mapeo colectivo: Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa.** Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

RUBIO, A. **Metodologías artísticas de enseñanza. Un enfoque escultórico para la educación artística.** In: II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV, 2014, Valencia. Anais...

Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2014. Disponível em: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/88582/1223-3657-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 25 out. 2024.

SÁNCHEZ DE SERDIO, A. **Políticas de lo concreto: Producción cultural colaborativa y modos de organización.** In: **TRANSDUCTORES: Pedagogías colectivas y políticas espaciales**, Granada: Centro José Guerrero, 2010. p. 44-64.

SÁNCHEZ DE SERDIO, A. **Prácticas artísticas colaborativas: Comprender, negociar, reconocer, retornar.** In: **Transductores: Prácticas artísticas en contexto**, Granada: Centro José Guerrero, 2015. p. 39-44.

SAPOROSI, L. **La experiencia del amor en las producciones estéticas de hijos e hijas de militantes detenidos/as desaparecidos/as. La construcción de un archivo afectivo.** *Aletheia*, Buenos Aires, v. 9, n. 17, 2018.

SULLIVAN, G. **Art practice as research: Inquiry in visual arts.** Thousand Oaks, California: Sage, 2010.

YIN, R. **Case study research: Design and methods.** Thousand Oaks, California: Sage, 2003.