

- +
 - Javiera Cuevas
Manuel Méndez

- +
 - Alexander Andulce
 - «Polifonías e[ad]» PUCV
Camila Ríos

- +
 - Tipo Móvil
Patricio Albornoz
Rodrigo Dueñas
Roberto Osses
Naranja Publicaciones

- +
 - Alicia Márquez

- +
 - Michael Rojas

- +
 - Eduardo Meissner Victoria Muñoz
Claudio Romo
Javiera Ruiz
Alejandra Sepúlveda

- +
 - Alan Robinson

- +
 - Fablab FAAD UCT
Pablo Flores

- +
 - Laboratorio LABVA





Contenidos

Editorial	4	Notas de la editora	8	Manifiesto	11
Diseño en Chile	/ LABVA un espacio de exploración de biomateriales a partir de necesidades locales 14				
Ámbito Visualidades	/ Historietas; dibujo y pasión 26				
Pluma y cincel	32	El dibujo como vehículo del mensaje	38	La tipografía en manos de mujer	44
Enormes animales metálicos acostados sobre el mar	52				
Fablab	/ Diseño y fabricación digital en La Araucanía 58				
Ámbito Diálogos	/ Eduardo Meissner y su legado al pensamiento del arte y el diseño 68				
Sobre la artesanía y el diseño	78				
Las nuevas voces de Quinchamalí: proyecto Hoza	84				
Semblanza	/ Carmela Jeria Gómez (1886–1966) 95				
Ámbito Textualidades	/ Manufactura Nacional, tres años de diálogo colectivo entre diseño y artesanía 102				
Impresionante y el ecosistema del arte impreso	114				
Necesidades territoriales atendidas por el diseño	124				
¿Dónde Están?	134	Reportaje Cero	/ La apuesta por el diseño con acento local de Javiera Cuevas y Manuel Méndez 142		
Gráfica Urbana	/ Los muros; un reflejo de nuestra historia y agitación chilena 156				
Dossier	162	Colofón	/ De Guillermo a Ulises 169		
1-180	/ Alexander Andulce 1 y 180				

Editorial *Revista Cero* es una iniciativa que nace en la Escuela de Diseño UDP, su objetivo es plantear preguntas sobre la relocalización del diseño, mostrando identidades y actores regionales que exploran nuevas sendas en esta disciplina. Nuestro afán es configurar territorios específicos alimentados por el paisaje, los recursos y las diversas realidades locales que no siempre son conocidas ni valoradas.

Presentamos en este primer número prioritariamente iniciativas fuera del ámbito territorial de Santiago, buscando y promoviendo identidades regionales en proyectos, acciones y profesionales locales en zonas geográficas y culturales con realidades muy diferentes.

Para este propósito hemos estructurado *Revista Cero* en torno a tres áreas editoriales: Visualidades, Diálogos y Textualidades. Se intercalan otros artículos referidos a experiencias de nuevas metodologías, nuevos laboratorios, una semblanza histórica femenina e intervenciones de gráfica urbana nacional.

El ámbito Visualidades nos entrega cinco casos notables de actores e iniciativas originales: Alan Robinson, que desde San Pedro de la Paz en la Región del Biobío desarrolla sus cómics a partir de un proceso de investigación y búsqueda de referencias ilustrando para publicaciones de alcance global; Alicia Márquez, artista calígrafa y diseñadora argentina, destacada por la *Letter Arts Review*, que explora diferentes formatos y materiales en la caligrafía; Javiera Ruiz, ilustradora de Concepción, que presenta espacios distópicos sin descubrir, con nuevos seres, mundos ignorados, mezclando la ilustración con el arte textil; Andrea Torres, que nos comparte imágenes de su taller y pone en valor la presencia de la mujer en el trabajo de la imprenta tipográfica, recuperando y reinventando este oficio y finalmente

Claudio Romo, que también es de Concepción, quien observa al puerto como un territorio de sacrificio, creando atmósferas que son imágenes mentales que refigura desde la ilustración.

El ámbito de Diálogos rescata tres conversaciones y entrevistas, partiendo por el legado de Eduardo Meissner, el gran maestro del Biobío, una entrevista realizada hace catorce años por Andrea Muñoz Serra, quien además narra parte de sus vivencias, su filosofía de vida y pensamiento sobre la visualidad contemporánea de este insigne profesor. Rescatamos además un extracto de «Polifonías e[ad]» donde Katherine Exss y Daniela Salgado, académicas de la PUCV, dialogan sobre las fricciones entre la artesanía y el desarrollo del diseño, centrándose en el caso de los alfareros de Pomaire y los desafíos y oportunidades postpandemia. Finalmente entrevistamos a Michael Rojas, diseñador que volvió a su natal Quinchamalí luego de un enriquecedor periodo formativo y profesional, para repensar la artesanía desde lo colectivo, abriendo espacios para residencias creativas en alfarería y sumar miradas creativas, medioambientales y políticas.

El ámbito Textualidades nos expone cuatro entradas de gran valor: Alejandra Sepúlveda, diseñadora y directora de la Fundación Madrugada nos presenta Manufactura Nacional, un programa de dinamización rural que, desde 2018, realiza residencias entre diseñadores y artesanos como espacios de producción colaborativa y cruce de las prácticas, presentando cinco territorios donde el programa ha trabajado. Luego exponemos el caso desarrollado junto a pequeños productores de madera en la Región de La Araucanía, con el Taller de Diseño de la Universidad Católica de Temuco (UCT), a cargo del profesor Pablo Flores. Aquí expone un modelo pedagógico “entre la enseñanza profesional del diseño, la institucionalidad regional y la

cultura material e inmaterial”, en una zona conflictuada y durante la pandemia. Rodrigo Dueñas, por su parte, nos presenta el caso de la feria de arte impreso Impresionante en Santiago, relatando su génesis y el crecimiento que ha logrado como puesta en valor de un circuito de actores del mundo de la impresión, diversificando y ampliando sus contenidos iniciales, a la vez que permitiéndose mutar orgánicamente de acuerdo con los cambios que han sucedido en los últimos años. Finalmente, Roberto Osses nos presenta una reflexión sobre la tipografía como cuerpo de un texto, en sus dimensiones narrativas y materiales, con énfasis en la frase “¿Dónde están?”, de alta carga política y afectiva, como juego de lenguaje experimentado por tres grupos de personas diferentes, con distintas tipografías, para reconocer variados tonos o atmósferas.

Entre estos ámbitos centrales de *Revista Cero*, hemos intercalado cuatro artículos misceláneos: una entrevista a los fundadores del LabVa, un laboratorio de biomateriales en Valdivia, orientado a la economía circular y la reutilización de desechos propios de su territorio; siguiendo a su lema “explorando lo local para llegar a lo endémico”, han elaborado nuevos materiales como una experiencia innovadora que ha trascendido su espacio desde lo regional. También exponemos la experiencia del Departamento de Diseño de la Universidad Católica de Temuco, donde el diseño, la fabricación digital y aditiva, han sido claves en el contexto de la emergencia sanitaria, presentando dos casos producidos para el Hospital Regional de Temuco, que han impactado en la comunidad con soluciones reales. Un tercer contenido que articula los grandes bloques es la semblanza de Carmela Jeria Gómez que nos presenta la diseñadora Camila Ríos. Jeria Gómez fue obrera tipógrafa, activista y fundadora de *La Alborada* de Valparaíso, el primer periódico obrero feminista

de Chile. Esta notable historia, da cuenta de la lucha para dar instrucción a las mujeres, acercándolas a la lectura y a la escritura mediante la tipografía, relevando también una vida dedicada a la tipografía como espacio obrero de lucha y superación.

En Reportaje Cero el académico Jaime Ramírez entrevistó a Javiera Cuevas y Manuel Méndez, diseñadores establecidos en Caldera, Región de Atacama, donde rescatan el acervo patrimonial del Norte a través de la ilustración y el campo editorial, dialogando sobre la creación autoral y aporte territorial.

Finalmente, y pensando en quienes les gusta recorrer las publicaciones “de atrás para adelante”, les presentamos el trabajo de Patricio Albornoz, muralista y diseñador gráfico, académico de la Escuela de Diseño UDP, sobre la obra gráfica de intervenciones en el espacio público. Albornoz nos entrega una mirada gráfica e histórica sobre los muros, una muestra de la obra de otros destacados artistas con proyectos educativos en el espacio público. Él hace una reflexión sobre el valor de las intervenciones callejeras como identidad local y cauce de la expresión de actores en la construcción del espacio público en cuanto experiencia vital colectiva.

Todos estos contenidos de *Revista Cero* responden a lo planteado en nuestro manifiesto, una visión sobre la identidad como valor y búsqueda, sobre los actores en los territorios y sobre las oportunidades locales en casos concretos. Esperamos que lo disfruten.

Jorge Morales Meneses
Director editorial

Notas de la editora La palabra “cero” evoca al vacío, a una ausencia o carencia, la nada. Es justamente en ese espacio de inexistencia en el que vemos una oportunidad para encontrarnos, conversar y construir. *Revista Cero* se sitúa en medio de la nada para trabajar por y desde el diseño en Chile, en toda su amplitud y diversidad de perspectivas, con un carácter abierto e inclusivo, aplicando un enfoque descentralizador y flexible.

En tiempos de profunda convulsión social y cultural, un grupo de académicas y académicos de la Escuela de Diseño de la Universidad Diego Portales, durante el 2020 comenzó a cuestionarse críticamente el devenir disciplinar y el acontecer de nuestro actuar en la sociedad. Las ideas dieron paso a reflexiones, de las que surgieron interesantes discusiones y una serie de encuentros que fueron consolidando este proyecto editorial que hoy presentamos en su primer número. Más allá de cualquier ponderación puramente académica, el gran valor que vemos en el proceso descrito son las personas, porque ese grupo originario destaca por ser diverso; profesoras y profesores de diferentes edades provenientes de distintos puntos del país, así se fue formando *Revista Cero*, nutriéndose de esa heterogeneidad orgánica y espontánea.

Revista Cero nace desde el contexto globalizado y digital que nos propone este siglo. Frente a ese escenario, surgen las preguntas que nos llevaron a prospectar esta publicación, enfocada a difundir y poner en valor la riqueza de la diversidad cultural y territorial del diseño nacional. Se trata de una edición anual que busca contribuir y revitalizar la disciplina desde miradas diversas en territorio, etapas y especialidades de la disciplina.

¿Dónde está hoy el diseño nacional? ¿Cuáles son hoy las miradas en torno a su aporte cultural? ¿Cómo puede contribuir el diseño en la diversidad del territorio nacional?

Aunque aún está en formación, nuestra disciplina tiene un fértil pasado, presente y futuro, que debemos buscar y contemplar en toda la amplitud de nuestro territorio; esos hallazgos nos identifican y fortalecen nuestro sentido de pertenencia. A partir de esta premisa hemos seleccionado diversos contenidos que abordan algunas de las preguntas que germinaron en nuestro equipo y que promueven, también, el surgimiento de nuevas interrogantes y la conexión con reflexiones y visiones emergentes sobre el quehacer del diseño nacional.

El gran desafío para *Revista Cero* no es solo cuestionar el fuerte centralismo y la excesiva ponderación que hemos puesto en la Región Metropolitana para encontrar eso que llamamos “diseño nacional”. Se trata de deconstruir ese paradigma, de intentar rearticular esa perspectiva desde las bases; no solo de mirar hacia afuera o en otras direcciones, sino de ir allá y colaborar, trabajar desde distintos lugares y retroalimentar al diseño.

Agradecemos a todas las personas que colaboraron con *Revista Cero*, a las autoras y autores que compartieron su trabajo o reflexiones, a nuestros aliados Chile Diseño, Ojo por Ojo, Fyrma Gráfica y Latinotype, que desde sus especialidades nos dieron apoyos fundamentales. Agradecemos también al Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, con cuyos Fondos hemos podido materializar este proyecto, logrando distribuir más de mil ejemplares de manera gratuita a nivel nacional.

Puede que lo planteado en este ejemplar sea simplemente una mirada más de las tantas que hoy circundan el escenario disciplinar a nivel local, aunque aspiramos a que genere algo más profundo; algo que sacuda el panorama y nos ayude a reflexionar sobre dónde hemos estado buscando o hacia dónde hemos estado mirando. Creemos que se puede promover un nuevo encuadre; esperamos que algo de eso se pueda hallar

en este primer número, y que a la vez estimule a disfrutar de la lectura. Esperamos que esta edición nos ayude a comprender la importancia de nuestra identidad, a valorar la diversidad de nuestros territorios y, a ponderar por cierto, el orgullo de formar parte de una disciplina que contribuye profundamente a nuestra riqueza social y cultural.

Jenny Abud
Editora general

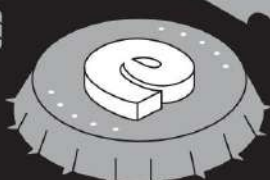
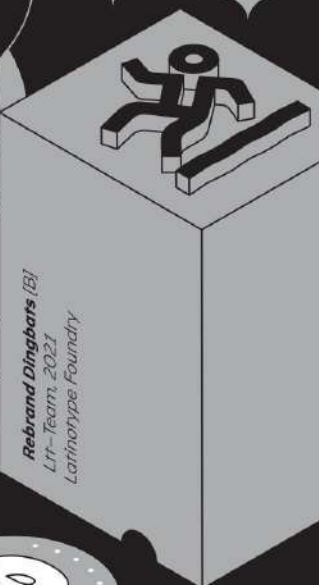
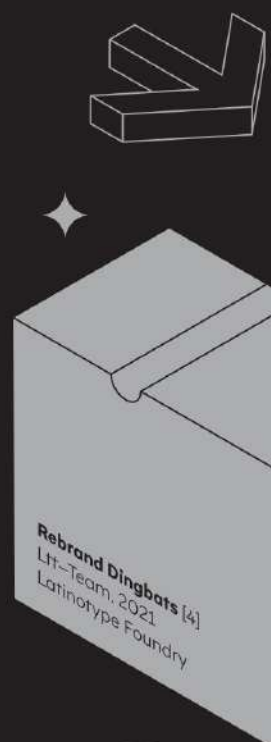
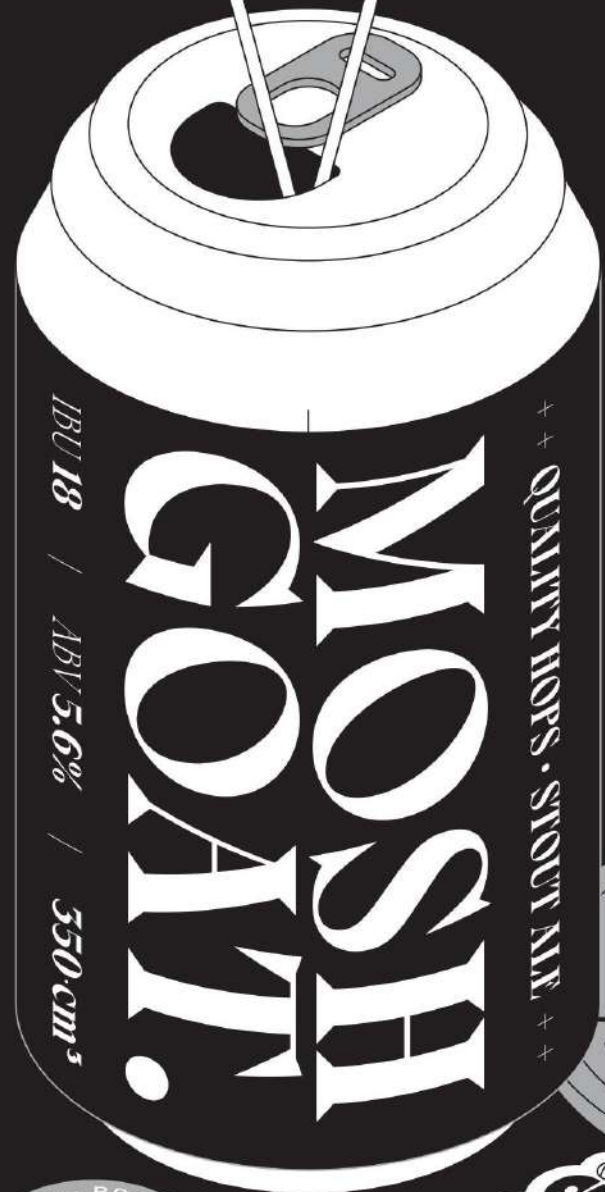
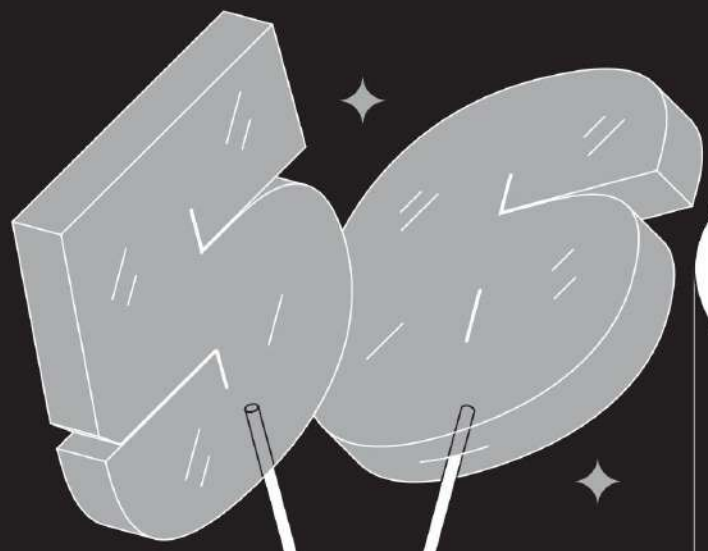
Manifiesto *La Revista Cero* está enfocada en difundir y poner en valor la diversidad territorial del diseño. Nos interesa descubrir, reconocer, promover y difundir a quienes trabajan desde lo local y con su localidad, como virtud y factor de identidad.

Buscamos la divulgación de todas las expresiones de diseño y nos dirigimos a un público no especializado, que está interesado en las vinculaciones y cruces entre el diseño, el arte, la artesanía, los oficios y temas afines.

Buscamos aportar desde una perspectiva que pone en valor las identidades culturales del trabajo de diseñadores/as y artesanos/as regionales, visibilizando el carácter territorial de sus creaciones.

Buscamos indagar en la riqueza cultural de lo local, atendiendo la multiplicidad de los confines del oficio, con un foco interdisciplinar e inclusivo, para así abrir caminos de futuro para el desarrollo local de la disciplina a nivel nacional con conciencia y pertinencia territorial.

Buscamos como meta concreta la descentralización y diversificación, tanto en términos de contenido como en distribución y difusión, por ello la vinculación y el trabajo cooperativo e interdisciplinario es parte de la propuesta misma.



Rebrand Dingbats [B]
Ltr-Team, 2021
Latinotype Foundry

Rebrand Dingbats [4]
Ltr-Team, 2021
Latinotype Foundry

Type design from the end of the world.

SANTIAGO + CONCEPCIÓN

In Use: Brutalista, Just Pixo, Letteria Pro Script, Magazine Grotesque, Organetto, Osbourne Pro, Rebrand Dingbats, Rebrand Dis, Rebrand Txt, Rita.



www.latinotype.com



@latinotype

@latinotype

www.latinotype.com

LABVA UN ESPACIO DE EXPLORACIÓN DE BIOMATERIALES A PARTIR DE NECESIDADES LOCALES

LABVA es un laboratorio de biomateriales ubicado en la ciudad de Valdivia. “Modelamos la abundancia de nuestro territorio”; así señala una de sus premisas. Se han planteado el desafío de crear una paleta biomaterial heterogénea, diversa y con denominación de origen asociada a las materias primas, naturales y/o de desechos antrópicos, que se encuentren en el entorno. La metodología de diseño que utilizan está basada en la biodiversidad, es decir, generan biomateriales surgidos del cultivo de organismos (GIY – Grow it Yourself) como de recetas de cocina (CIY – Cook it Yourself) para el desarrollo de nuevas materialidades.

¿Cuáles son los orígenes y principios del laboratorio de Valdivia?

Esto comenzó hace más o menos cuatro años, cuando decidimos hacernos cargo de una cocina de un edificio antiguo en Valdivia. Ahí estábamos relacionados con los alimentos, queríamos desarrollar una especie de cocina comunitaria, eso era algo que nos llamaba mucho la atención. Después todo fue derivando a un ámbito más de diseño. Con Alejandro, mi pareja, nos fuimos de Santiago rehuyendo de nuestras prácticas en general, de la arquitectura, intentando darle una vuelta a lo que estábamos haciendo, acercarnos a las cosas que nos apasionaban. Acá conocimos a Valentina, que también era de Santiago y con ella empezamos a armar este espacio, más cercano a lo cultural. Todo fue derivando

maría José





hacia la materialidad, sobre todo desde el trabajo con los fermentos. Esa fue nuestra entrada a los biomateriales y ahí comenzó a tomar forma la reutilización de ciertos desechos, la economía circular. Más tarde consolidamos lo que fue un laboratorio de cocina dirigido a experimentar con nuevas materialidades. El enfoque fue cambiando poco a poco, nos comenzamos a vincular con el territorio, entender la naturaleza de ciertas materias primas y darnos cuenta de la abundancia que existe. Comenzamos explorando lo local para llegar a lo endémico.

¿Cuál fue el hito que les incitó a explorar el carácter endémico de lo que trabajan?

maría josé

Fue cuando nos aproximamos a entender estas materialidades. Nosotros pudimos ver las materialidades siendo testeadas por personas en el laboratorio de la Universidad Católica. También fue importante entender los elementos desde sus potenciales materiales, quizá nace todo ahí, desde Fernán Federici, profesor de esa universidad; él es uno de nuestros colaboradores y ha estado promoviendo la incorporación de la biología en áreas como el diseño y el arte.

¿En qué se diferencia su laboratorio de otros proyectos?

maría josé

Lo primero que nos diferencia, es cómo nos vinculamos con las materialidades y con nuestro territorio, intentamos que esa conexión nunca se pierda de vista. Intentamos siempre entender el material desde su origen, hacer esa conexión con el territorio, así no se vuelve genérico. Si notamos que todo esto resulta ser muy forzado, dejamos las experimentaciones en pausa, hasta que logramos percibir nuevos vínculos. La idea es que el recorrido del territorio tenga sentido, que permita revelar conocimientos ancestrales del lugar. Esto no siempre se logra, pero sí hay materiales que tienen líneas completamente desarrolladas en ese sentido y otros que están en etapas de experimentación, sin la carga del territorio.

valentina

En nuestro caso existe un ímpetu de estar conectados con la abundancia que nos rodea, y con las especies endémicas que de alguna manera están a nuestro alrededor, para sacarles provecho. Este proyecto se instala en este territorio con la idea de trabajar desde lo local; todos apuntamos a lo mismo y eso logra construir una gran red interconectada de iniciativas, que se caracterizan por ser colaborativas.

¿Qué pasa con el laboratorio a partir de esta idea circular?, ¿vuelve, retorna, se valida a partir del acto autoral?

valentina

Dentro del ejercicio que desarrollamos, nuestra idea principal es que la exploración de biomateriales obedezca a las necesidades locales, solo así tendrán sentido. Siempre hay cosas que pierden su sentido inicial al momento de trasladarse a otro territorio que no responda a las mismas necesidades, por ejemplo, o que no tengan abundancia de ese mate-



rial. Es una especie de mapeo que se debería hacer al trabajar con materias primas determinadas. Todo esto se conecta también con el tema de las técnicas; dentro de los procesos nos interesa conectar con esos conocimientos y al mismo tiempo generar relaciones con las comunidades. Hay otro factor que influye mucho en



la exploración biomaterial que hacemos y tratamos de considerar, es el tema de la emocionalidad que producen los materiales y con ello, la conexión emocional que somos capaces de crear al proponer un nuevo material, que tiene un sentido de origen, que responde a ciertas cotidianidades, o incluso a cosas que están presentes en el entorno. Creemos que los nuevos materiales deben hacerse cargo de esa conexión. No solo está en la materia prima, sino que también en las tradiciones que se pueden conservar.

maría josé

Generar un nuevo material implica que aprendamos a trabajarlo; eso significa usar técnicas que son parte de otros oficios, pero finalmente el material es en sí otra cosa. Es decir, hay que elaborar una técnica para ese material y por eso tiene sentido trabajar con diferentes visiones, a partir de variados campos. Con respecto a la emocionalidad, nosotros luchamos para que los objetos no se desechen, queremos que el material derive en un objeto que sea valorado y que pueda durar la mayor cantidad de tiempo, para que se pueda compostar sin problemas. Es traspasar al consumidor una materia prima y que se haga cargo de ella. Algo que nos separa de otras dinámicas es que lo biodegradable no es nuestra prioridad, lo esencial es que se genere una conexión emocional, de cierta manera, así se dejará de generar basura.

¿Cuál es la fortaleza de estar en la región?, ¿Este proyecto hubiera funcionado de la misma manera en Santiago, por ejemplo?

maría josé

En cada lugar es diferente porque se tienen necesidades diferentes. En Valdivia se da una dinámica interesante, porque es una ciudad de escala relativamente pequeña, en la que se puede acceder fácilmente a la naturaleza. Eso hace que nuestro foco esté en la biodiversidad. En Santiago es diferente porque se generan más desechos y por lo tanto, ese es el foco. Por otro lado, Valdivia es una ciudad fuertemente científica, gran parte de la comunidad es capaz de reconocer especies vegetales, por ejemplo; este tipo de desarrollo permite que se realicen conexiones más directas.



Laboratorio de Biomateriales de Valdivia

 [somoslabva](https://www.instagram.com/somoslabva) www.labva.org





«Hay un factor que es interesante al momento de trabajar con organismos vivos, y es la parte educativa, donde se intenta visibilizar ciertos procesos colaborativos que ocurren a microescala. Son conocimientos ancestrales; además, está la disposición de trabajar colectivamente con diferentes especies, entendernos como parte del proceso de diseño junto con otras especies. Para nosotros es importante hacer cambiar la visión que tienen las personas en torno a nuestra labor, por ejemplo, hacerles entender que cuando algo se pudre no es el fin, sino el inicio, en el fondo, es una transformación».

¿Les ha costado educar a las personas en torno a la conexión emocional?

maría José

Se recepciona bastante bien debido a que hay un componente que tiene que ver con lo regional. Desde Santiago nos han preguntado muchas veces cómo hacer escalar este proyecto y enviarlo a Europa. Ahí es donde hemos tenido más choques, al momento de explicar por qué no sería favorable enviarlo. En cambio, desde la región, esto se entiende mucho más rápido, la gente lo comprende.

valentina

Hay un factor que es interesante al momento de trabajar con organismos vivos, y es la parte educativa, donde se intenta visibilizar ciertos procesos colaborativos que ocurren a microescala. Son conocimientos ancestrales; además, está la disposición de trabajar colectivamente con diferentes especies, entendernos como parte del proceso de diseño junto con otras especies. Para nosotros es importante hacer cambiar la visión que tienen las personas en torno a nuestra labor, por ejemplo, hacerles entender que cuando algo se pudre no es el fin, sino el inicio, en el fondo, es una transformación.

¿Cuáles serían dos o tres proyectos emblemáticos o materiales que definen mejor la historia del laboratorio, esta idea de la descentralización y la conexión con el territorio, que además desmitifican algunas ideas que se tienen con respecto a la materialidad?

maría José

Uno de los más relevantes para nosotros es el textil de maqui. Yo creo que logramos tener conciencia de una mayor cantidad de partes del proceso, lo que nos permite decir con cierta propiedad que es algo bueno para el medio ambiente, para otros seres humanos y para generar biodiversidad en términos materiales. Nosotros tomamos prestada información que venía de procesos ancestrales y también está la diseñadora Suzanne Lee, que comenzó utilizando la celulosa bacteriana para aplicaciones textiles. En su caso deriva de la fermentación del té. En el nuestro no nos hacía mucho sentido usar el té como insumo, porque estábamos en el proceso de intentar entender las abundancias locales y de generar una autonomía y soberanía sobre ciertas producciones. Buscamos reemplazar el té por medio de algo local, abundante y totalmente natural. Así llegamos al maqui, que actualmente se considera un superalimento y tiene un alto nivel de exportación. Su característica esencial es que los mapuche lo tenían y tienen como parte de su dieta diaria, es una tinta natural y además, un producto medicinal. El árbol además de tener esta generosidad en términos culturales, también tiene una importancia ecosistémica, ya que sienta las bases para el bosque nativo; es bonito en ese sentido, porque se implanta en territorios degradados y logra mejorarlos con su abundancia. Por otro lado, tenemos lo más técnico, que es el biocerámico de huevo, ahí la materialidad es la cáscara de huevo, un desecho domiciliario



que está al alcance de cualquier persona. Este producto nos ayuda en este traspaso hacia lo educacional, debido a que es algo que se puede trabajar en los colegios y con emprendedores, gracias a su fácil acceso. El material nos da muchas posibilidades a nivel de resolución de calco y moldaje, se puede llegar a detalles nimios. El salto que dimos en este último

tiempo fue pensar nuevas formas de trabajar este biocerámico, que no fuera en un molde básico. Intentamos pensar el material desde otros soportes o sistemas de producción. Así trabajamos con Heidi Jalkh, ceramista argentina y amiga nuestra. Con ella quisimos generar una colaboración y pensar nuevas maneras de modelar este material.

El sistema de pasar de la materia prima a un nuevo material, ¿se puede realizar de una manera casera o siempre hay que estar insertos en un laboratorio?

valentina



Al menos en su fase inicial de prototipado, muchos de los materiales responden a una lógica de cocina, porque los iniciamos ahí y por eso siempre hablamos de una cocina laboratorio. Lo que puede ser un poco más complicado de trabajar son los hongos, porque hay otro tipo de protocolos, de esterilización, por ejemplo, pero en general, cuando hablamos de biopolímeros, como el almidón de papa, son cosas que perfectamente pueden derivar del mismo proceso de la cocina. Creo que uno de los grandes valores que tiene este mundo, es la capacidad de poder adaptarse a formatos más *low-tech*, sobre todo para incentivar a la gente a aprender estas técnicas y comenzar a explorarlas, porque esto también nace de la especulación —estamos, de cierta manera, cocinando—.

¿Para ustedes dónde comienza la creatividad, cuál sería el acto creativo y cómo la comunidad puede ser un agente en torno al tema?

valentina

Creo que los actos creativos están en todas las etapas. Uno debería partir desde la idea de no tener una idea final. Es importante poder identificar si se está cayendo en un lugar común. Este es un ejercicio que se ve mucho en estudiantes, el hecho de comenzar a observar cosas dentro de los mismos procesos productivos que nos rodean, tener en cuenta dónde se puede insertar el material y por ende, su naturaleza. Hay una práctica que es clave y es intentar proponer algo desde la naturaleza del material y no tener una idea de querer mejorar algo: así se estaría forzando un producto.

maría josé

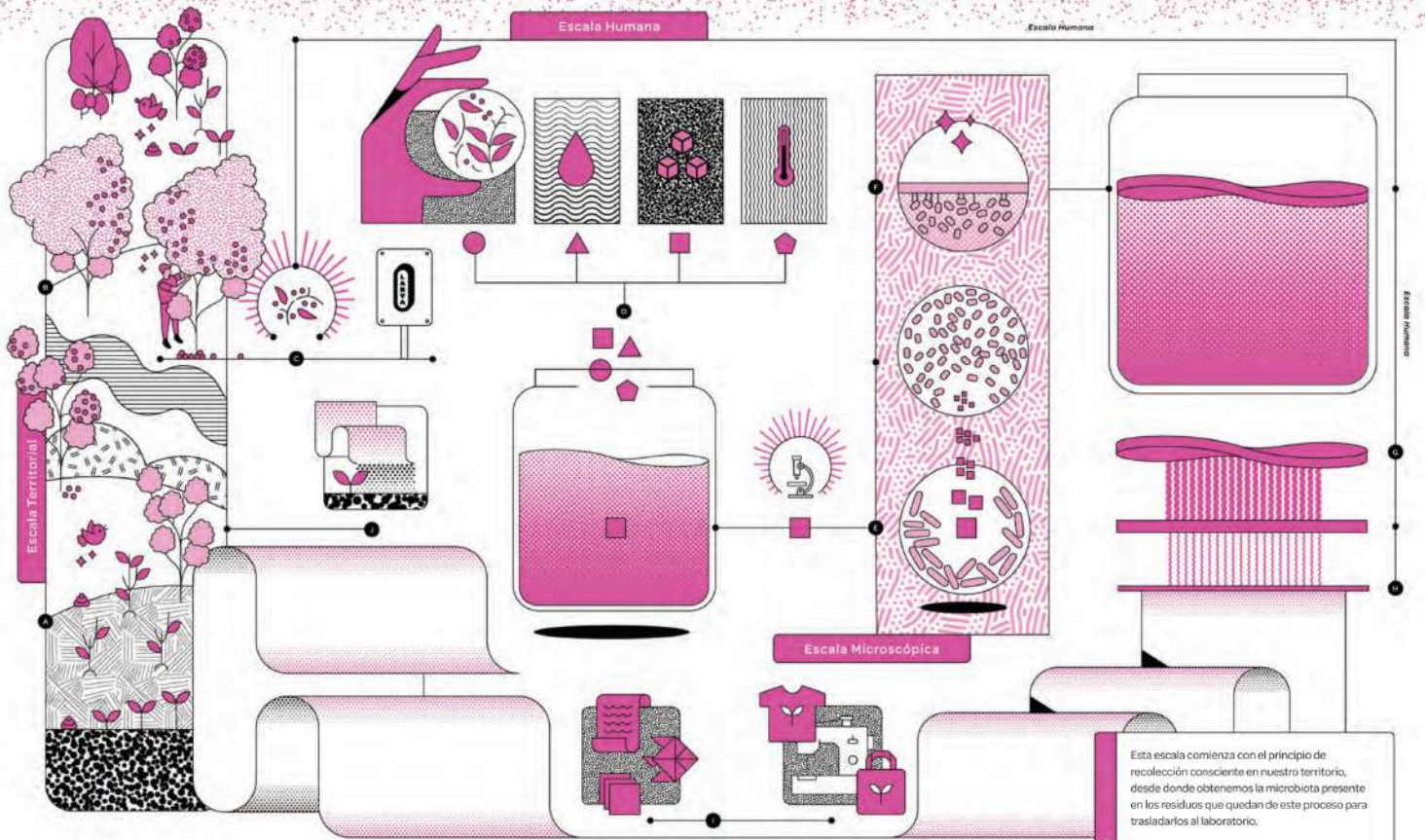
Se está planteando que el material tenga sentido y que no caiga en las mismas problemáticas que generan otras industrias. La creatividad está hasta en el modelo de financiamiento de las cosas.

¿Qué se viene para más adelante en el laboratorio?, ¿hay algún proyecto?

maría josé



Estamos comenzando a cuantificar lo que generamos y cuánto podemos producir, además de ver si nuestro trabajo está ocasionando algún problema medioambiental o no es sustentable. Queremos ver esto antes de escalar, por eso estamos en un proceso de consolidar esta microfábrica; estamos testeando el producto y también nuestro discurso. Próximamente iremos a hacer una residencia a Japón, donde podremos obtener más conocimiento en torno al tema de la fermentación y de sus procesos.



Cultivo de Celulosa Bacteriana de Maqui

Aristotelia chilensis

En este esquema graficamos de manera sintetizada las distintas escalas colaborativas en el cultivo de un biomaterial a partir de celulosa bacteriana nativa.

Escala Territorial

El maqui como **especie pionera**, ayuda a iniciar el proceso de sucesión ecológica en áreas que no han sido colonizadas, con suelos estériles o que han sido perturbados por acción humana o natural, entre otras. Esto eventualmente renueva y nutre los suelos permitiendo a otras especies nativas crecer y formar nuevos bosques.

Escala Microscópica

Cumpliendo con las condiciones ideales, presenciaremos un nuevo nivel de colaboración entre especies, donde la relación simbiótica entre levaduras y bacterias generará, eventualmente, los primeros tejidos de celulosa bacteriana en la superficie de nuestra infusión.

Escala Humana

Esta escala comienza con el principio de recolección consciente en nuestro territorio, desde donde obtenemos la microbiota presente en los residuos que quedan de este proceso para trasladarlos al laboratorio.

Ahi, entregamos las condiciones ideales (agua, azúcar y temperatura) a nuestro cultivo para que comience la fermentación y la relación simbiótica entre nuestros microorganismos (escala microscópica).

Eventualmente la celulosa bacteriana resultante de este proceso de fermentación, será cosechada y se trabajará en bastidores para ser deshidratada y obtener nuestro biomaterial nativo.

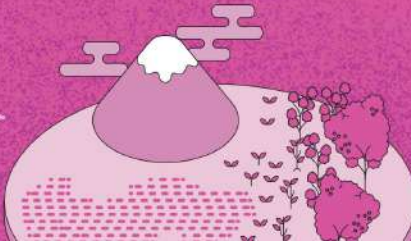
Tejiendo un telar microscópico

Desde la lógica de la colaboración y la cocreación con otros organismos, nace este biomaterial nativo hecho por bacterias y levaduras en nuestra cocina laboratorio, aprovechando el crecimiento natural que se da por medio de un proceso de fermentación.

LEYENDA ESQUEMA DE ESCALAS COLABORATIVAS

- A** El maqui, como especie pionera, puede colonizar suelos degradados recientemente quemados por incendios forestales, suelos que han sido afectados por causas naturales/humanas o que han perdido su cubierta vegetal debido a la erosión. El maqui vuelve a nutrir los suelos ayudando a otras especies que tienen mayor dificultad para adaptarse a conformar un nuevo bosque.
- B** Proceso de cosecha consciente con fines gastronómicos, sin dañar el árbol, procurando no cosechar todos los frutos y dejando parte de los residuos en el entorno para propiciar su propagación por fauna nativa, colaborando así con el resto del ecosistema.
- C** Recolección de parte de los residuos resultantes de la cosecha. Es en las hojas, ramas y trozos del fruto donde se encuentra nuestra microbiota nativa con la que trabajaremos para cultivar nuestro biomaterial nativo.
- D** Las hojas, ramas y los frutos son deshidratados y molidos para poder preparar una infusión. Alimentaremos nuestra microbiota presente en la infusión, con azúcar y entregaremos las condiciones de temperatura ideal para que comience un proceso de fermentación.
- E** Las levaduras, que son varias veces más grandes que las bacterias, dividen el azúcar en partes más pequeñas que tanto la levadura como la bacteria puedan comer.
- F** Gracias al alimento que dejó disponible la levadura, la bacteria comienza a producir su tejido de celulosa, que flota en la parte de arriba del cultivo, con el propósito de evitar que otros microorganismos invadan y contaminen la comunidad.
- G** Una vez el tejido alcanza un grosor ideal procederemos a cosecharlo. Una vez sacado del medio, será dispuesto en bastidores para comenzar su deshidratación.
- H** Ya deshidratado tenemos nuestro biomaterial nativo. Un sustrato que podemos comparar con un papel de celulosa vegetal o con un textil similar al cuero.
- I** El espectro de posibilidades para comenzar a explorar los usos de este biomaterial, es diverso. Este responde como una alternativa de producción local de bajo impacto con el ecosistema que a su vez es compostable y puede contribuir a nutrir nuestro entorno al momento de finalizar su vida como biomaterial.
- J**

Definición de "Bosque" según Ley N.º 17.334.



**Alan
Robinson**

Historieta, dibujo y pasión

**Alicia
Márquez**

Pluma y cincel

**Javiera
Ruiz**

El dibujo como vehículo
del mensaje

**Andrea Torres
Tipo móvil**

La tipografía en manos
de mujer

**Claudio
Romo**

Enormes animales metálicos
acostados sobre el mar

Reseña Alan Robinson es diseñador gráfico de la Universidad del Bío-Bío, actualmente reside en San Pedro de la Paz. Se ha especializado en el dibujo de cómic e historietas para grandes editoriales del mercado internacional como Marvel.
Archivo Alan Robinson.

Historietas; dibujo y pasión

Conoce más sobre Alan Robinson

› **Sitio web**

<https://www.alanrobinsonart.com>

› **Instagram**

@alanrobinsonr

El cómic es la gran pasión de Alan Robinson y tiene la suerte de dedicarse a tiempo completo a lo que ama, dibujar. Para el ilustrador “cada página o portada es un desafío”, por ello, en su proceso creativo investiga y busca referencias que le permiten comunicar de manera efectiva las ideas, antes de plasmarlas directamente en su tableta digital, proceso que ejecuta ya hace unos diez años: “Me acomoda mucho y hace que mi trabajo sea más fluido”.

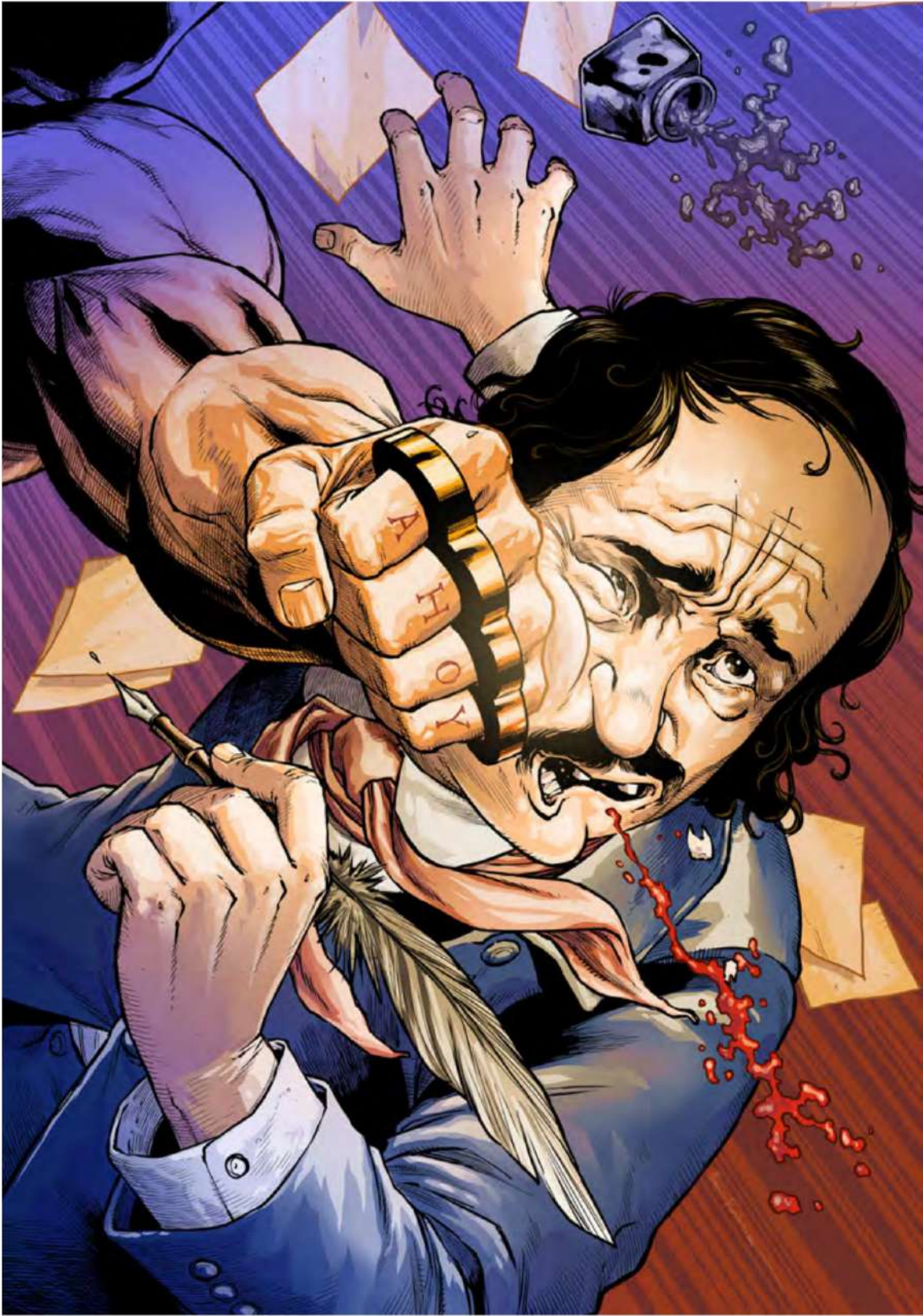
Alan ha trabajado en variados títulos y temáticas, ilustrando cómics para publicaciones de la talla de *Terminator*, *Star Wars* o las historietas *Volver al futuro* de la editorial IDW. Esto le ha permitido ubicarse en un espacio importante en el mundo de la ilustración y lo ha hecho crecer como artista. Es uno de los ilustradores más prolíficos de la escena contemporánea.

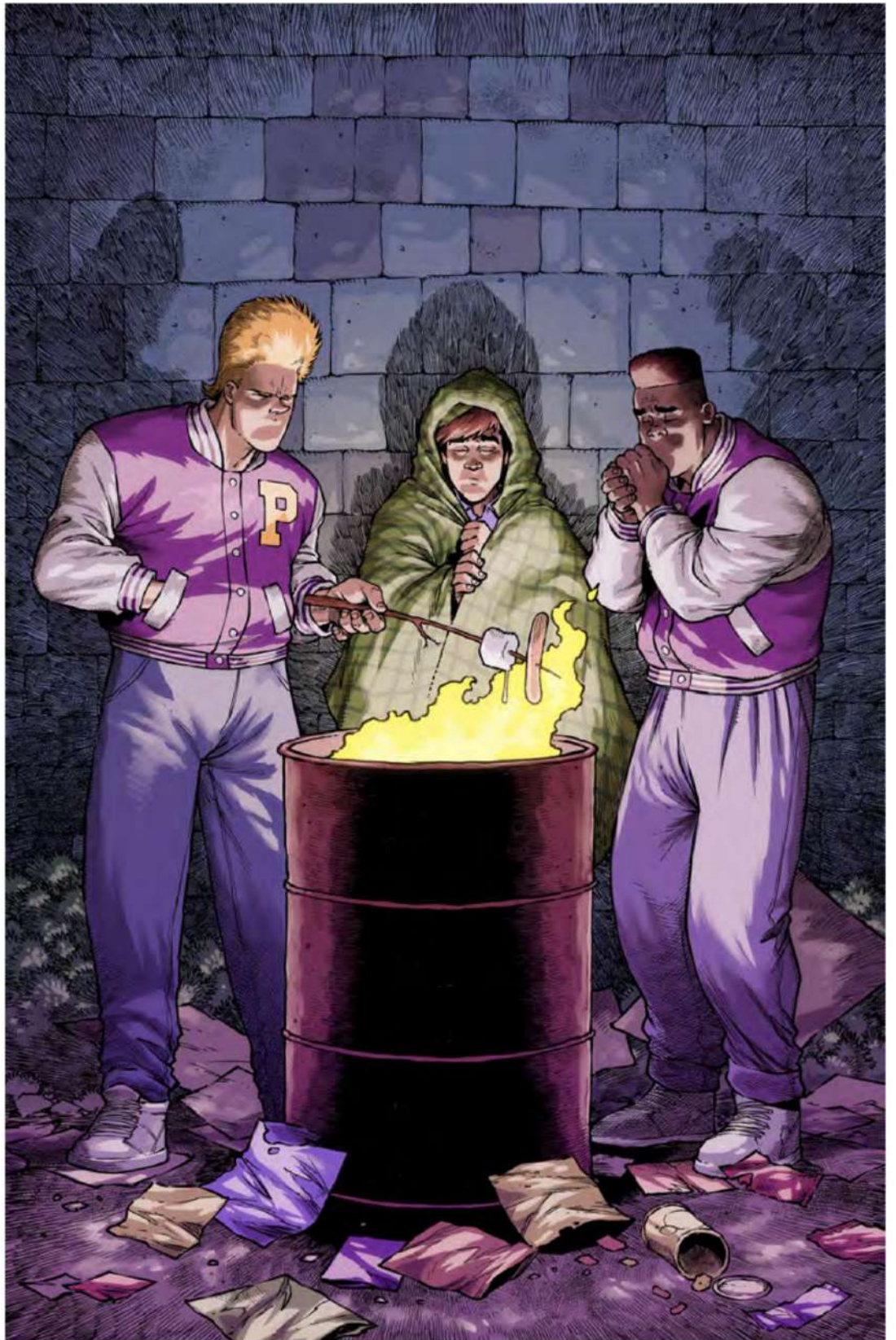
Desde su mesa de dibujo en San Pedro de la Paz, Región del Biobío, Alan Robinson dio un paso muy significativo en su carrera, hace algunos meses ilustró un cómic para Marvel. “Tengo claro que aún me queda un montón de camino por recorrer: es por eso que siempre disfruto mi trabajo, en el que día a día aprendo algo nuevo, en mi mesa de dibujo”.











Reseña Alicia Márquez es diseñadora gráfica de la Universidad de Buenos Aires, actualmente reside en Chicago. Su acercamiento a las letras es a través de la caligrafía, donde explora diferentes soportes con distintos instrumentos de escritura. **Archivo** Alicia Márquez

Pluma y cincel

Conoce más sobre Alicia Márquez

› **Sitio web**

<https://art-lettering.com/>

› **Instagram**

@alicia__marquez

Alicia Márquez es una artista calígrafa y diseñadora argentina. En 1993 se graduó en la Universidad de Buenos Aires, espacio académico donde también enseñó tipografía. Su pasión por las letras le ha brindado un caudal constante de exploración en el que coinciden distintas herramientas, formatos y lenguajes como la caligrafía expresiva, las curvas *Bezier* y la inscripción en piedra, todos siempre ejecutados de manera magistral. Es por ello que Alicia es reconocida como una de las importantes calígrafas latinoamericanas en la actualidad.

Su trabajo *Serendipity* ha sido seleccionado recientemente para la Edición Anual del Jurado, de la revista *Letter Arts Review*, publicación especializada en caligrafía y lettering. Además, hemos visto su trabajo en otras importantes publicaciones como *Eye Magazine*.

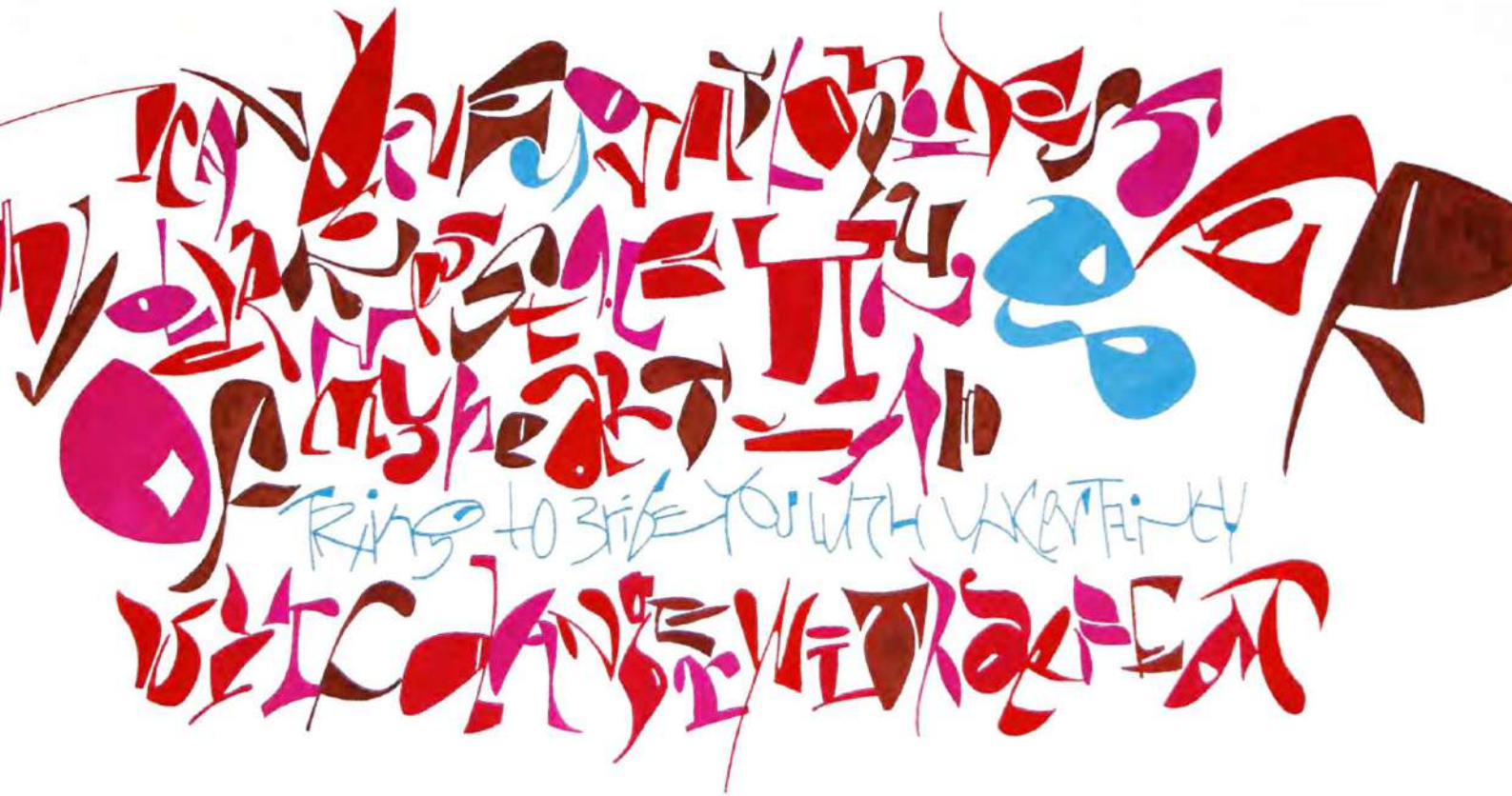
Actualmente Alicia reside en la ciudad de Chicago. Desde allí continúa ejerciendo su oficio en la caligrafía y los diferentes medios.





CARDINAL

NEVER
LET GO
OF THAT
SADNESS
CALLED
DESIRE



The imagination
is not a state:
it is the human
existence of itself

WILLIAM BLAKE

Reseña Javiera Ruiz es artista visual de la Universidad de Concepción, actualmente reside en esa ciudad. Se dedica a la ilustración y exploración textil en soportes de mayor tamaño. **Archivo** Javiera Ruiz.

El dibujo como vehículo del mensaje



Conoce más sobre Javiera Ruiz

• Instagram

@javiruizalv

@fuzzyrugs.cl

Javiera Ruiz es una ilustradora penquista, cuyo trabajo se nutre de una visualidad surrealista. Toma elementos del lenguaje visual de los años cincuenta y los mezcla con un imaginario futurista decadente, donde la ciencia ficción está presente en el contenido y narrativa de las imágenes.

La ilustradora combina elementos tecnológicos con cuerpos y formas orgánicas que crean espacios de fantasía con las que busca materializar ideas, conceptos y problemáticas de corte político, social o cultural, imaginando mundos sin descubrir, donde el misterio, la construcción de nuevas vidas y nuevos seres que los habitan, se sumergen en el descubrimiento y la aventura, siempre desde un escenario distópico.

A través de su obra, Javiera narra la realidad y los posibles escenarios imaginados, interpreta lo cotidiano, lo que observamos en la sociedad e incorpora elementos gráficos como cables o robots. De este modo, nutre la narrativa y manifiesta los problemas que observa.

Para Javiera, el dibujo es una herramienta que le permite comunicarse, jugar. El dibujo es para ella un acto, un lenguaje capaz de traspasar cualquier limitación de la lengua y de la geografía. Es además una técnica que durante el último año ha escalado a nuevos soportes, dando vida a sus ilustraciones a través del arte textil en la creación de alfombras ilustradas.









LA CHICA DE PLEXIGLASS



La tipografía en manos de mujer

Conoce más sobre Tipo Móvil

› Sitio web

<https://www.tipomovil.cl/>

› Instagram

@tipomovil

Una gran presencia masculina dominó por décadas el contexto de trabajo en la imprenta tipográfica desde sus orígenes hasta su cuasi extinción, en el momento en que fue reemplazada por nuevas tecnologías de impresión industrial. Incluso, al interior de las imprentas, existían creencias populares o supersticiones, respecto del ingreso de las mujeres al taller —mala suerte, por cierto—.

Sin embargo en las últimas décadas, gracias a la nueva gran corriente que busca poner en valor los oficios, el resurgimiento de los sistemas de impresión artesanal ha traído de vuelta la impresión tipográfica y este nuevo escenario de reactivación, ha sido liderado por mujeres.

El *letterpress*, es un oficio que requiere paciencia, minuciosidad y técnica. Es un trabajo muy fino que resulta casi natural para nosotras. Ya lo sabrá la organización *Ladies of Letterpress* (ladiesofletterpress.com) que lleva décadas armando una comunidad de mujeres, impresoras tipógrafas y amantes de la tipografía, que se reúnen a compartir información, conocimientos sobre impresión, recursos y también obtener inspiración para sus propios proyectos.

En estos tiempos donde finalmente nos estamos cuestionando lo institucionalizado de ciertas prácticas que antes resultaban naturales, ocupar territorios que antes no nos estaban permitidos, resulta una necesidad, casi una consigna de porfía para seguir adelante. No es de extrañar que en Chile la primera persona que empezó con un taller de Letterpress en Santiago haya sido una mujer: María José Prenafeta, diseñadora, la Obrera Gráfica, dedicada a la impresión artesanal y los oficios del libro de artista. Desde esta vereda, Tipo Móvil, también liderado por una mujer chilena, viene hace ocho años trabajando en esta ruta de recuperación y reinención del oficio de la impresión tipográfica, aportando al rescate y resurgimiento de este antiguo quehacer, revalorizando el trabajo hecho a mano, la belleza del proceso y el rol del diseñador como artesano.

La cobardía es asunto
de los hombres,
no de los amantes.

Los amores cobardes
no llegan a amores
ni a historias,
se quedan ahí.

Ni el recuerdo los puede salvar,
ni el mejor orador conjugar.











FERIA
NAVIDEÑA

ischa

ENO



TIPO MOVIL. ★
TALLER
TIPOGRAFICO.
→
IMPRESA
ARTESANAL.
@TIPOMOVIL





Enormes animales metálicos acostados sobre el mar

Conoce más sobre Claudio Romo

› Instagram

@romo_claudio

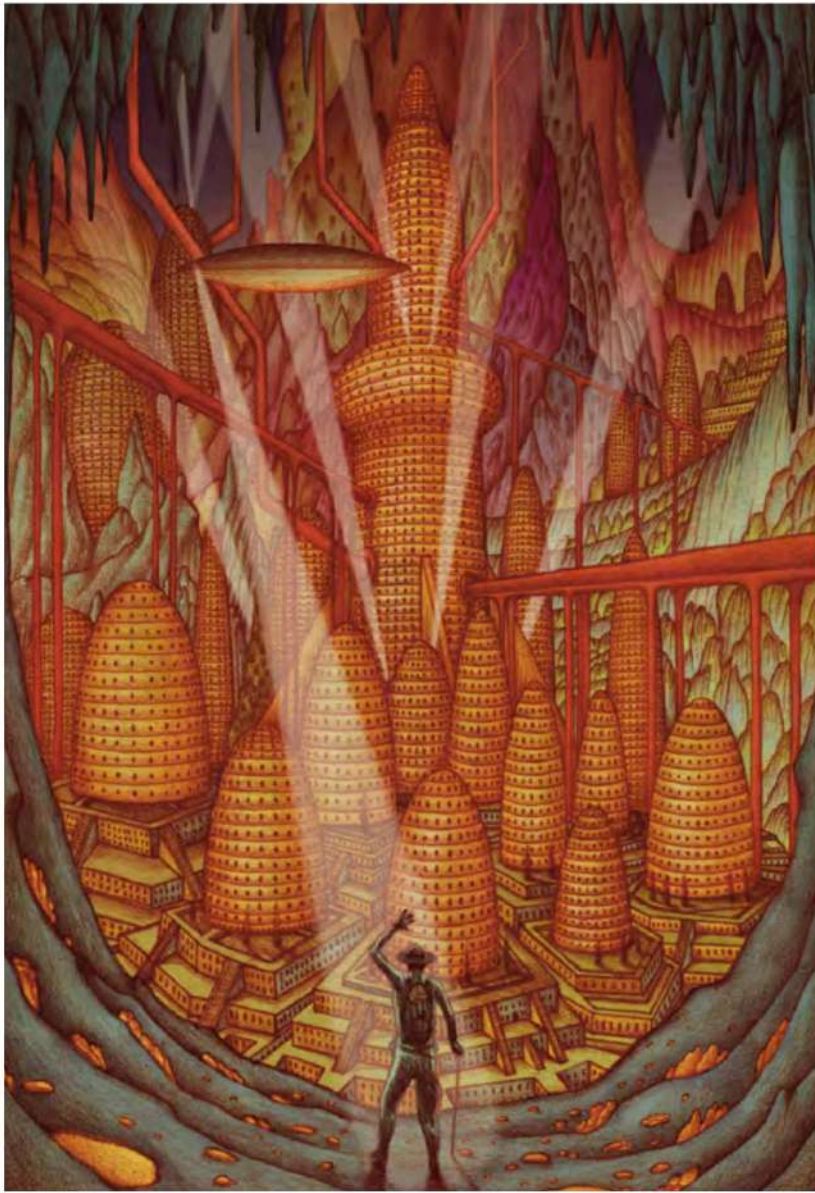
Parte fundamental del proceso creativo de Claudio Romo, uno de los más destacados ilustradores de la escena contemporánea, es la lectura. Esta práctica le permite nutrir la construcción de imágenes mentales, sueños y la imaginación en espacios de concentración que son imprescindibles para el oficio del dibujo en cualquiera de sus formas.

Desde su casa taller en Concepción, nos cuenta sobre sus inicios en la ilustración. Estos se remontan a la infancia. Al principio, por diversión, imitaba las formas de los dibujos animados. También dibujaba los barcos de la bahía de Talcahuano. Recuerda que le gustaba mucho su forma, como enormes animales metálicos acostados sobre el mar, mientras revive una experiencia que tuvo muy pequeño cuando una murga de merluzas, durante el carnaval de la ciudad, pasó frente a su casa. Eso lo cautivó; los colores, las formas, la música, los disfraces y el baile de algún modo lo hipnotizaron. Se fue tras la comparsa. Luego de un tiempo, de noche y ya cansado, se quedó atrás en un barrio desconocido. Finalmente, su madre lo encontró solo, caminando.

Las influencias del contexto local desde la infancia en el puerto están presentes en la obra de Claudio y son parte importante de las atmósferas que construye. Las imágenes siniestras que existen en su trabajo emergen de una vida en el entorno de un territorio de sacrificio, una geografía postextractiva e industrial con barcos oxidados en la bahía, maquinarias en desuso, destruidas y deformes en ciclópeos sitios eriazos abandonados por la industria. Estos paisajes han influido en sus sueños y por consecuencia, en su trabajo. Podemos reconocer en la obra de Romo un lenguaje propio ambientado en estas escenas.

Actualmente el dibujante penquista está desarrollando una publicación en la editorial Akal en México y un proyecto sobre el mito del Golem para la editorial Logos en Italia. Además está participando de un proyecto de impresión con tecnología risográfica en la Universidad de Concepción con el que espera reunir diversas disciplinas y crear masa crítica de producción en narrativa gráfica y autoedición local.











DISEÑO Y FABRICACIÓN DIGITAL EN LA ARAUCANÍA: DOS CASOS APLICADOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA

El territorio de La Araucanía presenta una base geográfica donde confluyen una gran diversidad de elementos que interactúan, se relacionan, se funden entre sí, como también demarcan límites, una amalgama cultural y social diversa en constante tensión. Frente al desafío de insertar unos nuevos elementos de base tecnológica en este contexto, surge la pregunta: ¿de qué manera sería factible y éticamente responsable añadir una nueva capa productiva al territorio desde la academia? ¿Podría avanzarse en este ámbito desde la Facultad de Arquitectura, Artes y Diseño de la UC Temuco? ¿Cuáles son los compromisos sociales, productivos y ecológicos que conlleva el uso de estas tecnologías? Así, iniciamos la formulación de los talleres productivos FAAD UCT, talleres que heredan el valor de los procesos tradicionales existentes en la facultad, los aliados externos como cultores de diversas artesanías, oficios y sectores productivos industriales, reconociendo y valorando el entorno sistémico en el cual nos insertamos e integramos, para así proponer nuevos formatos productivos con un sentido ético frente y para las y los estudiantes, cuyo trabajo permeará luego hacia nuestra comunidad local. En el presente artículo se abordarán dos casos prácticos gestados desde el Departamento de Diseño de la UC Temuco, donde el FabLab jugó un rol fundamental para el desarrollo de soluciones pertinentes a las necesidades de la emergencia sanitaria.

El primero de ellos corresponde a la vinculación externa que realizó el Departamento de Diseño junto al Hospital Regional de Temuco, colaboración entre directivos de la institución, académicos, estudiantes y personal médico que permitió la fabricación de mascarillas y escudos faciales. En el segundo caso, el Taller VIII de la carrera de Diseño Industrial abordó el rediseño de diversos elementos de protección personal EPP, oportunidad en que los estudiantes diseñaron y prototiparon soluciones adecuadas a los métodos de fabricación y la materialidad propuesta.

Palabras clave:

Diseño, emergencia, salud, investigación activa, FabLab (tecnología aditiva).

Introducción

Uno de los objetivos que el Departamento de Diseño se ha propuesto es la tarea de visualizar el diseño como disciplina y práctica profesional desde una perspectiva contemporánea, aplicando las buenas prácticas que contribuyen al desarrollo, no solo de futuros profesionales del diseño sino también a la restauración de nuestro ecosistema, a la valoración de las identidades que confluyen en La Araucanía, e influir en los sistemas productivos regionales para diseñar una industria amigable con el medio ambiente y quienes habitamos el territorio.

A partir de esta mirada nace el FabLab FAAD UCT, bajo el alero de los talleres productivos de la facultad, los que incluyen los talleres heredados desde la carrera de Artes Visuales —como serigrafía, escultura y cerámica—, así como los orientados a la carrera de Diseño, como son los talleres de metales, madera, cerámica y orfebrería. Se suman a estos dos talleres de carácter digital: el taller audiovisual y el taller de fabricación digital FabLab FAAD UCT, este último identificado como un laboratorio de fabricación digital que desde sus bases se propone un uso ético de las tecnologías y su integración sistémica¹ para fortalecer los elementos preexistentes² del territorio.

Sin que así fuera dispuesto originalmente, el plan de implementación del FabLab FAAD UCT se configura durante la pandemia de Covid-19, asumiendo las dificultades de recepción de equipos, suministros, así como de espacio e implementación que la emergencia sanitaria impuso sobre la población.

A continuación expondremos dos ejercicios de trabajo en los cuales el FabLab FAAD UCT jugó un papel relevante para ayudar a subsanar las necesidades surgidas durante la pandemia; el primero de ellos en la fabricación y suministro de EPP para el Hospital Regional de Temuco, y el segundo en el trabajo realizado por los estudiantes del taller de diseño industrial VIII con el diseño y fabricación de EPP, pensados para —en un futuro—, ser producidos por los estudiantes.

FabLabs

Las tecnologías de fabricación digital, y principalmente las de fabricación aditiva, se van expandiendo a pasos agigantados globalmente, construyendo una red de colaboración a través de los denominados FabLabs. Estas tecnologías, de bajo costo y resultados dentro de parámetros adecuados, ofrecen la capacidad de diseñar y fabricar en tiempos muy reducidos diversos tipos de aplicaciones y soluciones, algunas de ellas con muy buenos resultados, como prototipos de alta fidelidad,³ funcionales, y desde los cuales podemos realizar microproducciones.

La pandemia de SARS CoV2 ha puesto en marcha a la red de FabLabs alrededor del mundo para solucionar de manera rápida y eficiente las necesidades de la población a través de estas microfábricas, muchas de ellas ubicadas en sus propios domicilios donde sus moradores han adaptado su espacio de vivienda para instalar un espacio productivo. Aquí hemos verificado el poder de la red y la capacidad de colaborar a través de ella, alojando y compartiendo modelos que podemos fabricar en cualquier lugar del mundo.

1

Boyer, B., Cook, J. W., Steinberg, M. & Helsinki Design Lab. (2011). *In studio: Recipes for systemic change: Helsinki Design Lab*. Helsinki: Sitra.

2

CVHyNT. (2003). Informe de la Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas.

3

McElroy, Kathryn. (2017). *Prototyping for Designers Devel*.

Actualmente los laboratorios de fabricación digital FabLab se insertan en una red global de colaboración interdisciplinaria. A nivel global dicha red está administrada por Fab Foundation⁴, mientras que a nivel nacional opera a través de la red chilena de FabLabs⁵, que semanalmente realiza reuniones con los administradores.

Frente al desafío propuesto por la pandemia, el FabLab FAAD UCT se integró a la red FabTec⁶ Temuco, donde colaboramos universidades y privados para suministrar EPP a diversos centros de salud de la región.

Caso 1	Diseño de emergencia y salud. Hospital Regional de Temuco
Encargo	Diseño y producción de 1000 escudos faciales con impresión 3D, 2400 barbijos en tela y tres cajas de aislación en acrílico
Metodología de trabajo	<p>Al inicio de la pandemia se hizo evidente la falta de insumos de EPP a nivel global; esto movilizó a muchos saberes, disciplinas y oficios para dotar de soluciones a esa problemática. El diseño, en su rol de aportar a las personas y las sociedades en torno a necesidades reales y urgentes, se movilizó rápidamente, facultando el desarrollo de elementos para la protección con código abierto, lo que permitió que tempranamente comenzaran a circular diseños de libre reproducción.</p> <p>En regiones el panorama resultaba mucho menos alentador, pues el poder conseguir insumos y materias primas para la manufactura resultaba complejo. Es así que la Universidad Católica de Temuco, en una iniciativa conjunta impulsada desde Vicerrectoría de Investigación y el Departamento de Diseño, se vincularon para dotar de insumos de protección al personal de salud del Hospital Regional de Temuco, en una obra donde el voluntariado de estudiantes y el trabajo sistemático de académicos y administrativos permitió gestionar un aporte concreto a las necesidades sanitarias del personal de salud regional.</p> <p>El trabajo realizado se ajusta a lo que Victor Papanek describe como “una solución elegante”: “La particular satisfacción derivada de la simplicidad de una cosa puede denominarse elegancia. Cuando hablamos de ‘una solución elegante’ nos referimos a algo elaborado conscientemente por hombres que reducen lo complejo a lo simple” (Papanek, 2014). Este planteamiento en el desarrollo de las soluciones y la gestión para la ejecución fue aplicado en todo momento, tanto en el diseño de los protectores faciales con impresión 3D, como en los barbijos, en la cubicación material, en los procesos involucrados y en la logística para el funcionamiento de la red de colaboración gestada por estudiantes, académicos y administrativos en plena pandemia, y en condición de cuarentena. Solo una aproximación centrada en la simpleza de las soluciones permitió la ejecución de lo comprometido.</p>

⁴
fabfoundation.org
[instagram.com/redchilenadefablabs/](https://www.instagram.com/redchilenadefablabs/)

⁵
[instagram.com/redchilenadefablabs/](https://www.instagram.com/redchilenadefablabs/)

⁶
twitter.com/fabtec_chile

Resultados

La visera protectora contra el Covid-19, fue diseñada y compartida de forma gratuita dentro de las comunidades de fabricación digital alrededor de todo el mundo. De esta forma, las personas que contaban con una impresora 3D en sus casas o lugares de trabajo, las fabricaban sin mayores inconvenientes, pudiendo colaborar con su entrega a los centros médicos de sus localidades. Hoy se busca masificar este movimiento sin fines de lucro para combatir la crisis sanitaria a la que todos nos vemos expuestos. Esta visera protectora es elaborada por una impresora 3D, y consiste en una mica de PVC en la zona frontal, que sirve para repeler posibles agentes externos portadores del virus. Dos varillas laterales se unen con un elástico que permite amoldar la visera a la cabeza del usuario a la manera de anteojos.

El resultado de este trabajo se verifica en la entrega de esta microproducción al personal de la salud del hospital de alta complejidad de la región, establecimiento donde se entregaron 1000 unidades de escudos faciales fabricados con procesos aditivos, manufacturados y ensamblados manualmente por los estudiantes de diseño.

Las impresiones 3D fueron realizadas en los hogares de académicos y estudiantes, mientras que el armado se llevó a cabo en los hogares de los estudiantes. La elaboración de los barbijos, por su parte, siguió un camino conocido, ajustándose a los parámetros de los que la mayoría de la población está acostumbrada a utilizar; sin embargo, rápidamente se tuvieron que repensar y optimizar procesos para acotar los tiempos de producción, logrando llegar a una solución muy rápida. También se confeccionaron cajas de acrílico para la intubación de pacientes Covid-19 según estándares internacionales, haciendo una variación en la zona superior para su mejor funcionamiento, incorporando una curvatura del acrílico para que el vértice no obstaculizara la visualidad del personal médico al momento de ejecutar determinadas maniobras. Estas cajas fueron entregadas al Hospital de Victoria, ya que el Hospital Regional de Temuco en el transcurso del proyecto logró abastecerse de los insumos necesarios.



↑ Proyecto departamento de Diseño UCT.



→ Estudiantes Africa Contreras, Javier Dueñas y Ricardo Bustos



Caso 2

Taller de Diseño Industrial, Módulo VII

Encargo

Rediseño y fabricación de EPP Covid-19

Metodología de trabajo

El segundo caso corresponde a lo realizado en el marco del Taller de Diseño Industrial, Módulo VII, el cual iniciamos con la formulación y postulación a un fondo concursable propuesto por Corfo, en el marco de los Retos de Innovación Covid-19; *Elementos de protección para el personal de salud*. Para ello, diseñamos y calculamos los costes de producción de una cámara de aislamiento. Exponer a las y los estudiantes a la formulación de un proyecto financiable, analizando sus bases y siendo cada uno de los participantes responsable de alguna de las partes de la formulación del proyecto, nos acercó a un plano de la realidad pocas veces instituido en pregrado, donde debemos declarar el equipo, la propuesta de valor y el factor diferenciador, variables de costos, de desarrollo, de puesta en marcha y prototipado de elementos.

Luego de esta primera actividad, cada estudiante seleccionó de una lista un único EPP, realizando un barrido exhaustivo del estado del arte de estos elementos, diseñando tablas comparativas y gráficos que evidenciaran las fortalezas y debilidades de cada uno de los elementos analizados. Aquí no solo nos concentramos en elementos de recursos abiertos, sino también en los que ofrece actualmente el mercado.

Una vez confeccionadas estas tablas de atributos, y obteniendo puntuaciones sobre los diseños analizados, las y los estudiantes contaban con una caja de soluciones que les permitiría guiar el desarrollo material de dichos elementos.

Adicionalmente, se analizó el proceso productivo, el cual integró la tecnología de fabricación aditiva necesaria para la fabricación volumétrica del prototipo. En esta etapa se realizó un trabajo conjunto profesor/estudiante, ya que dada la contingencia sanitaria los equipos de fabricación aditiva se encontraban en la residencia del profesor, por lo que los estudiantes enviaban sus documentos en formato .STL, el profesor se encargaba de la fabricación de estos y luego pasaba casa por casa, dejando los prototipos listos para su ensamblado y para realizar pruebas de resistencia, tamaño y otras necesarias propias del producto.

Siguiendo esta dinámica, cada estudiante tuvo la oportunidad de probar un mínimo de tres prototipos previos al prototipo final. Cada uno de ellos cumplió con los requerimientos funcionales y estéticos del producto; incluso, uno llegó a entregarse, aunque en una cantidad ínfima, en uno de los CESFAM de la ciudad de Villarrica.

Resultados Cada proyecto de taller documentó el producto en una página web, en la cual encontramos los aspectos más relevantes del producto propuesto, así como también los modelos descargables para su reproducción. A continuación compartimos las URL de cada uno de ellos:

<https://braulio3112.github.io/m7agurto/>

<https://nibatraipe.github.io/m7traipe/>

<https://yulisamosqueira.github.io/m7mosqueira/>

<https://jofre-aravena.github.io/m7jofre.github.io/>

<https://nicolestehn.github.io/m7stehn.github.io/index.html>

Conclusiones y trabajo futuro

Con estos primeros trabajos hemos comprobado que la integración de máquinas de prototipado rápido y fabricación aditiva para generar miniproducciones de elementos funcionales ha sido virtuosa, desde diversos puntos de vista.

Durante los últimos años, la fabricación 3D ha sido un fenómeno ampliamente comentado y discutido, tanto dentro como fuera de la academia, lo que ha llevado a pensar de qué manera estas minifábricas pueden cumplir un rol que, de cierta manera, permita beneficiar a las comunidades que se encuentran en su proximidad, así como buscar instancias que disminuyan la huella de carbono de ciertos elementos, principalmente en lo que atañe a los traslados de productos.

En los casos aquí descritos la pandemia fue concebida como un agente de cambio y una oportunidad de diseño que respondiera a una actuación masiva, global y funcional con respecto a la producción eficiente de EPP. Las soluciones otorgadas, más allá del alcance comprobable de su impacto a corto o mediano plazo, permiten, por lo menos tentativamente, sugerir una potencial avenida de integración en la capa productiva del territorio de La Araucanía a través de laboratorios de fabricación con una mirada y una orientación local. Particularmente interesante, en este sentido, fue la sinergia que se produjo entre el trabajo productivo realizado por estudiantes y académicos a nivel local, con las fuentes de información globales agrupadas en torno a las redes de fabricación digital alrededor del mundo. La experiencia comprueba que las necesidades, si bien locales en su inmediatez, poseen un carácter universal, por lo que las soluciones buscadas y propuestas, sin importar su lugar de origen, pueden ser utilizadas y reutilizadas en diferentes condiciones temporales y espaciales. Aún más, la versatilidad del trabajo digital, así como la cada vez mayor integración de tecnologías de impresión 3D en diferentes espacios productivos, permite vaticinar múltiples oportunidades de trabajo colaborativo sincrónico y asincrónico con un alto potencial para impactar positivamente a las comunidades que más lo necesitan en el mundo.

Sin duda, como integrantes a nivel nacional de una institución de educación superior regional y chilena, nos queda un largo trabajo para que este taller, aún en etapa de conformación temprana, pueda integrarse de manera efectiva a las tres carreras que conforman la Facultad de Arquitectura, Artes y Diseño.

Hoy en día, la implementación de este taller de fabricación digital está dando el puntapié inicial a nuevas aproximaciones al proyecto del Departamento de Diseño, integrando materiales biodegradables y biopolímeros, en la búsqueda de un diseño consciente con el territorio y con nuestra responsabilidad frente a las transformaciones de los sistemas productivos, ante la realidad del calentamiento global.

Por último, una reflexión final que la pandemia dejó en evidencia, y es la importancia del diálogo permanente de la academia con las necesidades del territorio en el cual está inserta, así como el apoyo de las autoridades e instituciones para levantar proyectos que se vinculen con el medio, aportando soluciones reales y aplicables, a la comunidad.

→ Proyecto de Braulio Agurto



→ Proyecto de Nicole Stehn

BIBLIOGRAFÍA

- Boyer, B., Cook, J. W., Steinberg, M. & Helsinki Design Lab. (2011). *In studio: Recipes for systemic change: Helsinki Design Lab*. Helsinki: Sitra.
- CVHyNT. (2003). *Informe de la Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas*.
- Deegan, M. & McCarty, W. (2016). *Collaborative research in the digital humanities*. Ashgate.
- How to Make Fab Culture A Framework for Collaborative Learning based on Fab Academy 2015. https://ia800208.us.archive.org/15/items/Fab11Paper27/Fab11_paper_27.pdf
- McElroy, K. (2017). *Prototyping for Designers Devel*.
- The Opportunities and Limits for Socio-Environmental Sustainability in Fab Labs and Distributed Production. https://ia600208.us.archive.org/3/items/Fab11Paper2/Fab11_paper_2.pdf

**Eduardo Meissner G.
Victoria A. Muñoz S.**

Eduardo Meissner Grebe y su
legado al pensamiento del arte
y el diseño

**Podcast
«Polifonías e[ad]» PUCV**

Sobre la artesanía
y el diseño

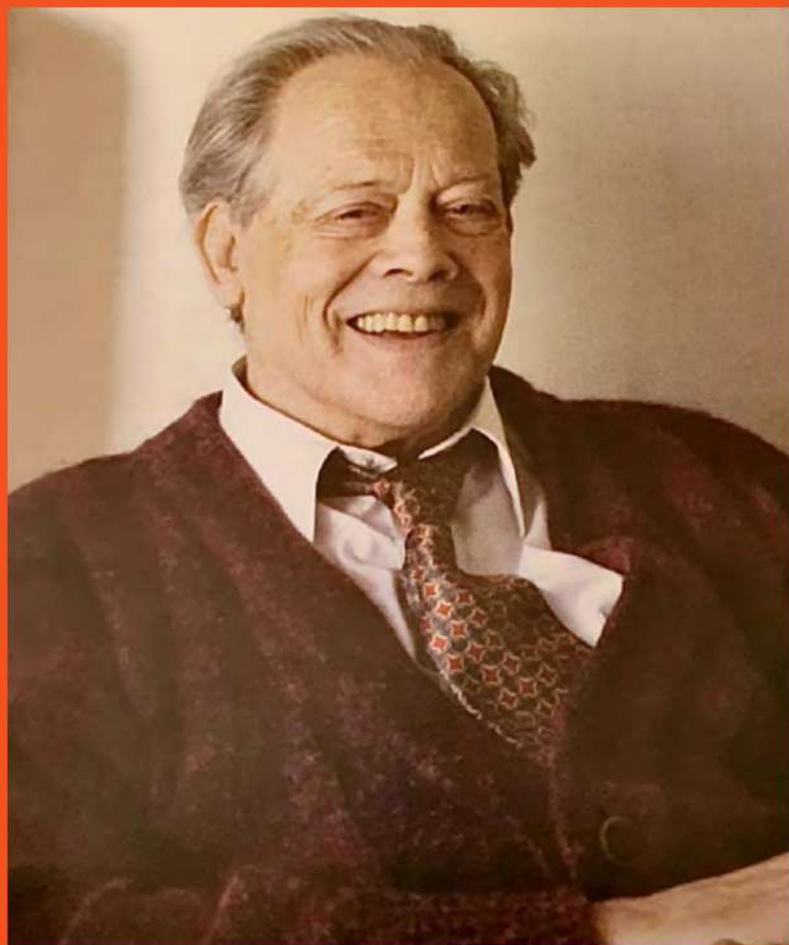
**Michael
Rojas**

Las nuevas voces de
Quinchamalí: Proyecto Hoza

Entrevistadores Jaime Ramírez y Victoria Andrea Muñoz Serra. **Reseña** Eduardo Meissner Grebe PhD es licenciado en Arte por la Universidad de Concepción y profesor emérito de la misma casa de estudios. **Registro documental** "Dialogando con Meissner". **Cámara y Edición** Héctor Pavez. Laboratorio de Medios Digitales – Pinacoteca Universidad de Concepción. **Fotografías** Rosmarie Prim, José Capurro Suanes y Enrique Fierro. **Transcripción** Celinda Tapia.

Eduardo Meissner Grebe y su legado al pensamiento del arte y el diseño

El gran maestro del Biobío en la mirada de Victoria Andrea Muñoz Serra



↑ Eduardo Meissner Grebe. Fotografía: Rosmarie Prim

En la octava región, quizá no existe un pensador más fructífero y reconocido en el campo de las artes visuales, la arquitectura y el diseño como el profesor emérito PhD. Eduardo Meissner Grebe (1932-2019). Cirujano dentista de formación inicial, exploró el mundo de la visualidad estudiando arte en la Escuela de Arte de Viena y en la Escuela Internacional de Verano de Salzburgo con maestros reconocidos como Oskar Kokoschka (1959), hasta que en 1979 obtuvo la Licenciatura en Arte en la Universidad de Concepción, donde también ejerció la docencia en las escuelas de Odontología y Arte.

Los aportes de Meissner al pensamiento de la visualidad desde la Región del BíoBío han sido amplios y algunos de ellos han logrado trascender la creación artística, como su trabajo en la fundación de las escuelas de Arquitectura de la Universidad del BíoBío en 1969 y de Arte en la Universidad de Concepción en 1972, así como sus textos *La Configuración Espacial I y II* (1984 y 1994), *Semiótica de la Arquitectura* (2000) o *Teoría del Signo en Arquitectura* (2003), que siguen siendo libros de consulta obligada para estudiantes de diseño o arquitectura en distintas universidades nacionales y extranjeras.

Gracias a YouTube accedimos a un extracto del documental *Dialogando con Meissner*, donde se presenta una entrevista realizada hace catorce años por su ayudante, la administradora pública y licenciada en Arte con estudios en Arquitectura y PhD. (c) Victoria A. Muñoz S., quien además nos narró parte de sus memorias para contarnos un poco más de este maestro insigne, que nos heredó una verdadera filosofía de vida en torno a las posibilidades de pensar la visualidad contemporánea. A continuación, presentamos esta doble conversación, primero a modo de introducción en la voz de Victoria A. Muñoz S., y finalmente en las palabras del propio Meissner.

¿Cómo describiría o definiría a las nuevas generaciones el trabajo de Eduardo Meissner?

V Es difícil definirlo, pero siempre se llega a la idea de que era un artista multifacético. A modo personal, definiría su trabajo como una mixtura entre ciencia y arte, donde a través de la instrumentalización de la semiótica, provoca en el espectador una perturbación controlada, alejándose del ensimismamiento que tienen la mayoría de los artistas. Provocando un cambio en el espectador en medio del proceso de búsqueda de la verdad. Tanto en sus libros académicos de la Teoría Sígica y la Semiótica, como en su creación literaria en la novela *Juego de máscaras* (2001) o en sus *Cuentos con La domesticación de los pájaros* (2000) y en sus poemas *Besos y Besos* en coautoría con María Angélica Blanco (2011) entre muchas otras obras inéditas que esperan ser publicadas.

Lo definiría como científico racionalista; un pragmático, que pretende a través del arte —con la instrumentalización de su conocimiento racional— cautivar y provocar en el espectador por medio de su severidad en el oficio, para que se transforme; cuestionando su íntima sensación de realidad.

¿Qué crees que deseaba entregarle al espectador?

V Él quería y deseaba crear consciencia en el espectador, no una sensación sentimental, sino algo racional, una especie de perturbación controlada. Lo que quería de cierta manera es que la obra cambiara la perspectiva del espectador, para que ese análisis fuera una catarsis profunda y activa; constante, con un descubrir nuevas obras dentro de otra.

Tenía una tremenda capacidad de síntesis en su obra. Meissner no sería Meissner sin su disciplina.

Yo le pregunté qué hubiera pasado con él, si hubiera tenido una buena salud, y me contestó que creía que se hubiera vuelto loco; haciendo y conociendo, viviendo nuevas experiencias; y viviendo en el límite.

Al parecer fue gravitante su propia biografía...

V El hecho de nacer con una condición de salud delicada y que su expectativa de vida fuera hasta los dieciséis años provocó en él un deseo de vivir intensamente. Creo que fue el vehículo de su trabajo; sin tiempo para deprimirse, ni quedarse ahí esperando lástima; siempre lo vio como un probarse a sí mismo; una carrera infinita, solitaria, sin competidores, donde solo él sabría si le ganaba al tiempo.

¿Cómo conoció a Eduardo Meissner?

V Lo conocí a los dieciséis años. Yo tomaba clases de pintura en la academia vespertina de la Universidad de Concepción y cada semana iba a las exposiciones de la Pinacoteca en la misma universidad. En esas visitas me encontré con unas pinturas que no sabía de quién eran y apareció un hombre que, por su aspecto, hizo que

Eduardo Meissner Grebe

«Se dicen tantas cosas estúpidas acerca de las obras de los pintores [...]. Todo esquema analítico, crítico y estético también es una marigüanza, es una exageración [...]. Yo tengo que expresar una realidad en mi obra que realmente dispongo de muy pocos comentarios estéticos, analíticos, que se hayan preocupado de ahondar un poco, de asociarlo o de interpretarlo, o de diferenciarlo, pero bueno, ya llegarán».





← La otra tierra. 1991.
↑ Xilografía Eduardo Meissner

me preguntara: ¿Magritte? Estaba con su bastón, muy compuesto. Miré al hombre y tenía esa especie de proyección que decía ‘Yo soy importante’.

Me acerqué a una pintura que me llamaba mucho la atención, porque tenía una esfera grande, pero sentía que la composición se tensaba hacia un lado, y me habían enseñado que eso no era lo correcto, porque se cargaba la pintura a un lado. Entonces le pregunté si él era el pintor. Me contestó que sí. Y le pregunté por la esfera y por qué la había puesto ahí, a lo que me contesta: ¿Y por qué no? Luego me explica acerca de la gravedad; y cómo adquiere potencia la esfera hacia el suelo; concluyendo que la caída como tal es lo que más llama la atención, generando un impacto, pero al mismo tiempo, siendo algo misterioso. Meissner sabía que estaba provocando esa dicotomía de tensionar la tela, para que el espectador mirara hacia abajo. Después me dijo que el ojo vibra y trata de alinear todo en un proceso inconsciente. Es algo que incomoda ópticamente. Esto fue más o menos a finales de los ochenta y luego me explicó toda la exposición. En ese momento nunca pensé que más tarde él me iba a hacer clases.

¿Y cómo era como profesor?

V Meissner comienza a ejercer en la Escuela de Arte de la Universidad de Concepción en 1972, hasta el año 1999 o 2000 más o menos. Como profesor hablaba diferente, en comparación con los otros profesores que tuve en mi anterior carrera (Ciencias Políticas y Administrativas). Él no hablaba de lo que había aprendido; él te hablaba de su vida, de su experiencia, porque él estuvo ahí, no lo leyó, él lo vivió.

Hacia las clases a partir de sus textos y su teoría. Me hizo los ramos de Configuración Espacial I y II, Arte Contemporáneo I y II, y Estética y Semiótica. Verlo dar clases me inspiró a tomar cursos de pedagogía universitaria. Por esos años yo estaba empezando a dar clases, como profesora instructora en la Universidad de Concepción, en la carrera de Ciencias Políticas y Administrativas.

¿Cómo llegó a ser su ayudante?

V Su ayudante, Pilar Navarro, se ausentó un tiempo y le pregunté si podía cubrir su puesto. Me dijo que tenía que evaluarlo porque en realidad no me conocía, y me invitó a un café, pero llegó quince minutos tarde. Yo estaba por irme cuando llega y me dice: “Se aprende más en un café que en una sala de clases”.

En esa época yo vivía apurada; todo lo contrario de él, que intentaba disfrutar cada día como si fuera el último de sus respiros. Este detalle, ese disfrutar, en el proceso de análisis semiótico y estructural, le da una forma e incluso un constructo (desde el punto de vista lingüístico) a su forma de ver el mundo, una tremenda capacidad de síntesis, necesaria para cumplir con sus sueños, limitados por el reloj de la diabetes que galopaba entre sus sienes.

Del mismo modo, esta síntesis se refleja en toda su propuesta artístico-visual y su perspectiva literaria y poética, como en sus libros de la percepción y teoría semiótica; aplicables en cualquier campo del conocimiento.

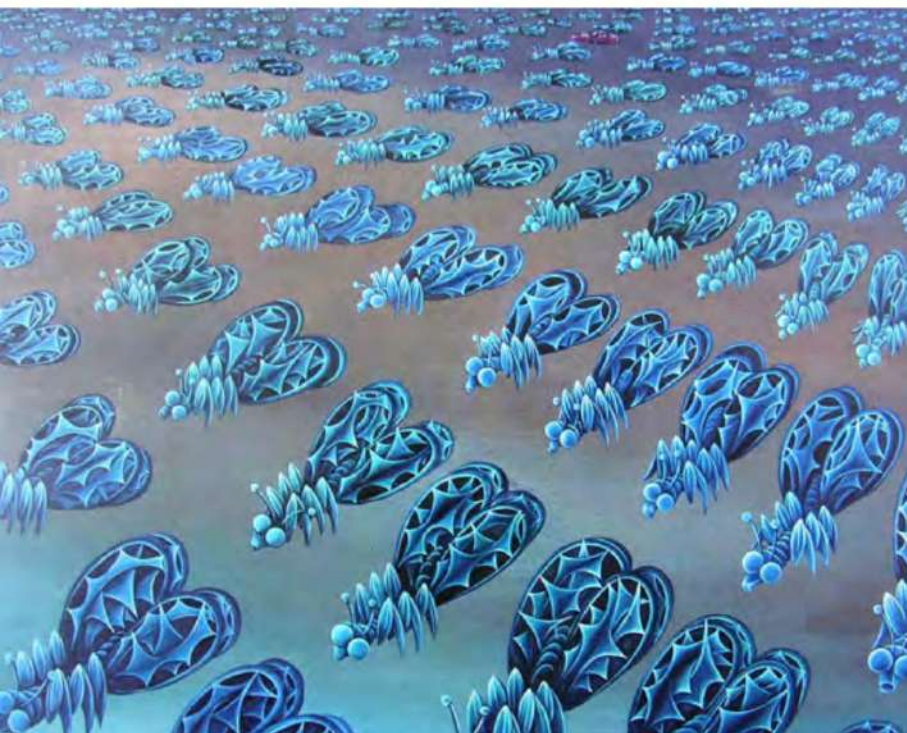
¿Qué aportes del pensamiento de Meissner se sienten vigentes aún?

V Su pensamiento en torno al lenguaje del arte. Imagínate que entre los años 1972 y 1975 comienza a fraguar el libro *La Configuración Espacial*, tomos I y II; a partir de una exposición en la Escuela de Arquitectura, como requerimiento de sus superiores; sumado a la experiencia de sus viajes de juventud, más las clases que tuvo en la Escuela de Bellas Artes con Tole Peralta y Julio Escámez; va sumando un amplio bagaje en cuanto a sus estudios, gracias a los profesores que le hicieron clases, como Kokoschka por ejemplo. Entonces, él agrupó todos esos conocimientos en su publicación. Además le impactó conocer a Charles Sanders Peirce, padre de la semiótica. Dándole el plinto y soporte necesario para su propuesta acerca de la percepción y la semiótica, que era algo que no se veía en Chile; estamos hablando del siglo pasado.



El jardín de Klingsor
el mago. 1978.
Esqueletos





← 'La Organización' de la serie La invasión de las termitas
 ↑ Serie Espantapájaros

¿Y cómo trasladó este conocimiento semiótico al lenguaje visual del diseño?

V Meissner quiso darle un sentido y una explicación racional a la obra de arte. Tener control sobre la obra de arte, entender cuando algo está mal y por qué. Como dice Martin Heidegger: “ponerle nombre a algo hace que exista”; si tú no le pones nombre a una calle o una plaza, no existe. Es “hacer puente donde no hay territorio”. Entonces él, al hacer ese análisis y en su texto compilatorio *La Configuración Espacial I y II*, describe la parte bidimensional y tridimensional con foco en la arquitectura. Y de hecho, es el fundador y creador de los programas de Configuración Espacial, Estética y Semiótica, en las escuelas de Arquitectura de la Universidad del Bío-Bío y de la Universidad de Concepción. Como también en la Escuela de Arte de la Universidad de Concepción.

Una mirada muy racionalista...

V Él empieza a cuestionarse: “Por qué eso de la poesía o contar cuentos a través de la pintura”. Ximena Cristi decía por ejemplo que el tema en la pintura es una excusa. Lo que quería decir

Meissner es que ‘esto’ —en relación a ‘una parte’ de una obra— en el área que sea, tiene un nombre y una estructura; y que esas respuestas y modelos siguen vigentes, ya sea en el arte, diseño industrial o en la gráfica; en lo bi y tridimensional.

Comprender ‘el signo’ y separar el ‘contexto’; ‘de las partes, las partes entre sí, y el todo’, como parte del modelo teórico-analítico propuesto por Meissner. Esta relación que existe es muy simple aprenderla y enseñarla, así se puede construir cualquier composición con un ‘método racional’; teniendo un conocimiento cierto de su semiótica, en su semántica, sintaxis y pragmática.

Por ello el modelo de análisis semiótico ‘de las partes, las partes entre sí, y el todo’, es vital para manejar una coherencia estilística o estética. Entonces *La Configuración Espacial* es y seguirá vigente; y hasta Meissner decía que hay mucho más para hacer e investigar al respecto. Asunto al cual me dedico en mis textos, tratando de encontrar ‘Constructos Predictivos de Conducta’ mediante la comunicación no verbal dentro del campo de las organizaciones.

Dialogando con Meissner

Conversación entre Victoria Andrea
Muñoz Serra y Eduardo Meissner Grebe
(extracto del documental, 2007)

«Tenía información en el plano de las letras, en el plano de la música y me faltaba una experiencia directa en el plano de la pintura, es decir, en el manejo de imágenes visuales, como medio de expresión y significación. Entonces en un viaje de estudios a Buenos Aires con un amigo compramos pinturas, pinceles, pequeños soportes y todo lo que necesitábamos para lanzarnos a esta aventura de pintar a campo traviesa (*en plein air*). En el verano, después del bachillerato, me fui al campo y luego a la caleta de Laraquete a pintar a campo traviesa, como los impresionistas. A mí, Vincent van Gogh me entusiasmó como pintor y con esa arrogancia del ignorante pensé que podía pintar un poquito a su manera, o imitando los modelos que él tomaba, por ejemplo, pinares y paisajes. Otros de los personajes que a mí me pareció absolutamente fascinante, tanto en obra como también en biografía o memoria, es Paul Klee. Yo lo leía con mucho interés, especialmente las reflexiones que hacía en cuanto a la trasposición del hecho evidenciado de la experiencia, en forma visual y en expresión visual».



↑ Retrato Meissner
Fotografía:
José Miguel Capurro Suanes



↑ Eduardo Meissner y Victoria Andrea Muñoz Serra en Casa Poli

Influencias de Julio Escámez

E He tenido influencias directas e indirectas, históricas y penopolitanas directas por contacto con artistas. Él hacía el curso de dibujo y pintura de la Academia Vespertina de la Sociedad de Arte de Concepción. Yo hice mis exposiciones en el sótano y justamente ahí tuve contacto con Julio Escámez y me invitó a participar en sus talleres. Esa fue mi primera incursión en la Academia. Enfrentarse con la obra de Escámez para un cuasi adolescente que comienza a sumarse a la pintura y al taller de un gran maestro. Cuando pinté el *Klingsor* después del pronunciamiento militar, trabajaba en el taller de abajo y Julio Escámez arriba. Y aparece Miguel Serrano a visitar a Julio, y cuando vio el cuadro, Serrano le da el nombre: 'El Jardín de Klingsor el Mago', ganador del primer premio, un viaje a Europa; invitándonos a Montagnola, Suiza, donde él vivía. Yo seguí siendo alumno de Escámez después de 1973. Esa fue una obra muy importante para mí, porque me abrió un mundo y me obligó a decidirme por el ejercicio.

Influencias de Tole Peralta

E Tole Peralta fue la inclusión también en un medio renacentista.

¿En qué sentido?

E Renacentista en el sentido de que él no solamente manejaba la pintura, sino que manejaba toda la parte cultural, toda la literatura española, la filosofía, la historia. Era además un gran conversador, fue el fundador de la Pinacoteca, con un gran sentido de convicción y de los valores plásticos, además de los valores de la organización museal. Entonces fueron grandes figuras. Es impensable la historia de la pintura o las artes plásticas en Concepción sin la presencia de Julio y de Tole.

Estudia pintura en La Academia de Bellas Artes de Viena de 1959 a 1960

E Ahí me enfrento con toda la tradición europea del grabado y de la pintura. Me voy a Salzburgo a hacer un curso con Oskar Kokoschka de la escuela de la visión, en la cual hasta tengo un premio de reconocimiento. Era una técnica sin un dibujo previo directamente, en transposición plástico-gestual de gran intensidad cromática, donde uno mismo se buscaba la paleta y se la hacía, se preferían altas gamas y todo era una inmersión en una sensorialidad pictórica dirigida a captar el motivo; yo lo practiqué un par de años, pero después lo abandoné porque paralelamente estaba metido en la conformación, en la formalización de los impulsos a través de los esquemas formales y lineales de la etapa japonesa.

Cromoxilografía

E Entonces viene toda la influencia del rigor, del oficio de la xilografía, de la cromoxilografía, que a mí me dio una tónica, un orden y un sistema. La xilografía me empezó a obsesionar. Antes de irme había hecho un pequeño curso, en el que hice algunas xilografías, con Julio Escámez. Después mi experiencia en la escuela de Viena fue absolutamente categórica, y me dediqué a la xilografía durante medio año. Se me otorga el

Premio Municipal de Arte por una obra gráfica, xilográfica a la manera japonesa, en el año 1965 y lo tengo que recalcar. Después viene el hecho de que yo me empecé a cansar, porque eran unas planchas de madera grandes, era un trabajo magníficamente atractivo, pero me dieron ganas de pintar obras más grandes, el formato se me hizo pequeño. Quería pintar cuadros de dos por tres. Creo que la inspiración mayor de mi pintura es justamente la figura de Borges.

Borges es el gran instrumentalizador del misterio agazapado detrás de las formas

E La obra de Borges no se agota en un solo sentido, ni siquiera en la presentación de una anécdota. Es como salir de la cueva y asomarse al paisaje. Fue en la época del *Jardín de Klingsor el Mago*, en la que empecé a mover el círculo y la esfera sobre la tela, ya no el rectángulo. La mayor parte de las formas vegetales son esféricas, constelaciones, planetarios, semillas; y está la esfera abajo azul marcada. Las flores se organizan en buqués absolutamente esféricos. Hay agaves convertidos en organizaciones planetarias, hay semillas globulosas que se organizan como planetas oscuros, en un plano posterior.

¿Organizó alguna vez sus obras basándose en el número de oro o alguna de esas teorías?

E No, no creo en la magia de los números determinantes para lograr un principio estético.

Autorretrato

E Inicié algunos retratos en mi juventud, pero no era lo mío, ni siquiera la figura humana. Siempre traté de meter en mis jardines y en mis proposiciones plásticas la figura humana como contempladora, como receptora o productora de la forma, pero no como un icono directamente representado en la obra.

¿Y por qué no?

E Bueno... no porque no, a lo mejor me faltaba hasta oficio para ello.

Espantapájaros

E El tema del espantapájaros es una necesidad de antropomorfizar el cuadro, lograr, de nuevo, introducir la forma humana. Entonces me valgo del espantapájaros como una tramoya. El espantapájaros es un elemento manierista, es un símbolo manierista de primer orden, porque son objetos o situaciones antropomorfas realizadas con material ajeno y eso es el manierismo; es solo una cosa que pretende ser otra, el fenómeno de la contextualización visual aparece literaria y está muy presente en el espantapájaros. Ahora, lo que tú dices del espantapájaros como símbolo peyorativo, también existe, pero yo no lo he considerado así, yo siempre lo consideré repleto de contenido. Seguir con la serie de los espantapájaros sería interminable, porque las situaciones mismas se pueden antropomorfizar; entonces tú hasta puedes hacer una comedia de espantapájaros si quieres. Es la exageración en la indumentaria, es la fantasía, también a veces erótica.

La muerte y la doncella

E Siento no haberme dedicado más tiempo, porque después tuve un deterioro en la visión que me impedía trabajar con propiedad en el ciclo de *La muerte y la doncella*, es decir, de los músicos esqueléticos. Aquí empieza la orientación hacia algunas tendencias de la cultura europea y de la cultura americana. De la cultura europea, a través de las definiciones y caracterizaciones de la muerte partiendo del esqueleto. Estos grabados enormes, fantásticos de Durero y una tradición de xilografía popular medieval, en la cual aparecían los hombres convertidos en esqueletos, con o sin connotación directa de la muerte, generalmente el esqueleto era la muerte. Esta muestra para muchos fue absolutamente desconcertante, un poquito como la antiestética.

Entrevistadora Katherine Exss. Extracto del episodio podcast «Polifonías e[ad]» PUCV: «Sobre la artesanía y el diseño»

Entrevistada Daniela Salgado. **Reseña** Daniela Salgado es diseñadora industrial y doctora en Arquitectura de la Universidad Libre de Bruselas (ULB). **Ilustración** Constanza Sepúlveda. **Fotografías** Daniela Salgado. **Edición** Jaime Ramírez y Celinda Tapia.

Sobre la artesanía y el diseño

Podcast «Polifonías e[ad]» PUCV

Fieles a su sello de una mirada poética frente a la condición humana, el podcast *Polifonías* de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, habita el espacio virtual de la plataforma de streaming Spotify, creando territorios virtuales para el diálogo y la reflexión en torno a distintos temas vinculados al diseño, tal como el que seleccionamos para esta publicación —entre las académicas Katherine Exss y la diseñadora industrial y doctora en Arquitectura de la Universidad Libre de Bruselas (ULB) Daniela Salgado—, quienes conversaron en torno al vínculo permanente entre diseñadores y artesanos.

La conversación que presentamos a continuación es un extracto del episodio “Sobre la artesanía y el diseño” emitido el primero de abril del 2021, en el Podcast *Polifonías e[ad]* de la plataforma Spotify. El cual se estructura a partir de un artículo de Daniela Salgado, publicado en la edición número 9 de la revista *Acto&Forma*, denominado: “La Vuelta a la Producción Global y la Alternativa Relacional de los Artesanos”.

Su investigación actual se centra en las fricciones entre la artesanía y los aspectos relativos al desarrollo del diseño, en los circuitos locales y globales desde una perspectiva crítica y decolonial, que toma como caso de estudio el pueblo de alfareros de Pomaire en Chile.

¿Nos podrías contar sobre tu investigación de doctorado y específicamente desde dónde surge el interés por abordar el caso de la artesanía?

D Mi tema de investigación se relaciona con la situación del diseño industrial en Chile, porque desde mi formación siempre hubo una conexión muy grande entre los diseñadores y los artesanos. Después de la escuela me interesó la modalidad de interacción que había entre ellos, porque nosotros los diseñadores siempre estamos haciendo, asimismo respetamos y admiramos ese oficio, por medio de las habilidades y también por la capacidad de poder trabajar con la materia. Entonces desde ese interés, fricciones y vínculos, se me presenta la posibilidad de estudiar el sistema económico que existe en Chile y las fricciones que repercuten también en los artesanos, relacionándose al hecho de que en Chile existe un proceso de disminución de la industria y de la producción local. Durante mi formación los diseñadores trabajamos con los artesanos, siempre nos manteníamos en el campo de ese oficio, no solo dentro del campo de producción industrial. Eso me condujo a la problemática de investigación que mantengo en el doctorado y a través de ella y las diferentes lecturas de los diversos trabajos de campo, surgen complejidades del mundo en el que estamos. Me parece que la forma de ser y de vida del artesano es una buena alternativa, debido a que en su producción siempre considera las dimensiones territoriales, antropológicas y creativas.

En tu artículo partes declarando un rotundo No a esta idea de volver a la normalidad después de estas crisis que estamos viviendo. ¿Podrías contarnos un poquito más sobre esta postura?

D Lo interesante de este número de *Acto&Forma* (Nº 9), es que hace un llamado a presentar *papers* relacionados con el tema de la pandemia y a la crisis global que estamos viviendo. Mi postura se basa en una parte del artículo que escribió el sociólogo y filósofo francés, Bruno Latour. Él llama a no volver a la normalidad, en el sentido de no volver a la vida que teníamos antes. La pandemia, debido a que pasó por diferentes

esferas, nos permite cuestionarnos diferentes situaciones. Volver a la normalidad sería contraproducente, sería una pérdida no reflexionar en torno a cómo vivimos y en este caso —teniendo en cuenta lo que él también plantea—, sería descartar la reflexión que puede existir en torno a la producción global, de la que todos somos parte por medio del sistema capitalista que mantenemos. Lo que él plantea es esta reflexión sobre nuestras relaciones sociales y sobre nuestra relación con los materiales y la producción global, que en el fondo implica una devastación de los territorios. Es bonito lo que dice Latour, expone ejemplos simples pero que incitan a ser cuestionados por medio de la realidad que uno concibe.

En el texto también te refieres a la relevancia de la artesanía como un sistema relacional de producción. ¿Nos podrías explicar más ese punto?

D Esa es una idea que han tratado pensadores, también vinculados al diseño, como por ejemplo Arturo Escobar o Tony Fry, que hablan sobre la idea de lo relacional y sobre el cuidado de los otros. Cuando entrevisté a diferentes artesanos de Pomaire y de otros lugares, me di cuenta de que habían muchas distinciones sobre lo que ellos consideraban ser artesano. Si uno va a ver la política de artesanía en Chile o si uno toca el tema de la artesanía como tal, existe un campo que se relaciona con el oficio, con las culturas populares y el arte popular, y que muchas veces está por sobre las definiciones históricas de lo que es ser artesano. Es interesante intentar definir qué es la artesanía, porque es un campo enorme y lo que me llamó la atención en las entrevistas que realicé, es que pude notar que lo que parecía unirlos, de cierta manera, era el reconocimiento que ellos tenían desde la comunidad, ellos quizá compartían una idea de que estaban dentro del imaginario colectivo de lo que era ser artesano; es decir, el trabajo no es solamente trabajo, sino que es un aporte social que se vincula a lo territorial: a la comunidad. Entonces para muchos de los artesanos que entrevisté, esto era como una forma de entregar algo social, la vida y el trabajo como algo integrado. Yo creo que lo



relacional se vincula justamente a la integración que aparece en la artesanía, del ser artesano, del hacer y del cuidado dentro de la comunidad, un cuidado que gira en torno a las diferencias y también a los materiales. Es interesante, porque en Chile, debido a la privatización de diferentes lugares, se ha perdido la relación que existe con el material, entendiéndolo como parte de esta cadena que es la vida. El respeto hacia esas materias es un modo de relacionarse con el mundo.

¿Te has encontrado en la artesanía con algo que no hayas imaginado en torno a los procesos industriales?

D Sí, creo que hay una tendencia a la industrialización. También creo que hay algo que está pasando cada vez más y lo encuentro interesante para mi investigación; es el tema de que se intenta sacar la artesanía de los objetos y se pone en otras esferas, por ejemplo, en la práctica de talleres, la educación y también en hacer objetos

de exhibición, que no necesitan responder a una lógica de producción constante. Lo otro que también es interesante, es que se ha empezado a abandonar la figura preconcebida de que el artesano está en todos los procesos de la producción; hay muchos artesanos que trabajan en una pequeña parte de la producción, que contribuyen muy poco a la creación de un objeto, pero que su tarea sigue siendo relevante. Dentro de la producción de una pieza existen varias manos que se incorporan. Ahora bien, esto no es excluyente.

Las nuevas tecnologías que vemos en diseño, por ejemplo, todos los laboratorios de fabricación, ¿de alguna manera repercuten en los procesos de los artesanos o no están relacionados?

D En el caso de Pomaire yo creería que no. Por ejemplo, el cambio de los hornos, a algunos les parece bien y a otros les parece mal, porque en general se usan los hornos a leña y tratan de hacerlos cada vez más eficientes, pero existe

«Yo creo que lo que puede aportar el diseño a la artesanía, es una sistematización dentro de los procesos de producción, una comprensión sobre los usuarios dentro del proceso de diseño. A mí me da la impresión de que los diseñadores tenemos el rol de educar y de generar valorización sobre este tipo de producción. La idea del consumo local es una responsabilidad que deberíamos tener los diseñadores».

una alta contaminación en el pueblo. En ese caso las tecnologías podrían aportar mucho. Luego existen fricciones frente a la tecnología, ¿Por qué, hasta adónde puedes usar la tecnología en un objeto y que siga siendo artesanal? Como producto uno no lo ve, pero sí son fricciones que existen dentro de la comunidad. Por otro lado, el problema de la tecnología de fabricación digital es la democratización, no es esta figura romántica del artesano que trabaja, digamos, 'trabajosamente', sino que al final existe una lógica que gira en torno al valor del producto y a su venta. Un artesano sabe perfectamente cuánto le cuesta realizar una pieza. Yo creo que por eso mismo, una tecnología que no responda a esa lógica, que no sea factible dentro de la comercialización de los productos, no será aceptada por las comunidades. Cuando fui llevé algunas piezas impresas en 3D, era para poder analizar su forma; la morfología. Era interesante, cuando yo le presentaba las piezas a algunos artesanos para que me explicaran qué es lo que había cambiado y cómo se relacionaban

con estas piezas o cómo se producían, ellos me preguntaban inmediatamente el precio de producción y cuánto tiempo demora hacerlas. Dentro de la artesanía en Pomaire, tienen que ser capaces de reparar sus máquinas, no es un circuito cerrado, eso mismo hace que sea una comunidad sustentable.

Entonces, por lo que me cuentas, cada artesano conoce perfectamente sus procesos y tienen que ser capaces de conocer y reparar el material.

D Sí, conocen el material, es un conocimiento empírico que se da con el tiempo. Uno crece en torno a la relación del conocimiento del material, es una relación íntima; eso es parte de lo relacional con los artesanos.



← Proceso de modelado de la greda por vaciado. Piezas producidas por el artesano Pedro Sepúlveda.

¿De qué manera el diseño se puede nutrir, observando estos procesos artesanales y de qué manera los artesanos se pueden nutrir desde una perspectiva de diseño?

D Yo creo que lo primero, es justamente el tema del respeto en torno a los materiales y con el territorio, este ciclo de vida con la materia. Y lo otro que me parece interesante es que existe una cierta resiliencia, además no sigue las lógicas del diseño profesional moderno, entendiéndolo como una herramienta de consumo masiva y global, que tiene cierta estética y responde a la moda y que por eso mismo va cambiando. Si bien la artesanía tiene todas estas características, no es algo que se mantenga rígido, todo lo contrario, se va transformando; se produce lo que se tiene y se vende lo que se tiene. Yo creo que lo que puede aportar el diseño a la artesanía es una sistematización dentro de los procesos de producción, una comprensión sobre los usuarios

dentro del proceso de diseño. A mí me da la impresión de que los diseñadores tenemos el rol de educar y de generar valorización sobre este tipo de producción. La idea del consumo local es una responsabilidad que deberíamos tener los diseñadores; es decir, generar estas dinámicas de consumo local, difundir la idea de por qué es importante trabajar con los materiales que nosotros tenemos y cuáles son las energías, algo que tiene que ver con la crisis de la pandemia y con la crisis medioambiental. Los diseñadores tenemos que estar ahí generando esos espacios, también los encuentros entre diferentes comunidades y con los distintos productores, la idea es salir de la noción jerárquica que existe en torno a estas relaciones. Tenemos esa habilidad que se relaciona con la comunicación y con la observación, no de un solo lugar, sino de varios. Esto se puede convertir en un agente potenciador de las cualidades que existen en cada espacio.

«Los diseñadores tenemos que estar ahí generando esos espacios, también los encuentros entre diferentes comunidades y con los distintos productores, la idea es salir de la noción jerárquica que existe en torno a estas relaciones. Tenemos esa habilidad que se relaciona con la comunicación y con la observación, no de un solo lugar, sino de varios. Esto se puede convertir en un agente potenciador de las cualidades que existen en cada espacio».

Si te interesa conocer más episodios del Podcast Polifonías e[ad] puedes acceder desde el siguiente enlace:

tiny.cc/podcast_polifonias

Si quieres descubrir más detalles sobre la publicación de Daniela Salgado, puedes acceder a su artículo desde el siguiente enlace:

actoyforma.cl/index.php/ayf/article/view/106

Además, puedes acceder a otras publicaciones de la revista Acto&Forma de manera abierta en: www.actoyforma.cl

Entrevistador Jaime Ramírez. **Entrevistado** Michael Rojas. **Reseña** Michael Rojas es diseñador y fundador del proyecto Hoza que desde la Región de Ñuble promueve el estudio y la práctica de la alfarería de Quinchamalí. **Fotografías** Petra Harmat y Camila Moraga. **Edición** Celinda Tapia.

Las nuevas voces de Quinchamalí: proyecto Hoza

Michael Rojas y su renovada mirada a la artesanía tradicional



En el imperativo de repensar la artesanía, el proyecto Hoza liderado por el diseñador Michael Rojas representa un desafío que su autor decidió emprender desde lo colectivo, concepto que además caracteriza la esencia del saber artesanal, y que sumando miradas artísticas, creativas, políticas y medioambientales, le ha permitido configurar un espacio para el estudio y la práctica de todo lo relacionado con la alfarería de Quinchamalí, abriendo residencias creativas que posibilitan a personas ajenas a este lugar, vivir de primera fuente la experiencia de estar en contacto con la greda, y los saberes alfareros que por años han caracterizado este territorio de Ñuble.

Michael, ¿cómo definirías al Proyecto Hoza?

M Hoza es una manera de denominar el espacio de estudio o práctica de la alfarería. Esta no es una actividad individual, sino que colectiva; las personas han ido entendiendo esto justamente por medio del trabajo. Hay una fuente de conocimiento en Quinchamalí que está directamente relacionada con la alfarería, entonces cuando me aproximé, lo hice desde varias disciplinas y con varias personas que exponían sus visiones, ya sean visiones artísticas, creativas, políticas o medioambientales. Hoza es el estadio para el estudio y la práctica de todo lo que está relacionado con la alfarería de Quinchamalí. Para mí es un espacio donde se puede mostrar toda esa congruencia de personas e ideas detrás del proyecto. Puedo ser el que lo inicia y sostiene, pero de todas maneras sigue siendo algo colectivo.

¿Hay posibilidades de reapertura para las residencias en el contexto de pandemia?

M La pandemia me hizo orientar todo lo que estaba haciendo hacia lo comercial, me apuró un poco a ese espacio. Venía trabajando de manera independiente con recursos propios y generando economía desde la región, yo diría que todo proyecto al comienzo es así, pero el no tener contacto y estar en una pandemia, estancó el proyecto de residencia. Sin embargo, todos los años vengo a Santiago a hacer talleres de aproximación técnica y lo articulo de manera individual, he ido consiguiendo espacios apropiados para el ejercicio de la práctica, es bastante experimental, dejo el espacio para que cada persona lo aborde desde la manera en que lo percibe.

Sabemos que eres diseñador y viviste en Santiago, pero ¿en qué estabas antes de volver a Quinchamalí e iniciar el proyecto Hoza?

M Ejercí tres años en Santiago y luego trabajé otros tres años con proyectos de empresas de Argentina y Colombia, que conformaban equipos en diferentes lugares. Después comencé a entender métodos de trabajo independiente por medio de consultorías y estuve un tiempo cerca de instituciones públicas. Tengo un recorrido de

disciplinas amplio, pero no tan profundo, como una especie de entendimiento nacional de cómo está funcionando la disciplina del diseño este último tiempo, o por lo menos cómo ha estado funcionando para mí.

¿Y cómo fue ese proceso de retorno a Quinchamalí?

M Hace años salí de Santiago y decidí establecerme en Quinchamalí, nací ahí y mi familia materna es de ahí. No estaban directamente relacionadas con la alfarería, yo me relacioné por el lugar, ya que es una expresión cultural compartida. La persona que ejecuta es la que tiene conocimiento y se dedica a la práctica, pero es un conocimiento general; lo entendí cuando comencé a formarme y a relacionarme con disciplinas artísticas; también me dio una base historiográfica, ya que me encontré con archivos e información que denominaba, definía y categorizaba ciertos espacios. Entonces ahí la disciplina de diseño quedó un poco de lado, porque si bien tengo herramientas de diseño y participo en algunas cosas del área como diseñador, el involucrarme hace dos años desde Quinchamalí y mezclar mi práctica profesional definiéndola desde ahí, hizo que volviera a entender mi formación y la manera en cómo estaba produciendo.

¿Como una hibridación entre artesanía y diseño?

M Ha sido un espacio un poco ambiguo y también de experimentar con las disciplinas. Así también de construcción desde lo disciplinar, de cómo se mueve la artesanía o cómo está categorizado el rubro, los principios o criterios que las mismas personas, mujeres en este caso, establecen. Así me fui influenciando hacia lo profesional, saber de qué forma moverme o definir acciones, incluso producir. Estoy todavía en ese punto de entendimiento, también experimentando y produciendo, porque es el resultado de estar en una práctica.

A propósito de esta categorización del rubro artesanal que nos planteas, ¿cómo ves la relación entre la institucionalidad actual y la artesanía?

M Eso lo he entendido como la producción cultural del lugar y tiene muchas complejidades; lo primero es que las visiones políticas influyen sobre la continuidad de esta práctica cultural. Las visiones políticas y también los criterios desinformados de muchas personas, minimizan este trabajo, que por bastante tiempo fue llamado un arte menor, que no tiene una base académica como tal. Las instituciones públicas representan decisiones de profesionales que se ejecutan en el lugar, entonces eso hace que varíe y de alguna manera intervenga, tiene una relación directa con la producción cultural y con todo lo que salga de ese lugar. Hay una responsabilidad de intervención de cada persona, incluso de las instituciones públicas que se relacionan con esta práctica cultural, que muchas veces no es consciente, porque no es solo la ejecución de un proyecto. Esto pasa en varios lugares, pero acá me resulta más fácil entenderlo porque lo conozco. Sí creo que hay una especie de necesidad de estar actualizando el conocimiento cada vez que se habla de un lugar, porque por más que sean prácticas culturales antiguas, no son estáticas.

Desde ese lugar, ¿cómo observas el concepto de patrimonio y su relación con la artesanía?

M En ese sentido creo que las instituciones públicas son estáticas, y con esto no hablo de las personas que trabajan ahí o las disciplinas que están involucradas. De alguna manera, cuando participan de fenómenos o prácticas culturales, es apropiado para la institución que sean estáticas porque permite una continuidad administrativa, entonces creo que eso es una deficiencia, que afecta a la ejecución y a las políticas públicas de la artesanía. Eso lo veo ahí y también entiendo cómo se mueven otras comunidades de artesanas y artesanos, porque concentran las mismas problemáticas, todo tiene que ver con la definición transaccional que concentra el patrimonio. Creo que se mezcló un poco con las expectativas económicas de cierto sector, y con la lógica de mercado. El valor es necesario, porque es un

ejercicio productivo. Sin embargo, se pusieron criterios artísticos en la artesanía, eso también puede ser una forma de expresión artística, pero individualizaron a la persona que crea, se intentó buscar una representación única en una práctica que es cultural y social, y por lo tanto, colectiva.

Al parecer configuran una relación compleja...

M Quinchamalí es un lugar de mil quinientos habitantes, la mayoría de las personas o grupos familiares se conocen. El hecho de que haya reconocimiento del trabajo de una sola persona, y no exista un contexto o espacio para entender ese reconocimiento, genera conflictos internos, pero esto es producto de cómo funciona la lógica institucional. Es complejo, entiendo que es un espacio cultural establecido y que por lo tanto tiene tradición, si bien es una tradición más folclórica que antigua, sí está en relación y eso genera conflicto. Por haber estado en un espacio diferente al que estaba acostumbrado en el diseño, entiendo el arte y la artesanía como disciplinas horizontales, no intento sobreponerlas.

¿Y cómo observas estas tensiones disciplinares en lo cotidiano?

M He tenido que enterarme de cómo funciona, porque en la relación de las mismas alfareras hay una relación de trabajo innata por estar haciendo el mismo ejercicio y también por obtener recursos, ya que su financiamiento viene en gran parte de instituciones públicas o por lo menos así es como ocurre en Quinchamalí. Esa ya es una manera de funcionar que he tenido que ir entendiendo y ahí las herramientas de diseño son un poco más prácticas. Me hacen comprender de manera más concreta ciertas cosas, pero me orientan a lo productivo o hacia lo comercial y esta práctica es contraproduktiva. De cierta manera, no tiene una relación de eficiencia en términos de producción y por eso se generan muchas complicaciones con el diseño, ya que el diseño genera productos y servicios, es decir, categorías, las cuales no dialogan con la artesanía, que tiene otros tiempos. Además, estéticamente responde a lo que ocurre en el momento y tiene complejidades familiares y de género.



✕ Olla
Inés Guzmán

Altura total: 152 mm.
Diámetro máximo: 224 mm.
Peso: 2.040 grs.
Origen: Quinchamalí, Río Ñuble, Chile



✕ Olla
Rosa Caro

Altura total: 178 mm.
Diámetro máximo: 183 mm.
Peso: 2.585 grs.
Origen: Quinchamalí, Río Ñuble, Chile



✕ Olla
Gabriela García

Altura total: 128 mm.
Diámetro máximo: 198 mm.
Peso: 1.895 grs.
Origen: Quinchamalí, Río Ñuble, Chile



✕ Olla
Delia Gallegos

Altura total: 143 mm.
Diámetro máximo: 190 mm.
Peso: 1.755 grs.
Origen: Quinchamalí, Río Ñuble, Chile



✕ Olla
Flor Betancur

Altura total: 143 mm.
Diámetro máximo: 180 mm.
Peso: 1.545 grs.
Origen: Quinchamalí, Río Ñuble, Chile



✕ Olla
Laura Carrasco

Altura total: 190 mm.
Diámetro máximo: 200 mm.
Peso: 3.525 grs.
Origen: Quinchamalí, Río Ñuble, Chile



✕ Olla
Cecilia Montti

Altura total: 160 mm.
Diámetro máximo: 190 mm.
Peso: 2.100 grs.
Origen: Quinchamalí, Río Ñuble, Chile



✕ Olla
Claudina Sandoval

Altura total: 159 mm.
Diámetro máximo: 250 mm.
Peso: 2.965 grs.
Origen: Cuca o Santa Cruz de Cuca,
Valle del Itata, Chile



✕ Olla
Marcela Muñoz

Altura total: 148 mm.
Diámetro máximo: 240 mm.
Peso: 2.965 grs.
Origen: Quinchamalí, Río Ñuble, Chile



Michael Rojas

«Es un asunto crítico, técnico y de voluntad política. El diseño me hace entender que no es posible seguir produciendo de la manera en la que estábamos produciendo, esto es algo que la artesanía y la alfarería lo saben quizá desde siempre».

¿Y cómo lo has vivido en tu propia experiencia?

M Yo creo que por tener corporalidad masculina y por tener profesión, he tenido una visibilidad más efectiva que las mujeres que trabajan en esto incluso desde antes de que yo naciera. Además, mi trabajo se orienta a exponer una práctica colectiva, desde ahí lo fui entendiendo y ha sido más difícil, porque cuando trabajas solo, los resultados responden al trabajo con cierto tiempo planificado a partir de una meta, pero cuando trabajas con una visión colectiva, todo se vuelve laborioso y más complejo de entender. Siento que es algo que aún estoy comprendiendo: cómo funcionar y cómo producir.

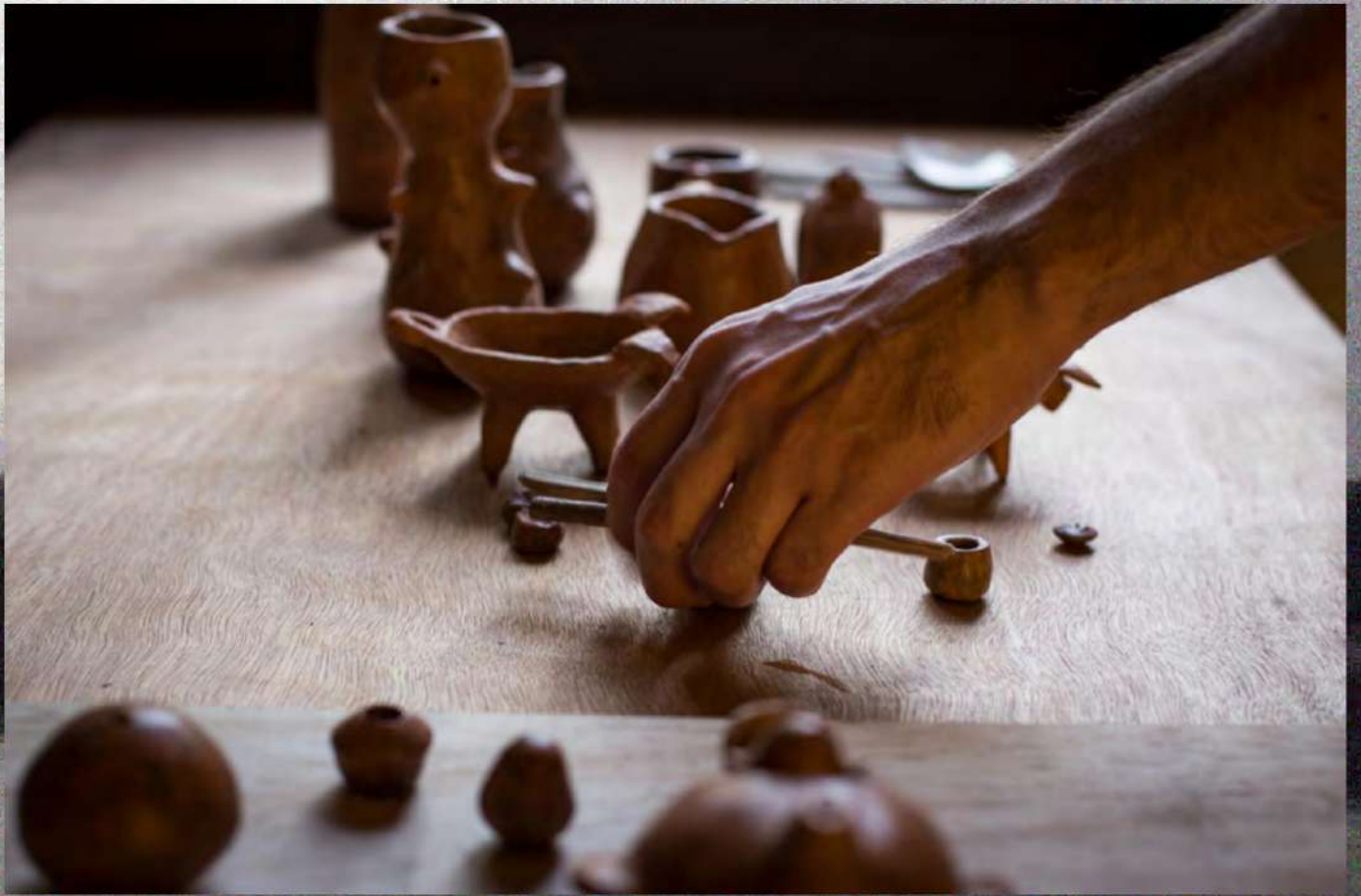
Y entendiendo estas diferencias ¿crees posible articular espacios de trabajo colaborativo desde el diseño?

M Puedo hablar solo a partir de mi experiencia de diseñador en ese espacio, porque intento ser objetivo respecto a los espacios de trabajo; creo que es necesario ir entendiéndolo. Hay diseñadoras y diseñadores que se acercan a la artesanía con principios éticos fuertes y con crítica; creo que eso lo complejiza un poco y no está contemplado dentro de las metodologías de trabajo de diseño, además tiende a ser un espacio que no se aborda, entregando, como consecuencia, problemas éticos al ejercer la profesión en un área que no es habitual. Creo que pasa algo con las definiciones dentro de las disciplinas, por más que sepamos a qué se refiere el comercio justo, es muy difícil que el resultado de tu trabajo termine siendo justo, porque desde lo que yo he ido entendiendo, al hacer algo comercial te aventuras también a una respuesta de cómo te va a ir con esa producción. Esto es algo que en Quinchamalí he entendido y que genera conflictos; hay muchas ideas productivas y de negocios, pero un desconocimiento en torno a la idea de cómo va a terminar esa especie de aventura comercial o productiva. Creo que eso es lo que tiene sensible a la práctica de la alfarería.

¿Qué acciones podríamos entender desde el diseño a partir de este escenario?

M Establecer relaciones de confianza y tiempo para entender de qué manera las personas que van a trabajar en el proyecto, quieren ser retribuidas. En Quinchamalí no todas las mujeres que se dedican a la alfarería lo hacen de una manera productiva, algunas tienen una orientación práctica o utilitaria, eso es totalmente alfarería. Hay también algunas que tienen una orientación comercial y ahí entra la artesanía, porque producen cierta cantidad de objetos para comercializar, así como también hay personas que lo hacen porque es una práctica doméstica que les trae recuerdos familiares; entonces es una relación más cultural, incluso espiritual. Creo que es necesario entender cada territorio o expresión cultural, los proyectos artísticos o de diseño deberían comprender que hay más de una realidad. Incluso deberían tener una asesoría técnica de una persona local alfarera, para que así reciban una orientación productiva, artística y de investigación antropológica. Hay un ejercicio en la producción cultural de las mujeres de Quinchamalí que las sitúa como pares, por más que yo tenga una profesión o una formación que me costó cinco años, ellas tienen un conocimiento innato. Como diseñador me han orientado mucho a la parte técnica, entenderla sin ambición productiva, porque eso limita. Gracias a esa visión no me he limitado y lo he ido afrontando a medida que me relaciono con otras personas.







Michael Rojas

«De cierta manera, no tiene una relación de eficiencia en términos de producción y por eso se generan muchas complicaciones con el diseño, ya que el diseño genera productos y servicios, es decir, categorías, las cuales no dialogan con la artesanía, que tiene otros tiempos. Además, estéticamente responde a lo que ocurre en el momento y tiene complejidades familiares y de género».

¿Hay lugar para los diseñadores en el mundo alfarero?

M Sí, hay cabida para proyectos de diseño, es un lugar, un pueblo que no necesita una formalidad o institucionalidad para llevarlos a cabo, solo necesita tiempo. Tiene que ver con un montón de dimensiones que se reflejan en lo productivo cuando te cambias de lugar. Yo no podría estar solo en Quinchamalí trabajando en esto, es necesario un vínculo con la producción, con el arte y el diseño, es algo que se nutre. Desde ahí también se plantea el arte popular o las expresiones populares.

Desde lo productivo, ¿cómo observas el tema medioambiental para la artesanía hoy a nivel territorial?

M Ese es otro de los aspectos que me tocó ir entendiendo, la práctica de la alfarería está totalmente relacionada con el medioambiente, en este caso a partir del conocimiento territorial. Los discursos públicos, yo diría, y el discurso de las instituciones culturales, habla de cómo se está perdiendo la práctica cultural, plantean clichés que definen algunos espacios, pero que no abordan quizá de manera técnica o de manera informada algunos aspectos que tienen que ver con el medioambiente, porque también van en directa relación con la economía de las regiones. En Quinchamalí eso es totalmente visible. Por ejemplo, las piezas de cerámica dependen de la tierra, del acceso y uso de los suelos y el cuidado de las aguas. Entonces no entiendo por qué la discusión se amplía, cuando en realidad son cosas técnicas que la gente del pueblo entiende por vivir aquí. Las personas que se dedican a la práctica de la alfarería tienen un conocimiento directo de su entorno y de sus modificaciones, sus preocupaciones están expresamente relacionadas con las intervenciones, la extracción de materiales en las riberas del río o el uso de las aguas, e incluso la modificación en las formas de vida que estableció desde el 2004 la planta industrial de celulosa que está a 8 km y que, gradualmente, va generando condiciones ambientales que empeoran. Es un asunto crítico, técnico y de voluntad política. El diseño me hace entender que no es posible seguir produciendo de la manera en la que estábamos produciendo, esto es algo que la artesanía y la alfarería lo saben quizá desde siempre.

Si te interesa conocer más detalles de Proyecto Hoza, puedes acceder desde los siguientes enlaces:

Instagram: @hoza.q

Sitio web: linktr.ee/hoza

LOS PAPELES QUE
DISTRIBUYE **ANTALIS** SON
FABRICADOS BAJO NORMAS,
PROCESOS Y MATERIAS
PRIMAS **SUSTENTABLES**,
CUMPLIENDO CON
LAS **CERTIFICACIONES**
MEDIOAMBIENTALES
MÁS EXIGENTES.

SEAMOS RESPONSABLES,
USEMOS PAPEL.

QUE EL PAPEL HABLE POR SÍ SOLO.

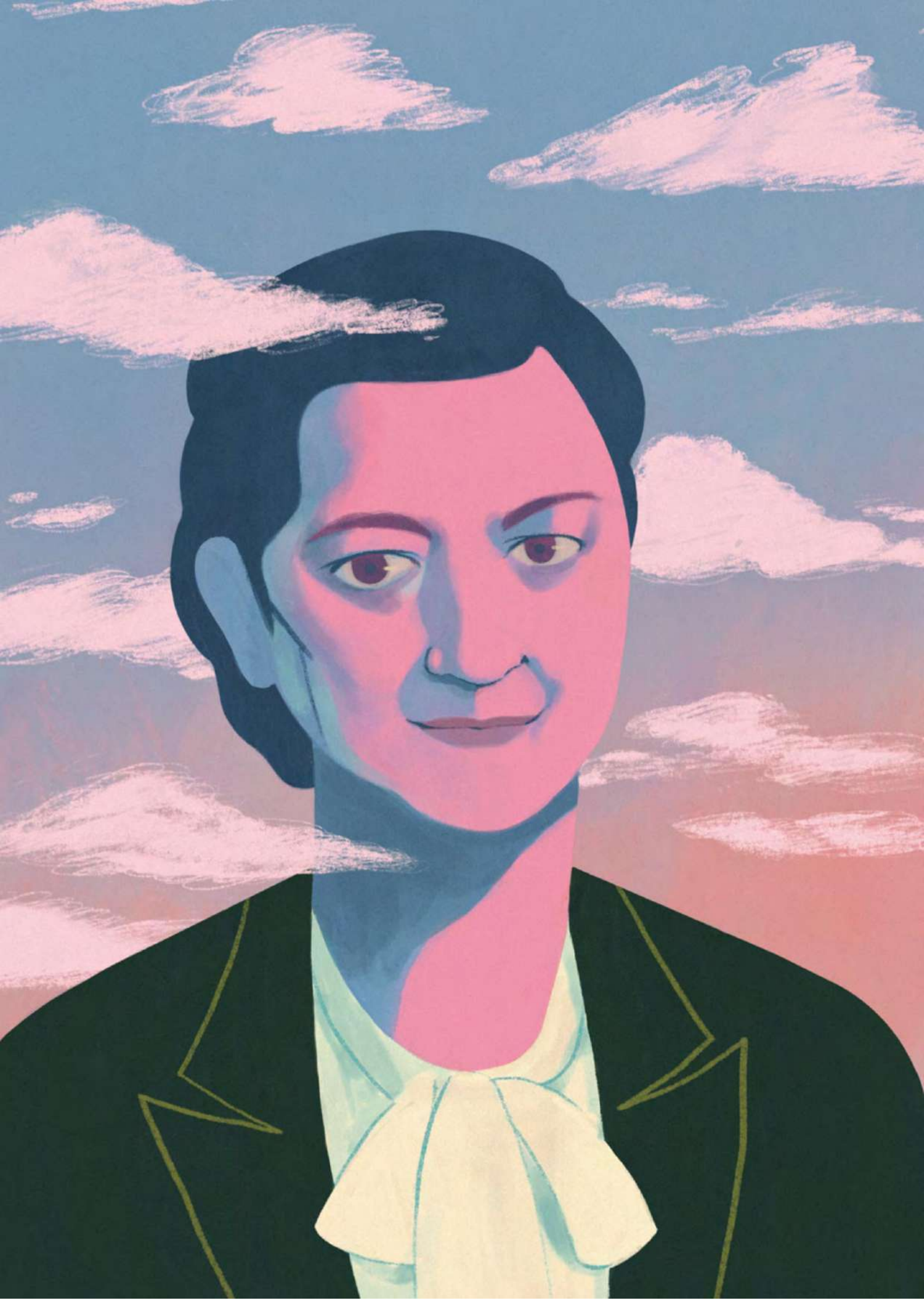
El papel utilizado para este aviso es:
Curious Metallics White Gold 120g

antalis^{EM}
Just ask Antalis

CARMELA JERIA GÓMEZ (1886–1966): EL OFICIO TIPOGRÁFICO Y LOS ALBORES DEL FEMINISMO OBRERO EN CHILE

Nacida en Valparaíso, el 16 de julio de 1886, Carmela Jeria Gómez fue una obrera tipógrafa chilena que con tan solo diecinueve años se posicionó como una de las pioneras dentro de la lucha feminista por su labor en la prensa de mujeres a través del mundo de la tipografía. A los catorce años comenzó a ejercer como tipógrafa y en 1905 se convirtió en fundadora y directora de *La Alborada*, el primer periódico obrero feminista del que se tiene registro en Chile.

La Alborada, periódico autoproclamado “defensor de las clases proletarias” —más tarde “femenino” y posteriormente “feminista”— vio la luz en la primera década del siglo veinte en Valparaíso. En él, Carmela desplegó por completo su faceta como periodista y activista política vinculándose con figuras tales como Eloísa Zurita y Esther Valdés; su publicación es clave para analizar el impacto que representó en ese entonces la prensa obrera escrita por y para mujeres.



Al poner en marcha su publicación, Carmela fue cuestionada por su empleador y despedida de la imprenta donde había trabajado por cinco años. Se vio en la encrucijada de mantener su trabajo o continuar con la publicación del periódico; la defensa de aquello que consideró como propio fuera del espacio privado y que denominó como su “hoja de laurel”, representa uno de los avances imperceptibles que en 1905 alcanzó la mujer obrera.

A un año de la publicación del primer número de *La Alborada*, Carmela era una figura conocida y su alcance no solo se limitaba a la ciudad de Valparaíso, sino que Santiago y Antofagasta también vieron emerger su figura a través de su labor propagandista por la emancipación de la mujer chilena. En esos años ya se

«Carmela no tardó en iniciar los planes para poner en práctica la instrucción femenina, la cual pensó a partir de dos grandes medidas: en primer lugar, una serie de acciones que permitieran acercar a las mujeres a la lectura y escritura y, en segundo lugar, instrucción femenina a partir de la enseñanza del ramo de tipografía, instalando un taller especial de impresión que sería atendido por las propias obreras».

pensaba en la posibilidad de atribuir a su propaganda la emergencia de nuevas figuras femeninas en la esfera pública que seguían sus ideales reivindicativos.

El particular talento que tenía Carmela para la disciplina tipográfica no solo estuvo restringido en la aplicación de su talento en el periódico. Si desde los inicios de su accionar propagandístico hizo hincapié en el ideal de instrucción en el que debía incursionar la mujer para alcanzar el tan anhelado adelanto, con el tiempo vio en el oficio tipográfico una salida para lograr instruir a las mujeres, dándoles herramientas que les permitirían educarse y a la vez generar una fuente laboral que, por lo demás, siempre fue muy poco abordada por mujeres.

Hacia 1907, culminando lo que fue su periodo álgido de actividad pública, Carmela organiza en Santiago la

Sociedad Periodística La Alborada, dando forma a lo que había postulado años anteriores: la instrucción como única forma de avanzar en la lucha contra el capital. Con la conformación de esta agrupación de mujeres, Carmela no tardó en iniciar los planes para poner en práctica la instrucción femenina, la cual pensó a partir de dos grandes medidas: en primer lugar, una serie de acciones que permitieran acercar a las mujeres a la lectura y escritura y, en segundo lugar, instrucción femenina a partir de la enseñanza del ramo de tipografía, instalando un taller especial de impresión que sería atendido por las propias obreras.

Desafortunadamente, esta iniciativa ocurrió muy próxima al fin de la publicación de *La Alborada*, razón por la cual no existen registros de que este proyecto haya prosperado. Y a pesar de que solo queda el testimonio escrito, la existencia o no de un taller de tipografía gestionado y puesto en marcha solo por mujeres obreras queda en la incógnita. En cualquier caso el proyecto gestado por Jeria da cuenta del proceso de feminización del trabajo tipográfico.

En 1908, a través de una crónica publicada en el periódico *La Protesta* nos enteraremos de que Carmela se encuentra enferma y se incentiva la realización de una colecta para ir en su ayuda. Durante ese mismo año, la revista *La Palanca* detalla el delicado estado de salud que sufre y revela la destrucción de su hogar y una serie no interrumpida de desgracias como las razones por las cuales cesó la publicación de *La Alborada*.

El trabajo realizado por la historiadora Isabel Valle nos permite completar la reseña de la tipógrafa hasta el final de sus días. Carmela se casó con Manuel Schuman Hasin, un inmigrante libanés refugiado de la Primera Guerra Mundial que se instaló en Chile. El matrimonio Schuman Jeria tuvo siete hijos, cuatro hombres y tres mujeres. Además, como abuela, Carmela se hizo cargo de la crianza de una de sus nietas, Sonia, hija de su primer hijo; quien tomó los apellidos de sus abuelos.

Tiempo después de verse alejada del mundo que alguna vez la reconoció como activista, retomó el oficio que la acompañó toda su vida y en Santiago trabajó hasta avanzada edad en la labor de tipógrafa que por tantos años cultivó. Incluso, en la década de 1950, cuando Carmela habría de bordear los setenta y cinco años, aún se encontraría activa laboralmente. En los últimos años de su vida la veremos recorriendo múltiples imprentas del centro de la ciudad de Santiago desenvolviéndose como tipógrafa y linotipista.

Finalmente, Carmela fallece en 1966, diez años después de haber enviudado de Manuel. A los ochenta años termina la vida de la “novel guerrillera porteña”, a quien le bastaron solo dos años de sus ocho décadas para instaurar su legado en la historia de la lucha feminista chilena y marcar un precedente en el accionar de la tipografía como un espacio de lucha y desarrollo cultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Illanes Oliva, M. A. (2012). *Nuestra historia violeta. Feminismo social y vidas de mujeres en el siglo XX: Una revolución permanente*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- Jeria Gómez, C. (1905-1906). *La Alborada*. Valparaíso. Chile
- Jeria Gómez, C. (1906-1907). *La Alborada*. Santiago, Chile.
- Valle, I. (2014). Una de tantas. Trayectoria vital de una luchadora social en los albores del siglo XX en Chile. *Mora* (UBA), 22 (2). <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/mora/article/view/3933>



† Carmela Jeria con Manuel Schuman, su esposo, en el matrimonio de una de sus hijas, Fátima. (Santiago, 25 de noviembre de 1950). Fuente: Isabel Valle (2014).

† Carmela Jeria junto a sus dos nietas en el Balneario Las Torpederas (Valparaíso, enero de 1946). Fuente: Isabel Valle (2014).

TEXTUALIDADES

Editora **Helga Peralta**

**Alejandra
Sepúlveda**

Manufactura Nacional,
tres años de diálogo colectivo
entre diseño y artesanía

**Rodrigo
Dueñas**

Impresionante y el ecosistema
del arte impreso

**Pablo
Flores**

Necesidades territoriales
atendidas por el diseño

**Roberto
Osse**

¿Dónde están?

Manufactura Nacional, tres años de diálogo colectivo entre diseño y artesanía

En mi rol de diseñadora/gestora del programa *Manufactura Nacional* durante los últimos años he participado de un diálogo permanente entre la artesanía y el diseño, pudiendo ahondar en el quehacer de estas disciplinas, lo que comenzó a interesarme mientras estudiaba en España, en mis viajes de profundización a las zonas rurales donde encontré personas que desarrollaban oficios muy antiguos, heredados desde la Edad Media, que se resistían a morir. Curiosamente tuve que salir de mi continente para visualizar que las problemáticas que existen fuera son similares a las nuestras y que entre las disciplinas del diseño y la artesanía hay más elementos que nos unen que los que nos separan.

Fue en este punto que decidí enfocar mi trabajo en un programa de dinamización rural en Chile. Así nace *Manufactura Nacional*, el cual como cruce interdisciplinario se fundó en cuatro pilares: la visibilización, comercialización, investigación y producción, siendo este último a través de residencias, el que mayor impacto tendría, al igual que un alcance que se ha extendido más allá de los límites geográficos nacionales, obteniendo en el año 2020 tres galardones en la Bienal Iberoamericana de Diseño realizada en Madrid (Premio Integral/Transversal, Premio Cooperación española y Mención a la sustentabilidad y trabajo ético).



↑ Gasajo, objeto creado en residencia
Objetos del Día por Lorena Ramírez

Las residencias de Manufactura Nacional se enmarcan en una estrategia que busca generar una permanente transferencia y diálogo por parte de los residentes, con tiempo exclusivo para la actividad. El territorio y su conexión con el material han definido la selección de las técnicas de cada convocatoria, hasta ahora: greda, madera, ñocha, lana, crin y metal; con un hilo conductor en la comida y sus productos emergentes, para reinstalar a la artesanía en la generación de objetos que respondan a necesidades del entorno y la comunidad, en un laboratorio de exploración colectiva que implementa una metodología de siete pasos.

Durante el primer ciclo se trabajó con veintiocho diseñadores/as y artesanos/as; en el segundo ciclo ya en pandemia se ha trabajado en modalidad virtual con veinte diseñadores/as y artesanos/as provenientes de diferentes zonas del país, quienes aportan con su capital cultural al colectivo. Los desafíos a abordar fueron en una primera instancia alimentos emergentes como la cerveza artesanal, la quinua como un superalimento en contexto de turismo outdoor, los mercados de intercambio espontáneos y la recolección de setas del bosque.

¿Cómo es una residencia?

La palabra residencia es muy conocida en el ámbito del arte, pero no lo es tanto en las áreas en las que nos hemos enfocado; estas son espacios de producción colaborativa, que consisten en la permanencia, en este caso por cuatro días, en un territorio específico buscando la inmersión en el oficio para la generación de nuevas obras (productos) siguiendo el paso a paso de una metodología. Es por esto que las residencias conciben la obra más allá de la producción o la creación de objetos estéticos, sino más bien como un proceso que busca el cruce de las prácticas como un vivero dinámico.

Se busca siempre el trabajo en torno a una materia prima específica y un objeto, concentrando la experiencia en el patrimonio territorial de la materia.

Una de las primeras decisiones a abordar fue con cuál de las definiciones de artesanía nos relacionaríamos y la respuesta llegó desde la artesanía contemporánea, disciplina que hoy trabaja en la apertura e innovación de los nuevos lenguajes. Desde ahí los residentes se seleccionan según criterios esperables en la gestión de sus proyectos: grado de innovación, sustentabilidad, potencial de internacionalización y capacidad transformadora; es decir, proyectos que vinculan artesanía y diseño (fase semilla o desarrollo), capaces de transformar la economía y la sociedad, ser viables y generar mayor bienestar social.

Cruce desde el diseño

El diseño nos extiende numerosas herramientas de experimentación que pueden ser aplicadas a la búsqueda de nuevos lenguajes materiales. Si desglosamos sus propiedades podemos encontrar muchos caminos para explorar: propiedades mágicas, térmicas, mecánicas, ópticas y superficiales. Entendiendo que el nivel de innovación depende de la



diferencia comparativa con aquello instalado en el mercado o en el sistema productivo, proponemos organizar las variables más relevantes en la exploración desde el diseño, a partir de estos cuatro elementos:

Material. Entendiendo esta variable como las características intrínsecas de la materia prima original, podremos encontrar desde materiales tradicionales hasta materiales emergentes, incluyendo tanto naturales como los sintéticos.

Proceso. Esta variable engloba todos los procedimientos, técnicas y tecnologías utilizadas para transformar la materia prima en productos. Así, podremos utilizar procedimientos estándares o prácticas experimentales, según apliquemos técnicas instaladas o busquemos nuevas formas de procesar el material.

Aplicación. Dentro de esta variable se incluyen las diversas configuraciones de producto de acuerdo al material que se está explorando. Entonces, podremos diseñar en función de una tipología corriente e instalada, o intentar generar una nueva.

Tradicición. Esta variable corresponde al arraigo territorial, patrimonial y relatos presentes en la producción y concepción del quehacer de los residentes.

La metodología

La metodología de las residencias fue elaborada a través de un proceso participativo en conjunto con los asesores y miembros del tejido social en torno al diseño. Posteriormente sistematizada y testada para ser aplicada, esta se divide en tres etapas que contienen momentos reflexivos y experimentales, así como también un kit de herramientas que facilitan el proceso.

I. Etapas de exploración

1. Levantamiento de necesidades

Caracterización de necesidades cotidianas en torno a la comida o los objetos. Esta información fue levantada días previos a la residencia.

Actividad: Diario del usuario.

II. Etapas de comprensión

2. Capital cultural

El contenido transferible con el que cada participante se enfrenta a la actividad, los activos sociales particulares, que hacen de cada residencia un vivero dinámico.

Actividad: Presentación personal a través de un video de cinco minutos.

3. Material

Esta variable se refiere a las características intrínsecas de la materia prima original en su territorio. La relación con el lugar de extracción, problemáticas actuales, relato histórico, principales actores y características del contexto.



↑ Consuelo Ceballos en residencia de Greda prototipando



↑ Vadim Strika, ceramista

↑ Serena Marchant, en residencia de Lana prototipando

Historia de uso

La identificación con una necesidad local vinculada a la historia del material, para la resolución colectiva a través de un producto utilitario.

Actividad: Mapa de trayectoria.

Ruta del material

Inmersión profunda. Visita a maestros en el oficio del trabajo con el material y su extracción.

Actividad: Entrevista para empatizar.

Ruta del territorio

Inmersión profunda. Se inicia “la ruta del territorio” en donde cada participante se relaciona con el contexto particular del territorio visitado. En esta etapa participa además un invitado/a local.

Actividad: Exploración del territorio en donde se está inmerso usando la herramienta de observación AEIOU y herramienta Moodboard.

4. Proceso y cocreación

Diferentes metodologías unidas por etapas, incluyendo momentos creativos y reflexivos. Rituales propios relacionados con la materia. Mediante la guía de un experto, se realizan diversos ejercicios de aproximación y dominio del material.

III. Etapa de propuesta**5. Prototipado**

Engloba todos los procedimientos técnicos y tecnológicos utilizados para transformar la materia prima en productos. Proceso convergente.

Actividad: Prototipado rápido y prototipado, prueba y error.

6. Encuentro con expertos

Encuentro abierto para los residentes, con expertos/as de diseño y artesanía en temas de comercialización y cruce con el mercado.

Se realiza además un análisis FODA de cada proyecto, marca, en conjunto con los residentes.

7. Producto resuelto de código abierto

Producto pensado de manera colaborativa que se entrega a la comunidad en una etapa resuelta pero no finalizada. Queda disponible para la mejora de acuerdo con las necesidades de los usuarios o propuestas de otros diseñadores/artesanos. El producto es traspasado a planimetría, se le otorga una licencia y se sube a una plataforma digital que permita su distribución, previa solicitud.

El material y su conexión con el territorio

La elección de los territorios de residencia está anclada directamente en su conexión con la materia, sea esta la recolección o el trabajo con la misma. Las reflexiones en torno al uso del material, su extracción, las problemáticas de escasez asociadas a cada territorio, el extractivismo forestal, etc. La materia como la gran protagonista representa los conflictos internos y todo el entorno sociocultural que expresa la cosmovisión extendida de un objeto.

Experiencias en el laboratorio en cinco territorios

El hilo conductor que activa los desafíos e invita a la exploración es la comida y la cocina en sus diferentes estados y escenas, desde la recolección, la preparación hasta el consumo. Fueron cinco los territorios en donde se trabajó en propuestas de producto.

La greda y la cerveza artesanal urbana.

Coliumo es una pequeña península, que cierra por el oeste la Región del Biobío. Está ubicada a 10 km de Tomé y a 39 km de Concepción. En Coliumo constatamos un progresivo abandono de las actividades de pesca y recolección; esta crisis ha sido motivada por la escasez de productos del mar que se experimenta desde hace varios años.

Coliumo hoy en día vive un escenario de transformación. Ante la crisis que enfrentan las actividades de recolección y pesca, sus habitantes se plantean nuevas perspectivas. Quienes mantienen el apego con su territorio ven en el turismo posibilidades de mantener la subsistencia



de la localidad, por lo que han realizado cursos, capacitaciones y proyectan nuevos emprendimientos con la finalidad de atraer turistas y generar nuevas fuentes de ingreso a partir de esta actividad.

Asociado al turismo se presenta el consumo de cerveza. Durante los últimos años, Chile ha crecido exponencialmente en el consumo de cerveza, pasando de 25 litros per cápita al año en 2002 a 47 litros el 2017, esto debido a factores ajenos a este estudio. Según la Asociación de Productores de Cerveza de Chile A.G. (ACECHI), las razones deben buscarse en la mayor sofisticación del consumidor y ser una bebida con un contenido bajo de alcohol, entre otras. Esto ha incrementado el crecimiento de la industria cervecera, tanto como en la diversificación de la oferta, como el nacimiento de nuevos productores de cerveza, aumentando desde treinta empresas en el año 2005 a 587 el año 2015. Durante los últimos años han nacido gran variedad de cervecerías artesanales en el territorio nacional, lo que indica que la industria cervecera sigue en crecimiento, ya que viene a satisfacer las exigencias de los consumidores, convirtiéndose en un mercado en expansión en Chile. Como desafío para los residentes se presentó esta propuesta como complementaria a la oferta gastronómica de la caleta.

La madera, el superalimento de la quinua. El valle las Trancas, donde se sitúa esta residencia, pertenece a la comuna de Pinto, de la recientemente creada Región de Ñuble, comuna que posee una población de 11.400 habitantes, siendo Las Trancas una de sus localidades con mayor cantidad de habitantes y empuje económico de toda la comuna, debido al alto nivel de su propuesta turística junto al sector de Nevados de Chillán. La comuna de Pinto posee una superficie de 1.164 km² y está emplazada transversalmente entre el valle de la Depresión Intermedia y la cordillera volcánica, limitando al este con la República Argentina. Entre las principales actividades económicas presentes en la comuna, sin duda el turismo es la de mayor connotación, ya que además presenta un gran valor ecológico y paisajístico, por lo que se nutre y nutre fuertemente a la identidad de la comuna.

La comuna de Pinto ha sido declarada Zona de Interés Turístico (ZOIT), el 22 de enero de 2018. Esta forma parte, además, de la Reserva de la Biosfera “Corredor Biológico Nevados de Chillán – Laguna del Laja” (declarada en 2011 por la UNESCO), debido a su condición de *hotspot* de alta biodiversidad, incluyendo la Reserva Nacional Ñuble. Existe un importante flujo de visitantes. En el año 2016 pernoctaron en la zona cerca de 300 mil turistas nacionales y extranjeros, ubicándose dentro de los Top 10 de los destinos turísticos nacionales.

La quinua, reconocida por ser considerada un superalimento, es una planta andina que se originó en los alrededores del lago Titicaca, en Bolivia y Perú. Esta planta fue cultivada y utilizada por las civilizaciones prehispánicas y reemplazada por los cereales a la llegada de los españoles, a pesar de constituir un alimento básico de la población de ese entonces. Emplazada en una zona de turismo outdoor, representa una oportunidad futura como snack o complemento alimentario luego de practicar deportes de montaña.

La ñocha, la cocina extendida al bosque. La comuna de Cañete está ubicada a 137 km al sureste de la ciudad de Concepción, capital de la Región del Biobío; fue fundada por García Hurtado de Mendoza en enero de 1558 con el

← Estudiante de
Diseño de Duoc
UC trabajando en
técnicas de madera
← Imagen mar de
Coliumo, residencia
2021

nombre de Cañete de la Frontera, 3 km al oeste de su actual ubicación, pero tras los sucesivos enfrentamientos entre españoles y mapuche, debió ser trasladada varias veces hasta su refundación en su actual emplazamiento, el 12 de noviembre de 1868. Cañete es considerada “ciudad histórica” ya que en sus alrededores tuvo lugar la batalla de Tucapel, donde encontró la muerte el conquistador Pedro de Valdivia, el 25 de diciembre de 1553, entre otros eventos significativos.

Tradicionalmente, para las familias mapuche ha sido de mucha importancia la recolección de distintos recursos del bosque, tanto en su alimentación como en el uso de materias primas para la medicina y construcción de herramientas y utensilios. La recolección es considerada una práctica de mucha relevancia, tanto así que cuenta con una serie de ritos que indican su carácter organizado y normado, lo que posiblemente también se da en la recolección de plantas para otros usos, como por ejemplo la oración para solicitar la extracción de la planta, explicación a la planta del motivo por la que se recolecta, teniendo especial cuidado en dejar una parte que asegure su reproducción, y la retribución o “pago” que se devuelve a la tierra.

En esta actividad los recipientes, o transporte, que se pueden emplear para la recolección son muy variados, tanto en su forma y tamaño como en su materialidad. Por su forma pueden ser bolsas, macacos, cestas, espuestas, canastos, cajas, etc. Las diferencias entre ellos estriban en la forma de sostenerlos y transportarlos. En esta residencia el desafío abordado fue elaborar cestas de recolección que respondieran a criterios ergonómicos de uso, utilizando las técnicas de cestería en ñocha.

La lana, el mercado espontáneo rural. Los mercados son un punto neurálgico en el momento de restaurar los sistemas alimentarios locales. La comuna de Alto Biobío está ubicada al sureste de la ciudad de Concepción, capital de la Región del Biobío. Sustentada estrechamente en la biodiversidad de cada territorio, la economía mapuche está muy relacionada con los recursos naturales existentes, y a la vez, a los conocimientos técnicos propios de sus actividades. Para esto cumple vital importancia el conocimiento de los ciclos anuales demarcados en el calendario tradicional. Así, los pehuenche se especializaron en la recolección de piñones; al respecto reviste un gran significado el concepto de *travkintun*, que concibe un sistema económico comunitario, que incentiva el trueque entre los diferentes grupos que producen artesanía o alimentos específicos, lo que configuró un factor clave en la identidad mapuche.

Los mercados públicos se establecen como las incubadoras de los pequeños emprendimientos familiares. Para esta residencia nuestro foco de atención y estudio fue la recolección de piñones y su posterior transacción en el pueblo, en espacios que denominamos “mercados espontáneos” por no poseer infraestructura ni regulación formal, estableciéndose de forma transitoria.

La nueva realidad, la adaptación en pandemia. *Objetos del Día, Craft in Progress*, es una adaptación de nuestros formatos de residencias a las plataformas virtuales. Es un desafío que implementa un acompañamiento continuo propio de la metodología de residencias, donde la producción se divide en etapas de creación que conectan con el capital cultural, la materia prima, la tradición, la técnica, el tejido social, el territorio y los consumidores.



DISEÑO ARTE

OJOPOROJO es una librería especializada en Artes Gráficas que reúne un variado catálogo de libros, herramientas y productos gráficos de autor en una tienda física y también online.

GRÁFICA
RISOGRAFÍA
ILUSTRACIÓN
ARQUITECTURA
CALIGRAFÍA
TIPOGRAFÍA
ROTULADO
FOTOGRAFÍA
SERIGRAFÍA
MÚSICA...

En conjunto con la tienda, funciona nuestro taller de risografía, donde tenemos el privilegio de imprimir, armar y ser parte de diversos proyectos de la escena gráfica nacional. Aquí, hacemos varias de las cosas que nutren nuestro catálogo de prints y pequeñas publicaciones independientes.

En este espacio, también realizamos talleres y actividades en apoyo y difusión de proyectos gráficos y culturales. Nos motiva compartir con colegas, amistades y clientes para intercambiar ideas.

Siempre hemos querido ser más que una librería o una tienda. La consigna es ser un aporte para el estudio y práctica de la gráfica nacional; hacer la diferencia, generar comunidad, ofrecer productos y atención de alta calidad, cueste lo que cueste.



Av. Holanda 55, piso 2. Providencia
Santiago de Chile +56 232 248 562
WWW.OJOPOROJO.CL



Hubo cuatro convocatorias abiertas a nivel nacional en el año 2020 y 2021, para residencias virtuales a modo de desafío de artesanos/as contemporáneos y diseñadores/as que trabajen saberes tradicionales y materialidades artesanales como la lana, greda, fibra vegetal, madera y por primera vez, metal. Se seleccionaron veinte creadores entre diseñadores y artesanos. Los objetos forman parte de una colección que se inserta en estos nuevos contextos de *Habitar Consciente*, en armonía con los espacios y la naturaleza, con reflexión sobre los elementos que participan en nuestro día a día, o sea el Ritual de lo Habitual. Objetos del Día se trabaja respondiendo a un desafío que es producir en 15 días, objetos de uso cotidiano para la cocina, dividiendo el trabajo en dos líneas.

1. **Objetos considerados herramientas para cocinar.**
2. **Objetos considerados elementos para el acto de comer.**

Hábitos: ¿A qué hora del día los usuarios utilizan un producto? ¿Qué desencadena el uso de un producto o servicio?

Escenarios de uso: ¿Cuál es el contexto en que se usa el producto/solución o se hace la actividad? ¿Cuáles son sus tareas primarias?

Actitudes y motivaciones: ¿Qué motiva a las personas a hacer tareas específicas? ¿Cómo se sienten y piensan los usuarios?

Tareas y subtareas: ¿Cuál es el flujo habitual de uso de un producto/solución o de la realización de una actividad? ¿Qué etapas las componen?

Aprendizajes y experiencias

Luego de las experiencias en el laboratorio de residencias, comparto algunos aprendizajes que he obtenido desde el hacer.

Compartimos orígenes. En sus inicios la artesanía en Latinoamérica tenía un rol utilitario o ritual; los artesanos eran los grandes diseñadores que desde el manejo de la técnica y la tecnología levantaban las respuestas a las necesidades comunitarias desde los objetos, la indumentaria o lo simbólico en sintonía con los tiempos y el entorno, algo que no dista a mi parecer del rol que cumplimos en la actualidad los diseñadores: “las artesanías pertenecen a un mundo anterior a la separación entre lo útil y lo hermoso” (Octavio Paz, 1973).

Nos obliga a decolonizar lo aprendido. Existe una profunda reflexión que cada día se hace más presente sobre la forma en la cual fuimos educados en el diseño, aquella mirada eurocentrista que sobrevalora hitos y visiones que perpetúan la idea de que al otro lado del charco todo es mejor, desconociendo nuestra propia identidad profunda, que va desde una cosmovisión en el quehacer.

Reflexión sobre los tiempos. El trabajo de taller, lo que implica el dominar una técnica y conocer un material no va en sintonía con la inmediatez a la que nos exponemos a diario; dejar de lado la urgencia y dar paso a los tiempos propios.

Las respuestas están en la naturaleza. Al conectar con espacios y personas que se encuentran lejos de los centros urbanos, me he dado cuenta de que son ellos las y los portadores de las vanguardias, porque son quienes mantienen las respuestas más acertadas a las preocupaciones contemporáneas.

Impresionante y el ecosistema del arte impreso



El viernes 7 de octubre de 2016 una especie de comunidad secreta que circulaba en la periferia de los espacios del arte se tomó el hall central del Museo de Arte Contemporáneo del Parque Forestal concentrando todas las miradas sobre su trabajo. Ese día, objetos indefinidos que transitaban entre el arte y el diseño, entre autoediciones y obras únicas, encontraron un espacio, el que por fuerza colectiva adoptó una definición que lo acompañaría en el resto del camino: arte impreso.

El momento del que hablamos fue la inauguración de *Impresionante*, que bajo el lema del arte impreso instalaba la primera feria internacional dedicada completamente a aquel acto en que publicar se transforma en un vehículo de expresión creativa, utilizando los recursos del diseño y la técnica de la impresión para producir una obra visual única y elocuente. La convocatoria había sido abierta a libros objeto, fanzines, pasquines, grabados, copias seriadas, catálogos de arte y cualquier publicación errante que no respondía a criterios del mercado editorial formal, y resultó que no fueron pocos los autores locales que estaban trabajando en ese enfoque, y que no eran pocas las experiencias que se acumulaban para que, en ese preciso momento y lugar, se cristalizara una escena robusta de publicadores y artistas editoriales que por primera vez exponían su trabajo con el respaldo y la institucionalidad que merecían. Esta suma de experiencias fueron las fundamentales para que todo funcionara.

Dos años antes de este inicio, Pablo Castro, diseñador y creador visual, había sido parte del proyecto especial de Hueso Records, que el artista chileno Iván Navarro instaló en la mítica New York Art Book Fair que *Printed Matters* realiza anualmente en el MoMa PS1 en Brooklyn (NYC). Por otra parte, en los inicios del 2016 Gerhardt Rubio, director de la editorial de arte Vortex, participaba en la naciente feria de publicaciones “Paraguay” que se realizaba en Buenos Aires, Argentina. Estos dos hitos son probablemente los que gatillan la idea, la semilla de lo que sería posteriormente *Impresionante*. El estímulo de estas participaciones los lleva a planear una feria de publicaciones y arte impreso, a establecer contacto con el Museo de Arte Contemporáneo y a sumar a Rodrigo Dueñas, iniciando un recorrido que crecería en el camino.

La planificación de ese primer encuentro incluía utilizar el Hall Central del MAC, para alojar la feria, que no cobraría a las editoriales por participar, además de una programación de lanzamientos de publicaciones y el uso del auditorio, en el segundo piso, para charlas formales de quienes pudieran *hablar con propiedad* del arte editorial; sumando también la organización de una fiesta para todas y todos los expositores.

La idea de que había una energía contenida que comenzó a fluir con *Impresionante* se vuelve patente al analizar cómo los recursos que eran necesarios para hacer la feria fueron apareciendo. Desde el aporte directo del Área Diseño, del entonces Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), o del Fondo Cultural Focus, de la Embajada de Suiza para pagar los pasajes de los invitados internacionales, hasta el uso gratuito del MAC. Todo fluyó de manera perfecta para hacer posible un evento de grandes proporciones a un costo demasiado bajo para la época, lo que demostraba que hacer las cosas dependía más del entusiasmo que de los recursos. Esas ganas son, quizá, las que han mantenido vigente el proyecto y que le ha permitido crecer e instaurar que la circulación de ideas y los afectos pesan más que el dinero.

Si en las ferias de arte contemporáneo se disponen espacios reservados y privados que cada galería ocupa de manera exclusiva, en las ferias

de arte impreso y publicaciones se acomoda todo de manera colectiva, con mesas simples y espacios abiertos que se proyectan de una editorial a otra, que parecen no tener límites y que sirven de punto de encuentro para el público con los mismos autores y editores, que son felices de contar sus historias detrás de cada publicación. En las ferias de libros de arte no hay glamour, los autores no visten trajes ni toman espumante. Aquí los autores son artifices, gente de oficio con voz firme, que come su almuerzo detrás de la mesa para seguir vendiendo sus propias creaciones y que sonríe ampliamente cuando alguien gusta de su trabajo. Esas diferencias son las que permiten las colaboraciones entre los expositores que desarrollan proyectos colectivos, que comparten técnicas, habilidades y saberes como una cofradía. En las ferias de arte impreso la energía es colectiva, y se multiplica.

En cinco ediciones principales en Santiago, más otras tantas en Concepción y Valparaíso, *Impresionante* fue capaz de cosechar lo que ya estaba sembrado, de ver, organizar y darle cuerpo a una escena que ya venía preparando. La feria sirvió de abono para un terreno fértil que no ha parado de dar frutos. Logró respaldar un ecosistema vivo que se mueve y nutre desde distintas vertientes, y que confluye en un gran delta que hoy identificamos como arte impreso.

Javier Maderuelo en su libro *Arte Impreso*, se aventura a trazar el origen de estas expresiones desde distintos movimientos y vanguardias de arte, principalmente, desde la aparición del arte conceptual post Segunda Guerra Mundial, cuando “los artistas entendieron que su trabajo no consiste en fabricar objetos, sino en provocar procesos o generar ideas (conceptos), por lo que pueden llegar a prescindir de la obra como construcción material”, lo que llevó a que finalizando los años sesenta “la obra conceptual, transformada en documento, se convierte en la enunciación de grupos de ideas o en instrucciones de montaje que se manifiestan por medio de palabras, esquemas, gráficos y fotografías, encontrando en el formato libro y en las técnicas de impresión su lugar más adecuado”. Es entonces que los procesos de producción de “libros de artistas” o “libros obra” comienzan a tomar forma, entendiendo estos

como aquellos en que el autor-artista asume las labores de editor, encargándose personalmente de imprimir las páginas, encuadernar y diagramar los volúmenes, eligiendo papeles, tamaños, tintas y métodos de impresión, lo que deja de manifiesto los procesos de fabricación. “Cuando el autor intenta plasmar el proceso de la obra de arte, necesita ser el editor de la misma, entonces, el libro deja de ser un mero soporte de textos e imágenes para convertirse en una obra en la que se articulan forma y contenido”, sentencia Maderuelo.

Estos conceptos fácilmente podían definir a la emergente escena de arte impreso en 2016; sin embargo, muchos trabajaban desde el entusiasmo, sin cuestionarse la labor que realizaban; otros tantos estaban en camino de descubrir, o ya entendían que el arte editorial o impreso era una forma válida y definida de expresión creativa.

Uno de los objetivos principales que establecía *Impresionante* en ese momento era la “validación de la escena”; esto significaba darle valor y visibilidad a este circuito de impresores, artistas y publicadores que ya existían en Chile. En esta puesta en valor jugó un rol fundamental el Museo de Arte Contemporáneo y su respaldo institucional, representado en ese momento por Loa Bascuñán, quienes entregaron la confianza, el entorno y el contexto necesario para cumplir este objetivo. No era lo mismo organizar una feria en un galpón en cualquier lugar de Santiago, que hacerlo en el que había sido el eje histórico del arte contemporáneo en Chile, un edificio cargado de simbolismos, con una ubicación y arquitectura privilegiada, que veía en esta feria la posibilidad de conectarse con un nuevo público y con una actividad viva que desbordaba los márgenes museales.

La primera vez que se realizó la feria en el MAC de Parque Forestal la impronta fue relativamente formal, con exposición de obras y conferencias que acompañaron el intercambio de publicaciones; sin embargo, ya en la tercera edición en 2018 este formato se desbordó. Ese año no fueron solamente charlas y obras, *Impresionante* dio un paso mayúsculo incorporando al programa talleres, música en vivo, performances y actividades que sucedían de manera paralela, emergiendo desde todos los rincones del museo. En un

solo momento podías encontrar un taller de fanzines guiado por Natalia Martzner, la performance “Oficina Vecinal” de Diego Santa María, o un coloquio sobre estrategias de publicación feminista a cargo de Microeditorial Amistad, mientras desde el segundo piso caía un rollo de veinte metros de papel, para que el público dibujara lo que sería “el fanzine más grande del mundo”. Ese desborde alcanzó el año 2018 un correlato de invitados internacionales y colaboraciones de alto nivel que ya se había iniciado el año anterior con la exhibición de la obra *Geometría del olvido* de Alfredo Jaar, quien coincidiendo su presencia en Chile visitó la feria, de manera silenciosa y afectiva, tomándose todo el tiempo para conocer cada proyecto y conversar con cada autor, entregando un respaldo que con el tiempo sería valorado por toda la escena del arte impreso local y que serviría de señal para entender que las cosas iban por buen camino.

Todo este desborde, que se ha configurado a partir del flujo de los creadores con sus audiencias, se puede catalogar desde ciertos criterios, los que orgánicamente han poblado el ecosistema del arte impreso y que hoy podemos reseñar de la siguiente manera:

La tradición formal

Existe toda una línea de obras que vienen desde el arte más formal, desde la tradición. Trabajos que experimentan conscientemente con el arte impreso y la publicación y que son producto de reflexiones propias de las lógicas del arte. El despliegue de estos trabajos, en algunas ocasiones, viene acompañado del respaldo de nombres o galerías institucionalizadas, proyectos que son pensados como extensiones o complementos de exposiciones, como por ejemplo catálogos que se cuestionan su ser y que el artista decide intervenir para dejar un producto impreso más permanente que solo la exposición temporal. En este eje, el arte impreso tiene un rol complementario a la obra misma. Aquí conviven catálogos de exposiciones, monografías de artistas, publicaciones de teoría del arte y experimentos editoriales. Un representante latinoamericano que encarna a cabalidad esta vertiente es la editorial argentina KBB, dirigida por el artista Sigismond de Vajay,









que ha realizado un sólido catálogo con libros monográficos, cuidadosamente producidos, trabajando a la par con editoriales europeas y publicando trabajos únicos para artistas como Ai Weiwei o Guillermo Kuitca. En una frecuencia más fina el peruano Andrés Marroquín a través de su editorial Meier Ramírez ha alcanzado un alto reconocimiento internacional publicando libros de artistas en su concepción más experimental, movilizandorecursos para realizar obras de bajo tiraje y alta calidad, ediciones seriadas para artistas como José Luis Martinat o Adolfo Bimer.

El hábitat lógico de este tipo de publicaciones y editoriales ha estado en las ferias de arte contemporáneo, en donde el espacio del arte impreso no ha logrado instalarse con propiedad, quedando siempre marginado, cumpliendo un rol más parecido al *gift shop* de la feria en cuestión, que a ser parte integrante de la muestra. Esta disputa pone en evidencia la baja valoración del arte impreso como obra autónoma, quizá por su menor valor comercial en un contexto enfocado en el mercado de obras de arte, que busca más que nada generar dinero.

Los oficios

En este eje las publicaciones se producen y conceptualizan desde la producción gráfica, por artífices que manejan técnicas específicas que son parte de los procesos editoriales. Estas obras son creadas a partir de los saberes y el arte de tipógrafos, impresores o encuadernadores y continúan la tradición de la producción editorial, resultando siempre atractivos para la audiencia. Algunos de estos oficios han sido rescatados, como es el caso de la impresión con tipos móviles que luego de casi desaparecer por años hoy goza de una renovada vigencia. Este es el caso de proyectos como Obrera Gráfica de María José Prenafeta y Tipo Móvil de Andrea Torres, quienes han implementado sus talleres de letterpress realizando una producción de altísima calidad, sencilla y sensible, basada principalmente en la reproducción de la palabra tal como los tipógrafos originales lo hicieran. Mención aparte merece Letra Chueca de las chilenas, radicadas en Estados Unidos, Camila Araya y Daniela del Mar, quienes al alero del mítico Amos Kennedy implementaron un taller de producción tipográfica basado en el uso del spanglish como lenguaje gráfico y literario, inyectando un carácter latino dentro de la escena norteamericana, lo que les ha valido el reconocimiento en el país del norte y en Chile. A estos se suman, entre otros, talleres como Larva Press, o Cerro en Valparaíso, o el taller de tipos móviles Güiña, este último producto del taller autogestionado por estudiantes dentro de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile.

No solo la producción con tipos móviles ha demostrado la importancia del oficio en el arte impreso local; talleres como Abasto, de Francisco Espinosa y Constanza Salazar, han logrado destacar a través de la impresión en serigrafía de su propia obra y la colaboración con otros artistas. Un trabajo cuidado, original y único, articulado como un referente para muchas realizaciones impresas que ven en la serigrafía un medio de reproducción de obras como un arte que no parece tener límites.

Otro caso de un proyecto que arranca desde el oficio y que trabaja colaborativamente es La Mano Ediciones, el taller dirigido por la artista Daniela Poch, quien ha enfocado su trabajo en la producción e impresión en risografía. Esta técnica digital de reproducción a baja escala, mediante una matriz de papel y que permite la sobreimpresión de colores es llevada a una categoría de arte por Daniela, quien además de realizar su trabajo autoral con el sello Zuny Zines, imprime para muchos de las y los publicadores locales, siendo su taller uno de los referentes más importantes de producciones en esta técnica. La Mano confecciona desde productos sencillos como cuadernos o agendas hasta complejas impresiones, en tres o más colores, que en tirajes limitados son tan valiosas como los trabajos de impresores de tipos móviles o serigrafía.

El margen

La historia del fanzine desde sus orígenes ha respondido a una necesidad de comunicar temáticas únicas para públicos específicos, que los medios hegemónicos no son capaces de integrar. En Chile este tipo de expresiones ha estado presente por muchos años viviendo en el margen. Producciones editoriales hechas en fotocopias en que los creadores prescinden de una técnica prodigiosa privilegiando un mensaje determinado, con códigos propios para un público cautivo y cercano. Este tipo de expresiones es un campo fértil para la experimentación, donde la escasez de recursos potencia las ideas, las que crecen alcanzando, muchas veces a la categoría de publicaciones de arte. En la producción de fanzines la idea del arte impreso se ejecuta de manera completa, ya que los autores/editores realizan toda la producción



gráfica con los recursos que encuentran a mano, ocupándose de cada detalle del proceso editorial. Así es el caso de Estrellita Mía, editada por el artista Leonardo Casas, emblemática producción que construye de manera periódica una publicación temática con colaboraciones internacionales y que ha logrado brillar no solo a nivel local. No se puede dejar de mencionar revista *Travesti*, un fanzine editado por Niki Raveau, que contaba con la colaboración de Paz Errázuriz, y que, más allá de un afán artístico, es un proceso de empoderamiento político de una comunidad de transformistas del sector de La Vega, en Recoleta.

Independiente de estas tres tipologías principales, existen algunos casos específicos que cruzan estas líneas y que su trabajo vale la pena destacar: Fernanda Aránguiz, artista y publicadora que ha trabajado la experimentación editorial de manera consciente y sostenida, generando un cuerpo de obra que ha aportado a la comprensión del arte impreso dentro de la disciplina; Naranja Ediciones, la casa editorial dirigida por Sebastián Arancibia y Sebastián Barrante, quienes han logrado estructurar un proyecto sobre el arte impreso sostenido en el tiempo, con publicaciones complejas que exploran desde lo estético contenidos imposibles de instalar en editoriales tradicionales. Hay también nombres que en esta historia no pueden faltar como Buen Lugar, de los hermanos Alejandro y Cristóbal Olivares, quienes desde el fotolibro y el fotozine instalaron su propia y particular mirada; Pablo del Cielo, ilustrador único con un discurso radical que ha logrado enamorar circuitos mucho más allá de nuestras fronteras; Alejandra Valenzuela, que llevó su obra gráfica a la producción editorial, visibilizando un camino que muchos seguirían.

El 18 de octubre de 2019 en Santiago de Chile se produjo un estallido social que significó una revuelta popular que buscó empujar cambios en la sociedad. Ese día se realizaba en el MAC del Parque Forestal, la primera jornada de la que sería la última feria *Impresionante* como la conocíamos. En esa oportunidad, la feria ocupaba prácticamente toda la planta baja del museo e incluía, dentro de sus casi cien expositores, proyectos de Brasil, Argentina, Perú y por primera vez, de México. Ese día la feria debió cerrar

abruptamente y todo quedó en pausa. El foco ya no estaba en un museo sino en la calle y todas las expresiones que ahí estaban sucediendo. Toda la experimentación del arte impreso se volcaba a la calle en formato de publicaciones, carteles, panfletos o pancartas. Esta vez las impresiones, las palabras y los papeles, tenían un rol protagónico en crear una identidad y gritar un mensaje.

La feria nunca más volvió al museo. Después vinieron las versiones Emergencia, en diciembre de 2019, y Pandemia, en octubre de 2021, ambas en los galpones del Persa Víctor Manuel que acogieron a todo este colectivo de impresores, de manera abierta y horizontal, mezclándolos con el tráfico de este tradicional hito urbano. En este lugar los límites se difuminaron, la palabra arte ya no estaba tatuada en un monolito de mármol, sino que se movía viva entre los locatarios del lugar.

La feria luego del estallido y la pandemia se había adaptado y transformado, buscaba nuevas estrategias de resistencia, lo que le resultaba tremendamente fácil. El arte impreso es un fenómeno complejo, y esa misma complejidad le permite mutar de acuerdo con los cambios que suceden; le permite sobrevivir y no depender de un escenario o un grupo determinado que lo gestione. El arte impreso habita y crece de manera orgánica en los lugares donde es necesario, como una maleza en un sitio eriazo, pero que no para de dar flores. El arte impreso siempre es vida.



Necesidades territoriales atendidas por el diseño:

**Modelo pedagógico contextualizado en
La Araucanía en momento de pandemia**

Caso Taller de Diseño III de la carrera de Diseño de la
Universidad Católica de Temuco, Balloon Latam y pequeños
productores en madera de Cunco y Melipeuco.

Una de las condiciones que caracteriza al diseño como disciplina, especialmente desde mediados del siglo veinte, es su voluntad por interactuar directamente con los territorios y las comunidades locales, estableciendo relaciones colaborativas que permitan, entre otras cosas, recuperar el patrimonio material e inmaterial de los pueblos, poner en valor sus condiciones culturales específicas y articular redes de trabajo entre diferentes agentes sociales para fomentar el desarrollo y la innovación en distintos ámbitos sociales. En suma, el diseño hoy se erige como una actividad eminentemente colaborativa y cada vez más participativa, prestando especial atención en el aprendizaje mutuo, el fortalecimiento a través del empoderamiento, la resolución de problemas y la creación de sentidos comunes y comunitarios entre los actores involucrados (Aránguiz & Opazo, p. 52).

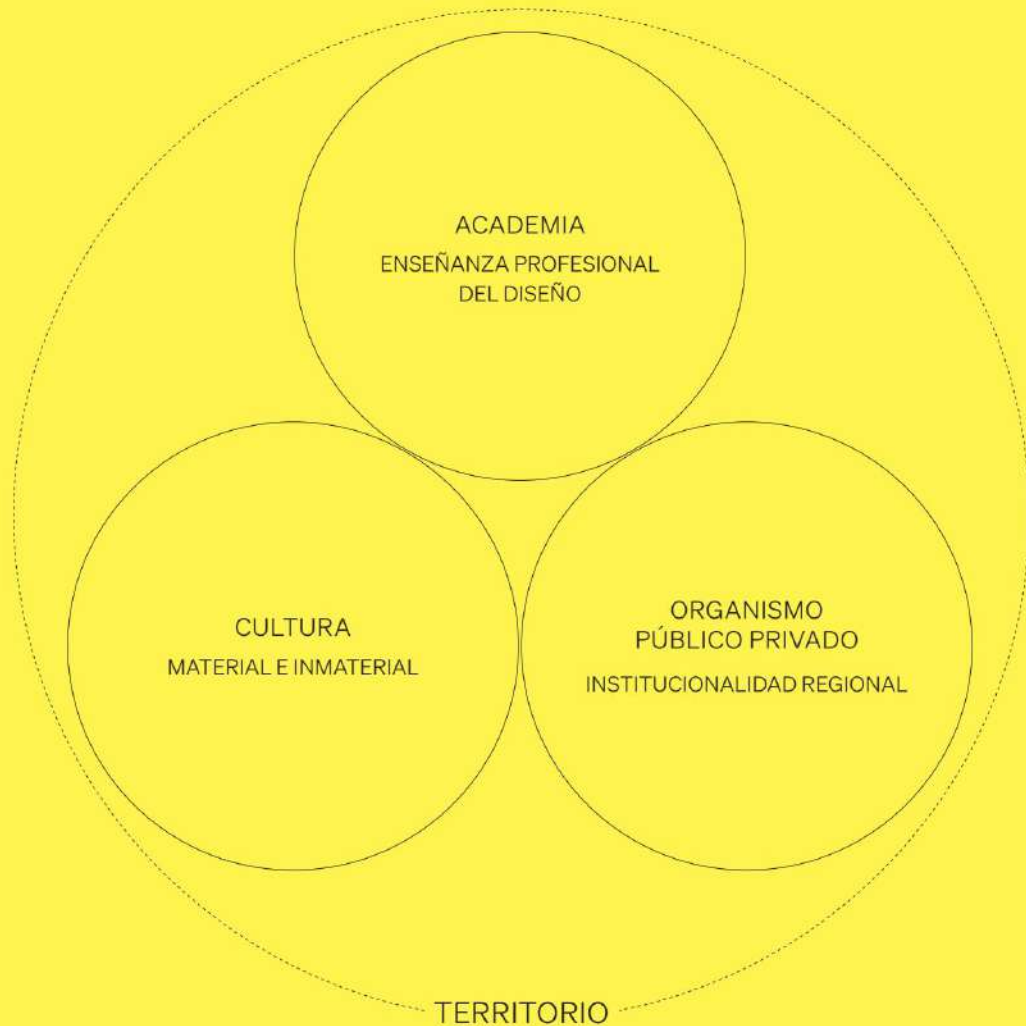


Figura. 1. Matriz de trabajo desde el territorio.

En este contexto, la carrera de Diseño de la Universidad Católica de Temuco se ubica en un territorio privilegiado, rico en posibilidades de desarrollo y caracterizado por una amplia diversidad cultural marcada por la presencia de la cultura originaria mapuche y las tradiciones de los colonos provenientes de Italia, Alemania, Francia, Suiza y España que arribaron al territorio entre 1883 y 1912 (Cepeda, 2008). Frente a este tejido cultural, el Departamento de Diseño ha mantenido a lo largo de su historia una fructífera y abierta relación, caracterizada por una preocupación ética ante las necesidades que el contexto expresa y que, en algunos casos, se transforman en desafíos disciplinarios propios de la unidad académica. Esta relación se ha traducido en una

matriz de trabajo entre la enseñanza profesional del diseño, la institucionalidad regional y la cultura material e inmaterial de la zona. Se obtienen favorables resultados a lo largo del tiempo concretando un modelo pedagógico basado en la interacción entre estos tres sectores (Figura 1).

La implementación de esta metodología, que inicia el proceso “desde el territorio” y no “hacia el territorio”, permite establecer contactos significativos entre los actores territoriales involucrados en la ejecución de proyectos, lo que a su vez asegura dar una respuesta a las necesidades presentadas por medio de soluciones posibles de proyectar en el tiempo. Tal trabajo, sin embargo, requiere de una comunicación activa, clara y rigurosa entre los representantes de los distintos

CULTURA

- Material e inmaterial
- Trabajo en madera
- Territorio

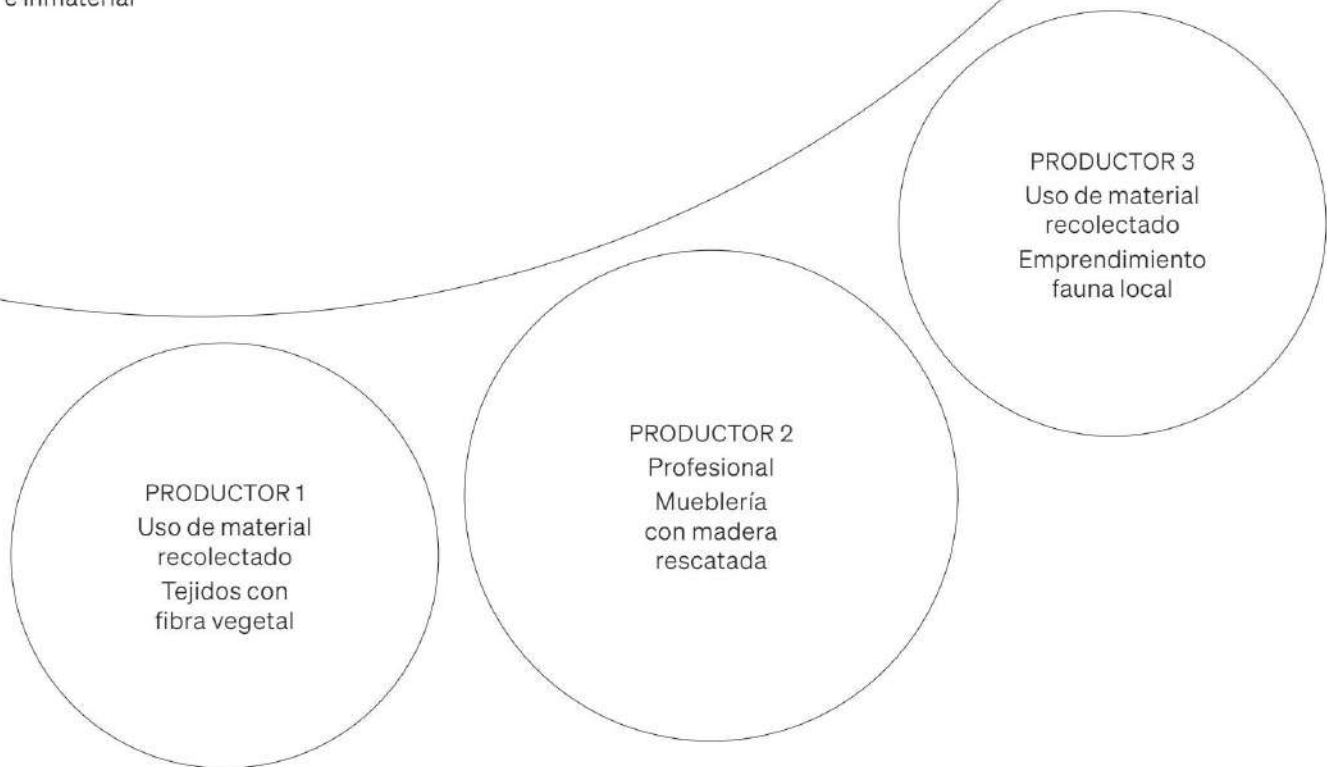


Figura 2. Productores beneficiarios.

ámbitos en la formulación y sistematización del proceso de diseño y desarrollo proyectual para asegurar su éxito.

A continuación se ofrece un examen detallado de un modelo formativo pensado para articular las necesidades territoriales con el aprendizaje del diseño en el contexto específico de la Región de La Araucanía durante la pandemia de Covid-19. A través de un análisis de las diferentes etapas de formulación y materialización de propuestas buscaremos dejar en claro la manera en que las consideraciones territoriales deben manifestarse mediante un enfoque participativo y guiado en torno a las necesidades específicas de los comitentes o mandantes. Asimismo, buscaremos evidenciar los retos y las oportunidades que el escenario de pandemia significó tanto para estudiantes como docentes y productores, propiciando el ámbito online como un espacio para el desarrollo pedagógico con pertinencia territorial.

1. Proyecto

El primer semestre del año 2020, en pleno auge de la pandemia por Covid-19, el Departamento de Diseño de la UC Temuco establece un convenio de colaboración con la empresa Balloon Latam, quienes, interesados por aportar al desarrollo económico desde el emprendimiento en las comunas de Cunco y Melipeuco en la Región de La Araucanía, exponen la necesidad de apoyo a un grupo de tres pequeños productores en madera que buscan ampliar su oferta de productos con propuestas creativas de diseño, reconociendo su posibilidad y capacidad productiva, conocimiento acumulado y pertinencia territorial.

Dicha necesidad se asume académicamente para ser presentada en forma de encargo semestral al curso de Taller de Diseño III, perteneciente al tercer semestre formativo de la malla curricular de la carrera de Diseño. La dinámica colaborativa,

como estrategia de trabajo en nuevos escenarios, resulta especialmente eficiente: el trabajo colaborativo brinda resultados positivos al ser utilizado en la educación virtual, permite mantener la interdependencia del equipo y aprender de una manera interactiva, dinamizando los procesos de enseñanza-aprendizaje (Santana-Mero, 2021). La articulación responde a la organización presentada en la Figura 1 e integra a los siguientes actores: a) estudiantes y docentes del curso taller; b) empresa Balloon Latam y UC Temuco; c) productores en madera insertos en el contexto territorial de las zonas de Cunco y Melipeuco, Región de La Araucanía.

A los estudiantes que asumen el trabajo se les otorga un contacto directo con la institucionalidad y representantes de la cultura territorial, con la finalidad de conocer desde una experiencia personal las solicitudes expresadas por las partes. Los beneficiarios tienen en común el trabajo en madera, pero presentan visiones, experiencias y producción diferenciada (Figura 2).

El beneficiario 1 destaca por su visión de respeto a la naturaleza, materializada en el uso de materia prima recolectada directa y personalmente en bosques y espacios cercanos. El beneficiario 2, por su parte, cuenta con estudios profesionales en arquitectura y ejerce gran parte de su desarrollo y fabricación de muebles con madera rescatada de la demolición local. Por último, el beneficiario 3, quien también produce con madera recolectada, se caracteriza por vincular su labor creativa en torno a un emprendimiento personal asociado a un ave particular del sector.

2. Metodología

Por el número de beneficiarios, el curso se organizó en torno a tres enfoques productivos. Cada estudiante reunió información pertinente de cada productor y su relación con el contexto. El grupo que trabaja el mismo enfoque productivo puede colaborar con la búsqueda de información, sin embargo su análisis y propuesta conceptual es individual. La decisión de trabajo individual se consideró a partir de los objetivos del curso y la posibilidad de multiplicar las opciones para los beneficiarios.

En términos metodológicos, en el curso Taller de Diseño “el profesor aplica una serie de estrategias docentes que hace factible tanto el desarrollo del pensamiento como la actitud creadora en los alumnos” (Tolosa, 1999); trabaja con una metodología constructivista, enfocada principalmente en el y la estudiante, en el logro del manejo de la información y su capacidad de interconectarla para que, desde la reflexión, descifre una necesidad particular en torno a una situación identitaria. Esta última se utilizará como concepto posibilitador de un problema de diseño contextualizado y fundamentado.

Como parte de las estrategias aplicadas por el docente, es importante recordar la manera de trabajar colaborativamente, o como bien lo plantea Masferrer (2019), *co-crear en equipo*. Desde este punto de vista las “barreras se han levantado, y los equipos ya no son rígidos y compartimentados, sino líquidos y cambiantes. Las responsabilidades se comparten y las ideas fluyen de unos a otros. Los procesos son abiertos, incluso se emplean espacios sin paredes, donde cualquiera puede asomar la cabeza y escuchar lo que allí se está cocinando” (Masferrer, 2019). Esto supone también un cambio de paradigma aún visible en el diseño, que dice relación con “rechazar el marco de análisis individualista de la psicología anterior (conductismo y cognitivismo), enfatizando y priorizando la realidad social como origen de las cogniciones individuales” (Rodríguez Illera, 2001).

El aprendizaje colaborativo, en una primera lectura, tiene entonces una doble dimensión:

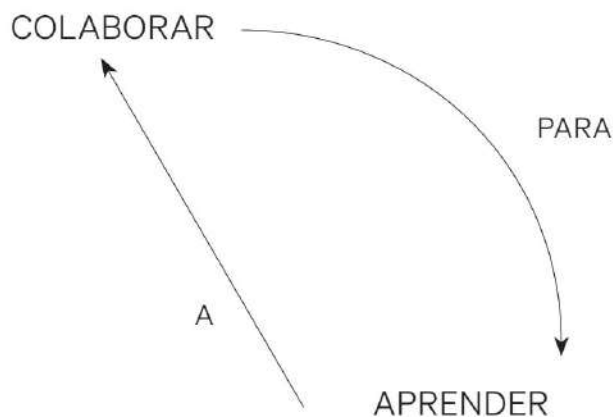


Figura 3. Colaborar para aprender y aprender a colaborar. Rodríguez Illera, 2001.

El distanciamiento y, por consiguiente, el trabajo online, expone un desafío comunicacional para la cocreación. La metodología estaba clara y cada una de las partes involucradas tenían responsabilidades específicas. Para ello se establece un medio de conexión, lo más abierto posible. Siguiendo a Masferrer: “Para que un proceso de co-creación discurra de la forma más fluida posible hacen falta herramientas que lo permitan. Herramientas accesibles, es decir, inclusivas, fáciles de usar por todos” (2019). Se incorpora la plataforma PADLET, posibilitando una comunicación fluida y horizontal para retroalimentar o retroalimentarse con el avance de los otros participantes del grupo dentro o fuera del horario de clases. Una prestación importante que ofrece la herramienta es su posibilidad de almacenamiento, teniendo siempre disponible para las sesiones de trabajo con los involucrados en el proyecto, los avances cargados por cada estudiante. Marisabel Pérez, en la publicación de su artículo “El trabajo colaborativo en el aula universitaria”, expresa muy claramente los beneficios de este tipo de herramientas al señalar que:

“[se] impone la necesidad de reconocer el carácter social del aprender, donde ya el esquema que establecía al profesor como el que enseña y al estudiante como el que aprende de forma exclusiva, no tiene cabida. En su lugar se presenta el aprendizaje como un proceso social que se construye en la interacción no sólo con el profesor, sino también con los compañeros, con el contexto y con el significado que se le asigna a lo que se aprende” (Pérez, 2017).

3. Investigación proyectual

3.1. Acercamiento al problema general de diseño desde una perspectiva global

Se inició con un trabajo reflexivo desde la teoría que expone a países periféricos y centrales interdependientes con roles productivos diferenciados (Bonsiepe, 1985), con el objetivo de aproximarse a la realidad presentada desde la dinámica general que articula la dimensión socioeconómica mundial. Esta teoría interpela el rol del diseño y de los diseñadores en cuanto a su participación en el escenario productivo. La revisión permite incorporar en el pensar de los proyectistas (estudiantes) el valor de la identidad regional en un escenario económico globalizado y el valor de sus conocimientos y creencias para la generación de propuestas de diseño desde lo local (para un escenario global).

3.2. Levantamiento de información para la construcción del problema

Recopilación de antecedentes cuantitativos y cualitativos de la región como parte de un territorio continental y tejido socioeconómico mundial. Se analizan escenarios económicos y productivos internacionales, donde la identidad territorial articula la mirada para la innovación en productos de madera.

3.2.1 Análisis del contexto regional. Participación del sector en el territorio

Se trabaja para conocer el nivel de participación económica de los productos de madera respecto a otras manufacturas o industria, comprendiendo parte de la realidad en que se encuentra.

Se identifican dimensiones relativas al ejercicio de creación, construcción y oferta de productos fabricados en madera, infiriendo su relación con la demanda, postulando una orientación teórica sobre la situación actual del sector en la región, pudiendo incluir desde la manufactura artesanal a productos industrializados de madera.

Paralelamente, el ejercicio posibilita visualizar una realidad no cuantificada, relacionada con el origen del producto madera utilizado por el sector micro o artesanal. Por una parte, la recolección en bosques de piezas de madera

potencialmente trabajables y, como segunda instancia, el rescate de piezas de madera en edificaciones en demolición, al ser común que los propietarios, opten por la demolición antes que la reparación de los inmuebles.

3.2.2. Individualización del comitente

Uno de los aspectos fundamentales en un encargo de diseño está asociado a las expectativas del mandante (o comitente), las que en un escenario académico y disciplinar son recepcionados analíticamente, con el fin de identificar el origen de su planteamiento y/o necesidad. Este ejercicio es fundamental, ya que prepara al estudiante de diseño a discernir entre un problema real abordable por la disciplina y el de una lista de requerimientos arbitrarios, por lo general deficientemente enfocados. En este punto comienza su responsabilidad como especialista.

Para un levantamiento concreto de esta información, se establece una sesión online con un representante de la entidad solicitante del apoyo, en este caso el coordinador regional de Balloon Latam. En la actividad se exponen los objetivos de la organización y lo esperable por ellos con este proyecto. Esta instancia de reunión profesional permite al estudiante visualizar su ubicación en la trama del proyecto. La finalidad académica es que el estudiante se visualice como pieza conectora activa y responsable desde su condición y capacidad de otorgar una respuesta propositiva a través de su trabajo.

3.2.3. Localización

El reconocimiento del lugar, imposibilitado de realizarse presencialmente por la situación sanitaria mundial, se reemplaza con información de tres vertientes principales: a) fuentes secundarias, para conocer cuestiones como el clima, estaciones climáticas y paisaje, cantidad de habitantes, acceso al material, aspectos culturales y económicos, entre otros; b) entrevistas online con productores, para comprender aspectos de arraigo físico y cultural, abastecimiento, identificación y comunidad, entre otros; c) entrevistas online con Balloon Latam como entidad mandante.

3.2.4. Identificación de productores

Similar al punto anterior, se realizan reuniones online con productores utilizando una metodología de entrevista personal semiestructurada, basada en la información general recopilada. La instancia se focaliza en indagar en cuestiones particulares del problema, tratando aspectos específicos de los beneficiarios como sus necesidades y expectativas personales, técnica y tecnología, material y recursos, producción existente y producción histórica. Con esta indagación se logra especificar el problema. Luego se avanza a la adición de las miradas personales de cada estudiante para construir una conceptualización que posibilite una propuesta particular e identitaria.

3.3. Desarrollo de concepto identitario

3.3.1. Sesiones de trabajo académico

Se organizan dos sesiones de trabajo semanales, para dar cuenta de las propuestas conceptuales a partir de la información recopilada y visiones personales. En caso de ser necesario, se realizan sesiones extraordinarias, con la finalidad de alcanzar plazos y objetivos propuestos a la institución y a los productores.

En estas sesiones expositivas se presentan individualmente los avances. En caso de problemas de conectividad, propios de la zona sur en época de invierno, está disponible el material en PADLET. Al mismo tiempo, todas las sesiones son grabadas y alojadas en plataforma educativa interna de la universidad.

3.3.2. Reuniones participativas de trabajo

Durante el semestre se organizan cuatro sesiones de trabajo online con cada productor. Por este medio se le exponen los avances alcanzados, con la fundamentación respectiva y prescindiendo de conceptos disciplinarios para un diálogo más claro y efectivo.

Las actividades permitieron establecer una retroalimentación permanente en el tiempo y ampliada con el grupo de trabajo. En consecuencia, esta estrategia los conmina a “aprender a colaborar”. Las opiniones surgidas desde la conversación de cada uno se traducen en retroalimentación general para el grupo. Destaca en esta etapa, como parte del proceso de aprendizaje, el

manejo selectivo del vocabulario por parte del estudiante para entregar y recibir información de diferentes estamentos (jefaturas, administrativos, docente, pares, pequeños productores).

Este trabajo resulta particularmente formativo, ya que prepara al estudiante como ente especialista, donde sus capacidades para la comunicación efectiva, con un diálogo crítico, respetuoso e inclusivo (Gutiérrez Ríos, 2018), se hacen relevantes al momento de enfrentar un proyecto de diseño desde sus diferentes ámbitos o indagar sobre cuestiones específicas de la realidad observada, en este caso con los beneficiarios directos, colocando al lenguaje como herramienta para el aprendizaje y como vehículo para alcanzar la expresión integral en todas las modalidades de la educación (Calderón, 2010).

4. Desarrollo de propuestas

Durante el desarrollo de las propuestas, se hace muy necesario, en un modelo participativo, recibir impresiones de los participantes del proyecto, aquellos tres estamentos que fundan la instancia colaborativa. Es así como se organizan encuentros online que dinamicen este diálogo, participando al menos dos de los tres estamentos.

El desarrollo de propuestas tiene un comportamiento cambiante: transita de lo conceptual a lo material, sin perder de vista que lo material debe cumplir la función que lo transforme en respuesta al problema detectado. Para el logro cualitativo de este “salto”, el primer paso está dado por la construcción abstracta, entendida como forma sin funcionalidad práctica, pero con carga comunicativa suficiente para expresar el concepto. El trabajo del autor es cargar el contenido del mensaje propuesto en fase anterior (concepto), en una expresión física, construida empleando cualquiera de las tipologías constructivas básicas (línea, plano y volumen).

Al completar dicha etapa se logra un avance consciente y fundamentable, para proceder a cargar la forma de una funcionalidad práctica. Así, y como queda expresado en la Figura 4, se avanza hacia una solución material, posible de ser construida siguiendo los requerimientos técnico-productivos de los beneficiarios, quienes serán los encargados de producirlos.

En total, se trabaja sobre diez propuestas, cada una de ellas basada en un aspecto identitario del lugar elegido por cada estudiante según su análisis personal. Así, también, se reconoce al productor y su capacidad técnico-productiva como el vinculante entre “realidad” y “expectativa”, dimensiones que emergen como articuladoras para considerar aspectos concretos de las propuestas, como por ejemplo la importancia del agua en su asentamiento territorial, su relación esencial con el bosque y la naturaleza en general, la existencia de interrupción de servicios básicos o consideraciones paisajísticas o identitarias, entre otros.

5. Resultados

El trabajo analítico permite obtener propuestas objetuales dotadas de una alta carga territorial y con un importante nivel creativo, que debería considerar las posibilidades de los productores. Así también atienden a ciertos requerimientos específicos que surgen desde la dinámica particular entre el productor, ubicado en una zona precordillerana, y el visitante, proveniente de diferentes partes del país y el mundo, como por ejemplo, provocar una transacción rápida y expedita, atender a condiciones de transportabilidad de los productos (ya que por lo general se accede a ellos en automóvil con varios visitantes

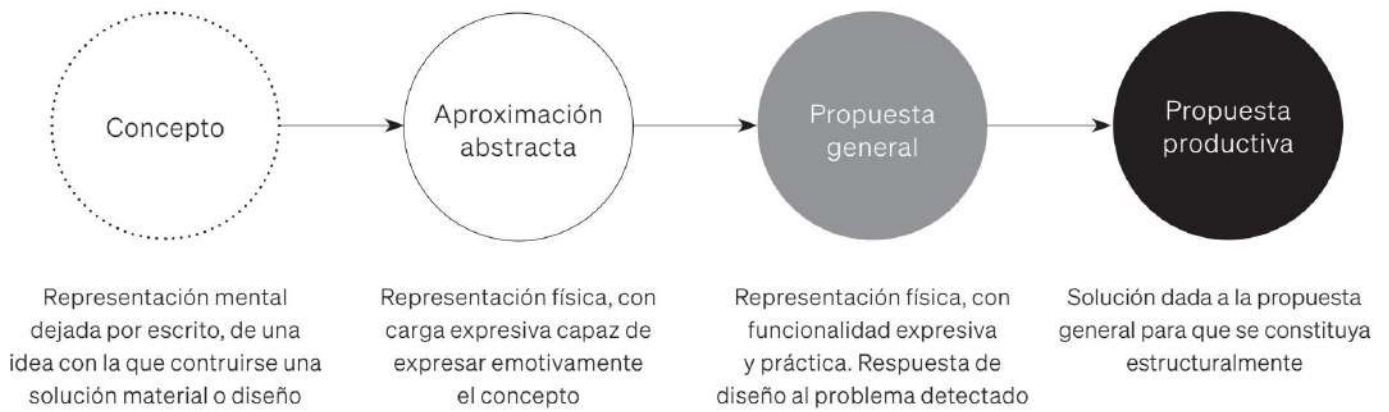


Figura 4. Esquema de traspaso conceptual a formal.

y poco espacio para más carga), conseguir costos productivos bajos y con amplio margen de ganancia, tiempos de producción cortos y productos insertables principalmente en espacios habitacionales.

La situación sanitaria también impidió disponer de los talleres de producción de la carrera de Diseño, por lo que fue imposible acceder al prototipaje de los productos, que representa la etapa final del trabajo de taller. Se subsanó esta necesidad orientando el trabajo final hacia la visualización tridimensional en maquetería y planimetría para comunicar aspectos de producción.

6. Presentación de resultados

Los resultados de las diez propuestas de diseño fueron socializados a través de sesiones online con los respectivos productores, dejando espacio para que cada grupo de estudiantes pudiera exponer sus trabajos y escuchar las impresiones y retroalimentación de los comitentes. Resulta muy importante en este momento reconocer los límites del medio de comunicación y las posibilidades de comprensión teniendo una pantalla de por medio. Por este hecho, cada propuesta se apoya en los siguientes elementos extras para su asimilación: ficha descriptiva, láminas gráficas (con fundamentos conceptuales, planimetría, visualización de la propuesta en escenarios reales e imágenes de vistas en volumen), maqueta volumétrica y video explicativo del proceso y

propuesta. Así se logra la transferencia técnica en cada caso, y con la finalidad de que el productor pueda hacer uso libre de los recursos generados.

Tras dicho contacto, se les hace envío postal del material físico desarrollado y presentado a distancia. De esta manera, una vez finalizado el proceso se le entrega un informe a Balloon Latam, que como mandante, se informa del desarrollo y los resultados.

7. Participación en concurso de diseño

El trabajo logró proponer bienes a los beneficiarios posibles de apropiación y muy coherentes en su fundamento, por lo que se obtiene un material propicio para efectos de difusión.

Concretamente, surge la posibilidad de que, con algunos ajustes de formato, los proyectos puedan ser presentados al concurso Madera21 versión 2020, actividad organizada anualmente por la Corporación de la Madera, CORMA, evento de carácter latinoamericano y convocado para diseñadores, arquitectos y carreras afines.

Para obtener estos resultados fue relevante el trabajo en equipo, desde la bajada de la información para que la inscripción y envío del material cumpliera el estándar solicitado. Una importancia relevante tuvo el acceso a internet, espacio idóneo para la comunicación a distancia y traspaso de material, lo que, apoyado por plataformas ya descritas, permitieron una conexión permanente con el equipo.

7.1. Presentación al certamen latinoamericano Corma 2020

La convocatoria estuvo orientada a desafiar a la madera desde el diseño, disciplina llamada a liderar procesos de transformación con foco en los usuarios, en el contexto de la aceleración tecnológica y los desafíos de desarrollo sostenible. Los logros de esta experiencia permitieron evaluar los proyectos por externos, y ser reconocidos por pares nacionales e internacionales. El trabajo realizado se recompensa con la obtención del segundo lugar con el proyecto de la estudiante Maoni Naves, titulado: “Recuperación de madera nativa en productos lúdicos infantiles”. Con el premio monetario recibido, la estudiante trabaja para lograr producir y comercializar su propuesta.

8. Conclusiones

El trabajo académico de este semestre fue un desafío para las casas de estudio. La pandemia hizo retroceder nuestras rutinas y replantear un trabajo aislado desde los hogares. En un artículo que dio la vuelta al mundo, Marc Prensky (2021) presentaba la “brecha digital” como el enfrentamiento en las aulas de dos generaciones: aquella que ha crecido con la omnipresencia de los dispositivos digitales, y que ya no puede entender el mundo sin ellos, y aquella que se crió con los libros y los profesores tradicionales, a la que le resulta cada vez más difícil llegar a su público más joven (Aprenderapensar, 2009).

Las generaciones de estudiantes con las que estamos trabajando han nacido en medio de un desarrollo tecnológico abrumador. Años atrás se planteaba que este nuevo contexto moldearía las percepciones de esta generación e influenciaría en sus actitudes, hábitos y habilidades cognitivas (Moreno, 2018). Ese tiempo ya llegó.

Con este ejercicio se puede plantear que las metodologías exclusivas de aula pueden ser reconsideradas. Si el paradigma comunicativo muta constantemente, puede ser necesario revisar aquellas actividades en que la presencialidad se entendía como indispensable. La inmediatez que entrega internet es innegable y por tanto reconocible y utilizable a favor de los procesos. Entre nativos digitales e inmigrantes digitales existe

un desafío de equilibrio comunicacional, lo que supone una optimización de recursos y procesos nunca antes vistos.

Sin embargo, hay que ser cauto, ya que la búsqueda de este equilibrio comunicacional puede desencadenar en otro desequilibrio: no todo puede ser a distancia. En el presente proyecto no fue posible la realización de una actividad de aprendizaje clave en la disciplina: aprender desde la experimentación con el material. Cortar, unir, armar no fue posible en esta oportunidad.

Es posible que quede pendiente un nuevo ejercicio académico para establecer, desde la comparación, el impacto de la falta o de la inclusión de nuevas herramientas para el aprendizaje. Un semestre en que junto a lo virtual pueda llevarse a cabo un trabajo en presencia de otro, cocreativo desde el quehacer práctico de la profesión.

BIBLIOGRAFÍA

- Aprender a pensar. (2009, mayo 5). *Aprender a pensar*. www.grupo-sm.com: <https://aprenderapensar.net/2009/05/18/nativos-digitales-vs-inmigrantes-digitales/>
- Aránguiz G. & Opazo D. (2018). Co-diseñar el problema de proyecto. Participación en diseño a escala local y uso de la linkografía como medio para estudiar las interacciones de diseño. *Revista 180*(42), 49-59.
- Balloon Latam. (2021, agosto). <https://balloonlatam.com>
- Bonsiepe, G. (1985). *El diseño de la periferia, debates y experiencias*. México D.F.: Gustavo Gili.
- Calderón, L. A. (2010). Lenguaje: Algo más que un mecanismo para la comunicación. *Revista electrónica Educare*, XV(1), 161-170. [Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica] <https://www.redalyc.org/pdf/1941/194118804013.pdf>
- Cepeda, J. M. (2008). Los colonos y la escuela en la Araucanía: los inmigrantes europeos y el surgimiento de la educación privada laica y protestante en la región de la Araucanía (1887-1915). *Universum*, 23(1), 268-286 [UTalca, online, ISSN 0718-2376].
- Gutiérrez Ríos, M. Y. & Bejarano, O. L. (Comps.). (2018). *Educación para el diálogo crítico y la inclusión: estrategias pedagógicas para transformar la práctica docente*. Bogotá: Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad de La Salle.
- Masferrer, A. (2019). *Diseño de procesos creativos. Metodología para idear y co-crear en equipo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Moreno, M. (2018). *Cómo son las seis generaciones de la era digital*. www.trecebits.com: <https://www.trecebits.com/2018/02/07/las-6-generaciones-la-digital/>
- Pérez, M. M. (2007). El trabajo colaborativo en el aula universitaria. *Laurus*, 13(23), 263-278.
- Rodríguez Illera, J. L. (2001). Aprendizaje colaborativo en entornos virtuales. *Anuario de Psicología*, 32(2), 63-75 [Facultat de Psicologia Universitat de Barcelona].
- Santana-Mero, R. M., San Andrés-Laz, E.M., Pazmiño-Campuzano, M. F. (2021). El trabajo colaborativo: una estrategia en la práctica del docente virtual. *Dominio de las Ciencias*, 7(1), 909-926. [Ecuador].
- Tolosa, C. M. (1999). *Didáctica Projectual*. Santiago: Ediciones Universidad Tecnológica Metropolitana.

Autor Roberto Osses. **Reseña** diseñador, tipógrafo y docente de la Carrera de Diseño, FAU, Universidad de Chile. Autor de las publicaciones *Una fuente de luz*, *Orígenes de la tipografía en Chile*, *Amor (y diseño)*, entre otras. **Fotografías** Libro "Afiches. Resistencia, cultura y solidaridad. 1973 - 1990", publicado por el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y editorial Ocho Libros.

¿DÓNDE ESTÁN?

Juegos del lenguaje y tipografía



Deberíamos tomarnos muy en serio el lanzamiento de un libro. Un libro no es solo un libro, es más. Pero entonces, ¿qué es un libro? ¿Es texto, relato y narrativa, o es más bien un producto cultural con el que se interactúa a través de los sentidos? ¿Un texto y un libro son lo mismo? Para el filósofo francés Roger Chartier, la textualidad del libro y materialidad del texto, son dos aspectos profundamente interconectados, entrelazados e inseparables,¹ dos sucesos que habitan el libro y que al mismo tiempo lo constituyen. Plantea que la comprensión cabal de su historia solo es posible si contemplamos tanto sus procesos de producción y circulación, como las prácticas de lectura.² Un todo, en donde la materialidad excede al sustrato, la encuadernación o la tipografía. La circulación comienza cuando un libro se expone a sus lectores. El tradicional rito de presentación a la comunidad, es un paso fundamental para el texto consumado como libro.

Recientemente fue presentado el libro *Afiches. Resistencia, cultura y solidaridad. 1973 – 1990*, publicado por el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y la editorial Ocho Libros.³ La investigación estuvo a cargo de la curadora Soledad Aguirre, quien además de realizar una excelente recopilación de carteles, elaboró un relato claro y bien documentado que acompaña las imágenes a lo largo de toda la edición. La escritora y crítica Diamela Eltit participó también de esta obra aportando el prólogo que la inaugura, y en el momento del lanzamiento, procedió a leer dicho texto. Lo interesante de escuchar la voz de la autora o autor de un texto, es que se accede a detalles que la palabra impresa a veces no alcanza a manifestar; el tono y la gesticulación, por ejemplo, nos permiten saber cuáles son las frases del escrito que cargan con mayor pena, rabia o esperanza. Las tonalidades de quien habla y sus expresiones faciales profundizan y otorgan —nuevos— sentidos al texto. Si dicho relato se sitúa concretamente dentro de una obra específica, entonces ese tono y esas gesticulaciones son constitutivas de esa edición; *son* el libro.

La última frase del prólogo del libro referido fue leída a viva voz y con marcado énfasis por su autora:

«[...] un conjunto de detenidos desaparecidos nos invocan y nos convocan en una idéntica pregunta: ¿Dónde Están?»⁴

Esa pregunta final no es solo una pregunta, es *la pregunta*. La conocemos. Pero ¿la comprendemos? ¿Qué ocurre si la analizamos?, ¿si la descomponemos?

¿Qué es “dónde”? ¿Qué es “están”? Hablamos del lenguaje.

Ludwig Wittgenstein (1889-1951), fue un matemático, lingüista y lógico austriaco, conocido por su filosofía del lenguaje. Entre sus obras destacan como las más importantes el *Tractatus Logico-Philosophicus* de 1921 y las *Investigaciones filosóficas*, publicada de forma póstuma en 1953. Sobre este último libro podemos apuntar como dato clave, que en 1999, el filósofo y dramaturgo Douglas P. Lackey publicó una investigación que involucró a casi quinientos profesores de filosofía de los Estados Unidos, para definir cuál es la obra filosófica más importante del siglo veinte. El libro póstumo de Wittgenstein quedó en el primer lugar superando incluso a *Ser y tiempo* de Martin Heidegger.⁵

Wittgenstein intentó en el *Tractatus* trazar los límites de la “expresión del pensamiento”, y planteó que dicho límite, “sólo podrá ser trazado en el lenguaje”.⁶ Lo que buscaba en su escrito, se puede decir, era establecer los límites de nuestro lenguaje, para que a partir de eso, pudiésemos conocer los límites de nuestro mundo objetivo. Comprender lo que está adentro nos ayuda también a saber qué es lo que queda afuera; nos permite mirar con cierto grado de nitidez aquello que está más allá de ese mundo objetivo en el que habitamos. Si

nuestro lenguaje fuera una amplia caja con piezas de lego, que sirvan para armar las figuras que se nos ocurra crear, lo

que Wittgenstein intentó en este libro fue examinar escrupulosamente las diferentes piezas disponibles, para entender su funcionamiento y posibilidades, para saber cuáles son los límites, qué es lo que no podríamos armar.

1

Roger Chartier, “Materialidad del texto, textualidad del libro”, *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria*, 11(12) (2006): 1.

2

Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, *Historia Social*, 1992, I, <http://www.jstor.org/stable/10.2307/40340281>.

3

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, *Afiches. Resistencia, cultura y solidaridad. 1973–1990*, ed. Soledad Aguirre (Santiago: Ocho Libros, 2021).

4

Diamela Eltit en: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 9.

5

Douglas P. Lackey, “What are the modern classics? The Baruch poll of great philosophy in the twentieth century”, *Philosophical Forum*, 30(4) (1999): 329–46, <https://doi.org/10.1111/0031-806X.00022>.

6

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus. Investigaciones filosóficas* (Madrid: Gredos, 2017), 5.

UN FILM DE IGNACIO AGÜERO

GRAN PREMIO FESTIVAL DE BILBAO 1982

NO OLVIDAR

FOTOGRAFIA: CRISTIAN LORCA - SONIDO: MARCOS DE AGUIRRE - MUSICA: JAIME DE AGUIRRE, FRANCISCO VARGAS

7
Wittgenstein, 103.

8
Wittgenstein, 99.

9
Wittgenstein, 100.

10
Wittgenstein, 128.



En *Investigaciones filosóficas* surgen los planteamientos que más vienen al caso. “Nombrar algo es similar a fijar un rótulo en una cosa”,⁷ dice el autor. Ese rótulo se enseña y se traspasa de generación en generación, en principio valiéndose de señales elementales, como apuntar algo y nombrarlo. “El niño emplea esas formas primitivas de lenguaje cuando aprende a hablar. El aprendizaje del lenguaje no es aquí una explicación, sino un adiestramiento”.⁸ Todas estas acciones van conformando un rotulado universal, como en una tienda de *retail* o un supermercado, cada objeto del mundo porta una etiqueta que indica su nombre: semáforo, vereda, automóvil, bicicleta, etc. Lo interesante de estas etiquetas o rótulos es que una vez que las recordamos y comprendemos, las comenzamos a utilizar en un entramado amplio, complejo y diverso. Podemos incluso transgredir su significado original, jugar con las reglas dadas en el proceso de instrucción inicial. Estas ampliaciones y diversificaciones de los significados de las palabras forman parte de lo que el autor llama *juegos del lenguaje*. “Llamaré también ‘juego de lenguaje’ al todo formado por el lenguaje y las acciones con las que está entretelado”,⁹ dice Wittgenstein. El juego

entonces es todo, porque el lenguaje se constituye de reglas y lo que hacemos es jugar con esas reglas. Veamos un ejemplo.

Si nos dirigiéramos a las zonas costeras de Chile, encontraríamos ciertos entornos, conformados por arena en el suelo, en donde revientan las olas del mar y las personas acuden a descansar y tomar sol. La etiqueta o rótulo en ese caso diría: playa. Por otro lado, si un joven habitante del país, que estuviera descansando, relajado, mirando la televisión y bebiendo una cerveza, le comentara a su amiga acerca de cómo se siente, podría decir: *estoy playa*. Ahí emerge el juego, se cambiaron las reglas y el sentido de lo dicho, y su amiga comprendería lo que él quiso decir, e incluso, quizá con mayor profundidad.

Los cambios en las reglas logran ser interpretados e incorporados. Los juegos del lenguaje pueden surgir en la interacción con la otredad, pero no es condicional. Hay juegos que se juegan solo, “piensa en los solitarios”¹⁰, dice el autor, o en un niño saltando la cuerda o una niña lanzando una pelota al muro y esperando que regrese. La metáfora más clara que provee Wittgenstein en su libro, es jugar con una pelota entre dos personas toda la tarde en un parque, en donde el



balón se lanza de un lado a otro, y las reglas van cambiando sin mediar acuerdo explícito. Esas alteraciones incluso así son comprendidas e incorporadas, y esto resulta divertido.

¿Dónde Están? ¿Cómo se interpreta e incorpora esta pregunta? Para interpretar nos valemos no solo de las palabras, también del contexto, la entonación y las expresiones no verbales, a saber: miradas, gestos faciales, movimientos del cuerpo y de las manos, todo aquello que para Wittgenstein cabe dentro de las *formas de vida*.¹¹ ¿Qué ocurre entonces cuando la pregunta está impresa? ¿Dónde queda el contexto, el tono y los gestos?

Tratando de comprender cómo interpretamos *la pregunta*, realicé tres pequeños experimentos. Dictando clases a distancia, al iniciar la sesión y sin haber tenido ningún tipo de interacción con las y los estudiantes que se conectaban, escribí en el chat: ¿Dónde están?, para luego consultarles si es posible que alguien explique a qué me refiero con la pregunta. La primera respuesta fue: “Se refiere a los compañeros que no han ingresado”. La segunda estudiante dijo: “Creo que se refiere a los detenidos desaparecidos, profesor”. La mayoría apoyó la segunda opción. Luego de esto me dirigí al buscador de internet y coloqué *la pregunta* en la categoría libros. Lo primero que me arrojó fue un libro infantil para aprender

a señalar objetos y lo segundo, una publicación acerca de vida en otros planetas. Como tercera prueba escribí *la pregunta* en el buscador de videos de la internet, teniendo como resultado que la primera, segunda y tercera opción, correspondieron a canciones de música urbana. La diferencia entre los tres experimentos es que solo en el primer caso, se generó un marco común de *formas de vida*, lo que permitió que en la interacción el juego del lenguaje pudiese ser interpretado.

Es realmente doloroso y muy triste, que *la pregunta* se siga comprendiendo, porque ha transcurrido casi medio siglo desde los hechos que la suscitaron; eso quiere decir que este rasgo aún se mantiene en nuestra forma de vida, y es que, en realidad, ese rasgo es una herida profunda, una cicatriz que se abre y que no solo alteró la forma de vida previa, la cambió completamente, a tal punto, incluso, que hoy *la viven* personas jóvenes que no habían siquiera nacido cuando

«Toda persona que sea sorprendida durante el Estado de Sitio imprimiendo o difundiendo por cualquier medio propaganda subversiva y atentatoria contra el Supremo Gobierno, será juzgada sumariamente por los Tribunales Militares de Tiempos de Guerra y se les aplicará drásticamente las penas correspondientes».¹²

recibimos aquel golpe. Entendemos el juego porque compartimos el dolor y la marca sigue presente.

Este extracto corresponde al Bando N° 32, un decreto de ley emanado de la Junta Militar de Gobierno el viernes 14 de septiembre de 1973. Es solo una de las tantas delezna-

acciones que se emplearon para la represión y que terminaron modificando irrevocablemente nuestras formas de vida. Desde ese momento —dice Soledad Aguirre—, “los afiches son considerados instrumentos que atentan contra el nuevo orden”.¹³ Se impone —profundiza luego—, “la censura de imágenes y textos, con el fin de ‘restaurar’ la institucionalidad quebrantada y moldear el imaginario nacional a través del control de la información y la primacía de símbolos patrios tradicionales”.¹⁴

Los familiares y amistades de quienes estaban siendo secuestrados y no aparecían comenzaron a elaborar “afiches realizados a partir de fotografías ampliadas de los rostros de las personas que estaban buscando”¹⁵ y “con el paso de los años, incorporaron las consignas ‘¿Dónde están?’, para casos de desaparición o ‘Verdad y justicia’ para aquellos de ejecución y asesinato”,¹⁶ plantea Aguirre.

Cuando la pregunta ¿Dónde

Están? se encuentra impresa en un afiche, logra preservar ciertas cualidades que podríamos entender como contexto, tono y gesticulación. Hay un juego y por tanto hay ciertas reglas que somos capaces de

interpretar. El contexto podría estar dado por el afiche mismo (en tanto objeto) y también por los muros en los cuales se disponía. La gesticulación por las imágenes y su retórica, la cual emerge con fuerza desde las técnicas empleadas: fotocopias e imágenes de alto contraste. En el tono hay algo muy

11
Wittgenstein, 327.

12
Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, *Afiches. Resistencia, cultura y solidaridad. 1973-1990*, 14-15.

13
Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 14.

14
Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 14.

15
Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 19.

16
Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 19.

interesante, pues se trata, cuando *la pregunta* está impresa, de lo más sutil. El tono del lenguaje impreso está en la tipografía.

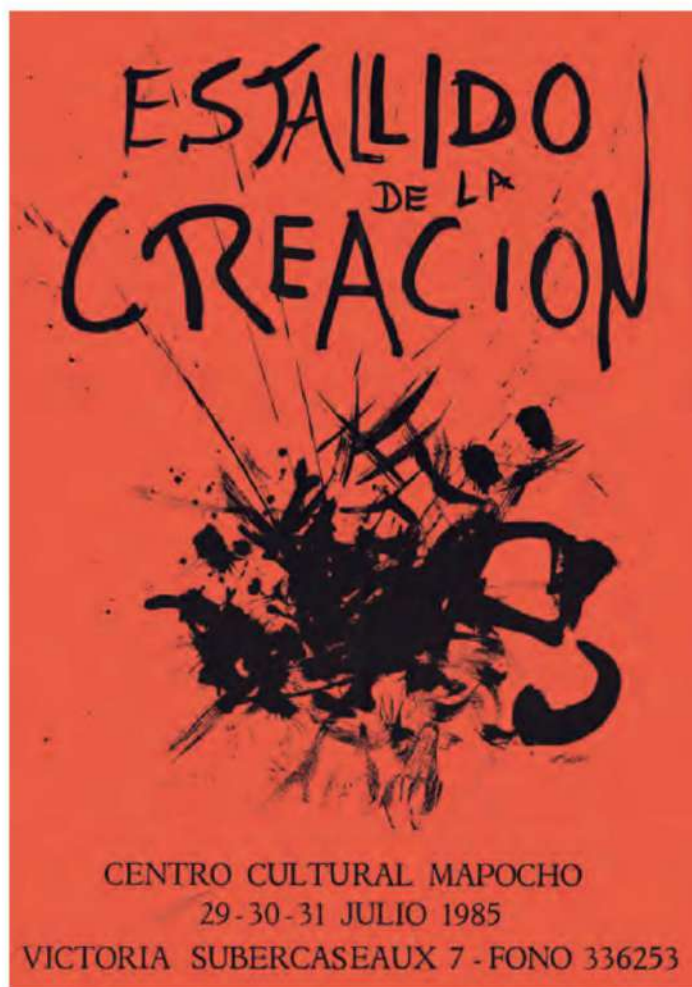
En 2005, el profesor austriaco Hartmut Stöckl, especialista en lingüística aplicada, publicó una acuciosa revisión histórica de diferentes autores que han utilizado la metáfora de “cuerpo” y “vestimenta” para los tipos de letra, concluyendo que el “cuerpo” corresponde a una condición material de cualquier texto y la “vestimenta” a las cualidades de voz y entonación de dicho relato.¹⁷ Investigadoras especializadas en tipografía como Sue Walker, le otorgan además atributos de carácter teórico e histórico a la tipografía en el lenguaje,¹⁸ y autores como Bringhurst, definen a la tipografía como un arte encargado de “dotar al lenguaje de una forma visual duradera y por tanto independiente”.¹⁹

Los tonos o atmósferas que generan los tipos de letra en las palabras que representan podrían coincidir en distintos —o nulos— grados de correspondencia con el énfasis y la impronta que busca darle quien emite el mensaje. El cuarto experimento sirvió para medir esto. Escribí “¿Dónde Están?”, utilizando la fuente Adobe Garamond y consulté a distintos grupos de personas si les parecía una opción adecuada. La respuesta fue clara, rotunda y contundente: a nadie le pareció idónea. Al parecer la clave está en revisar y tomar en consideración algunos antecedentes que están presentes en el libro, cuando se menciona que los afiches se componían principalmente con fuentes como Helvetica o con letras rotuladas o textos escritos a mano alzada.

¿Cuál es el tono que representa la rotulación y la mano alzada en *la pregunta*? Se trata tal vez, de la entonación de la calle y los marginados, del tono de la opresión, la clandestinidad y el dolor. La mano representa la autogestión, aquello

hecho a pulso en una lucha común. Podríamos concluir entonces que el dolor se percibe hasta en los tipos de letra. La forma y apariencia de las letras de *la pregunta* son como deberían ser. El grosor permite que sean visualizadas a distancia, la proporción condensada preserva el impacto y se adecua a la verticalidad del afiche y la irregularidad de sus contornos proviene de sus técnicas de producción: mimeógrafo, hectógrafo, serigrafía y fotocopia.²⁰ Las tipografías son portadoras de un valor retórico, representan la resistencia, la autogestión y la calle, pasan a formar parte de un todo. Basta con revisar los afiches que enuncian *la pregunta*, para constatar que la mayor parte del tiempo las letras son grandes, gruesas, comprimidas y con formas irregulares, como un grito en la pared.

Cuando leemos el libro y miramos los afiches, efectivamente contemplamos la tragedia y sentimos el dolor, pero también vemos *resistencia, cultura y solidaridad*. Esta suerte de dicotomía estremece, porque al mismo tiempo que expresa empatía y esperanza, punza, daña, hiere, como el *punctum* de Barthes. Podríamos decir que ese mismo dolor visto como negatividad es lo que lo constituye como bello, puesto que, como plantea el filósofo surcoreano Byung-Chul Han, “la negatividad es la fuerza vivificante de la vida. Constituye también la esencia de lo bello”.²¹ Además de resistencia, cultura y solidaridad, en el libro y los afiches vemos empatía, apoyo mutuo, cooperación y colaboración. En los afiches que más se repiten en el libro, en esas fotocopias de tamaño carta aparece siempre una fotografía de un rostro y un nombre, pero *la pregunta* tiene una particularidad, pues aunque acompañe la foto de una única persona, *la pregunta* es siempre plural: ¿Dónde Están?



17
Hartmut Stöckl,
"Typography: Body and dress of a text - a signing mode between language and image", *Visual Communication*, 4(2) (2005): 204-14, <https://doi.org/10.1177/1470357205053403>.

18
Sue Walker,
Typography & Language in Everyday Life (Routledge, 2014), 1, <https://doi.org/10.4324/9781315839332>.

19
Robert Bringhurst,
Los elementos del estilo tipográfico (México DF: FCE, 2008), 17.

20
Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, *Afiches. Resistencia, cultura y solidaridad. 1973-1990*, 30-32.

21
Byung-Chul Han, *La salvación de lo bello* (Barcelona: Herder, 2015), cap. Estética del desastre, párr. 12, ePub.

BIBLIOGRAFÍA

- Bringhurst, Robert. *Los elementos del estilo tipográfico*. México DF: FCE, 2008.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural. Historia Social*, 1992. <http://www.jstor.org/stable/10.2307/40340281>.
- Chartier, Roger. "Materialidad del texto, textualidad del libro". *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria*, 11(12) (2006): 1.
- Han, Byung-Chul. *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder, 2015.
- Lackey, Douglas P. "What are the modern classics? The Baruch poll of great philosophy in the twentieth century". *Philosophical Forum*, 30(4) (1999): 329-46. <https://doi.org/10.1111/0031-806X.00022>.
- Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. *Afiches. Resistencia, cultura y solidaridad. 1973-1990*. Editado por Soledad Aguirre. Santiago: Ocho Libros, 2021.
- Stöckl, Hartmut. "Typography: Body and dress of a text - a signing mode between language and image". *Visual Communication*, 4(2) (2005): 204-14. <https://doi.org/10.1177/1470357205053403>.
- Walker, Sue. *Typography & Language in Everyday Life*. Routledge, 2014. <https://doi.org/10.4324/9781315839332>.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus. Investigaciones filosóficas*. Madrid: Gredos, 2017.

Entrevistador Jaime Ramírez. **Entrevistados** Javiera Cuevas y Manuel Méndez. **Reseña** Javiera Cuevas y Manuel Méndez son diseñadores de la Universidad Diego Portales que desde Caldera promueven iniciativas para el rescate patrimonial y la promoción de la cultura del norte de Chile. **Fotografías** Eduardo Muñoz, Manuel Méndez y Javiera Cuevas. **Archivo** Javiera Cuevas y Manuel Méndez. **Edición** Celinda Tapia.

reportaje cero

LA APUESTA POR EL DISEÑO CON ACENTO LOCAL DE JAVIERA CUEVAS Y MANUEL MÉNDEZ

Descifrando la voz del norte en primera persona



La historia de Javiera Cuevas y Manuel Méndez está marcada por el cruce territorial. Ella es de Santiago, él de Copiapó y ambos son diseñadores de la Universidad Diego Portales, sin embargo se conocieron mientras cursaban el diplomado de ilustración en la Universidad de Chile, donde iniciaron un camino conjunto que los llevó a viajar, estableciéndose en Caldera y dando vida desde ahí, a distintas iniciativas vinculadas al diseño editorial, la ilustración y las publicaciones, las cuales se articulan en un eje común: el rescate patrimonial del acervo cultural que posee el norte de Chile a través del diseño.

La observación permanente de los territorios locales, es una característica que une a esta dupla creativa desde sus inicios profesionales. Javiera como autora del proyecto Voces del Viento, que nace desde su actividad de titulación y luego se materializa gracias a un Fondart el año 2020, explorando la transmisión oral en el Cajón del Maipo —como patrimonio intangible— a través de ilustraciones y xilografía. Manuel, por su parte, creó el proyecto Norte Olvido, también en su etapa de titulación, desarrollando una novela gráfica en torno a la Revolución de 1859, vivida en Copiapó durante el gobierno del presidente Manuel Montt, la cual se materializó en una publicación financiada por Fondos de Cultura bajo el sello Satán Editores.

Por ello no es de extrañar que la química se diera naturalmente entre ambos, y actualmente están en plena ejecución de una nueva publicación denominada *Voces de Atacama*. A continuación, presentamos su mirada en torno a la creación autoral en diseño desde el norte de Chile, lugar que hoy los acoge como su hogar y donde apuestan diariamente por hacer diseño.

¿Cómo surge la idea de la publicación *Norte Olvido*?

manuel

Nació ante la idea de querer hacer algo por mi territorio, soy de Copiapó y siempre hemos tenido una especie de invisibilidad —Javiera observa que la gente de Copiapó se siente muy abandonada en varios sentidos—. Investigando llegué a la Revolución constituyente, un hecho que no se conoce lo suficiente, fue algo que sucedió en 1859 aproximadamente. Entonces intenté buscar una solución a través de la ilustración y una novela gráfica para que la gente se acercara. A raíz de eso me gané un Fondart y pudimos hacer el libro completo.

¿Y cómo fue su recepción?

manuel

Fue un proyecto muy bien recibido, le gustó mucho a la gente y me han entrevistado varias veces gracias a él. Sacamos quinientas copias y se acabaron, a los niños les gustó bastante porque pudieron ver dibujados lugares que ellos conocen. No es el típico cómic patriota, que siempre habla de lo mismo. Por ejemplo el personaje que más resalta en la Revolución constituyente es Pedro León Gallo. En el cómic está pero no es el personaje principal, se procura mirar todo desde una perspectiva más crítica y también a partir de la mirada de un joven que se ve involucrado en la revolución. El proyecto intenta acercarse más a los jóvenes y a los niños para dar a conocer lo que le antecede a la gente que vive acá, porque es su propia historia.

¿Y en qué proyectos están trabajando actualmente?

javiera y manuel

Ahora estamos con Voces de Atacama, es un proyecto más completo que *Voces del viento* porque también es un Fondart pero más grande. Gracias a él pudimos investigar y viajar. Además, ahora tenemos un equipo más conformado, trabajamos con un fotógrafo y Tania, que es la gestora cultural, nos hizo el recorrido y nos ayudó a establecer contactos por toda la región. Gracias a eso pudimos involucrarnos más con la zona.

Manuel Méndez

«Todo esto de Patrimonio del barrio comenzó porque en Santiago apareció un diario con un ranking de las peores ciudades para vivir, y Copiapó estaba en el tercer lugar; también estaba dentro de las primeras tres en los peores lugares para visitar. A raíz de esto comenzó Copayapu Ilustrado —una plataforma de difusión de las artes gráficas en Atacama— que busca principalmente resignificar el territorio, desde el barrio hasta el paisaje».





PAN DE AZÚCAR.
ENERO 2021.



javier y manuel

¿Cómo ha sido la experiencia de vivir el Norte en primera persona?

Estamos logrando algo que queríamos desde un inicio, que es involucrarnos con la gente, entrevistarla y conocerla. Siento que este proyecto nos ha servido bastante para empaparnos del lugar, así se notará que es algo que está hecho en el mismo territorio. También hemos estado trabajando en otras cosas relacionadas con la región. La librería Tierra Oculta —ubicada en Copiapó— nos ha solicitado varias portadas de libros y labores de diseño. Trabajar con ilustraciones para un libro de una poeta colla, por ejemplo, nos ha ayudado a conocer más sobre la cultura de los pueblos originarios.

¿Y qué temas abordarán en Voces de Atacama?

javier y manuel

Intentamos abarcar la tradición oral del norte, centro y sur de la región, la idea es hacer el libro y a raíz de eso realizar exposiciones, talleres y una página web donde se pueda acceder al libro fácilmente. Fuimos a Pueblo Hundido —que es Diego de Almagro— y estuvimos también en Copiapó, Huasco, Inca de Oro, San Félix, Pinte, Tierra Amarilla, Pan de Azúcar, Caldera. Obviamente no abarcamos absolutamente toda la región, nos hubiera encantado, pero logramos su gran mayoría.



javiera
y manuel

¿Y qué formatos explora esta nueva publicación?

La mayor parte del libro será ilustrada y estará nuevamente hecho en grabado, que en este caso será linóleo, no en madera, porque el material ha estado escaso. Haremos xilografías y vamos a trabajar con Satán Editores, una editorial independiente que nace acá en Atacama. Trabajamos con dos escritores de la zona: María Luisa Córdoba y Gabriel Ocaranza; habrán dos tipos de textos, unos narrativos y otros en décimas. Será entre libro ilustrado y álbum, porque las décimas no las mezclaremos con la ilustración.

En términos más disciplinares, ¿cómo ven ustedes la escena del diseño en el norte o el tema cultural asociado a la visualidad?

javiera

Por lo menos desde mi perspectiva, como alguien que viene de Santiago, lo encuentro genial, porque hay mucha cultura y gente intentando dar a conocer sus propias raíces. Además el norte es una zona muy habitada por personas que vienen a trabajar, pasajera, en cierta forma, es decir, no se involucran mucho con la zona y al mismo tiempo, hay otras personas interesadas en cambiar eso. El año pasado estuvimos trabajando en unos talleres como invitados, donde se hacían afiches y dibujos, era algo para todo público.



manuel

Esto fue realizado por Patrimonio del barrio —fundación que busca promover iniciativas de rescate y puesta en valor del patrimonio cultural de la Región de Atacama— y ahí también conocimos a algunos diseñadores gráficos de la Universidad Santo Tomás. Había mucha motivación en torno a la idea de mover la información y desinteresadamente, en el sentido de que fue un proyecto sin fines de lucro. De hecho, ahora nos invitaron a realizar talleres para niños en verano. El año pasado lo hicimos de buena voluntad, porque ellos estaban buscando gente, nos contactaron y dijimos que sí de inmediato, pero ahora se ganaron un proyecto



para hacerlo de una manera mucho más elaborada, se nota que de a poco esto está tomando más fuerza. La Universidad Santo Tomás lleva alrededor de doce años impartiendo la carrera de Diseño, entonces recién está comenzando a tomar conocimiento de la zona.

¿Hay más personas en el ámbito de la visualidad desarrollando iniciativas actualmente?

manuel

Hay artistas que recién se están abriendo a este mundo, porque acá funciona muy de nicho, no se propaga tanto el trabajo por medio de RRSS, por ejemplo. Esto también se logra por medio de ferias de ilustración o exposiciones. La gente no está muy acostumbrada y por eso mismo le llama la atención. Nuestro trabajo les atrae mucho, a veces creen que son cosas que sacamos de internet.

javiera

Lo otro que a mí me parece interesante, es que por medio del trabajo que realiza Manu, la gente se conmueve al ver su territorio ilustrado, ver la zona norte en ese tipo de formatos es algo nuevo.

manuel

Yo creo que estos años he ido en ascenso, siento que mi proyecto junto con el de otros ha ido tomando fuerza, la gente se está motivando a hacer cosas, a hacer talleres, para que se conozca más de cerca la ilustración, el diseño e incluso que sean parte de actividades culturales.

¿Los talleres que han participado han sido para todo público?

javiera y manuel

El de Patrimonio del barrio fue para todo público, desde quince años más o menos hasta gente más grande. Fueron dos talleres, uno de afiches y otro una especie de ejercicio de dibujo. Ahora los del verano están enfocados a niños y adolescentes. Este año no nos hemos animado a realizar talleres, pero yo creo que los próximos vamos a empezar, porque ahora tenemos muchas cosas que hacer. De hecho, hace poco me cotizaron para postular en un proyecto de talleres para adultos mayores. Esto es para el próximo año y se trata de otro público; tendré que adaptarme, ya que es otra manera de enseñar.

Y en términos más comerciales, ¿hay oficinas, agencias o mercado de diseño?

javiera y manuel

Hay pocos diseñadores que tengan muchos proyectos y por lo mismo ellos están saturados de trabajo. Pero sí hay bastantes en Copiapó, ya que ahí se mueven más al ritmo de la ciudad. Hay mucho que hacer e incluso faltan manos. También hay varios lugares que han tenido una iniciativa de tener diseño en sus cosas, como por ejemplo restaurantes y emprendimientos, debido a que hay muchos en la zona, optan por agregarle una marca distintiva a su proyecto. Nos ha llegado trabajo, por eso mismo, de logos y también gracias a la gente con la que hemos trabajado, hemos visto como lo audiovisual se ha ido aprovechando. Sí hay movimiento y creo que ahora más, hay mucha gente como yo, que era de la zona y se fue a estudiar a la ciudad y ahora vuelven trayendo todo lo que aprendieron. Se están haciendo películas también, nuestra amiga que está en el proyecto de Voces de Atacama, está gestionando los fondos para una.

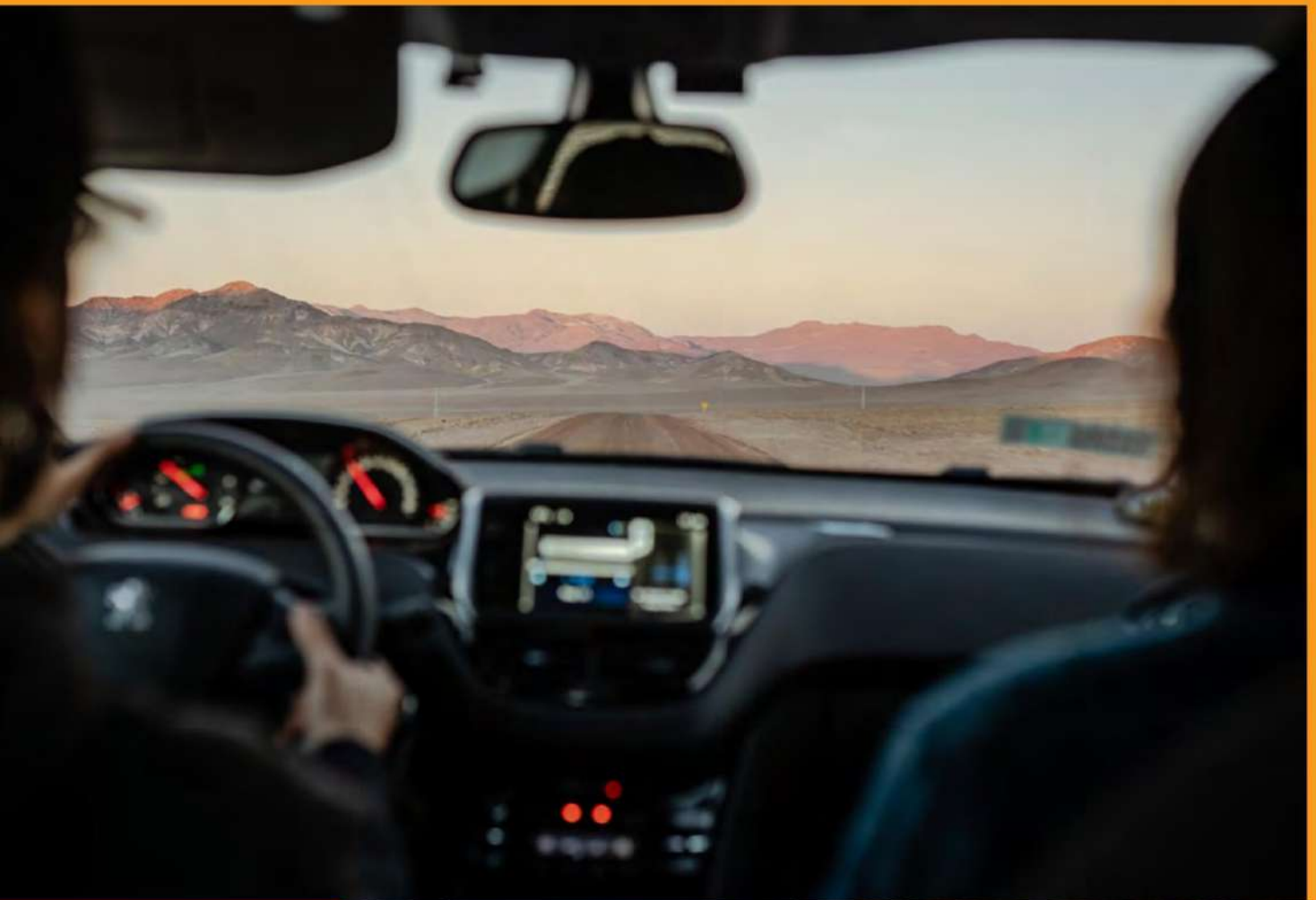
¿Desde dónde creen que se podría aportar para trabajar en torno a la descentralización del diseño o qué cosas se podrían potenciar?

javiera

Por ejemplo, lo que están haciendo con este proyecto *Revista Cero* sirve mucho, al final es difundir el trabajo de las personas.

manuel

También creando lazos, invitar a gente de acá a eventos en Santiago o viceversa. Lo de Patrimonio del barrio busca justamente eso, están haciendo Copayapu Ilustrado, que es algo que mezcla ilustración y diseño. En esos talleres también participaremos; sacaron un libro hace poco, una compilación con obras de la región. Este es el tercer año que realizan el proyecto. Hace unos años fue invitado un artista colombiano, ilustrador y diseñador, y ahí realizó un *workshop* intensivo de una semana; también participaron varios diseñadores de la región. Yo creo que deberían seguir haciendo estos mismos eventos y también seguir invitando a gente de afuera, para que hagan charlas y así presenten nuevas técnicas o *workshop*; de esa manera enseñan a cómo mostrar el trabajo que se realiza. Así, se van generando redes de contacto.





javier

Otra cosa importante, es que el trabajo lo están realizando personas que no son de la zona, pero que al mismo tiempo igual puede ser algo que haga la gente de acá, ya que es una manera de mostrar algo de lo cual no se tiene total conocimiento. Mucha gente tiende a comparar el Norte con el Sur y considero que esa no es una buena perspectiva, ya que no es una competencia; acá hay mucho que conocer, al igual que hay mucho que conocer en otros lugares, el paisaje siempre es importante. La idea es mostrar un territorio por medio de las diferentes áreas del arte, para que la gente se interese en él, busquen los lugares y realicen cosas en esos lugares.

manuel

Es más, todo esto de Patrimonio del barrio comenzó porque en Santiago apareció un diario con un ranking de las peores ciudades para vivir, y Copiapó estaba en el tercer lugar; también estaba dentro de las primeras tres en los peores lugares para visitar. A raíz de esto comenzó Copayapu Ilustrado —una plataforma de difusión de las artes gráficas en Atacama— que busca principalmente resignificar el territorio, desde el barrio hasta el paisaje. A nosotros nos parece muy raro que la gente juzgue el lugar, porque ese lugar está compuesto de un paisaje, de naturaleza y personas. Es muy extraño decir que ese tipo de cosas son feas, es doloroso, en cierta medida, porque se toma como un insulto. Uno siente que la gente desprecia tus raíces.

¿Existe una oportunidad para reforzar el arraigo y el valor que hay en el territorio?

manuel

Siento que desde ese punto se han iniciado casi todos los proyectos en los que he trabajado con la región. Pero no queremos exponer una postura regionalista, solo queremos mostrar donde vivimos; es un instinto natural.

¿Cómo se ha vivido desde la región todo lo político que ha sucedido este último tiempo?

javier

El 18 de octubre del 2019 estábamos en Santiago, pero en Copiapó fue todo igual de fuerte; de hecho, durante el plebiscito fue uno de los lugares donde sacaron mayor cantidad de Apruebo, el 95% más o menos. No es solo una cosa de dignificar nuestro territorio, sino que también de defenderlo.

¿Observan en el diseño una herramienta política, social y cultural?

manuel

Es una gran herramienta, y no solo desde el diseño gráfico, sino que también desde el estratégico y de todos los ámbitos, incluso el diseño industrial. Acá se recicla bastante, hay muchos emprendimientos en torno a eso.

¿Están en algún proyecto actualmente?

javier y manuel

Por ahora estamos solo con Voces de Atacama y con trabajos que hemos tomado cada uno. Con Tierra Culta llevamos dos libros diseñados y hasta ahora dos portadas más, se ha ido haciendo una colección, entonces estamos participando frecuentemente ahí.

«Desde mi perspectiva, como alguien que viene de Santiago lo encuentro genial, porque hay mucha cultura y gente intentando dar a conocer sus propias raíces. Además el norte es una zona muy habitada por personas que vienen a trabajar, pasajera, en cierta forma, es decir, no se involucran mucho con la zona y al mismo tiempo, hay otras personas interesadas en cambiar eso».



Descubre más del trabajo de Javiera Cuevas y Manuel Méndez desde los siguientes Instagram:

[@voces.del.viento](#)

[@norteolvido](#)

[@imigraniai](#)

[@manucontinta](#)

LOS MUROS; UN REFLEJO DE NUESTRA HISTORIA Y AGITACIÓN CHILENA



↑ Tikay @paulatikay y Aner @aner.84

Durante los años sesenta y setenta en Chile y bajo los movidos tiempos políticos de aquellos años surge una fuerte presencia de pintura callejera en los muros. Es cuando nacen las primeras brigadas muralistas, teniendo claro su objetivo: la agitación y propaganda política. Estas no buscaban un reconocimiento artístico, sus protagonistas no venían de una elite del arte, sino que por el contrario, eran obreros y estudiantes que se caracterizaban por la precariedad en sus materiales y por su alto compromiso político.

Después del gobierno cívico-militar muchísimas de estas expresiones artísticas enmudecieron. De la mano con el apagón cultural de la dictadura, los muros dejaron de hablar, pero a comienzos de los ochenta ya empiezan a reaparecer expresiones en las paredes; la consigna fue: todos los colores contra el gris de la dictadura, donde nuevas generaciones comenzaron a revivir las brigadas y nuevos colectivos en distintas regiones del país comienzan a crearse.

A finales de los años ochenta y comienzo de los noventa, junto con el término de la dictadura, desembarca el hip-hop en Chile. Con nuevos ritmos y el aerosol en la mochila; aparece el graffiti.



↑ Tikay @paulatikay y Aner @aner.84





Movimiento que nace en el Bronx, con una fuerza nueva y tomando un rol diferente a las brigadas, pero en el mismo espacio público. Nacen los primeros tags en Santiago y regiones, todo con aquella esencia ilegal, llena de actitud e inconformismo de una generación postdictadura buscando una representación desde la calle y el estilo.

Este recorrido en el tiempo es un fugaz resumen de la escuela que tiene Chile en lo que podríamos denominar arte público, que hoy tiene su identidad y su historia.

Hoy vemos cómo la pintura callejera se va convirtiendo en parte de nuestra identidad gráfica nacional y no solo por lo que ocurre en Santiago, ya que en la actualidad en distintas regiones hemos visto claros ejemplos

de expresiones en los muros, tanto de autores individuales como de colectivos, que han sido vitales como herramienta comunicativa. Solo por dar algunos ejemplos: murales por las zonas de sacrificio en Quintero en el litoral, en Petorca en el norte, el Wallmapu en el sur y la gran explosión que fue el estallido social, donde prácticamente cada ciudad de Chile tuvo algún tipo de mural o expresión en los muros, que gritaban el descontento. Sumar a Valparaíso y Concepción, dos ciudades que son grandes escuelas de arte callejero, con encuentros que llevan años y autores que hoy pintan en el extranjero.

La historia del arte callejero en nuestro país nos hace comprender que ante cualquier situación contingente que ocurra, siempre habrá una respuesta en los muros. Cada región del país tiene sus propios autores y colectivos que mantienen vivo este movimiento. El 18 de octubre del 2019 quedó demostrada esa inmensa necesidad de expresión, sin censuras ni ediciones, donde conviven gente sin experiencia y pintores experimentados, que necesitan ocupar una pared como un medio de comunicación y expresión, plasmando mensajes que reflejan una mirada o posición de lo que nos rodea y afecta.

«Hoy vemos como la pintura callejera se va convirtiendo en parte de nuestra identidad gráfica nacional y no solo por lo que ocurre en Santiago, ya que en la actualidad en distintas regiones hemos visto claros ejemplos de expresiones en los muros, tanto de autores individuales como de colectivos, que han sido vitales como herramienta comunicativa».



← Colectivo Musa
@colectivo_musa
Fotografía:
Jorge Delgado



↑

Samir @al.samir_



↑

Samir @al.samir_



DOSSIER

Ángela Rivera

Collage / Bordado

Ángela Rivera es socióloga nacida en Chillán, actualmente realiza un posgrado en antropología en México. Ha destacado por sus collages bordados desde inicios del año 2020, utilizando técnicas sencillas de bordado desde diferentes fuentes de conocimiento para aplicarlas en sus composiciones a partir del papel como un elemento de tensión e integración en sus obras.

@dioslaguarde



Vicente Puig

Visualización de datos / Marca / Branding

Vicente Puig. Diseñador especializado en identidades, sistemas gráficos, diseño editorial e informativo. Uno de sus proyectos destacados nace de su experiencia personal, donde surge el proceso de la visibilización especulativa de sus manchas en la piel, desde los catorce años, como receptor de datos. Decide entonces registrar su información cotidiana y diseñar el proyecto *Mi psoriasis sabe cosas que yo no sé*, dentro del contexto de pregrado de la Escuela de Diseño UC.

@sabecosas

@vicentepuig.works



Valentina Mendoza

Música / Audiovisual / Carátulas / Visuales

Valentina Mendoza es diseñadora gráfica, durante la etapa universitaria ha desarrollado una serie de trabajos para sellos discográficos y artistas como Harry Nach, Kidd Teton, KYA, Mariana Bfly, FLAK, entre otros. Para cada proyecto Valentina transmite una visión creativa proveniente de distintos géneros musicales y pone en práctica la exploración bajo una narrativa que fusiona la música, el lenguaje visual y el ritmo, para emocionar y brindar una experiencia al público espectador.

@alphentina

behance.net/alphentina

Huaman autor

Neo-Artesanía textil / Género Neutro

Huaman Autor se basa en la producción de piezas de diseño únicas y sin asignación de género. Su indumentaria se desarrolla aplicando un modelo circular y sostenible de negocio, pues consideran los biomateriales, textiles orgánicos certificados y materiales reciclados de origen local, incorporando a su cadena de valor técnicas nacionales, marcando diferencias cualitativas con respecto al estilo y la longevidad de sus diseños.

@huaman.autor

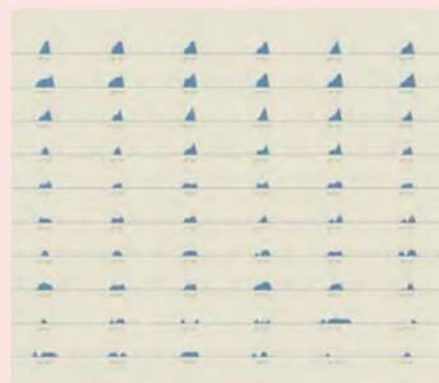
huamanautor.com



Alfredo Duarte se define como un inquisitivo diseñador digital de Chile que disfruta desarrollar proyectos con un enfoque transversal. Destaca su proyecto experimental sonoro *Depresión intermedia* el cual explora el territorio chileno desde una lógica musical que recorre a partir del tiempo de norte a sur, en una secuencia (2014). Además del diseño UX UI de *Neguen* aplicación móvil que visibiliza la red de vida de la que somos parte, incentivando a los usuarios a observar y reconocer a las especies con las que convivimos (2021).

@aduarte.io

aduarte.io



Vicente Zúñiga

Historieta / Manga / Editorial

Vicente Zúñiga Gajardo disfruta dibujar historietas y participa como diseñador gráfico y editor en Sketchi Editorial. El grupo está compuesto por artistas chilenos y de habla hispana, en él se publican fanzines, tomos y antologías de historietas de distintos estilos, de manera impresa y digital. Su objetivo es consolidar una plataforma de difusión y una comunidad para autores emergentes. Además, ha trabajado para Editorial Visuales, Pezarbóreo Ediciones y publicado con Familia Usaka (México).

@vicente.zuniga.manga / @sketchi_cl

**Matías Naranjo**

Diseño / Ilustración Digital / Cartel Social

Matías Naranjo es diseñador e ilustrador digital, quien a través de la expresión visual busca enunciar, dar vida y sentido a diversos relatos por medio de la construcción de variadas formas, colores e imágenes que captan la profundidad del entramado social. En este marco, el espacio visual de enunciación trabajado es construido desde técnicas mixtas, las cuales permiten capturar la complejidad del sentir colectivo en cada una de sus obras.

matiasnaranjo.com / @matiasnaranjado



Polilla Tatto

Diseño gráfico / Ilustración/ Tatuajes

Florencia Landaeta, diseñadora digital e ilustradora, ambas profesiones las incorpora en su trabajo como destacada tatuadora —Polilla Tattoo— hace más de ocho años. Esta pasión la llevó a trabajar con marcas como Caterpillar, Marley Coffee, Levi's, entre otras y tener dos cursos en la plataforma Doméstika “Tatuaje para principiantes” y “Tatuaje botánico con puntillismo”.

@polillatattoo



AVR

Diseño / Ilustración

Antonia Valero es diseñadora gráfica y se ha desarrollado en el área de las comunicaciones difundiendo sus diseños a través de la red social Instagram. Sus diseños están basados en mensajes con un carácter positivo, visibilizando la salud mental de las personas que siguen su cuenta @arte.avr. Ha sido parte de diferentes proyectos, el más icónico a la fecha (2022) es la muestra cultural itinerante ALEGRA organizada por Mall Plaza donde convocaron a diferentes artistas chilenas y la diseñadora británica Morag Myerscough.

@arte.avr



Tania Chacana

Tipografía

Tania es Diseñadora gráfica y de tipografía. Se graduó de la Universidad Diego Portales en el años 2009 y estudió Diseño de tipografía en la FADU-UBA, Universidad de Buenos Aires, Argentina en el 2012. Graduada del programa de Diseño de Tipografía de la Universidad de Reading, Inglaterra. Ha colaborado con distintas fundiciones digitales como Grilli Type, Dinamo y Rosetta. En la actualidad reside en Berlín, Alemania.

taniachacana.com



Vicente Stephens

Diseño industrial / Objetos / Fabricación y carpintería digital

Vicente Stephens es diseñador industrial y docente. Sus principales trabajos han estado en el contexto industrial ligados a proyectos en madera, tanto relojes, embarcaciones y muebles.

Ha trabajado en varios proyectos como fabricante de diseñadores como GT2P, Rodrigo Bravo y José Cruz aportando en el desarrollo y construcción de sus muebles de madera. Hoy en día tiene un taller donde desarrolla su marca de muebles Dalca.

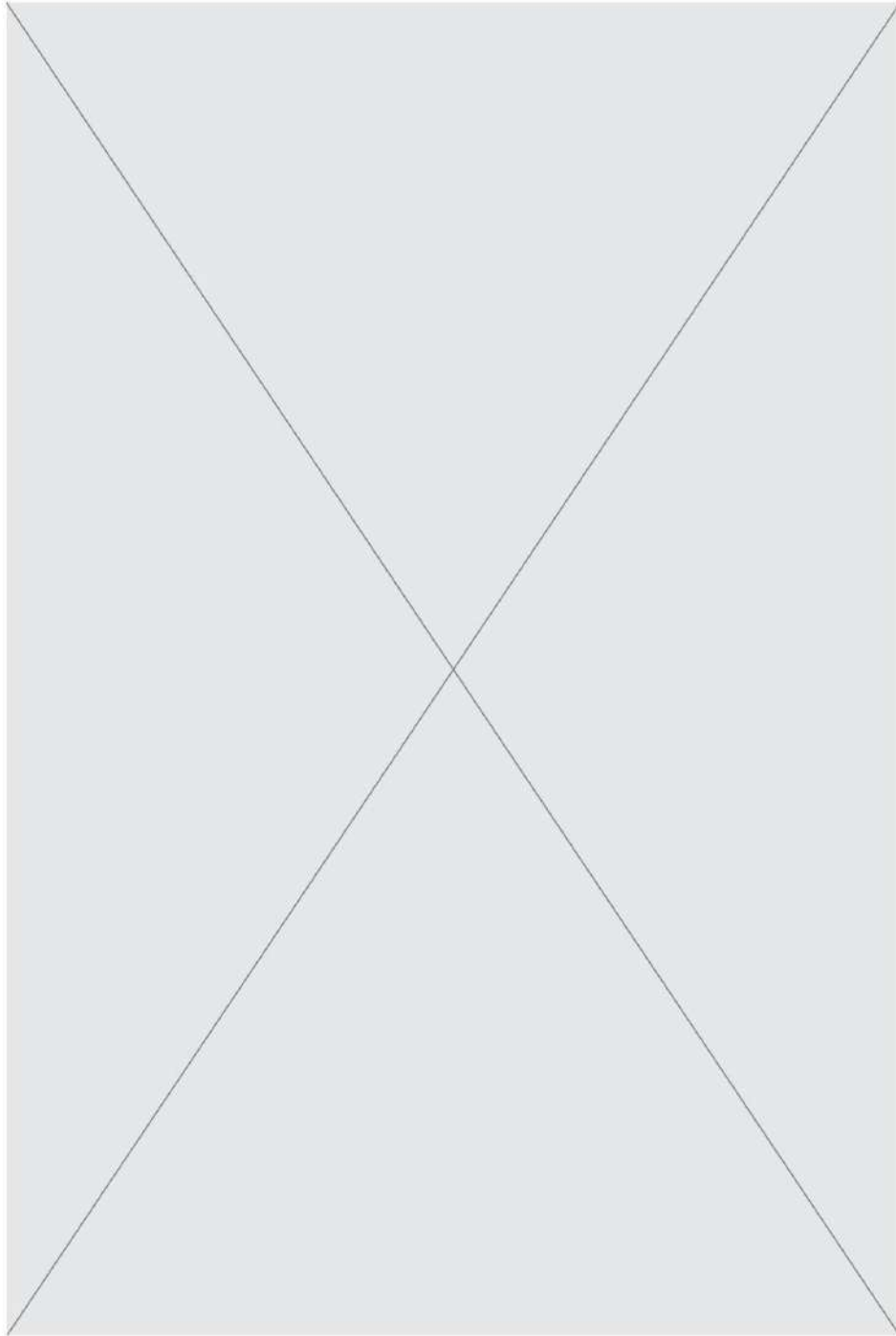
Sus diseños de sillas D01 y D02 fueron nominados para el premio Chile Diseño 2021.

Ambas sillas son un modelo que busca reflejar la unión entre la fabricación digital y la experiencia de la carpintería con el trabajo manual. Sus diseños están pensados para un rápido ensamblaje gracias a sus pocas partes y piezas.

@dalca.io



DE GUILLERMO A ULISES

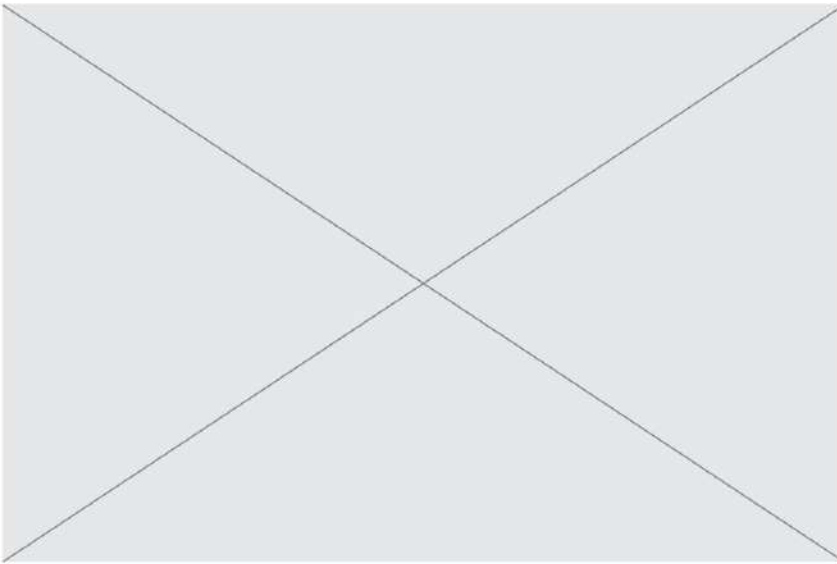


↑ Guillermo Deisler
Postal Intervenida enviada a Ulises Carrión, 1978 **IB**

(1) Tres semanas antes de comenzar a escribir este texto nos encontramos con una publicación en Instagram realizada por la cuenta dedicada a Guillermo Deisler en la que se conectaba a dos figuras centrales en nuestro trabajo, cuyo vínculo no habíamos confirmado hasta ese momento: una postal enviada por Guillermo Deisler a Ulises Carrión en el año 1978.

Nuestro trabajo en Naranja Publicaciones ha estado cruzado de manera determinante por ambas figuras. Por un lado el encuentro con la exposición “Querido Lector: No Lea” —retrospectiva dedicada a la obra de Ulises Carrión en el Museo Reina Sofía de Madrid en el año 2016— decantó en la decisión de seguir este camino; mientras que el encuentro con la obra de Guillermo Deisler, que hemos estudiado y difundido a través de las reediciones realizadas desde el 2019 hasta la fecha, nos ha llevado a comprender nuevas vinculaciones entre arte, vida y publicación. Por ello, la confirmación de este vínculo viene a dar sustento a sospechas que habíamos tenido durante años sobre esta conexión a partir de huellas detectadas en los escritos del artista chileno durante su periodo búlgaro.

Esta postal conserva la proporción tradicional entregada por el formato de 10 × 15 cm y tiene un sentido de lectura vertical. En el fondo de la postal se encuentra impreso un dibujo de diversas especies de pájaros que se distribuyen en distintas ramas de un árbol, mientras que a cada uno de ellos le fue asignado un número en color rojo. Sobre el dibujo un texto manuscrito en tinta negra dice: “Libertad para PADIN y CARABALLO del URUGUAY”. El pie de foto de la publicación de Instagram dice: “postal enviada a Ulises Carrión, 1978, en apoyo a la campaña internacional para liberar a Clemente Padín y Jorge Caraballo, presos por la dictadura uruguaya en 1977”. Los datos arrojados por la publicación, además de comprobar el vínculo postal, lo convierten en un interesante documento histórico que nos habla de la personificación de las consecuencias de las dictaduras latinoamericanas —Padín y Caraballo presos por la dictadura uruguaya, mientras que Deisler envía su postal desde su exilio en Plovdiv, Bulgaria— y de la fortaleza de las redes de arte correo en su afán de permitir salvar los cercos censores de los regímenes en el caso latinoamericano y, dar voz a artistas que se encontraban fuera de los centros geográficos del circuito artístico en otros contextos.



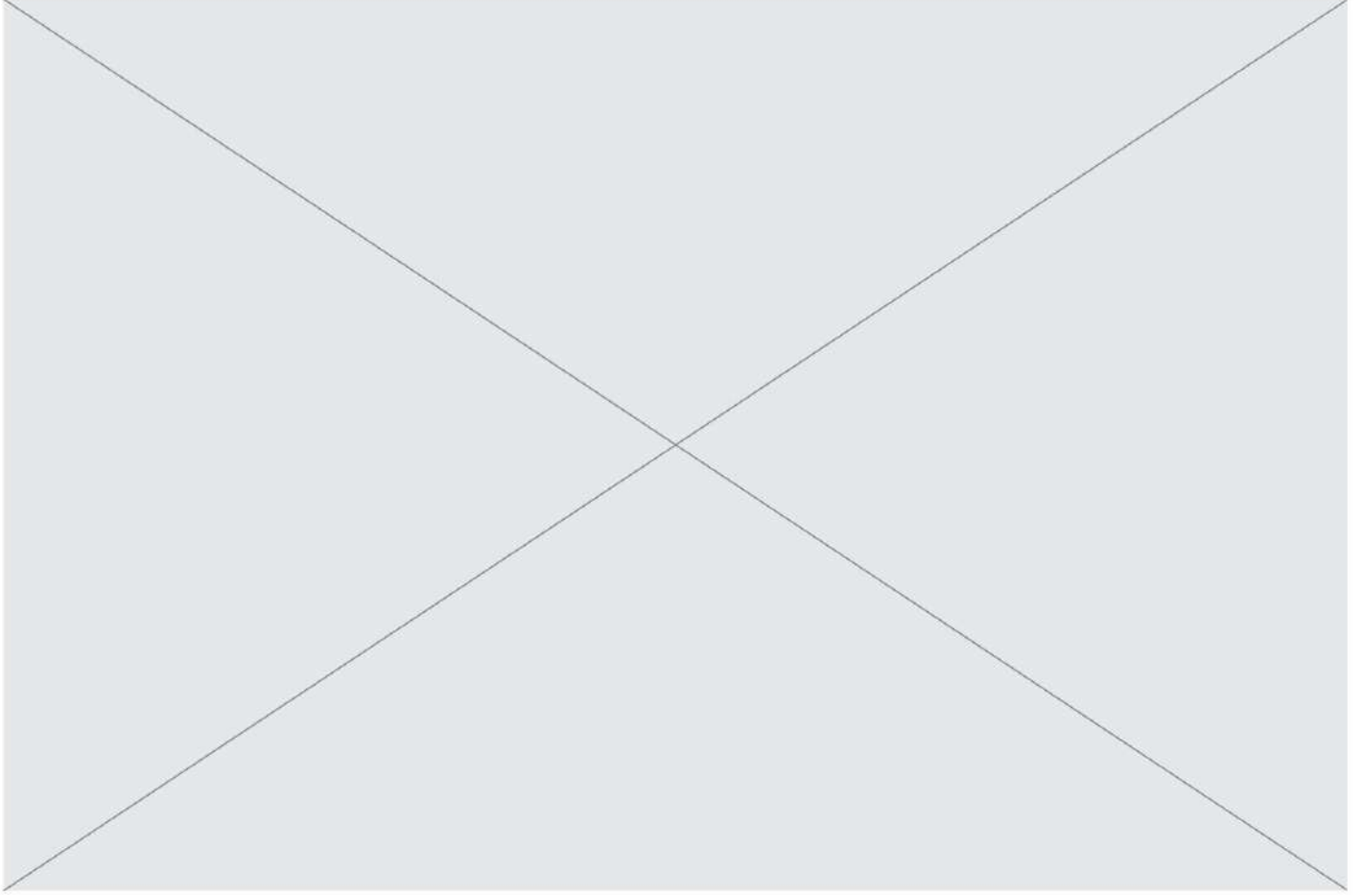
↑ Imagen del Monstruo dueño del castillo.

{2}

{2} Las redes de arte correo articularon sistemas de circulación y producción alternativos que conectaron personas tan particulares y realidades tan específicas como las que nos describe la postal presentada líneas más arriba. Hasta el día de hoy, cuando viajamos a ferias de publicaciones en el extranjero se nos acercan personas a nuestro stand que, al ver las reediciones de Guillermo Deisler, nos cuentan —muchas veces con emoción— que lo conocieron a través de intercambios de mensajes y obras ocurridos justamente en la intimidad de estas redes artístico-postales. También hemos sabido por relatos de participantes de estas redes, que muchos/as de ellos/as jamás se conocieron en persona, pero aun así contribuyeron al sostenimiento de una estructura basada en la subversión de los flujos tradicionales de comunicación (El tradicional par Emisor Activo - Receptor Pasivo), a través de la natural latencia de la respuesta a la carta que, a su vez, invierte dichos roles.

Ulises Carrión en su texto "Mail Art and the Big Monster" reflexiona, en su particular estilo, acerca de estas redes, de las que era un activo participante, cuestionando desde la intensidad del hacer reflexivo acerca del rol del correo (como sistema) en la práctica postal. ¿El correo es el medio o es el soporte de la práctica postal?, nos pregunta. Y nos responde diciendo que la prueba fehaciente de que el correo no es un medio sino un soporte, es que para que los y las artistas lo utilicen no necesitan conocer realmente como funciona. Su control creativo se encuentran en el proceso de hacer y reproducir la pieza postal, sin embargo no tienen el control de lo que ocurra con su envío una vez que este ingresa al sistema de correos: a partir de ese momento se pierde la libertad al someterse a un conjunto de normas preestablecidas. El arte correo golpea la puerta del castillo donde el Gran Monstruo vive, diría Carrión. Y cada pieza de Arte Correo es un arma contra el Monstruo dueño del castillo. ¿Quién o qué es el Monstruo? Carrión nos dice que en realidad no conoce la identidad de aquel ser, pero de que existe ese Monstruo, existe.

Es interesante constatar que en el mismo catálogo —correspondiente a la sección dedicada a Arte Postal de la XVI Bienal de São Paulo de 1981— donde se publicó el texto recién citado, aparece otro texto de Carrión titulado Erratic Art Mail International System / Rede Internacional de Correio Artístico Imprevisível, en el que somos testigos de la presentación de una propuesta para dejar de golpear la puerta de aquel Monstruo desconocido, acaso pudiésemos interpretarlo de aquella manera. El E.A.M.I.S. —del que Carrión se autoproclama su Director General— buscaba construir una alternativa a la burocracia nacional y fortalecer las comunidades artísticas internacionales, a través de un sistema de centralización de recepción y envío de mensajes en cualquier formato o medio que debía cumplir con dos condiciones: el mensaje debía incluir en el sobre una copia del mensaje para ser archivada en el sistema y no podía llegar a la oficina de Carrión por algún servicio postal oficial.



↑ Johanna Drucker brindando junto a Dick Higgins en la exposición BookWorks, MoMA, NY, 1977.
(3)

{5} Cada tipología perteneciente al campo de las publicaciones de artista —tal como los materiales impresos que viajan a través de las redes de arte correo— se comporta como un sistema aparte construido a partir de un conjunto de puntos en común (cuando no reglas) en los sistemas de producción y circulación.

Estas exploraciones, que en nuestros tiempos parecen tan novedosas, son elocuentes de una época en la que el arte se miró a sí mismo y cuestionó activamente sus formas de producción y circulación. Los y las artistas de los años sesenta, tal como ocurrió con el arte correo, buscaron en otros espacios, en otros productos culturales, formas de hacer y amplificar que permitieran resolver un sistema que consideraban fallido y elitizado. Querían que el arte saliera de las galerías y los museos para permear los espacios de la vida cotidiana. Y para eso fue necesario atravesar las fronteras del arte para traer de vuelta elementos que permitieran construir intersecciones, a modo de puentes, entre un mundo y el otro. Conocimiento y valores, por ejemplo, que el mismo diseño editorial comprendía y atesoraba desde hace mucho tiempo.

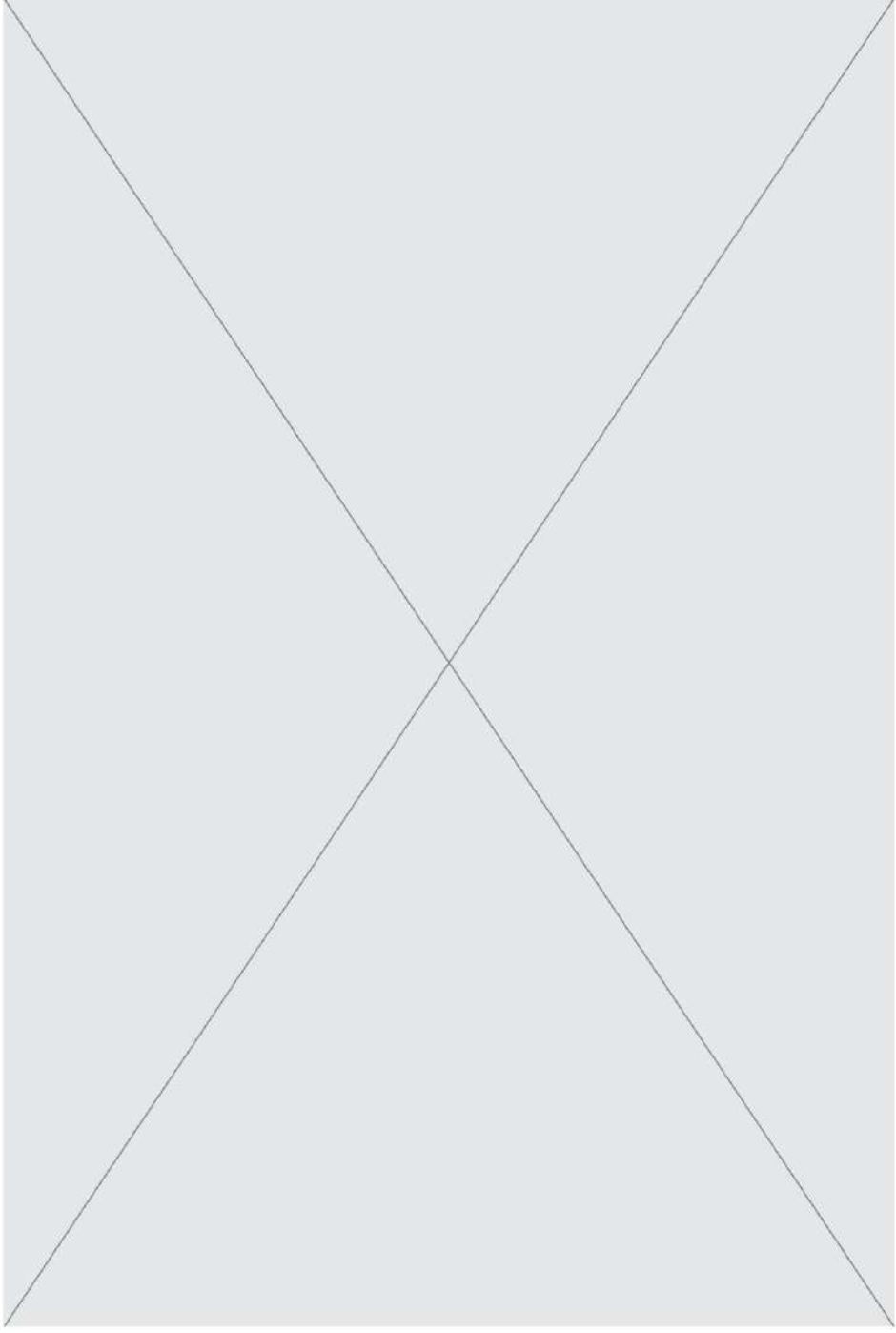
Dick Higgins, artista y teórico estadounidense ligado al movimiento Fluxus, creó en 1965 un diagrama titulado *Intermedia*, en el que explicaba que toda manifestación de arte contemporáneo surge de la intersección de dos o más disciplinas preexistentes, impidiendo la rígida categorización renacentista de las disciplinas artísticas. Esta fascinante propuesta, además de sustraerle un criterio de pureza disciplinar a las nuevas manifestaciones que estaban surgiendo en la época, guardaba espacio para todas las expresiones por venir, graficadas en el diagrama a modo de intersecciones vacías, cuyos círculos contenían solo signos de interrogación.

Pensar y entender desde las intersecciones es crucial para acceder y recorrer el mundo de las publicaciones de artista. Por ejemplo Johanna Drucker, una de las más importantes teóricas en el campo de los libros de artista —una de las manifestaciones de las publicaciones de artista— escribe en su *Century of Artists' Books* que denomina este espacio algo que podríamos traducir como una 'zona de actividad' en la que convergen diferentes elementos y manifestaciones que resultan en aquello que entendemos —por costumbre más que por acuerdo— como libros de artista; mientras que el teórico Clive Phillpot lo grafica desde la intersección de una pera (libros) y una manzana (arte) en el que se desarrollan complejas y sutiles diferencias que se han construido desde la terminología en lengua inglesa, tejiendo una red conceptual cuya explicación está lejos de la sencillez que requiere algo que pueda ser entendido con "peras y manzanas".

Y si los libros de artista suponen en sí mismos espacios de convergencia que articula un sistema propio discursivo, productivo y amplificador, cada una de las tipologías —en mayor o menor medida— construye sistemas paralelos que, a su vez, permiten generar puentes entre ellos mismos, cuyos acercamientos o traslapes son mucho más fluidos de lo que se podría pensar, puesto que los límites de cada uno de ellos son absolutamente difusos y se encuentran disponibles para construir cruces. Esto se refleja, a modo de ejemplo, en las prácticas de los artistas mencionados en la nota nº1.

Guillermo Deisler, creó en el año 1963 Ediciones Mimbres, una editorial que funcionó en sus primeros años en Santiago, y luego en Antofagasta. Publicaba principalmente a poetas del norte a través de un sistema de producción artesanal que utilizaba tipos móviles y xilografía. Su labor editorial se mezcló siempre con su actividad postal: participó activamente de las redes e incluso creó una revista llamada *UNI/vers(;)* que tuvo 35 números, y que a partir de la estrategia de ensamblaje, publicaba en 100 ejemplares las contribuciones de artistas de todo el mundo. Su práctica con libros fue diversa y se movió entre el grabado, los libros escultóricos, la poesía visual, el found poetry e incluso la performance.

Por su parte, Ulises Carrión comenzó su carrera como escritor literario, luego comenzó a producir libros en el campo de la escritura conceptual. Fue librero, editor de revistas ligadas al arte correo, construyó su propio archivo, realizaba instalaciones, obras de video-arte, performances, video-performances, entre otras prácticas.



↑ Fotografía de Usted haciendo lo que le gusta hacer.

{4}

(4) El acto de atravesar las fronteras disciplinares para ir a buscar en otros lugares elementos valiosos que puedan ser traídos de vuelta al espacio propio, consideramos es uno de los aspectos más fascinantes que nos propone la historia de las publicaciones de artista.

Desde el año 2021 dictamos el curso de profundización 'Publicación Editorial y Libro de Artista' en la Escuela de Diseño de la Universidad Diego Portales, un espacio exploratorio que permite crear un tiempo para atreverse a cruzar esas fronteras. El año 2022, el primero presencial del curso, trabajamos basándonos en intersecciones, permitiendo que los y las estudiantes realicen el camino inverso a aquel que hicieron los y las artistas en los sesenta: ir a buscar elementos valiosos en las prácticas artísticas ligadas a la publicación que enriqueciera su propia formación como diseñadores y diseñadoras mediante el proceso de adquisición de herramientas que contribuyan a la elaboración de un lenguaje propio.

En el contexto de un curso de profundización, y después de dos años de pandemia, convergen en un mismo espacio personas que probablemente no se conocen personalmente, pero que en el marco de un interés en común que posibilita el ofrecimiento de una instancia optativa, están dispuestos a configurar un público una vez por semana, tres horas cada vez, durante un semestre.

Es en ese interés que invitamos a cada una/o de las/os estudiantes a sumergirse en un proceso que comienza con el acto de compartir con el grupo una pregunta surgida desde el interés creativo que quisieran resolver (al menos tentativamente) durante el semestre. Y con esa ambición basada en la incógnita, les invitamos a construir una bitácora que les acompañe durante el curso para recopilar y vincular insumos teóricos, obras y reflexiones que salieran a buscar cada una/o de ellas/os a otros campos, más allá de las fronteras del diseño.

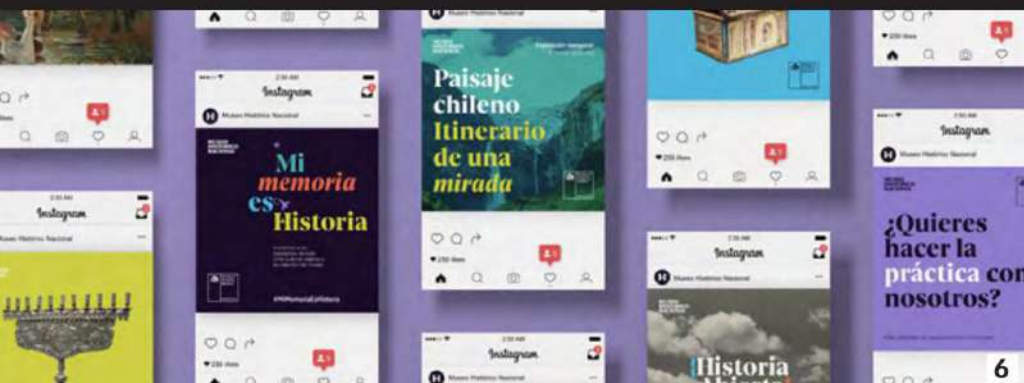
Lo interesante en este acto que emula de manera inversa lo ocurrido en los años sesenta, es que a pesar de ser un camino solitario en el que cada cual va definiendo distintos trazados exploratorios, existen fragmentos que van vinculando a estudiantes, permitiendo de un modo u otro fortalecer la noción de público que yace en los cimientos de la publicación. Público entendido como aquellos intereses comunes que son capaces de reunir a personas desconocidas y que hacen viable una convivencia acotada en torno a algo que los vincula, en este caso ser partícipes de un viaje fuera de las fronteras del diseño con el fin de alimentar individualmente su proceso formativo.

A veces las palabras de Rainer Maria Rilke en sus *Cartas a un joven poeta* pueden ser aplicadas a cualquier persona que haya sido llamado a ejercer la labor creativa; por ello, a modo de proposición, en la siguiente cita le recomendamos cambiar la palabra 'escribir' por el verbo que refleje la actividad que sienta más cercana.

"Miráis hacia fuera y eso es lo último que debéis hacer ahora. Nadie puede aconsejaros y ayudaros, nadie. Solo hay un medio. Adentraos en vos mismo. Investigad la razón que os lleva a escribir; comprobad si extiende sus raíces en lo más profundo de vuestro corazón, reconoced si moriríais si os prohibieran escribir. Y sobre todo, preguntaos en la hora más silenciosa de vuestra noche: ¿debo escribir? Excavad en vos buscando una respuesta profunda. Y si fuera afirmativa, si os enfrentaseis a esta pregunta crucial con un simple y poderoso "sí, debo", entonces organizad vuestra vida siguiendo esta necesidad; vuestra vida, incluso sus horas más anodinas e insignificantes, ha de ser una muestra y un símbolo de esta necesidad".

El momento en que la respuesta a la pregunta llega, se convierte en un punto de no retorno.

Aquí les presentamos a algunos de los ganadores. Para ver más pueden entrar en Premios Chile Diseño 2021 — Chile Diseño [#diseñomásquenunca](#)



8ª VERSIÓN



2



5



7

El pasado mes de abril, se dieron a conocer los ganadores de la 8va versión de los Premios Chile Diseño, el hito más importante en Chile para visibilizar el quehacer de la industria. Una vitrina para el diseño nacional en toda su amplitud y variedad.

Sus categorías profesionales reconocen múltiples categorías de diseño, entre ellas: Diseño de Identidad y Marcas; Diseño de Packaging; Diseño de Información; Diseño Gráfico, Editorial e Impresos; Diseño de Tipografía; Diseño de Servicios y Experiencias; Diseño de Ambientes y Espacios; Diseño de Productos; y Diseño Audiovisual. Asimismo se contemplaron dos nuevas categorías incluyendo el Diseño Online y el Diseño de Juegos interactivos. También se premiaron dos categorías especialmente abiertas para el mundo académico: Categoría Estudiantes e Investigación. Esta octava versión, enfocada en el concepto “diseño más que nunca”, reconoció a un total de treinta iniciativas, las cuales dejan en evidencia el rol del diseño como motor de transformación, generando un impacto en la sociedad, ya sea a nivel económico, social, medioambiental y/o cultural.

“Sabemos que el diseño es un factor estratégico para el crecimiento del país y estos premios justamente buscan reconocer lo que hace la industria en las distintas áreas y entender el impacto que tienen en nosotros, sobre todo en este último complejo periodo, pero donde las soluciones creativas surgieron con fuerza, demostrando la flexibilidad y adaptabilidad que tenemos para solucionar las problemáticas cotidianas”, expresó Marcelo Rojas, presidente de la Asociación de Empresas de Diseño, quien destacó el nivel de los proyectos recibidos.

1. Next Now | Felicidad Pública | Diseño de Identidad y Marcas, Branding
2. Bancas Lapis | Ignacia Murtagh | Diseño de Productos, Mobiliario
3. CV Galería, Nivel -3 Botánica | Orlando Gatica Studio | Diseño de Ambientes y Espacios Hospitalidad
4. Museo Arqueológico La Serena | DEO - Mastica - Encaje | Diseño de Ambientes y Espacios, Museografía
5. Palpa | Josefa Cortés | Categoría Académica
6. Nueva identidad Museo Histórico Nacional | GaggeroWorks | Diseño de Identidad y Marca
7. “Imaginario Orgánicos” | Constanza Bielsa | Diseño de Productos, Indumentaria

REV. CERO N.1

© Escuela de Diseño, UDP

© Universidad Diego Portales

Versión Comité 30 de junio, 2022

Revista Cero, 2022

Universidad Diego Portales

Facultad de Arquitectura,
Arte y Diseño

ISSN: 2735 - 7899

Derechos reservados para todos
los países

Director editorial

Editora general

Editora sección Textualidades

Editora sección Visualidades

Editor sección Diálogos

Asistente de edición sección

Diálogos. Prácticas electivas 2021,

Escuela de diseño UDP

Directora de arte y diseño editorial

Diagramación y ajustes originales

Corrección de textos

Fotógrafos

Jorge Morales

Jenny Abud

Helga Peralta

Guisela Mendoza

Jaime Ramírez

Celinda Tapia

Antonieta López

Constanza Sepúlveda

Edison Pérez

Carlos Molina

Gino Zavala

Tiraje de 1.000 ejemplares

Impresión Salesianos

Comité editorial regional

Eduardo Breems, Universidad de Antofagasta

Iván Flores, Universidad Austral de Chile

Raimundo Hamilton, Universidad de Talca

Claudia Jiménez, Universidad Católica de Temuco

Isabel Leal, Universidad del Bío-Bío

Adrián Silva, Universidad Austral de Chile

Herbert Spencer, Universidad Católica de Valparaíso

Comité consultivo interdisciplinario UDP

Tomás Ariztía, Sociología

Nicolás Cabargas, Arquitectura

Consuelo Figueroa, Historia

Andrea Palet, Periodismo

Liliana Ramos, Educación

Rodrigo Rojas, Literatura

Samuel Salgado, Patrimonio y fotografía

Alemka Tomicic, Psicología

Dirección Centro Editorial Escuela de Diseño UDP

Paola Irazábal

centroeditorialdiseno.udp.cl

Colaboradores y asesores Escuela de Diseño UDP

Patricio Albornoz (Sección Gráfica Urbana), Sebastián Arancibia y

Sebastián Barrante (Sección Colofón), Ángelo García (Región de

Coquimbo), Joaquín Zerené (Región de Los Ríos), Héctor Novoa (Región

de Valparaíso), Guisela Mendoza y Jaime Ramírez (Región del BíoBío).

Revista Cero se proyecta como una publicación anual en la cual su mirada estará asociada a temáticas de diseño o similar con un foco en diversos territorios regionales de nuestro país. Si quieres participar en nuestros próximos números, solo debes enviar un mail a revistacero@mail.udp.cl señalando la sección en la cual deseas participar. Procura adjuntar algún texto o portafolio si lo amerita.

Secciones

Diseño en Chile / Ámbito Visualidades / Ámbito textualidades / Ámbito Diálogos / Fablab / Semblanza / Gráfica urbana / Dossier / 1-180



Obra financiada por Fondart Nacional / Diseño / Difusión
Convocatoria 2021



Colaboradores



latinotype





1 — 180

Alexander Andulce es ilustrador y diseñador gráfico de la ciudad de Viña del Mar. Su estilo de ilustración es partir de técnicas digitales iniciadas el año 2019, donde las atmósferas del cielo y paisajes son protagonistas. Los conceptos asociados a su trabajo evocan reflexiones sobre estados contemplativos y nostálgicos.

Instagram: @aandulce

Twitter: AAndulce

Artstation: [artstation.com/aandulce](https://www.artstation.com/aandulce)





Obra financiada por
Fondart Nacional /
Diseño / Difusión
Convocatoria 2021



udp UNIVERSIDAD
DIEGO PORTALES

udp Escuela de Diseño
FACULTAD DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO

Editorial *Revista Cero* plantea preguntas sobre la relocalización del diseño, mostrando actores e identidades regionales que exploran nuevas sendas en y desde esta disciplina.

Nuestro afán es contribuir en la configuración de territorios específicos, que son alimentados por paisajes, recursos y realidades diversas que no siempre son conocidas ni valoradas.

En este primer número presentamos prioritariamente iniciativas fuera del ámbito territorial de la capital, buscando y promoviendo proyectos, acciones y profesionales locales, en zonas geográficas y culturales con realidades muy diferentes, con alta carga identitaria.

Para este propósito hemos estructurado *Revista Cero* en tres áreas editoriales: Visualidades, Diálogos y Textualidades, que se articulan con una serie de otras temáticas referidas a nuevas metodologías, nuevos laboratorios, intervenciones en el espacio público, semblanzas históricas, entre otros ámbitos de interés.

Revista Cero es una iniciativa que nace en la Escuela de Diseño de la Universidad Diego Portales, que ha contado con el apoyo de destacados especialistas regionales, expertos interdisciplinarios y que ha sido posible de implementar gracias al apoyo de Fondart Nacional 2021.

C
O
O
C
N
E
C
D