

Proyecto de Título

Diseño de Sistema Diagramático-Desmontable
(SDD) para la producción y distribución
curatorial: aplicación en “n-1: operativos de
reflexión”.

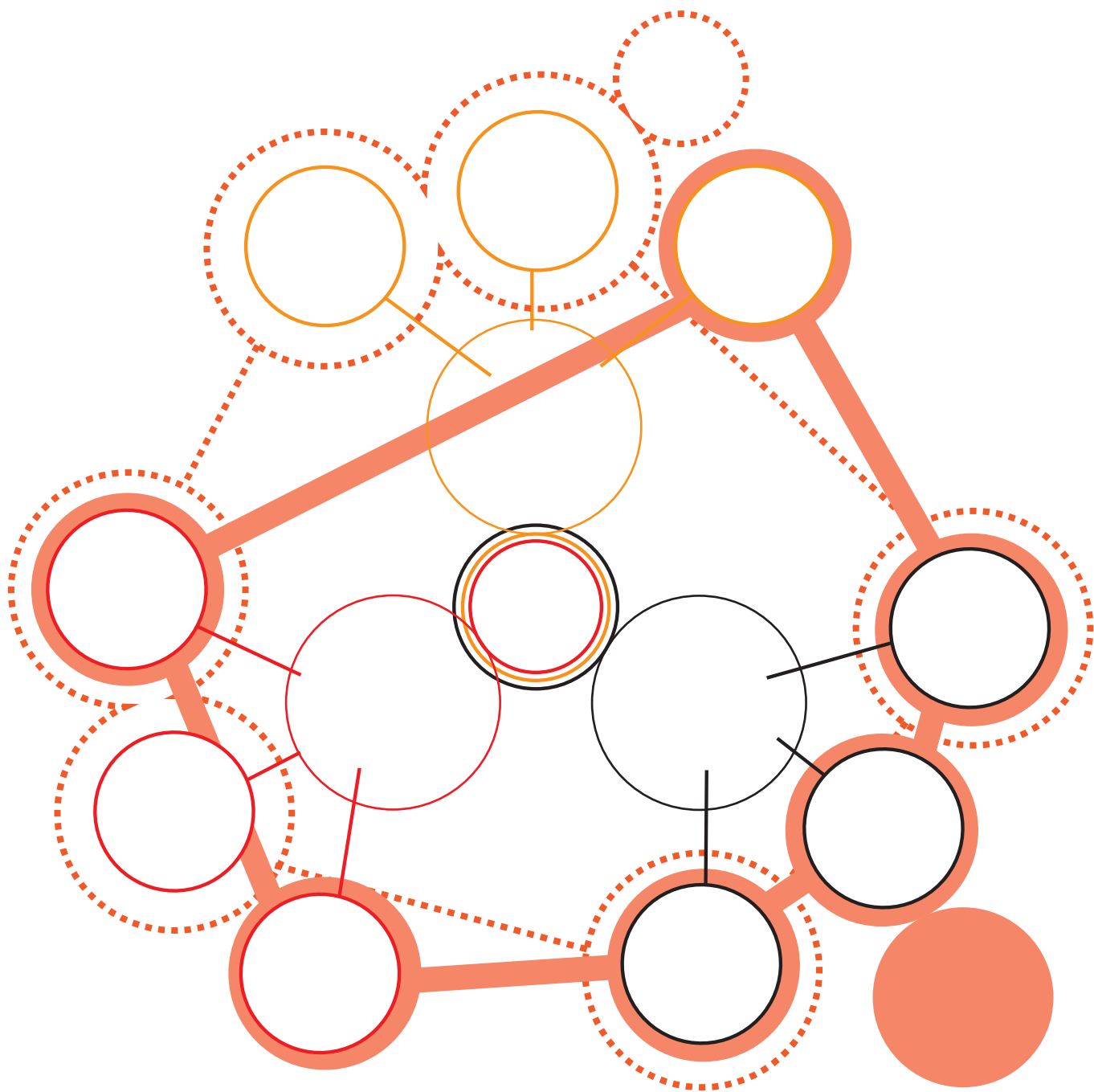
Alumno: Manuel Carrión Lira

Profesora guía: Ph.D Rossana Bastías

Escuela de Diseño, Facultad de Arquitectura

Universidad de Valparaíso

Septiembre 2013



Índice

1	Introducción: ortopedia y productivismos en el diseño	3
1.1	Intencionalidad del Proyecto	8
1.2	Justificación del Proyecto	10
1.3	Problema	12
1.3.1	Aplicación “n-1: operativos de reflexión” presenta Seminario Domicila	14
1.3.2	Oportunidad de Diseño	15
2.	Marco conceptual y referencial: Campo, sistema, red.	18
2.1	Campo de producción: Cristina Fernández, hacia una sociología del poder en el discurso de las artes visuales en Chile	19
2.2	Escenario contemporáneo productivo: entrevista a Jennifer McColl	23
2.3	Conclusión: Del concepto de campo al de sistema	35
3	Trabajo de Campo: constitución de la experiencia productiva	39
3.1	Luz Donoso: archivo y acción política	40
3.2	Proceso y exposición	43
3.2.1	Equipo de trabajo, roles	43
3.2.2	Etapas: tránsito del archivo a la muestra y de vuelta al registro	44
3.3	Conclusiones y observaciones	50
3.3.1	Lo curatorial y sus dimensiones	52
4	Metodología como método diagramático: Diagrama y des-archivo	56
4.1	Diagrama como método de problematización: un acercamiento a Deleuze	57
4.1.1	Pensamiento diagramático en proyecto	66
4.2	Módulo (desmontable) como gesto de des-archivación	67

5	Formulación del proyecto de Diseño	72
5.1	Descripción del proyecto	72
5.1.1	Contexto curatorial	72
5.1.2	Sistema Diagramático-Desmontable	73
5.1.3	“n-1: operativos de reflexión”: colectivización de un deseo	74
5.2	Objetivos	76
5.2.1	Objetivo general del proyecto	76
5.2.2	Objetivos específicos	76
5.3	Proyecto FONDART “Domicilia: economías barriales e intervención cultural	77
5.3.1	Resumen Ejecutivo de proyecto FONDART	77
5.3.2	Fundamentación de Domicia:	79
5.4	Mercado Objetivo	81
5.4.1	Públicos	81
5.4.2	Capitales: entre lo público y lo privado	83
5.5	Mapa y estrategia de producción para públicos	85
5.6	Sistema producti: SDD, sobre Sistema Diagramático-Desmontable	87
5.7	Propuesta de Diseño	91
5.8	Conclusiones	94
	Anexo I: productos desarrollados	97
	Anexo II: Avance plan estratégico de difusión y posicionamiento proyecto	106
	Anexo III: Presupuesto y honorarios Proyecto FONDART	113

*Por lo que abogo es por encontrar una
manera de dibujar las cosas juntos -Dioses,
no humanos y mortales incluidos.*

Bruno Latour

A large red geometric shape, resembling a stylized triangle or a corner cut, is positioned in the top-left corner of the page.

1. Introducción: ortopedia y productivismos en el diseño.

Este documento es testimonio de un proceso extra-académico: mi proyecto de título está inserto dentro de un devenir colectivo y personal, donde sus dimensiones y complejidad superan la norma metodológica tradicional de entrega. Es decir, existe una acumulación anómica de un proceso de capitalización individual de las actividades de investigación y producción que he realizado durante los últimos tres años. Sin embargo, este documento intenta recoger y ordenar, bajo criterios archivísticos funcionales al documento, intentando hablar la *lengua del diseño*. Se hace un esfuerzo por ubicar las problemáticas de diseño, sociales y materiales, que tienen relación con el campo académico del diseño, de la gestión cultural y de la producción y pensamiento contemporáneos. Tres esferas que configuran mi espacio de preocupación, acción y producción particular hoy.

Es posible apreciar a lo largo del desarrollo del documento un constante trabajo prostético formal y de ortopedia conceptual, condiciones que aparecen sin mayor advertencia que la que se estructura en estas líneas, y que van tomando referencias de la filosofía continental, la sociología del poder, las reflexiones estéticas contemporáneas y la economía cultural, entre otras. Ambas condiciones, la de prótesis y la de ortopedia, aparecen como una necesidad que señala una carencia de lenguaje en la disciplina del diseño. Carencia que se instala en un lugar específico, en donde este documento acusa su trayectoria y hace necesaria una revisión de las diversas génesis conceptuales del

diseño en torno a los discursos naturalizados dentro de la unidad académica donde fui formado, estas se pueden identificar como las siguientes: el funcionalismo modernista como escala tácita de valores estéticos, la experiencia de diseño como único sistema de apropiación disciplinar, y la identidad del diseñador, como único recurso que sustenta la base de las decisiones de diseño puestas en marcha

De este modo, y materializado en este proyecto, trabajé arduamente por encontrar un espacio de activación del potencial que siempre sospeché que el diseño tenía, el potencial de reconfigurar, en términos materiales y conceptuales, las condiciones de desarrollo y funcionamiento de una esfera productiva particular. Es así como fue elaborado el proyecto en torno a una realidad concreta: el problema de las economías culturales a escala y cómo estas dan forma a modos de socialización y distribución de discursos, capitales y afectos. Esta preocupación fue engendrada a partir de la colectivización de mis reflexiones particulares de investigación y producción, referentes al diseño y las artes visuales. Voluntad política que movilizó la búsqueda de asociación con agentes específicos insertos en el malestar propio de las condiciones de periferias y exclusión, que la lógica establecida dentro de las economías culturales genera. Por lo tanto, me encontré en una trayectoria afectiva con Jennifer McColl (Pedagoga e investigadora en danza y nuevos medios), Hernán Madrid (Poeta y traductor) y Nicolás Valiente (Actor y productor independiente). Con el desarrollo del trabajo, de reflexión y discusión, surgió orgánicamente la necesidad de nombrar nuestras puntos de (des)encuentro como “n-1: operativos de reflexión”, respuesta constituida para

visibilizar y expandir nuestros proceso reflexivos. Finalmente esta instancia se convertiría en un espacio productivo para levantar un proyecto particular para postular al FONDART nacional: “Domicilia: economías barriales e intervención cultural”, que consiste en la producción de instancias de intercambio, discusión y producción de interrogantes en torno a las problemáticas sociales y económicas de la intervención cultural en tres escalas: la monumentalidad institucional del archivo, academia y museo en relación al concepto de audiencias, el trabajo realizado por espacios privados independientes que trabajan con públicos locales y, finalmente, la estrategia de los espacios domésticos que construyen micropolíticas afectivas con sus usuarios.

El Sistema Diagramático-Desmontable (SDD) aparece, en este esquema, como una prótesis, como un modelo de trabajo desde el diseño para satisfacer la diversidad de requerimientos productivos y procesuales que necesita un proyecto de estas características para ser implementado, producido y distribuido. Este conocimiento es rastreado a partir de una narración crítica sobre mi experiencia curatorial (trabajo de campo), lectura que permite comprender en términos clásicos la inserción del diseño como una superficie técnica, sin mayor reflexión o posibilidades nuevas, sólo como un proceso de formalización de productos. El SDD nace como respuesta a esta condición, y como piloto puesto en práctica en la gestión y producción de “n-1: operativos de reflexión” en su proyecto “Domicilia: economías barriales e intervención cultural”, que pone al servicio el diseño desde la inserción en su núcleo/génesis, para desde ahí desarrollar una autonomía disciplinar específica.

Es posible apreciar, entonces, la operación ortopédica con la que trabaja el diseño en esta perspectiva particular. El trabajo se acerca y disemina con otros agentes para construir una esfera productiva interdisciplinar específica, logrando proponer modos y reflexiones extra disciplinares, no exclusivos del diseño. Asimismo esta elección es síntoma de una vinculación inexistente con la industria y desarrollo industrial propio de lo que habla el diseño en sus historias oficiales (la del proyecto moderno, emancipador, reconstructor o liberador). La operación prostética es entonces no solo ortopedia, en el sentido de un apoyo o una solución a una carencia, sino que la prótesis permite ir más allá del potencial naturalizado de la disciplina. La prótesis no sólo soluciona ausencia, sino que se comporta como dispositivo vinculante y expansivo de una función. El trabajo prostético permite expandir la noción de diseño, huir de un núcleo estático de concepciones arraigadas en el lugar de estudio, para intentar, de alguna manera, construir un espacio productivo capaz de establecer un diálogo entre el capital (simbólico y material) y la voluntad política (afectiva y estética).

A continuación se podrá observar la sistematización en forma de un sistema-producto, de preguntas de diseño que contaminan todo mi devenir como profesional: ¿En qué medida los productos y servicios, tanto tangibles como intangibles, (re) producen una matriz discursiva mediante sistemas de valores y escalas de atributos de diseño? ¿Es posible afirmar que para hacer circular otros discursos, es necesario comenzar una reconstrucción material que permita una reflexión forense de la desmaterialización del diseño? ¿Qué instrumentos utilizar para reanimar el cadáver del acontecimiento, sin caer en la mnemotecnia lineal del archivo, el museo o la academia? En las páginas siguientes, un humilde intento.

A large red geometric shape, resembling a stylized triangle or a portion of a larger polygon, is located in the top-left corner of the page.

1.1 Intencionalidad del Proyecto

Este proyecto busca construir un espacio de producción para el diseño en la frontera del arte contemporáneo, academia, investigación y gestión cultural. Este lugar permite no solo abrir un nicho específico de trabajo en términos de capital cultural, para el diseño; sino que permite hacer circular una apreciación particular sobre la profesión del diseñador, la que transversalmente enriquece este trabajo, y moviliza el deseo de desarrollar este proyecto: practicar y pensar el diseño como generador de contenidos. Es decir, como un lugar de construcción discursiva en términos específicamente estéticos y políticos.

El proyecto se inserta en el Sistema de las Artes Visuales en Chile. Dentro de este contexto, el proyecto toma la forma de diseño de un proyecto curatorial, como estrategia de gestión e implementación. Este sistema se pone en práctica en un proyecto colectivo que toma cómo referencia el trabajo de investigación desarrollado por la socióloga Cristina Fernández Lira (2007), plasmada en su tesis “Génesis del campo intelectual de las artes visuales en Chile”. Este trabajo indaga en la genealogía de la crítica cultural en Chile a partir de un discurso específico, y en cómo este, a través de sus dispositivos y artefactos de reproducción (academia, museos, instituciones, intelectuales), lograron constituir las directrices sobre lo que es y no es Arte en Chile, manteniendo ese sistema/paradigma funcional hasta el día de hoy.

Este trabajo permite estructurar lineamientos y herramientas para dialogar, problematizar y diseñar un proyecto curatorial específico. El trabajo de Fernández permite comenzar a trazar la propia genealogía de este proyecto de investigación, logrando hacer evidente no solo la temática, el contexto y sus actores, sino también permite la aparición de una conciencia crítica que toma la forma de una vigilancia epistemológica,¹ logrando enriquecer y facilitar el proceso metodológico de acercamiento al proyecto curatorial que se desarrolla.

Desde el diseño esto supone un desafío de orden epistemológico y metodológico, pues es necesario construir y recomponer modos de operar y hacer diseño, al mismo tiempo que se hace evidente la urgencia de revisar las maneras en que se construye el conocimiento dentro de la disciplina, para que este pueda aportar y dialogar con cierta autonomía en la toma de decisiones proyectuales, discursivas y formales de diversos sistemas productivos. Este desafío se enfrenta gracias a las herramientas y desarrollos teóricos presentes en el método diagramático en el diseño (Carrión, 2012), como método de visualización y diálogo con problemáticas productivas. Este método, basado en la teoría del diagrama en Deleuze (1977, 2010) permite ubicar y poner en relación los elementos, deseos, intenciones, objetivos, racionales e intuitivos, que afectan la problemática, logrando la aparición de nuevas “posibilidades de hecho” (Ibíd.), específicamente en este caso, permitiendo la aparición de otras maneras de solucionar y producir lineamientos de investigación curatorial.

Finalmente, la intencionalidad del proyecto consiste en lograr construir una metodología basada en el concepto de “diagrama deleuziano”, para enfrentarse desde el diseño, a la construcción de proyectos dentro del “Sistema de las Artes Visuales” en Chile. Esfuerzo posible de ser presentado como un servicio cognitivo, alojando el potencial de ser referencia en otras instancias productivas similares. Más que una estructura rígida, la intención es lograr apartar una caja de herramientas específicas del diseño para problematizar y enriquecer la producción de pensamiento y de arte contemporáneo en Chile y el mundo, haciendo que el diseño se constituya como un territorio conceptual con autonomía y capacidad de diálogo: diseño de un Sistema Diagramático-Desmontable (SDD).

1.2 Justificación del Proyecto

El Sistema de las Artes Visuales en Chile es un espacio de producción en contacto con diversas disciplinas y espacios autónomos de producción, como la academia, las instituciones culturales y la política; pero también en un diálogo constante con públicos, mercado y diversas redes de financiamiento. En la mayoría de los casos, dentro de este sistema, el rol del diseño es residual, aparece sólo como un proceso productivo posterior, encargado de darle forma a ciertos productos gráficos o satisfacer requerimientos particulares de diseño de espacios, difusión y merchandising, es decir, tareas tangentes o secundarias, supeditado al núcleo encargado de tomar decisiones que afectaran desde su génesis, el devenir y desarrollo interno del proyecto expositivo, asociado a este sistema productivo particular.

Desde la tradición del museo, la tarea que se encarga del diseño espacial y gráfico de una muestra se denomina como museología y museografía. Y bajo esta mirada tradicional, el diseño posee un rol técnico, las posibilidades para el diseño aparecen en el rango de acción de un consultor gráfico o espacial, para organizar y darle forma a ciertos requerimientos y necesidades del proyecto, es decir, requerimientos del orden formal. Esta concepción tradicional hace una división entre forma y contenido. El presente proyecto se sitúa sobre la premisa que esta división metodológica y/o instrumental, no es efectiva. Las formas que toman las expresiones son indivisibles de su sustancialización como mensajes, interpretaciones o percepciones particulares. Esto es aún más evidente e importante de reconocer en el ámbito productivo del arte contemporáneo, donde la ética y la materia colisionan como experiencia estética, la que se construye tanto desde los modos de producción de obra, el origen de los recursos involucrados en su financiamiento y gestión, el territorio, lugar y lógica de exhibición particular elegido y por supuesto la relación con la o las obras que acontecen o acontecerán en ese lugar, y cómo afectan a sus públicos y participantes. El “Sistema del Arte” contemporáneo entiende la obra de arte como un producto específico como devenir complejo, poniéndolo en el lenguaje del diseño, como una trazabilidad política, estética y afectiva evidenciada y puesta en valor. Este devenir está entrecruzado por las decisiones de diseño y formalización de diversos productos, entre ellos posible de identificar se encuentran lo catálogos, museografías, layout espacial, displays, merchandising, estrategias de comunicación, entre otras.

Es posible afirmar que lograr insertar otro tipo de metodología de trabajo desde el diseño, permitiría no solo hacerse cargo de una manera más eficiente de satisfacer los requerimientos específicos de diseño, sino que también permitiría abordar un trabajo curatorial o la producción de un evento particular desde el diseño del proyecto en términos complejos, es decir, desde la coordinación y mediación de la diversidad de dimensiones con las que dialoga este tipo de producto. Desplazar el rol del diseño hacia el núcleo interno del proyecto permite coordinar de mejor manera los productos específicos, alineándolos con los objetivos discursivos y estéticos particulares del proyecto, pero además permite problematizar y afectar el proyecto desde su génesis. Para esto es necesario entender que la noción de diseño por la que se apuesta es por lo que se denomina en europa como “Critical Practice”. Esta “práctica crítica” parte haciendo una introspección en la genealogía conceptual y disciplinar de la disciplina, logrando dejar de adherir al concepto de la innovación, optando en su lugar por el de la provocación, capaz de generar innovación social y material en los espacios donde se le permite operar al diseño crítico, cuestionando, dejando de producir, y trabajando desde la ortopedia conceptual.

1.3 Problema:

El rol del diseño en el ámbito productivo curatorial aparece disminuido, siendo parte de la cadena de producción como una especie de cosmética o trabajo técnico menor. Sin embargo el diseño, comprendido como una disciplina con una

relativa autonomía y en constante diálogo interdisciplinar, presenta muchas más opciones de afectar y problematizar las prácticas culturales, y en específico la de los proyectos curatoriales. Las diseñadoras y los diseñadores poseen un manejo formal y proyectivo específico que permite constituir a través de la observación, metodologías de trabajo que dialoguen entre objetivos discursivos y acciones productivas concretas. Es posible asegurar que desde una concepción compleja del lugar productivo del diseño, se levantarían proyectos culturales curatoriales con mayor precisión conceptual, mayor eficiencia productiva y más proyección e impacto comunicacional estratégico.

El problema consiste en ¿cómo levantar un modelo de trabajo curatorial, para construir un espacio productivo específico para el diseño dentro del Sistema del Arte en Chile en relación con la globalidad?

Para poner en práctica este sistema de trabajo, se utilizará una propuesta de formación destinada a ser desarrollada mediante: Concurso Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes FONDART, Ámbito Nacional, Línea Formación 2014 – Actividades Formativas. Proyecto Folio: 50135, “Domicilia: economías barriales e intervención cultural”, logrando mediante este territorio discursivo, formalizar problemáticas específicas que harán aparecer concretamente, además del ejercicio del sistema, los productos y servicios específicos requeridos para ponerlo en marcha.

1.3.1 Aplicación: “n-1: operativos de reflexión” presenta Seminario Domicilia: economías barriales e intervención cultural.

El proyecto consiste en diseñar un sistema de trabajo flexible desde el diseño para el campo de producción del arte contemporáneo en Chile. Este modelo de trabajo consiste en la generación de un sistema-producto capaz de reunir y desplegar los diversos factores y actores que se ven involucrados en esta tarea para, de esta manera, permitir visualizar y hacer dialogar los roles que tiene poder dentro de la toma de decisiones de un proyecto curatorial. Este sistema-producto permite identificar los diversos tangibles e intangibles que le corresponde al diseño, es decir, específicamente que procesos y productos de diseño son necesarios y/o posibles de construir mediante la aplicación del Sistema Diagramático-Desmontable (SDD).

El caso de aplicación consiste en utilizar el SDD en la producción y distribución curatorial de “n-1: operativos de reflexión”, una instancia independiente de intercambio y reflexión sobre problemáticas creativas: el discurso en el arte, los procesos creativos, los lugares institucionalizados del arte, las prácticas disidentes. Es decir, “n-1” se plantea como una experiencia de diálogo procesual. Las prácticas de “n-1” se basan en el uso del espacio privado y doméstico para discutir sobre lo público, la convocatoria personalizada y de baja escala (pocas personas) y el uso de las redes de contacto para levantar iniciativas. “n-1” se basa en el concepto de política afectiva de colaboración y apropiación. Asimismo, a partir de la construcción de “n-1: operativos de reflexión”, se hace posible la elaboración de un

proyecto de formación postulado a Concurso Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes FONDART, Ámbito Nacional, Línea Formación 2014 – Actividades Formativas. Proyecto Folio: 50135 : “Domicilia: economías barriales e intervención cultural”, donde se buscará socializar las reflexiones y productos desarrollados en “n-1: operativos de reflexión” en formato de tres seminarios con invitados especialistas en la temática a tratar, logrando construir un espacio a escala para intervenir y profundizar en la autogestión y supervivencia cultural, en términos económicos y simbólicos.

1.3.2 Oportunidad de Diseño:

La oportunidad de diseño consiste en plantear esta instancia como un desafío disciplinar que permite construir una metodología para la práctica y teoría del diseño en el “Sistema del Arte”, específicamente en las prácticas curatoriales. Es además la oportunidad de poner a trabajar una visión particular del diseño: entender la producción como una actividad discursiva, genealogía visible en términos políticos y estéticos. Es decir, entender el diseño como una actividad que no solo se encarga de darle forma a las cosas resueltas (“forma al contenido”), sino como participante activo del proceso de discusión, formalización, producción y distribución; comprendiendo estas etapas con participación en distintos niveles y dimensiones para el diseño.

De este modo la oportunidad es primero de orden disciplinar; permite posicionar una manera de hacer diseño que

entrega y calibra los valores y atributos eficientemente pues no trabaja de forma lineal y conductista. Utiliza la multiplicidad y complejidad para levantar una solución específica como un particular de diseño.

Es también una oportunidad de orden metodológico, permitiendo construir una modelo para acercarse al trabajo de investigación interdisciplinar, desde el diseño. Esto permite poner en práctica el método diagramático presente en el diseño, y presentar el modelo como un servicio, capaz de añadir valor al proceso de investigación, proyección y concreción de un acontecimiento reflexivo (como de otra índole). Este modelo es entendido como un servicio cognitivo, donde los productos de diseño, tangibles e intangibles, responden a una deriva particular de investigación: cada producto dibuja la trayectoria de una necesidad y materialización críticas, donde su formalización deviene orgánicamente de un núcleo de diálogo y trabajo colectivo de investigación.

Finalmente la oportunidad de diseño aparece al existir un proyecto en marcha con voluntad de ser expandido, donde sus participantes comparten una visión y un deseo capaz de movilizarlos para intentar poner en práctica el proyecto de diseño que se propone: Sistema Diagramático-Desmontable para la distribución y producción curatorial, como ilusión y piloto de otro modo de producción y reflexión contemporánea. En esta, el diseño trabaja tanto en la lógica interna de discusión y diálogo, como de la lógica externa de socialización y comunicación de los productos y procesos de los mismos, logrando mediar entre enunciados de inclusión y exclusión en términos materiales y conceptuales.



2. Marco conceptual y referencial: Campo, sistema, red.

El marco conceptual y referencial se ha construido a partir de tres grandes conceptos referenciales rescatados y re-configurados a partir de entrevistas a dos profesionales relacionadas con el contexto particular del proyecto. En primer lugar se revisa el concepto de campo, referencia central del trabajo de la socióloga Cristina Fernández, a la vez enriquecido mediante una entrevista semiestructurada realizada a la autora de “Génesis del campo intelectual de las artes visuales en Chile” (Fernández 2006).

Este trabajo permite comprender en términos sociológicos cómo se configura un campo siendo posible instrumentalizar este concepto para comprender el devenir del trabajo en torno al sistema del arte chileno. Posteriormente se ha consultado a la profesional, docente e investigadora independiente Jennifer McColl, sobre el actual estado de la producción artística, haciendo énfasis en problematizar la figura del curador y la relación con la institucionalidad de la tradición escritural, evidenciada por Fernández. Esta mirada actualizada permite comprender la práctica, gestión, teoría y discursividad del arte en Chile como un proceso más “amébico” (McColl), expandiendo y complejizando la observación sociológica mediante la figura de la red y conceptos como el de post-autonomía (Canclini, 2008). Finalmente se ahonda en el concepto de red mediante la referencia del concepto en Castells y Latour; y cómo este concepto se acomoda a una realidad en redes internacionales

de trabajo. Su mirada permite comprender los flujos del capital contemporáneo, en términos simbólicos pero también concretos: cómo se configuran productivismos deslocalizados. Además, permite comprender que este concepto de red hace que “lo que era invisible se vuelva visible, lo que parecía auto contenido esté ahora ampliamente redistribuido” (Latour, 2010). Se concluye finalmente que esta redistribución permite ubicar la diversidad de campos como un sistema interrelacionado, así, identificando los actores que participan de este, es posible presentar un marco referencial inestable y complejo de las fuerzas que lo componen. Se ha optado, por lo tanto, por presentar citas y entrevistas sin mayor intervención para finalmente en las conclusiones procesar y discutir lo recopilado.

2.1 Campo de producción: Cristina Fernández, hacia una sociología del poder en el discurso de las artes visuales en Chile.

“Surgido de un largo proceso de diferenciación, el mundo social moderno se descompone en una multitud de microcosmos, los campos, de los que cada uno posee piezas claves, objetos e intereses específicos (campo literario, científico, político, universitario, jurídico, empresarial, religioso, periodístico). Esas partes del espacio social son relativamente autónomas, es decir, libres de establecer sus propias reglas, y escapan a las influencias heterónomas de otros campos sociales (por ejemplo ciertos criterios económicos o políticos para los campos universitarios o científicos).” (Chevallier, S., Chauviré, C., 2010)

“El surgimiento del campo artístico se establece a partir de una independencia con otros campos de producción, es decir, de la configuración de reglas de aceptación o rechazo dentro de un sistema de producción que se establece por dentro de sus propias categorías de percepción. Al mismo estas categorías de percepción se han impuesto desde la posición que los agentes al interior del campo en cuestión, ocupan en el campo de poder.” (Fernández, 2006)

Fernández se basa en la teoría de la sociología del poder de Pierre Bourdieu para efectuar un análisis de la génesis de una tradición cultural de las artes visuales que se encuentra naturalizada. Este análisis se plantea desde un lugar crítico respecto del estado social y político de los mecanismos de reproducción de este discurso, que según Fernández, están empoderados en base a la construcción de una diferencia de capital cultural y social evidentes. Este poder se resguarda reproduciendo el discurso mediante agentes posicionados en lugares acreditados como poseedores de la historia, la verdad y lo correcto: la academia, el archivo y el museo. Estos agentes además fueron parte del origen del mismo discurso, creadores, padres y madres de este, y han logrado, gracias a sus relaciones con otros campos de producción, posicionarse en estos lugares desde donde pueden hablar y reproducir los enunciados que norman las categorías de entrada o exclusión de este campo.

“Bourdieu señala la homología de funcionamiento entre los diversos campos, en el sentido que existe una estructura común que determina las formas de luchas de fuerzas que se desarrollan

en su interior, señalando que se tratarían de “poder” o de “capital”, donde “los campos de producción cultural ocupan una posición dominada en el campo de poder”. Esta dominación es estructural según Bourdieu, y puede establecerse desde el mercado a partir de una independencia relativa a la obra de arte.” (Íbid.)

Esta independencia del mercado es precisamente construida por una tradición que se antepone a la producción de obra, es decir se invierte la relación. La escritura y teoría antecede a la producción, logrando determinar sus categorías de producción y alejando la práctica y la experiencia del foco central del arte. Esto se ve reflejado fuertemente en el giro conceptual y la estrecha relación entre teoría de la “escena de avanzada” con las academias y prácticas artísticas contemporáneas, en figuras de academia: universidad y centros de producción

“Una de las características más importantes se refiere a la instalación de las categorías de análisis que están integradas hoy en la teoría del arte, y se refieren a una forma de análisis épico, que tiene que ver con lo que la obra quiere decir, con la historia que está contando, y el otro tipo de análisis se refiere a la materialidad, es decir, a las formas que tiene la obra de enfrentarse a sus formas de producción. Estas dos categorías de análisis entablan formas de valoración de la obra de arte, siempre a partir de una mayor o menor politización de ésta.” (Íbid.)

Fernández identifica los dos tipos de categorías permitidas en el arte, la narrativa y la “matérica”, donde el grado de politización estética de su producción será la escala de

valores que definieran sus atributos plásticos como positivos o menos positivos. Siendo estas categorías de análisis empujadas, constituidas y reproducidas por un ejercicio escritural. Estas categorías se conforman como normativas, excluyentes y “correctas”.

“Hablar de un campo de producción intelectual dentro de las artes visuales en Chile, se ha tornado durante mi investigación, como una posibilidad concreta y al mismo tiempo conflictiva. Ya que al hablar de campo se hace necesario reparar en la precariedad de éste, en sentido institucional y productivo. Un campo puede identificarse como una maquinaria destinada a instalar, regular y hacer circular las producciones que realiza. Sin embargo, en nuestro contexto esto se ve difuso por la carencia de un aparato “oficial”, una institución con un edificio corporativo, o agentes identificables con roles concretos. Así puedo constatar, que la noción de campo intelectual de las artes visuales es en sí misma, para los agentes involucrados, una noción de vigilancia y poder respecto las prácticas artísticas en nuestro país.” (Íbid.)

Esta conclusión ilustra la sospecha y descripción crítica que se posee en el proyecto: la vigilancia y control es una condición indeleble del poder. Los mecanismos que la reproducen en este caso son la misma producción de obra bajo estas reglas del “sistema del arte” en tanto responde y reconoce esta tradición escritural como única verdad y único campo conceptual genético de la producción oficial dentro del sistema. Teoría y práctica dejan de reproducirse mutuamente, y los mitos históricos de escenas reconstituidas y de prácticas artísticas desplazadas violentamente dentro de un marco conceptual específico (el

de la crítica cultural inaugurada por Nelly Richard), se han convertido en los modos de instaurar descripciones críticas políticamente correctas en la narración y valoración de las artes visuales chilenas. Asimismo, al reconocer el campo como precario, explica Fernández, aparece la necesidad de vigilar y resguardar discursos y prácticas mediante la reproducción de una violencia simbólica y estructural principalmente identificada como de clase: exclusión y micropolítica del “amiguismo”.

Este proyecto desea generar malestar dentro de esta tradición que se (re)produce a sí misma, y así lograr operar mediante otro sistema, proponiendo instalar un diálogo crítico con esta lógica reproductiva oficial.

2.2 Escenario contemporáneo productivo: entrevista a Jennifer McColl.

Manuel Carrión (M.C.): Hablemos del contexto del trabajo. Lo que estoy tratando de hacer es ubicar la discusión sobre el “sistema del arte en Chile”. Voy a formular cuatro preguntas específicas que además pueden abrir más temas de tu interés, por lo que siéntete libre de expresar y de comentar lo que desees. ¿Cómo ves tú, desde tu experiencia profesional y académica, cómo se compone este sistema del arte? ¿Cuáles son sus actores? ¿Cómo percibes que se compone el sistema del arte?

Jennifer McColl (J.M.): Primero, muchas gracias por invitarme a esta entrevista. A ver... Es muy complejo. Esto es un sistema de sistemas, depende de desde donde se mire lo que se encuentra ¿entiendes? Y cómo se estructura, por supuesto. En ese tránsito pasan muchas cosas. Primero creo muy importante recalcar que nosotros estamos muy acostumbrados a ver el arte en Chile desde eso que se nos enseñó que es el arte en Chile, que finalmente enseña a ver cómo es el arte. La Historia del arte es “un arte”, no lo es todo, pero es lo que vemos porque está nombrada y dicha, definida por “alguien”. La academia en este caso, no solo las universidades, la Universidad de Chile, la Universidad Católica y el ARCIS también, la Diego Portales en algún punto. Estos son los puntos “duros” de la academia establecida. Ellos establecen, por supuesto, un sistema de poder. Cada uno tiene sus circuitos, sus cursitos alrededor de esto, dónde van enseñando qué es el arte y más importante, “quiénes” son el arte. Esto, digamos, está muy claro quiénes son. Más que nombrar personas es reconocer los espacios: museos establecidos con financiamiento público, las galerías “top”, y las universidades. Que son tres circuitos que conforman una red. Ahora como alternativa y también dentro de esa red circulan los rezagados de esa red. Que quieren estar dentro y vuelven a recrear ese sistema a una escala distinta, marginal, pero que en el fondo reproducen el mismo formato y la misma fórmula en galerías pequeñas, curatorías independientes, pero de todas maneras siguen funcionando ligados, a través del discurso, en esta red ya nombrada; todo esto de forma mucho más precaria. Ahora, si estamos hablando de las artes visuales o de artes escénicas o de todas, o en la música, cambia.

(M.C.): Esto es específico de las artes visuales. El discurso de las artes visuales.

(J.M.): A mí me interesa esto que pasa con el establecimiento de una red, cómo sistema que tiene sus aristas. Las universidades como la investigación: “desarrollo de conocimiento”, la galería y el museo como lugares de “muestra”.

(M.C.): Y comercialización...

(J.M.): Claro. Y luego cómo ese sistema se reproduce a menor escala en las periferias. Que no tienen que ver con geografía, sino que tienen que ver con poder. La periferia del poder. Y de esos creo que hay uff muchos. Todos los que fueron y ya no son, se han hecho de sus circuitos. Como la “persona que no podemos nombrar” [refiriéndose a Justo Pastor Mellado] que se hizo cargo de la ex-carcel. Es como usted váyase para otro lado y todos los que participaron de la escena de avanzada y ya no son dueños de la crítica cultural, pero que son los dueños del “boliche chico” del circuito íntimo. Pero sobre eso me parece que ahora último... A ver, lo veo claramente bajo mi perspectiva personal: tres años y medio atrás me voy enojada con un sistema, diciendo aquí no es posible hacer nada de esto, como yo deseo hacerlo, la educación artística, los proyectos; porque están copados por estas tres redes como un sistema. Vuelvo después de tres años y medio a Chile y me doy cuenta que hay una situación que sí ha cambiado. Que si bien la estructura sigue siendo la misma, hay gente que se preguntó: ¿y si no ocupamos estos espacios específicos y desbordamos estos espacios institucionales? Se empezó a dar esta cosa pequeña de mostrar en casas de amigos

las obras. Mi casa se abre como espacio y puedes venir a ver y comprar arte, por ejemplo. Nichos que en algún momento puede volverse interesante. Y a mí me parece que ahí se permite cualquier otra cosa que no sea solo la pintura, la instalación... no solo los grandes discursos del arte, sino la prueba y el error. No estás invirtiendo grandes cosas: nombres, ni curatorías de alguien, sino que quiero probar y hacer algo distinto.

(M.C.): En términos más abstractos, cuando hay un proyecto de cierta dimensión, cuales roles identificas. Qué roles hay, por ejemplo: el curador, el artista, el gestor. ¿Tienen espacios autónomos o no?

(J.M.): Ahí creo que eso está muy en juego hoy. Hay relaciones más dinámicas entre diferentes aspectos. En específico es la gestión como la persona que conecta las cosas, que ve cómo, dónde y con quiénes sucede. Después es el “artista”. El artista como el que genera una propuesta cual sea, una experiencia, una obra, un algo. Luego el curador sería la idea del que decide, quién y cuándo está. También es importante los que dicen del resto, los que hablan del curador, del artista: los investigadores y críticos. El que financia es también muy importante. Ahora que tengan que existir estos cinco roles en cinco personas o en una misma, eso depende.

(M.C.): Y respecto al financiamiento, la fuente de financiamiento ¿cómo afecta la producción?

(J.M.): No tiene que ver con estar o no de acuerdo con el financiamiento privado o público. Independiente de esto, y de

los financiamientos mixtos, apelo a lo “genuino” del artista que sería hacerse cargo de esto, de sea lo que sea, hacerse cargo. Hay algo que me interesa mucho, por ejemplo yo he decidido que para mí el financiamiento público en formato concurso, como lotería, me sirve para financiar proyectos de gran envergadura económica que no lo van a interesar al sector privado, como lo sería un libro de investigación particular. No hay privados que les interese esto. Yo me hago cargo desde ahí. No puedo hacerlo si lo hago con un privado, ahora de cualquier otra manera se puede siempre instalar discursos y posibilidades mixtas. Hacerse cargo por ejemplo de un gran o pequeño financiamiento, más allá de si es público y privado. Y aquí el discurso de Bourriaud [refiriéndose al texto Radicante] sobre la precariedad en el arte tiene que ver con esto. No es sobre no necesitar dinero, sino de hacerte cargo sobre lo que necesitas. Acá en Chile ha sucedido algo muy importante para mirar sobre los curadores. Curadores que se han hecho cargo de muestras que han sido ícono en Chile, donde se logra una grandilocuencia del discurso estético respecto de la cantidad de dinero que se invirtió en la misma. Por ejemplo viene una muestra en el MAC Quinta Normal [se refiere a la muestra movimiento] sobre un artista, un despliegue gigante, todo el museo para el artista. Entonces la proporción de dinero invertido en esto no concuerda con la propuesta específica en cuanto a contenidos, si podemos decirlo así, del artista. Nos muestra el encierro con una obra que cuesta 5 millones de pesos producirla, y que en el fondo podría haberse hecho con mucho menos dinero, entonces está “en el espacio del arte chileno” que pertenece al circuito cultural poniente de Santiago, que además es todo un mito. Este artista puso mucho dinero para restaurar el MAC Quinta Normal, entonces hay un

pie forzado: yo restauro el MAC pero me ceden todo el museo durante un mes; se produce un desbalance respecto del sistema. No se hacen cargo del financiamiento que se obtiene en términos del tipo de financiamiento que es. Otra cosa importante de apuntar es que en Chile se crea una división geográfica respecto del financiamiento de arte. El norte, en materia cultural, se financia con dinero privado. Esto “chorrea” para Santiago, en la medida que los gestores tienen relación con las mineras como es el caso de Santiago a Mil. Ahora si eso es bueno o malo...no lo sé. Pero permite que cuando tú veas la obra te regalen un abanico con publicidad de Minera Escondida, en una obra donde además pagaste. Por otro lado los fondos públicos han devenido en la paradoja de apelar a públicos amplios y específicos. Target de 50.000 personas en población “x”, que recibe una cantidad de estímulos que no les interesa, pero lo vieron 50.000 personas. Entonces cuando se cuantifica, y Chile siendo tan centralizado, empiezan a haber muchos problemas, pues se mantiene la centralización.

(M.C.): Gracias, la segunda pregunta es sobre el curador. Dentro de un proyecto de investigación o curatorial o artístico. ¿Cuál es el rol de un curador en Chile y en el mundo? ¿Cómo funciona y cuál es tu visión? ¿Por qué es necesario un curador?

(J.M.): Yo he cumplido ese rol y me desagrada, pues comúnmente se entiende como una toma de decisiones unipersonal, y por lo tanto asume una decisión inclusiva o exclusiva de las cosas. Por ejemplo existe un espacio “x”, llámese bienal, museo o galería. Esta persona se hace cargo de este espacio y decide quién entra y quién no entra. Al decidir eso están sucediendo

muchas operaciones que pasan por la cabeza de solo una persona y aunque fuese la persona más crítica y consciente de esto, es lo mismo, pues es solo una persona que ejerce el rol de decisión del sí y del no. Se instala un discurso de poder muy intrincado en las estructuras de las instituciones del arte como historia, mercado y educación. Me parece que no solo es innecesario, sino que es nocivo. Ahora si yo soy un grupo de personas con diversas ciudades de un eje particular geográfico, donde en cada ciudad me conecto con entes culturales específicos, y dialogo con estos grupos de forma colectiva para llegar a conocer qué es lo que está sucediendo en relación a cierto centro de producción cultural, es muy distinto. Cuáles son sus agentes activos en el área del interés acordado. Entonces de esta manera la forma de llegar a un producto es muy diferente. En Inglaterra sucede esto y se denomina “Moving East” [Festival de intercambio artístico y residencias artística en el área Este de Londres], y aquí la curatoría se ha generado a través de esta modalidad de grupos de discusión que se ponen en relación, generando intercambios entre las diversas comunidades. Esto resulta y genera una efervescencia más de inclusión que de exclusión. Esto me parece muy entretenido. No es un “yo” que decide juntarse con tres personas y yo decido cuál de esas tres me llevo a la bienal.

(M.C.): ¿Y así funciona acá en Chile?

(J.M.): No conozco nadie que trabaje fuera del circuito oficial en Chile. No hay cabida. Se quedan muchos sin pega y tendrían que empezar a defender algo que han levantado durante muchos años: un discurso de apropiación del arte. Es la operación.

(M.C.): Fernández dice que la escena de avanzada se basa en la diferencia de clase, un problema sociopolítico.

(J.M.): Claro y cuando el discurso que se instala es un discurso de poder, es muy terrible. Uno ve el país, la geografía, sus instituciones y uno se da cuenta que la escena de avanzada se repartió las instituciones y los espacios de producción. Uno puede ver la historia y cómo se apropiaron de esto y cómo mantienen este poder. Luego viene otra generación con personajes como Machuca [Guillermo Machuca, académico de Facultad de Artes de la Universidad de Chile], que para entrar tienen que hablar el lenguaje, aprender el lenguaje y revalidar todo este discurso, mediante la reproducción de su tradición escritural. Además traen personajes nuevos como Patrick H. [refiriéndose al artista visual Patrick Hamilton, cercano a Guillermo Machuca] para ingresar al sistema, y tienes que reproducir los enunciados que norman la entrada o salida. Tú puedes ver además cómo se discute a estos artistas en la academia como si fuera lo único y lo último que está sucediendo, esto hace que se omita otro tipo de prácticas y se vuelvan poco relevantes pues son invisibles. En mi caso yo vengo del área de la danza, entonces puedo olvidarme hasta cierto punto de este circuito, pues el circuito es otro, mucho más joven. Entonces cómo es más joven.

(M.C.): Entonces tú puedes hacer tu Historia, tu circuito de poder... (risas)

(J.M.): Puedo inventarme el mito... (risas). Ahora también por otro lado como no hay apertura a nuevos discursos, espacios como MAC, Bellas Artes, etc., están sufriendo un problema económico

muy fuerte. Y esto en mi opinión responde a que no se replantea esta estructura. Nadie va a los museos y eso no genera un buen indicador para recursos más allá de lo básico que el estado les pasa. No es atractivo mostrar ahí. El Centro Cultural Palacio de la Moneda está haciendo cosas más interesantes que estos museos. Hay dos MAC, ¡O sea tener dos museos de arte contemporáneo en una misma ciudad es impensado en otras ciudades, un lujo! Pero cuando espacios como el CCPLM se empieza a llevar las audiencias, puedes ver un problema político que deja a estos espacios como huérfanos. El Bellas Artes se le arrienda Nissan para promocionar nuevos modelos de auto. Imagínate. Volvemos a lo mismo, si se arman a partir de platas públicas pero si sobreviven arrendando los espacios a particulares y privados, ¿es realmente un financiamiento público?

(M.C.): Claro, dónde están los límites, bueno y otra pregunta que tengo es respecto a cómo el proyecto se inserta desde el diseño. ¿Qué posibilidades le ves al diseño como disciplina para pararse con cierta autonomía más allá de la cosmética de formalizar, es decir un agente que dialoga a la par?

(J.M.): Me parece muy interesante la pregunta porque si me dices que el proyecto consiste en curación de obra a través del diagrama, no me interesaría el proyecto. Sería incluso seguir alimentando un tema que estamos describiendo críticamente. Me parece que hay varias cosas que pueden ser muy interesantes. Ya están sucediendo cosas, uno mira las artes escénicas y puede identificar ciertos circuitos de autogestión a escala pequeña en espacios vecinales, donde por ejemplo el rol del gestor es eliminado, el del curador también. Todo es un grupo pequeño

de personas que generan algo más o menos interesante, pero que sucede. Y justamente propone desentenderse de todos los circuitos establecidos, se abren las casas, los espacios comerciales, se vuelve algo mixto, galerías comerciales. Espacios que no se toman como algo artístico, se les añade una connotación distinta. Esto transforma el sistema y de alguna forma lo subvierten. Ahora respecto a las artes visuales creo que no está sucediendo algo así. Y del mismo modo no hay una entidad que se haga cargo del discurso “alternativo”, de ese discurso que esta por fuera de la institución. Y en este caso si el diseño logra poner en diálogo esos aspectos para generar algo que además tiene la connotación de jugar con lo temporal, adaptable, fragmentado, en red...Estas características también van en contra de la gran institución como el museo “pesado” que se posiciona como un monumento. Armar y desarmar en espacios, en lugares públicos o privados..Ahora como no hay un discurso claro respecto de estas nuevas potencialidades, me parece super relevante lo que estás planteando desde el Diseño. ¿Por qué es necesaria esta cuestión? El diseño puede mostrar la génesis de esta manera de trabajo. Es muy relevante que el diseño se pueda hacer cargo, no debe, pero puede de hacerse cargo, tampoco es la única forma. Es una forma muy relevante que es posible de poner en marcha. Y por último es muy necesario que quede claro que no se trata de un manifiesto que niegue lo anterior, que declare y se amarre. Que exista la institucionalidad, pero dialoguemos con ella mediante un modelo de trabajo distinto. Que no trabaje desde el curador como el que dice si o no, del gestor que también posee mucho poder. También pasa mucho esto de que cada área artística, danza, teatro, artes visuales, va un grupo de amigos a ver al amigo a la galería o sala “X”. Ese acostumbamiento de ir a ver algo

conocido de alguien conocido con gente conocida y estar todos de acuerdo. Los que les gustó y los que no les gustó, pero todos de acuerdo. El mismo público, los secuaces de los empoderados, los afirmados del circuito, los que se van recambiando. Pero en general es la misma gente. Ahora cuando este tipo de proyecto se instala desde la posibilidad de la disidencia, de no estar de acuerdo, me parece muy interesante. Cuando yo soy la curadora, mi circuito de gente va a saber que es mi decisión, por lo tanto van a estar de acuerdo. Pero cuando no es solo una persona es imposible que estemos todos de acuerdo, entonces se generan otros puntos de encuentro y desencuentro para aprender a mirar y ser críticos también. No podemos discutir si todos acordamos sobre su génesis. Pero si no estamos de acuerdo y trabajamos juntos podemos mirar desde diversos lugares el mismo fenómeno y construir un potente espacio de reflexión, más que el aplauso cerrado y de acuerdo con el final de la obra. Y esto es algo que cuando trabaja un gestor, un curador solo, no puede proponer, pues es todo lo contrario. Está armado para que ese circuito funcione así, mediante jerarquías piramidales.

(M.C.): Y bueno la última pregunta apunta a que me digas, según tu experiencia y deseos, qué debe tener un proyecto de estas categorías, para que sea interesante o posea algún impacto interesante.

(J.M.): Me parece que tu idea del sistema curatorial es algo muy interesante. Recalcaría la idea que implica relaciones, que parta desde la relación de agentes, más que la decisión del sí o no, abandonar los objetivos particulares cuando representan la visión de una persona. En un sistema precisamente hay muchas cosas en

juego: formatos, territorios, relaciones, dispersión, discusiones. Ahora aquí hay preguntas que yo no sé cómo se responden. Qué pasa si tengo un proyecto y llego al centro cultural “X” y les digo que la convocatoria es abierta para la comuna y llega una cantidad de cosas que me parecen inaceptables a nivel estético o político. Yo no sé cómo se toman las decisiones en ese caso. Cómo, a través de este sistema, se hace o no cargo de eso. Dónde están los límites, el curador es un agente pero cuál es su especificidad dentro de este diálogo. El gestor tiene un rol específico de resolver problemas básicos de la producción, muy concretos. Pero luego el rol del curador cuando deja de ser curador y empieza a ser un convocador o mediador... Quizás es similar al rol del editor, que transforma, o que excluye. O un equipo editorial que tiene una política clara de desarrollo y esa es su vara de exclusión. Eso es lo que hay que mirar críticamente para poder responder de algún modo esta pregunta.

(M.C.): Muchas gracias.

2.3 Conclusión: Del concepto de campo al de sistema

La conclusión del marco teórico apunta a comprender el tránsito del concepto de campo como un espacio específico de producción desde el discurso (y el empoderamiento de los capitales) hacia el concepto de sistema. Estos no son excluyentes uno de sí, sino que recursivamente explican especificidades distintas de un fenómeno. El término “sistema” permite instrumentalizar las actividades y acciones del campo de arte en Chile, para identificar sus dispositivos y aparatos. Esto se logra al acercarnos al concepto de red. Fernández observa el campo de las artes chilenas, en específico el discurso de la crítica cultural, como un espacio construido desde una diferencia de clase, e instaurado como única tradición oficial de la relación arte-política. McColl insiste en el término de la red para ilustrar fenómenos, que complementando y actualizando la crítica de Fernández, no tendrían cabida en esta tradición/circuito oficial. El término red es una tipología recursiva de un sistema. Un sistema es una o varias redes y una red es uno o varios sistemas. Sin embargo la red permite una distribución no solo de la producción sino del poder, autoría y control sobre la producción:

“En su más simple pero también en su sentido más profundo, la noción de red es útil cada vez que la acción es redistribuida.”
(Latour, 2010)

La red es entonces el concepto que mejor ilustra lo que sucede en los entornos productivos contemporáneos. Ahora, es

también una red particular la del oficialismo del arte, así como son otro tipo de redes las que circulan por la periferia de este circuito o sencillamente se desentienden de esta tradición. Latour agrega sobre la red:

“Es en la completa reversibilidad –un actor es precisamente una red, y una red es precisamente actores- donde reside la mayor originalidad de esta teoría. De nuevo aquí la red es el concepto que ayuda redistribuir y relocalizar las acciones.” (Latour, 2010)

La red que representa el trabajo de un sistema desmontable es aquella que permite la reversibilidad como condición conformante. Esta actitud reversible, desmontable y modular permite reubicar el poder, posibilidad que a una red como la de la tradición escritural, no le interesa someterse. Es posible comprender la red que propone Latour como un dispositivo capaz de ser sometido a una problematización diagramática de sus fuerzas y agentes. Es desde este concepto/lente por donde se hace posible mirar el contexto cultural en donde el presente proyecto se instala.

Asimismo es posible identificar en las narraciones críticas de las colaboradoras entrevistadas, seis agentes/fuerzas que tensan, de una u otra forma, las relaciones de poder y producción en este sistema:

Producción de obra y artistas: Universidades, centros de producción teórica y de obra, artistas independientes, comerciales, conceptuales, periféricos del circuito oficial, o integrados al circuito.

Gestión cultural e instituciones: lo público/ lo privado; los gestores y las instituciones o lugares conceptuales desde donde convocan, deciden y median la producción de obra y exhibición de la misma.

Investigación, crítica y academia: academia “dura”, son identificables quienes representan voces de peso en Chile. Sin embargo existen diversidad e discursos descolgados de los oficiales que están integrados.

Curatoría como editorial: quienes deciden y construyen marcos conceptuales de obra para generar narrativas de exposición, un adentro y un afuera. Este rol es comúnmente encarnado por la gestión y la academia, a la par. Se reproducen los enunciados que norman las taxonomías posibles de las artes visuales en Chile.

Capital y financiamientos: el capital que se invierte, de donde viene y quienes lo movilizan permite trayectorias del capital en cuanto discurso como también en cuanto capital social y relaciones de poder.

Mercado y públicos: estos en Chile se articulan desde la escritura y teoría. Los públicos vienen de la academia y de centros de producción. En las artes visuales se observa una coreografía donde los que producen también exhiben, critican, curan y gestan los proyectos, generando una condición precaria de exclusión a quienes no están integrados. Los públicos son cautivos, en volumen reducido y altamente especializados. Cabe destacar en este punto que el proyecto nada tiene que ver con lo que se denomina comúnmente como industrias culturales y sus audiencias, donde es posible observar manifestaciones masivas referentes al espectáculo (teatro masivo, cine y televisión) y la entretención.

A large red geometric shape, resembling a stylized triangle or a corner cut, is positioned in the top-left corner of the page.

3 Trabajo de Campo: constitución de la experiencia productiva

La narración efectuada a continuación, corresponde al análisis y sistematización de una experiencia productiva particular en el sistema del arte: la asistencia curatorial y coordinación de diseño y producción de la exposición “Una acción hecha por otro es una obra de la Luz Donoso”, curada por Paulina Varas, y realizada en Centro de Arte Contemporáneo de Las Condes (actualmente denominado Sala de Arte Las Condes) en el centro cívico de la municipalidad de Las Condes en octubre y septiembre del 2011. A continuación se explica el proyecto, sus alcances y su puesta en marcha.

Toda esta información está re-constituida a partir de la propia experiencia y por supuesto con limitantes propias del registro y la memoria. Existen capas afectivas y políticas a las que no existió acceso, pues dentro de este proyecto el diseño jugó un rol tangente y formalizador de productos, donde no existió una participación desde su génesis y problematización, sino que el diseño fue requerido como un insumo puesto a un relativo diálogo con una directriz ya acabada y formada: el deseo y voluntad de la curadora, quien ya tenía una claridad sobre el lineamiento curatorial a desarrollar. Sin embargo es posible hacer un análisis de la experiencia, para tener una referencia de primera fuente sobre las implicaciones del diseño y gestión dentro de un proyecto de este tipo, permitiendo realizar una clara identificación de sus etapas y procedimientos necesarios, en términos de diseño, para la puesta en marcha de la exhibición y mediación de sus productos.

3.1 Luz Donoso: archivo y acción política.

La muestra “Una acción hecha por otro es una obra de la Luz Donoso” consistió en una exhibición de archivo y obra, es decir, el trabajo presentado correspondió a una selección y articulación narrativa particular de una acumulación sistematizada de la fallecida artista Luz Donoso. Este archivo privado de la familia (aún en conformación), ubicado en su departamento-estudio, es más bien un espacio en pausa, donde en cualquier momento la acción pareciera será retomada por la artista ya ausente. Como una escenografía que no hace mucho ha sido abandonada por sus actores, en espera por ser reactivada y usada, los materiales poseen aún el aura de estar insertos en un sistema material, una estructura doméstica de relaciones. Las fotografías, grabados, documentos, fotocopias de las identidades de detenidos desaparecidos, documentos oficiales, premios, revistas, y rostros sin nombre, logran reverberar tanto en la historia oficial de la construcción del mito de la “Escena de Avanzada” cómo en la historia no tan oficial de la nostalgia y horror por los cuerpos desaparecidos en un régimen de terrorismo de estado, sistematizado durante la dictadura militar de Augusto Pinochet. La obra de Luz Donoso no se puede comprender sin abordar su manera de articular la operación Arte-vida, que encarna en su trayectoria como una transfiguración de artistas plástica (imaginario del grabado y la exhibición) por el de la activista política (imaginario de la calle y la acción política):

“La artista se pregunta -y su trabajo nos actualiza hoy- algunos cuestionamientos relativos a los vínculos del arte y la política. Se refiere a la conciencia sobre el sitio y el tiempo específico y con ello desencanta la ilusión del arte frente a la política como una oportunidad de ascender hacia el éxito individual.” (Varas, 2011)

La curadora logra comprender y poner en valor la operación sobre el sitio que ejecuta la artista; ubicación territorial-afectiva y por lo tanto política y estética: desencantar la ilusión del ascenso personal exige el desplazamiento del ansia de éxito, por la de un proyecto de reivindicación y justicia social, que opera en su obra y archivo como una constante denuncia y subversión política pública, anónima e invisible en muchas ocasiones.

Los lenguajes visuales, las fotografías y los remitentes de su correspondencia escrita hacen presentes, junto a su obra, la aparición de una temporalidad específica, que la artista siempre entendió política y estéticamente como una resistencia. Estos materiales hablan de diversos nexos afectivos y políticos con el Taller de Artes Visuales, con la Agrupación de familiares de detenidos desaparecidos, con la Brigada Ramona Parra, con Mujeres por la Vida, con el Colectivo de Acciones de Arte...“En toda su vida, Luz Donoso fue conformando un archivo de las artes visuales chilenas en el tránsito de los años 60s-70s y 80s, a partir de su vínculo con muchos artistas y grupos que contemplan, desde el mundo artístico hasta su cercanía con agrupaciones de derechos humanos.” (Varas, 2011).

Luz Donoso no aparece oficialmente en la gran Historia del arte chileno, y mucho menos es referencia respecto a las prácticas artísticas de arte público chileno de los 70 y 80, tan registradas, institucionalizadas e incluso comercializadas

actualmente. Es desde esta evidencia de su invisibilización donde el proyecto expositivo, curado y dirigido por Paulina Varas, logró articular esta multidimensionalidad del trabajo de la artista, reflejada en la diversidad de colectivos y colaboraciones donde se desarrolló. Del mismo modo, la exhibición logra presentar una doble lectura procesual y objetual (en términos de “obra hecha”) de su trabajo. La muestra da cuenta del contexto socio-político específico, entrelazado por los afectos que la artista tensa durante su vida, como parte conformante del proceso de producción de su obra. Aquí la obra exhibida recupera un sentido temporal e histórico sin una nostalgia forzada que maquilla desde la condición de víctima restituida, sino que como alternativa, el contexto y el proceso evidenciado, arrojan preguntas que aún resuenan sin anestesia en el imaginario político contemporáneo con una intensidad contextual recompuesta: ¿Dónde están?.

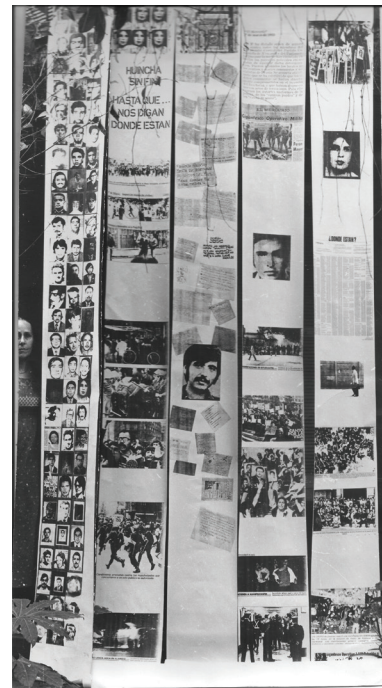


Imagen en la página:

Digitalización de Fotografía del
archivo de la artista Luz Donoso
junto a sus obras “Huinchas sin Fin”.
Fuente: Elaboración Propia.

3.2 Proceso y exposición

El proceso de construcción de la exposición nace de una inquietud personal de la curadora Paulina Varas respecto del trabajo de Luz Donoso, y de la oportunidad brindada por el Centro Cívico de Las Condes y lo que en ese momento se llamó el Centro de Arte Contemporáneo, en estrecha relación con la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica. Esta oportunidad de ser parte de las muestras del 2011 construyó la posibilidad de poner en marcha, sistematizar y mostrar el trabajo en torno a Luz Donoso. Esto se enmarca del mismo modo en un lineamiento de trabajo propio de la curadora respecto de las relaciones entre arte y política en/desde Chile, y en específico la reconstitución de escenas y trayectorias residuales y/o calladas en la historiografía oficial del arte chileno.

3.2.1 Equipo de trabajo, roles.

Curatoría, Dirección y Edición general: Paulina Varas

Coordinación y producción general: José Llano

Asistencia curatorial, Coordinación de diseño: Manuel Carrión

Diseño y producción mobiliario: Antonio Varas

Montaje: Manuel Carrión, Antonio Varas y Manuela Flores

Producción y adecuación espacial: Equipo CeAC

Diseño catálogo e imagen: Equipo CeAC+

3.2.2 Etapas: tránsito del archivo a la muestra y de vuelta al registro

Las etapas del trabajo puesto en marcha, luego del trabajo de decisiones conceptuales curatoriales construidas por la curadora, y a partir del ingreso del diseño al proyecto, son las siguientes:

a) Concepto curatorial:

Construido a partir del deseo de la curadora Paulina Varas, respecto de la relación arte y política en Chile, y cómo el trabajo de Luz Donoso expande esta línea de investigación de su propio trabajo. A partir de la observación de la multiplicidad del trabajo de la artista, la curadora decide construir una narrativa expositiva capaz de imbricar lo afectivo y personal de su vida, junto con las obras y procesos que fueron siendo respuesta y cuestionamientos específicos del contexto socio-político donde desarrolló gran parte de su obra. La museología de la muestra responderá al concepto temporal lineal, donde se irá construyendo a partir de los registros, una narración de manera nuclear. Diversos núcleos temáticos que mostrarán distintas dimensiones de la vida y obra de la artista en cada sección diseñada de la galería.

b) Archivo y des-archivo:

La revisión del archivo personal de Luz Donoso consistió en efectuar una selección del material que fuese capaz de activar no solo su propio devenir estético y político, sino que fuese capaz de dialogar de modo simultáneo con un contexto actual y retrospectivo. El trabajo de archivo consiste en construir núcleos en torno a descriptores temáticos del quehacer artístico

y político de Luz Donoso, y luego una revisión de esta selección en torno a los requerimientos formales que cada elemento del archivo necesita para ser socializado en la exposición. Esta etapa consiste de una revisión, selección, registro y enumeración del material, para luego ser “curado” y reconstituido, des-archivado y activado mediante una aproximación genealógica del trabajo y vida de la artista.



Imagen en la página:

Fotografía del escritorio del
departamento-estudio de la artista

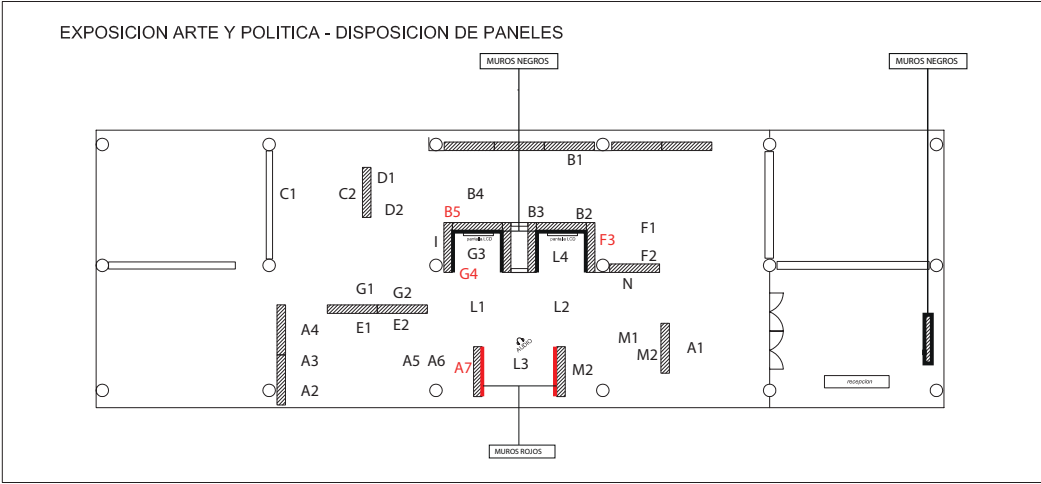
Luz Donoso.

Fuente: Elaboración Propia.

c) Construcción de núcleos: museología narrativa de la exposición:

Los diversos descriptores para agrupar el material son los distintos núcleos que dan forma a la exposición. Estos responden a diversidad de necesidades para explicar la vida y obra de la artista, y son los siguientes (ver planta para mayor comprensión):

- A- Huinchas sin fin (Obras de gran formato y registro de sus procesos)
- B- Grabados/Afichees (Obras gráficas de la artista)
- C- Calados (Obra grafica callejera “stencil”, registro materiales del proceso)
- D- Intervención-Panel calle (Registro de intervención en gran formato)
- E- Acción plaza de armas (Registro y documentos de acción artística)
- F- Mural Allende (Registro y documentos de participación en murales)
- G- Delito Persistente (Re-impresión de obra y registro video de original)
- H- Duda y Claridad (Re-impresión de obra y registro original)
- I- Una acción hecha por otro (Obra original de la artista)
- J- Joven Mártir (Obra original de la artista)
- K- Textos Luz (Textos y documentos de la autora)
- L- Archivos varios (Registro de trabajos en audio, video y documentos)
- M- Colaboraciones (Registro de colaboraciones)
- N- Diagrama (Visualización de la genealogía y narrativa de la muestra)



- A-Huíncha sin fin
A1 huíncha sin fin (entrada) donde están 10,5x0,36 manga de plástico
A2 huíncha sin fin 8,60x0,36
A3 huíncha sin fin 8,10x0,36
A4 huíncha sin fin 3,60x0,26
A5 Vitrina 1,10x0,8 fotos montaje y proceso
A6 Vitrina 1,10x0,8 (huíncha con documento censura y otros
A7 fotografías panfletos en el aire (imágenes con las que componía las huínchas)
- B-grabados/afiches
B1 10 grabados/afiches enmarcados
B2 acrílico muro 2x1 expo 78 (afiche original, fotos registro expo y lista de obras)
B3 acrílico muro 1x1 (fotos de acciones gráfica cuerpo)
B4 vitrina 1,60x0,5 (piezas cuerpo fragmentado
B5 p osible fotografía que tenga relación con vitrina
- C-intervención panel/lle
C1 mural de papel con acrílico a muro 6,5x
C2 vitrina 1,1x0,8 fotos de detalles y documento descriptivo
- D-Calada
D1 A crílico a muro 1x1,5 (impresiones de calada en tela)
D2 v itrina 0,55x0,8 foto luz con calado y documentos)
Caja acrílico (mano de metal y otros
- E-acción plaza de arma
E1 v itrina 0,55x0,8 (serie fotografías)
E2 f oto ampliada en foam
- F-mural allende
F1 v itrina 1,10x0,8 (prensa de fotografía)
F2 f oto en foam (prensa de fotografía)
F3 f oto en foam (prensa de fotografía)
- G-delito persistente
G1 v itrina 0,55x0,8 fotos en manifestación Luz y Hernán
G2 f oto en foam (prensa de fotografía)
G3 v itrina 0,55x0,8 (prensa de fotografía)
G4 f oto en foam (prensa de fotografía)
- H-Duda y claridad
H1 f oto en foam y fotocopia en foam en pared
- I-Una acción de atr
I cuadro enmarcado
I1 f oto en foam de material de obra (prensa)
- J-Joven matir
J afiche en foam
- K textos luz
- L archivos vario
L1 v itrina 1,10x0,8 (selección de archivo)
L2 v itrina 1,10x0,8 (selección de archivo)
L3 aja acrílico
L4 v itrina 1,10x0,8 (selección de archivo)
- M-colaboraciones
M1 v itrina 2x1,5 fotos y documentos)
M2 aja acrílico
M3 aja acrílico
M4 aja acrílico
M5 aja acrílico
M6 aja acrílico
M7 aja acrílico
M8 aja acrílico
M9 aja acrílico
M10 aja acrílico
M11 aja acrílico
M12 aja acrílico
M13 aja acrílico
M14 aja acrílico
M15 aja acrílico
M16 aja acrílico
M17 aja acrílico
M18 aja acrílico
M19 aja acrílico
M20 aja acrílico
M21 aja acrílico
M22 aja acrílico
M23 aja acrílico
M24 aja acrílico
M25 aja acrílico
M26 aja acrílico
M27 aja acrílico
M28 aja acrílico
M29 aja acrílico
M30 aja acrílico
M31 aja acrílico
M32 aja acrílico
M33 aja acrílico
M34 aja acrílico
M35 aja acrílico
M36 aja acrílico
M37 aja acrílico
M38 aja acrílico
M39 aja acrílico
M40 aja acrílico
M41 aja acrílico
M42 aja acrílico
M43 aja acrílico
M44 aja acrílico
M45 aja acrílico
M46 aja acrílico
M47 aja acrílico
M48 aja acrílico
M49 aja acrílico
M50 aja acrílico
M51 aja acrílico
M52 aja acrílico
M53 aja acrílico
M54 aja acrílico
M55 aja acrílico
M56 aja acrílico
M57 aja acrílico
M58 aja acrílico
M59 aja acrílico
M60 aja acrílico
M61 aja acrílico
M62 aja acrílico
M63 aja acrílico
M64 aja acrílico
M65 aja acrílico
M66 aja acrílico
M67 aja acrílico
M68 aja acrílico
M69 aja acrílico
M70 aja acrílico
M71 aja acrílico
M72 aja acrílico
M73 aja acrílico
M74 aja acrílico
M75 aja acrílico
M76 aja acrílico
M77 aja acrílico
M78 aja acrílico
M79 aja acrílico
M80 aja acrílico
M81 aja acrílico
M82 aja acrílico
M83 aja acrílico
M84 aja acrílico
M85 aja acrílico
M86 aja acrílico
M87 aja acrílico
M88 aja acrílico
M89 aja acrílico
M90 aja acrílico
M91 aja acrílico
M92 aja acrílico
M93 aja acrílico
M94 aja acrílico
M95 aja acrílico
M96 aja acrílico
M97 aja acrílico
M98 aja acrílico
M99 aja acrílico
M100 aja acrílico
- N D iagrama plotter de der

Imagen en la página:
Planimetría del espacio de exposición
CeAC Las Condes.

En esta se pueden apreciar los
núcleos descritos de manera espacial

Fuente: José Llano y
elaboración Propia.

d) Formalización y puesta en marcha:

Los núcleos construidos necesitaron ponerse en marcha y aparecer mediante productos. Para esto se necesitó de un gran trabajo de registro, procesamiento de imágenes, gestión de impresión, visualización de disposición espacial, planimetría, edición de video y audio, y montaje. Esta muestra se basa casi en su totalidad de material de archivo, por lo que el registro, re-impresión y montaje fue donde el diseño estuvo presente como herramienta técnica y proyectiva central, del mismo modo sucedió con la planimetría y el desarrollo de maquetas gráficas. A su vez, hubo necesidad de diseñar y construir mobiliario para mostrar y conservar adecuadamente el material de archivo. Es posible decir que en la puesta en marcha el diseño juega un papel primordial, pues sustancializa “forma y contenido” en la muestra. Concretamente el diseño participó de lo siguiente:

- Registro, procesamiento, edición e impresión de imágenes de archivo.
- Diseño y visualización del layout de exposición
- Impresión y pre-prensa (revisión del catálogo antes de ir a imprenta)
- Diseño y construcción de mobiliario
- Museografía y disposición espacial
- Diseño de diagrama de exposición (Propuesta libre desarrollada)

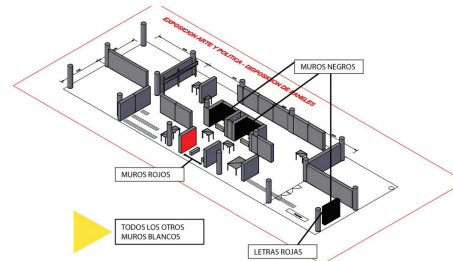


Imagen en la página:

Diseño de Layout y disposición
espacial de la muestra

Fuente: Antonio Varas y
elaboración Propia.

e) Mediación, transferencia y registro:

Luego de la formalización de la muestra, y su puesta en marcha, existió la necesidad de instaurar un formato de mediación de la muestra, que aparecía como pie forzado de la Municipalidad de Las Condes: la necesidad de instruir a practicantes de arte que participen como monitores dentro del CeAC. Esta mediación consistió en una visita extensa y guiada de la curadora para el equipo interno del CeAC, donde participaron tanto monitoras como directivos interesados. De este modo se logra una transferencia que entiende la muestra como un lugar donde es posible activar desde otras dimensiones, como la pedagógica, los contenidos y experiencias estéticas que desencadena una exhibición. Finalmente la extensión y registro a cargo del CeAC permite gestionar la comunicación hacia los públicos cautivos y audiencias especializadas de interés, como son: Academia, investigación, museos, bibliotecas, municipios, archivos, entre otros. Esta operación es realizada desde un lugar institucional acreditado y con alto impacto comunicacional-social.

Es el lugar del registro el que permite comprender cómo la propia muestra vuelve al lugar del archivo, un archivo posible de ser activado y a la vez que permite comprender la exhibición como un subproducto particular del archivo de la artista Luz Donoso, logrando gestionar desde su formulación la capacidad de itinerancia y movilidad de la muestra hacia otras instituciones. De este modo la muestra entra y sale de su condición de archivo, donde en cada puesta en muestra, es posible de ser arrojada a un gesto diagramático de recomposición y caos en la búsqueda de nuevas relaciones que una visualización de este tipo permite alojar.

3.3 Conclusiones y observaciones

Al comprender los núcleos de trabajo de la exposición en relación a las actividades de diseño identificadas dentro del proceso, es posible comprender que el rol del diseño dentro de la muestra fue importante. El diseño en una muestra o exhibición como puesta en común de los resultados de un proceso, es el encargado de darle forma no solo a requerimientos del orden técnico, sino que dentro de esa formalización, está entregando valores, atributos que terminarán de cerrar/abrir el sentido material, estético y discursivo de los elementos que conforman una muestra. La exhibición se comprende como un todo, como un acontecimiento estético particular, donde toda su coreografía interna y externa son las encargadas de afectar su transcurso: espacio, lugar, contexto, materiales, atributos, simbolismos, intertextualidades, discursos y silencios.

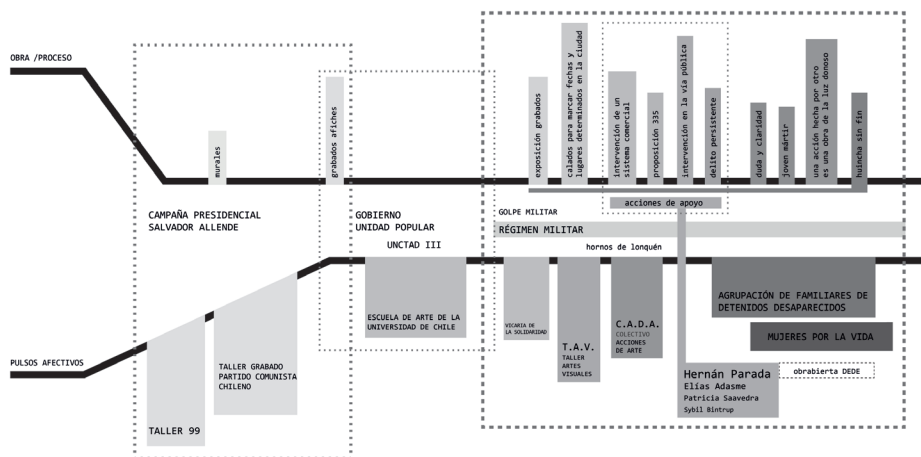
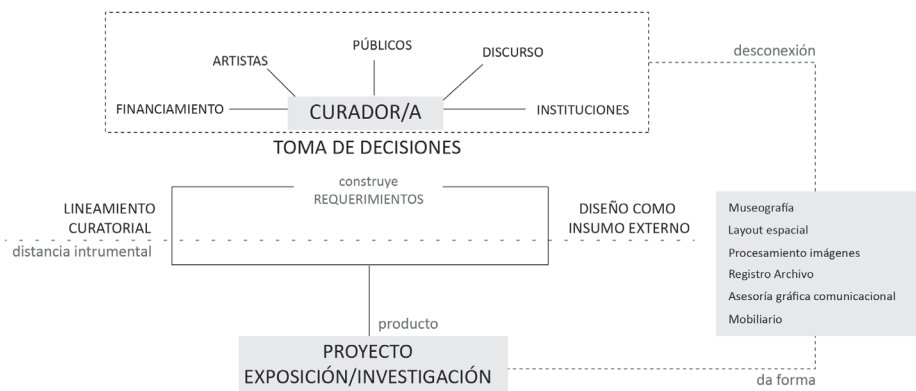


Imagen en la página:

Diagrama de genealogías político-afectivas de Luz Donoso
Fuente: elaboración Propia.

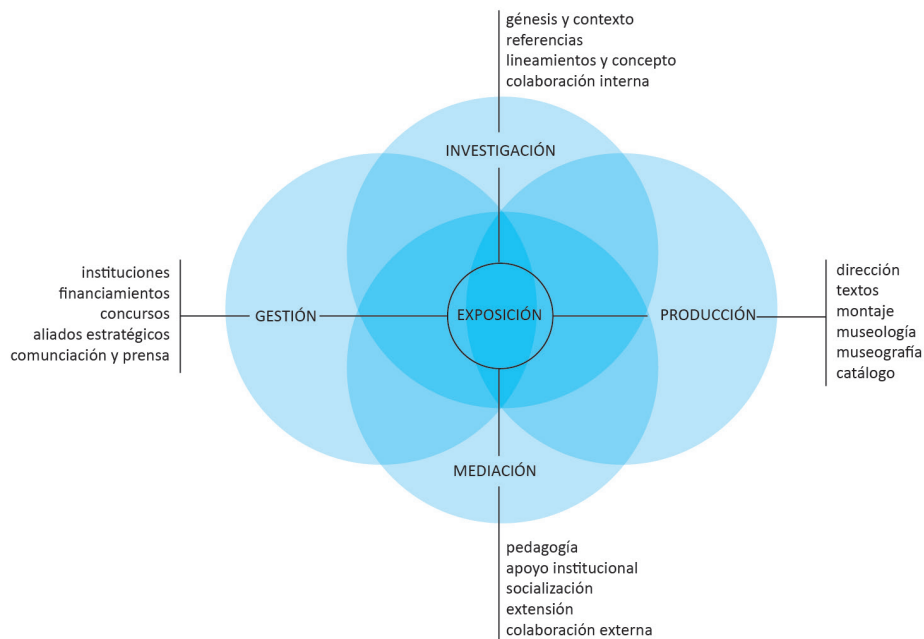
El proyecto de diseño que se propone en este documento, comprende el devenir del diseño como una práctica disciplinar discursiva: los objetos, los inmateriales y los modelos, poseen una genealogía precisa. Su génesis es discursiva en tanto responden a una práctica cultural, fenómeno estético y contexto político particular, por lo tanto en cualquier quehacer existirá esa epistemología material y discursiva reproducida. Aunque el diseño haya ingresado en este proyecto como un apoyo formal “residual”, es inevitable que este hable y haga hablar mediante los productos y servicios que se diseñaron. En este sentido es importante rescatar la posibilidad que se abrió en la realización del diagrama genealógico sobre la muestra que sirvió como expresión de la propia conciencia genealógica de la curadora, respecto de la vida y obra de Luz Donoso. Este diagrama (en la figura) es la única “obra nueva” expuesta, lo único que rehuye del archivo personal, pero que sin embargo refuerza la pulsión archivadora de la muestra, al situarse desde una mirada externa como un dispositivo gráfico que mira y es mirado. Este es lugar específico productivo donde el diseño se hizo cargo de los “contenidos y de las formas”, sin embargo, mediante una lectura de las aplicaciones y productos diseñados a lo largo de toda la muestra, es posible comprender la propia genealogía del diseño en la muestra como una fuerza que afecta la distribución de los contenidos, de las sensaciones y de la experiencia estética exhibida.

3.3.1 Lo curatorial y sus dimensiones



Como observación final se concluye que al hablar sobre “curar” una muestra particular, se refiere en específico a poner en práctica un mecanismo de control respecto de cómo se movilizarán los discursos y sus apropiaciones a través de los materiales y expresiones dispuestos y seleccionados. De este modo el proceso de producción de una exhibición tendrá estrecha relación con la visión que el curador o la curadora ha construido a lo largo de su devenir profesional y en particular respecto de la muestra. Es por eso que para practicar una forma distinta de montar un proyecto de este estilo es necesario ubicar la discusión sobre “lo curatorial” en vez de “curar”. Así lo curatorial aparece como procesual, con potencial colectivo capaz de entregar de una manera más orgánica, lineamientos de investigación y estetización museográfica para el trabajo expositivo, investigativo y productivo en el sistema de las artes visuales. A partir de las observaciones del proceso de exhibición y curatoría de la exposición “Una acción hecha por

otro es una obra de la Luz Donoso” es posible identificar los siguientes procesos como conformantes de una trabajo complejo de exhibición: **Investigación, gestión, producción y mediación**. Estas cuatro áreas trabajan de forma interdependiente entre sí, no responden de forma lineal para generar productos, más bien son dimensiones que en cada particularidad del fenómeno curatorial, se deberán resolver y movilizar de una determinada manera.



Esta conclusión final de la experiencia productiva como asistente curatorial y coordinador de diseño y producción, permite instalar una pregunta como una posibilidad. ¿Es posible construir un modelo que represente una alternativa procesual para producir y poner en marcha un proyecto expositivo? ¿Qué

se debe hacer para alojar otras discursividades y discusiones, donde el diseño posea un espacio de diálogo y participación de la génesis curatorial? La respuesta nace de comprender el trabajo metodológico como un lugar político que permite distribuir el poder y los contenidos de cierta manera. Se necesitan otros acercamientos para abrir y visualizar las fuerzas y tensiones que participan y participarán en la formalización de un producto. Este método se encarna en el diagrama como testimonio de un proceso de discusión y proximidad de la propia subjetividad con los conocimientos formados. Mediante el acercamiento al pensamiento diagramático es posible problematizar y visualizar desde la conciencia autónoma de la violencia que ejerce cualquier toma de decisiones, y así enfrentarse a la tarea de darle forma a “lo curatorial” con nuevas herramientas, discursos y afectos, circulando por nuevos circuitos y ecologías de conocimiento autosustentables y colectivas.

A large, solid red geometric shape, resembling a parallelogram or a tilted rectangle, is positioned on the left side of the page. It has a sharp point at the top left and tapers towards the bottom right.

4 Metodología como método diagramático: Diagrama y des-archivo

La estrategia metodológica de trabajo que se utiliza para abordar este proyecto se basa en la investigación de Tesina de Grado del autor, Manuel Carrión Lira. En esta se expone una narración teórica respecto a las posibilidades para la producción del diagrama y pensamiento diagramático como método que permite la aparición de “nuevas posibilidades de hecho”(Deleuze, 2004). Estas nuevas posibilidades permitirían construir nuevas relaciones, poniendo las subjetividades particulares en relación visual con objetivos y requerimientos específicos de producción; de esta manera es posible evidenciar y visualizar proximidades y vecindades antes invisibles. El diagrama permite distribuir estas “expresiones y sustancias” para ponerlas a funcionar como una conjunción que permite desplazar hacia la concreción de una posibilidad de producción. El gesto de des-archivo permite desclasificar y restituir un cadáver inanimado (documento, registro, monumento) para convertirlos en restos vivos con posibilidades de activación. El gesto de des-archivo y la utilización del diagrama responden a una lógica de pensamiento diagramático, que toma como punto de inicio la crítica a las categorías naturalizadas del “enunciado como absoluto” (Foucault, 1966), la conciencia del poder “archivolítico” (Derridá, 1991) del documento y la necesidad de problematizar desde el caos una expresión ya formada. En otras palabras, se opta por accionar una voluntad política para generar un salto cualitativo en la producción de las expresiones que movilizarán una

serie de actividades para llevarla a cabo. Específicamente éste método permite comprender cada producto como una resultado provisorio de una necesidad proyectual posible de visualizar y posible de ser rastreada mediante una genealogía latente de sus trayectorias múltiples: ya sean estéticas, políticas, contextuales, simbólicas, productivas, materiales, tecnológicas, o la que sea necesaria de ser considerada al momento de ubicar y comunicar su génesis.

4.1 Diagrama como método de problematización: un acercamiento a Deleuze

“El diagrama no tiene que ver con conocimiento, en medida que el conocimiento es lo hecho, lo dado. Si el diagrama permite construir nuevas posibilidades, es justamente porque se conforma desde otro lugar.”(Carrión, 2012)

El diagrama antecede a los símbolos, no se comporta como un ícono o como una figura cerrada, es una especie de mapa de la subjetivación, coordenadas inscritas para guiar. Esta reflexión permite entender cómo opera el diagrama en términos cognitivos y semióticos, situándose por fuera, o antes, de la concreción simbólica. Es en este maquinismo abstracto, donde los autores Guattari y Deleuze ubican el lugar para la construcción subjetiva y afectiva de las decisiones que movilizan la configuración de una posibilidad de hecho. El diagrama permite no solo poner en relación conocimiento formal, sino también inclinaciones,

deseos y subjetividades que escapan al paradigma racional (o del conocimiento) comúnmente entendido.

Asimismo Deleuze (2009) en su libro 'Francis Bacon, Lógica de la sensación', dedica un pequeño capítulo al lugar del diagrama en la obra del pintor Norteamericano Francis Bacon. Usando el trabajo pictórico de Bacon como metáfora para explicar un proceso de producción de una expresión particular, Deleuze explica:

“Por ejemplo, una boca: se la prolonga, se hace que vaya de un extremo a otro de la cabeza. Por ejemplo: la cabeza: se limpia una parte con una brocha, un cepillo, una escoba o una rodilla. Es lo que Bacon llama un ‘Diagrama’: es como si de un golpe, se introdujera un Sáhara, una zonda de Sáhara, en la cabeza; es como si se extendiera en ella una piel de rinoceronte vista al microscopio, es como si se descuartizaran dos partes de la cabeza con un océano; es como si se cambiara de unidad de medida, sustituyendo las unidades figurativas por unidades micrométricas, o, por el contrario, cósmicas. Un Sáhara, una piel de rinoceronte, así es el diagrama extendido de un solo golpe. Es como una ‘catástrofe’ acontecida sobre el lienzo, en los datos figurativos y probabilísticos.” (Deleuze, 2009)

Deleuze se interesa por Bacon, pues su pintura representa la tensión entre figuración y abstracción de manera material y concreta. Bacon hablará de una tercera opción entre el binarismo figuración-abstracción, donde la figuración se suscribe a la narratividad histórica y política museal, que en palabras de Foucault correspondería a otro dispositivo que reproduce un

modelo de administración del poder y conocimiento, en términos estéticos, institucionales, discursivos y de mercado. Y por otro lado el proyecto de abstracción de las vanguardias se comprende en la historia del arte como proyecto de abolición total del pasado e historia reproducida (lógica de la Vanguardia): desde los indicios de abstracción espiritual en los expresionistas del Baue Reiter, con figuras como Wassily Kandinsky y Paul Klee, hasta en el evidente deseo de transformación social del Suprematismo Abstracto ruso de Kasimir Malevich, o, la búsqueda de la belleza concreta teosófica del Neoplasticismo de De Stijl, con la figura más visible: Piet Mondrian.

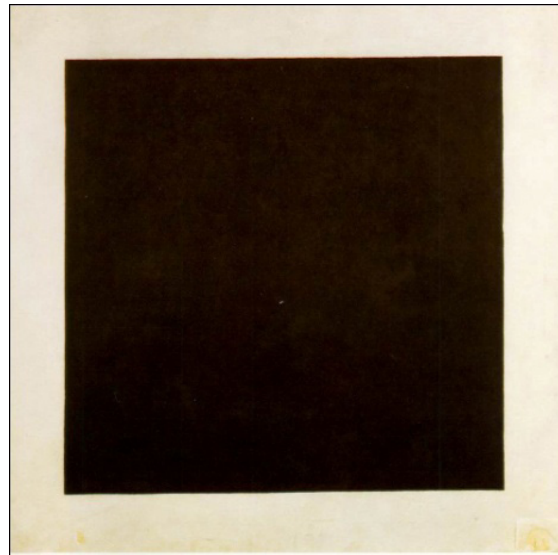


Imagen en la página:

Kasimir Malevich,
cuadrado negro sobre fondo blanco.
1920. Óleo sobre tela,
106 x 106 cm
San Petesburgo,
Museo del Estado Ruso.
Fuente: Arte del Siglo XX. (2003).

Es posible comprender estas manifestaciones de abstracción, como proyectos estético-políticos, como nuevos lenguajes de transformación con la ambición de desarticular inequidades y ser estandarte de transformaciones de orden

espiritual, social, político o económico, ligados todos a un ímpetu utópico propio de la modernidad y sus reivindicaciones. Cabe destacar cómo Walter Benjamin (2005) en el libro de los pasajes, utilizaría precisamente la figura del Angelus Novus de Paul Klee para ilustrar el devenir del proyecto moderno, en tanto progreso emancipador, con su célebre figura del Ángel de la Historia:

“Hay un cuadro de Klee (1920) que se titula Ángelus Novus. Se ve en él a un Ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava su mirada. Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la Historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso” (Benjamin, 2005)



Bacon intenta otra posibilidad. Observa cómo la figuración presenta tanto el relato de una tradición que se construye moderna y museal, como de una presentación del cuerpo, del individuo como individuación en un mundo descontextualizado, separado e inmerso en un acto hedonista de reproducción y mimesis de si mismo. Y, desde otro lugar, la abstracción aparece como relato emancipador moderno, como espacio poético para la utopía, donde se niega el cuerpo y se construyen intrincados simbolismos, o, en otros casos, se apela al valor absoluto y esencial de la geometría como pulso estético de belleza ulterior. La pintura de Bacon no se encuentra en un punto medio entre figuración y abstracción, sino que aparece como tercera alternativa por la manera en que el autor entiende el lienzo y su propio proceso de producción. Del mismo modo, es importante

Imagen en la página:

Paul Klee,

Angelus Novus.

1920. Grabado sobre Acuarela.

318 x242 mm. Jerusalén,

Museo de Israel.

Fuente: Arte del Siglo XX. (2003).

resaltar que Bacon propone una alternativa para la abstracción de sus contemporáneos, entendida como un absoluto óptico, como fueron las abstracciones de los formalistas, del arte óptico y la pintura concreta del siglo XX. También pretende ser una opción al expresionismo abstracto del Action Painting, específicamente el norteamericano, donde figuras como Jackson Pollock y Willem de Kooning se sitúan como las más visibles. Francis Bacon no se alinea bajo el ímpetu de traducción de un vocabulario semántico particular, ni tampoco comprende su trabajo como la pintura gestual/manual que entiende el lienzo como un super-patrón estético abstracto. En cambio este va construyendo, mediante des-figuración y des-abstracción, una lógica de sensaciones y pulsos específicos, que quedan como testimonio en el lienzo y ‘finalizados’ como pintura. Pareciese que la pintura de Bacon no posee figuraciones, sino más bien fantasmas, cuerpos blandos y carne, no así órganos o rostros particulares. En el lugar en donde aparece un escenario, aparece también una boca, un gesto de borrado, pero sin embargo se aprecian contornos. La operación diagramática de Bacon consiste en comprender el lienzo como un espacio no vacío, no ideal. Un espacio que se presenta sin una aparente marca, pero donde Bacon reconoce la existencia de toda marca, de toda pintura hecha, todo lo que él conoce, su propia subjetividad, la subjetividad colectiva, sus deseos, su historia, la cultura, el tiempo y cada trazo de pintura anterior al que está por trazar.



El lienzo es un espacio lleno, donde se decide qué borrar y qué mantener, el gesto diagramático por excelencia es el de borrado, de reubicación y distribución abierta. De este modo, se articula, mediante trazos, inscripciones y áreas de pintura, una pre-configuración que despliega el diagrama de lo que será su posterior expresión como pintura.

“Es como el surgimiento de otro mundo. Porque esas marcas y esos trazos son irracionales, involuntarios, accidentales, libres, al azar. Son no representativos, no ilustrativos, no narrativos. Pero tampoco son significativos ni significantes: son trazos asignificantes. Son trazos de sensación, pero sensaciones confusas.” (Deleuze, 2009)

Imagen en la página:
Francis Bacon,
Estudio para autorretrato (tríptico),
1985-1986. Óleo sobre tela,
198 x 147 cm (cada uno).
Londres, Marlborough
International Fona Art.
Fuente: Arte del Siglo XX. (2003)

Este surgimiento de lo otro, de lo nuevo, es posible si existe el arrojo y la voluntad de desplegar de manera consciente un diagrama. Este diagrama opera articulando, en la pintura, el espacio pictórico como un accidente, donde el diálogo entre pintor y lienzo, se efectúa como un acto manual de inscripción,

evaluación y negociación de las sensaciones que cada decisión pictórica construye en medida que es realizado. No hay un proyecto, ni modelo que imitar o cumplir. En este sentido el diagrama sería el testimonio del devenir del proceso productivo pictórico. Sobre esta operación, Deleuze aclara:

“Así pues, el diagrama es el conjunto operatorio de líneas y de zonas, de trazos y de manchas asignificantes y no representativos. Y la operación del diagrama, su función, dice Bacon, es ‘sugerir’. O, más rigurosamente, introducir ‘posibilidades de hecho’: lenguaje próximo al de Wittgenstein. Los trazos y las manchas deben romper tanto más con la figuración cuanto que están destinados a danos la Figura. Por eso no bastan, deben ser ‘utilizados’: trazan posibilidades de hecho, pero todavía no constituyen un hecho (el hecho pictórico). Para convertirse en hecho, para evolucionar a Figura, deben reinyectarse en el conjunto visual; pero entonces, precisamente, bajo la acción de aquellas marcas, el conjunto visual no será el de la organización óptica, le dará al ojo otro poderío, al mismo tiempo que un objeto que no será ya figurativo.” (Ibíd.)

Deleuze explica que el diagrama hace aparecer las posibilidades de hecho, donde es posible decidir, optar por una de estas sugerencias para abordarlas y hacer aparecer la pintura no cómo un autónomo óptico, sino más bien como algo nuevo. No son figuras, sino que es el lienzo como ‘La Figura’ de ese proceso diagramático, no una narrativa de figuras que articula un relato, que siempre será impreciso e imposible de comunicar cabalmente. El diagrama es caos, es arrojo a la catástrofe, pero

también sugiere un orden, en su proceso revela posibilidades para abordar, avanzar y construir:

“El diagrama es de hecho un caos, una catástrofe, pero también un germen de orden o de ritmo. Es un caos violento en relación con los datos figurativos, pero es un germen de ritmo en relación con un nuevo orden de la pintura. El diagrama termina el trabajo preparatorio y da comienzo al acto de pintar.” (Ibíd.)

Es posible, mediante este análisis de la pintura de Bacon, y el lugar del diagrama que Deleuze reconoce en esta, construir un acercamiento a la práctica de diseño. ‘La Figura’ final, que el diagrama hace aparecer como una de las tantas posibilidades de hecho, es el lugar de la producción. En la pintura ‘La Figura’ final es el lienzo completo, en el diseño, es el proyecto (producto o servicio, tangible o intangible). El diagrama permite complejizar y problematizar este proceso de producción, permitiendo la aparición y visualización de diversas fuerzas que intervienen y preforman un proyecto de diseño en tanto es material o inmaterial. El diagrama, como parte de un método de producción, permitiría dialogar con el problema de diseño, con la oportunidad de negocio o con la investigación particular, permitiendo ser una opción a la figuración y concreción inmediata, habitualmente representada por una aparición espontánea de respuestas formales que aluden a una esencia de lo bello (o en palabras de Bourdieu, al gusto). Desde otra perspectiva, sirve para construir alternativas a la reproducción de un modelo existente, modelo que puede estar siendo aplicado arbitrariamente como una matriz rígida de análisis o como una matriz productiva concreta.

4.1.1 Pensamiento diagramático en proyecto

Concretamente, los aportes metodológicos revisados permiten instalar herramientas de análisis específico: el uso de diagramas para enriquecer y problematizar el proceso y producción del proyecto. Estos han sido puestos también como parte del desarrollo de este documento a modo de trabajos de análisis visual. Logrando de esta manera establecer un diálogo teórico-práctico a la discusión metodológica.

Finalmente el pensamiento diagramático, como narración y lugar de acción, permite articular, mediante la construcción y ensayo de diagramas, los siguientes procesos:

Visualización de las fuerzas, actores y relaciones: permitiendo la aparición de la relacionalidad de diversidad de contextos y escenarios, siendo posible mediar a través del diagrama con la pletórica de problemáticas que aloja el proyecto en particular, ubicando el escenario, sus actores, públicos, mensajes, etc., como elementos en tensión. De esta manera podemos buscar modelos y estructuras visuales para construir opciones a los modelos estructurantes existentes.

Distribución de las fuerzas y sus vínculos para construir soluciones de diseño: no solo permite que sean visibles estas fuerzas, sino que propone una distribución como patrón estético-epistemológico de su estructura, tanto en términos discursivos (conocimiento) como en términos subjetivos (inclinaciones). Esto permite que los productos y servicios posteriormente diseñados, tengan una génesis coherente, en términos complejos, logrando

eficiencia contextual y específica con el proyecto. Por lo tanto podemos generar una trazabilidad de sus necesidades, deseos y decisiones ejecutadas.

Esbozo de una genealogía como vigilancia epistemológica: puesta en relación que permite además hacer consciente la negociación interna del poder dentro del proyecto desarrollado. La propuesta metodológica permite mirar y ser mirada por el propio trabajo, logrando visualizar de forma orgánica la génesis y trayectoria de los discursos de poder dentro del proyecto. En otra palabras es posible generar un dispositivo de mediación y diálogo para no reproducir los modos que se critican.

4.2 Módulo(desmontable) como gesto de des-archivación

Se opta por utilizar el concepto de módulo no solo para hablar en terminos formales del desarrollo de propuestas específicas, sino que es útil para denominar un tipo de metodología, producto del pensamiento diagramático, que posee la condición de desmontabilidad inherente. El concepto de módulo permite comprender la reubicación, ubicuidad, desadherencia, adaptabilidad e inestabilidad de los escenarios productivos contemporáneos que rodean al “Sistema del Arte” chileno y global. En términos concretos los módulos toman forma como áreas específicas de producción con decisiones de diseño integradas, aparecen como las distintas actividades de orden

gráfico, de orden objetual, procesual y de gestión. Del mismo modo esta metodología de implementación para productos y servicios de diseño pretende afectar las tareas y actividades de otras disciplinas y roles participantes del proyecto: edición, escritura, registro, gestión cultural. Si la metodología modular, construida desde un gesto diagramático, es capaz de penetrar en la diversidad de actividades, es posible construir un modelo de trabajo mucho más complejo para el desarrollo de proyectos curatoriales con un impacto y calidad estratégicos en referencia al público específico con el que se trabaja.

4.3 Metodología: etapas para el desarrollo del proyecto

A continuación se mencionan y desglosan las etapas que se consideran para la realización del proyecto curatorial “n-1: operativos de reflexión, presenta Domicilia: economías barriales e intervención cultural”.

1- Revisión de información base de la investigación

Investigación de Cristina Fernández, textos de Nicolas Bourriaud (Radicante, Estética relacional y Postproducción), revisión de concepto de campo (Bourdieu) y relectura de textos claves de la tradición escritural de la crítica de arte en Chile con especial atención a Márgenes e instituciones de Nelly Richard, y , además textos de Langlois Vicuña, Brugnoli, Sergio Rojas, entre otros.

2- Discusión y análisis con equipo de trabajo: “n-1: operativos de reflexión” sobre marco referencial y problemáticas de producción

Discusión, registro y actualización de debate. Puesta en común para decidir dimensión del proyecto (esto determinará qué actores y públicos participarán, así como esbozo de la línea editorial).

3- Creación de concepto curatorial/línea de desarrollo: aplicación de lo curatorial.

Esto determinará si se decidirá convocar más personas, artistas e investigadores para enriquecer el debate. Además se discutirá para decidir el o los formatos que se utilizarán: exhibición, seminario, muestra itinerante, etc. El concepto curatorial abrirá la reflexión como brújula, no como un concepto normativo o limitante, sin embargo presenta una categoría de enunciación que buscará problematizarse como tal.

4- Desarrollo Brief de diseño: aplicar SDD: Sistema Diagramático-Desmontable para la producción y distribución curatorial.

Las decisiones tomadas en el punto 2 y 3 permitirán comprender qué tipo de institución, qué públicos y qué formato de socialización es el más idóneo. Esto determinará qué productos y servicios se usaran del sistema propuesto. Esto también permitirá construir la propuesta conceptual, que tendrá su génesis en el concepto curatorial ya desarrollado.

5- Desarrollo de maquetas de productos del proyecto:

A partir del sistema-producto propuesto, se desarrollarán prototipos y maquetas de gráfica, mobiliario, registro, museografía, etc.; según corresponda. Esto se discutirá y sociabilizará con los diversos actores participantes del proyecto. Y se irán modificando o adaptando en medida que se necesite.

6- Producción e implementación

La producción consistirá en la materialización e implementación del diseño del proyecto con las etapas y eventos que sean necesarios. Realizada la gestión con las instituciones, los acuerdos con los participantes y la aprobación de maquetas y prototipos, se pone en marcha la implementación.

7- Evaluación y registro

Se registrarán la diversidad de eventos o experiencias estéticas gestionadas y construidas, para su posterior evaluación en términos de diseño, de eficiencia programática, lineamientos teóricos y expectativas de audiencia (en especial si se trabaja con instituciones de gran dimensión). Este registro además permitirá la capitalización acumulativa de las actividades y trabajos realizados.

8- Problematicación del modelo.

Finalmente se problematizará teóricamente el modelo: será arrojado a un gesto diagramático de desorden, buscando la condición flexible interna, que se plantea como objetivo. Este proyecto se entiende como modelo referencial para ser re-apropiado y post-producido cada vez que se ponga en marcha.



5 Formulación del proyecto de Diseño:

5.1 Descripción del proyecto

Nombre del proyecto: Diseño de Sistema Diagramático-Desmontable (SDD) para la producción y distribución curatorial: aplicación en “n-1: operativos de reflexión”.

5.1.1 Contexto curatorial

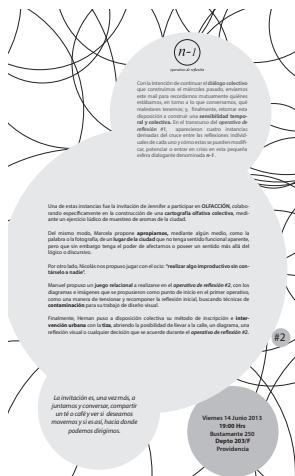
El proyecto consiste en diseñar un modelo de trabajo flexible, desde el diseño, para el campo de producción del arte contemporáneo en Chile. Este modelo de trabajo consiste en la generación de un sistema-producto capaz de reunir y desplegar los diversos factores y actores que se ven involucrados en esta tarea para, de esta manera, permitir visualizar para hacer dialogar los roles que tiene poder dentro de la toma de decisiones de un proyecto curatorial, identificando como las mas importantes la gestión cultural, la producción de obra, la curatoría y edición, la investigación académica y el financiamiento o “fund raising”.

Este sistema permite entender la tarea sobre “lo curatorial”, como una tarea imbricada entre diversos actores, no solo como un rol con un poder específico de edición y control de los contenidos. Este sistema permite enfrentar de un modo colectivo y transversal diversas tomas de decisión que aloja la disidencia

como espacio conformante desde y para el proyecto. Un sistema se compone de varias etapas y partes, por ende proponer lo curatorial como sistema permite comprender el levantamiento de una proyecto particular, como una tarea interdisciplinar y enriquecida por aportes de diversos campos y experiencias productivas. Logrando, en última instancia, descentralizar el poder de las tomas de decisiones, convirtiendo el acto de “curar” en un diálogo colectivo y múltiple.

5.1.2 Sistema Diagramático-Desmontable

Este sistema curatorial se piensa diagramático y desmontable, donde se construyen módulos productivos específicos que se hacen cargo de diversas tareas y acciones que involucra la construcción de un proyecto curatorial. A partir de la identificación de tres núcleos específicos, capaces de reunir necesidades que se materializan a través de diversidad de productos y servicios que se decidan diseñar y construir. Esta condición de desmontable permite, al sistema propuesto, enfrentarse a la diversidad taxonómica de proyectos curatoriales existentes en el mundo y en Chile determinados por dimensión, recurso, discurso, duración y públicos, así, los módulos pueden intercambiarse, descartarse o recombinarse, en medida que la dimensión del proyecto, cantidad de recursos, lineamientos discursivos, limitantes técnicas o materiales, lo requieran. Este sistema permite la participación del diseño como núcleo interno de la construcción de contenidos y formalización de decisiones productivas. Asimismo mediante el uso de herramientas diagramáticas, es posible evidenciar procesos y decisiones



curatoriales determinadas, logrando complejidad, conciencia y testimonio de producción. El diseño se hace cargo del proyecto particular, proponiendo un modelo flexible capaz de ser referente para diversidad de esfuerzos discursivos y productivos en el contexto del campo del arte en Chile y el mundo. El diseño aparece como un agente que participa de la producción interna del proyecto, no como un insumo externalizado encargado de una ornamentación, eficiencia técnica o estilización particular.

5.1.3 “n-1: operativos de reflexión”: colectivización de un deseo.

“n-1 es un intento colectivo de construcción de alternativas para enfrentarnos a la creación. n-1 se entiende como un proyecto procesual, cambiante, flexible, crítico y por sobre todo en constante alerta sobre las prácticas y discursos con los que dialogamos y (re)producimos.”

(www.enemenosuno.wordpress.com)

“n-1: operativos de reflexión” no es una productora de eventos, ni tampoco un colectivo artístico-cultural. Tampoco está definido rígidamente como una jerarquía de trabajo determinada como oficina de trabajo. Sin embargo posee una orgánica definida por sus participantes, que ponen en común un deseo a modo de una voluntad política específica, para enfrentarse a la tarea de producir, distribuir y levantar proyectos. Se define como una plataforma colaborativa sin fines de lucro, que busca compartir y socializar conocimientos, prácticas y preguntas, para instalar

Imagen en la página:

Invitación a Operativo de Reflexión
#2, instancia de socialización
de preguntas y lineamientos de
investigación para expandir marcos
referenciales y de acción política.

Fuente: Cortesía “n-1: operativos de
reflexión”

proyectos y emprendimientos de orden investigativo, pedagógico y social. Esta propuesta de socialización permite construir un espacio donde es posible capitalizar individualmente recursos y redes de trabajo colectivo. Esta acumulación no se sustenta en una neurosis propia de la ilusión del éxito personal, sino en un espacio que circula fuera del ritmo capital para generar vínculos afectivos y estrategias de producción autosustentables que pueden convertirse en posibilidades de trabajo, capitalización y propiedad.

El Sistema Diagramático-Desmontable (SDD) se aplica en la conformación, producción y distribución de la plataforma “n-1: operativos de reflexión”, para lograr su visibilidad, eficiencia y coherencia material-discursiva. De este mismo modo “n-1: operativos de reflexión” utiliza el SDD para construir el proyecto “Domicila: economías barriales e intervención cultural”. El SDD se posiciona como un dispositivo que mira pero que también es mirado por lo que hace circular y por quiénes lo ponen en práctica.

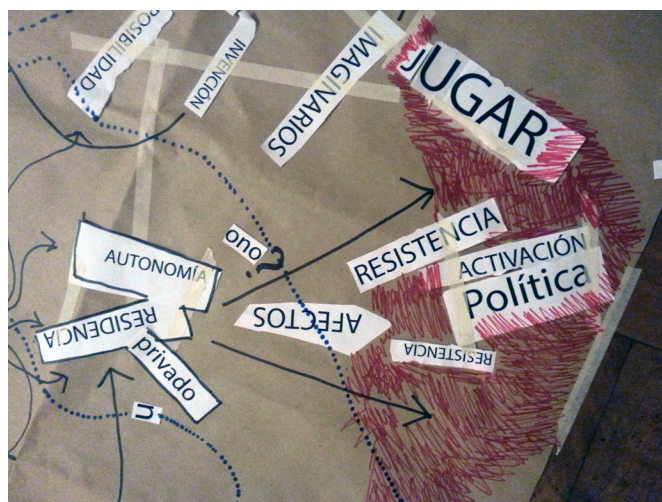


Imagen en la página:

Fotografía del proceso colectivo de construcción de un diagrama de problematización entorno al malestar generado por la condición de periferia institucional

Fuente: Elaboración propia

5.2 Objetivos

5.2.1 Objetivo General del proyecto

Construir una estrategia de producción y distribución que permita adaptarse a la diversidad de escenarios y dimensiones del sistema de las artes visuales en Chile y el mundo para lograr instalar nuevas discursividades, logrando dialogar con los circuitos y mercado ya existentes. (Específicamente en el proyecto “Domicilia: economías barriales e intervención cultural”)

5.2.2 Objetivos Específicos.

a)Proyectuales

Construir una estrategia de producción y distribución para “n-1: operativos de reflexión”

Poner en valor la cualidad procesual específica del sistema de trabajo.

Alojar la circulación de otras discursividades artísticas y productivas, en diálogo con la institucionalidad establecida.

b)Disciplinares

Probar el modelo propuesto para problematizar su estructura y flexibilidad.

Problematizar la práctica curatorial en el contexto chileno y el mundo.

Cuestionar la teoría y práctica del diseño en términos disciplinares y productivos, específicamente sobre su accionar en el sistema academia, arte, cultura

5.3 Proyecto FONDART “Domicilia: economías barriales e intervención cultural:

5.3.1 Resumen Ejecutivo de proyecto FONDART:

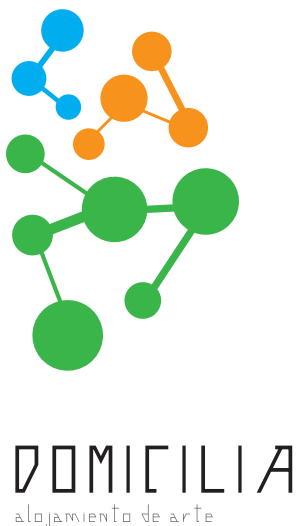
“Domicilia: economías barriales e intervención cultural”, es un proyecto que propone una serie de 3 Seminarios de 2 días de duración (c/u), en torno a la problemática de la cultura global y local, en términos de producción simbólica y material, es decir, servicios y productos asociados al mundo artístico emergente. Esto permitirá reunir a una serie de agentes culturales y artísticos de renombrada trayectoria, además de la generación de una serie de productos (tres publicaciones) que fomenten la discusión, relación y visibilización de temáticas de relevancia en la actualidad cultural local.

El Primer Seminario: “Academia, Museo y Archivo: El barrio como audiencia”, se realizará en la sede de la Facultad de Arte de la Universidad Mayor, y albergará una discusión sobre la relación de las academias, museos y archivos con la audiencia barrial, entendiendo la formas en que estas entidades se vinculan con los sectores aledaños y las audiencias que, generalmente, no están incluidas en el circuito artístico y cultural establecido. Invitados: Mafi.tv + Familia ASP + Archivo Oral Maestranza Barón (Valparaíso) + MUACA + Galería Daniel Morón + Espacio G + museografía + Maria Ines Silva.

El Segundo Seminario: “Prácticas y discursos a escala local”, se desarrollará en el Teatro Emergencia, ubicado en La Legua, comuna de San Joaquín. Este encuentro busca profundizar en la idea de audiencias y prácticas artístico-culturales de pequeña escala, focalizándose en la relación de comunidades artísticas y culturales con los diversos entornos socio-geográficos donde se encuentran ubicadas. Para esta actividad se contempla la participación de reconocidos agentes emergentes en la actualidad: MilM2(Simón Pérez) + CRAC (Paulina Varas, Valparaíso) + Teatro Emergencia La Legua (Juan Jeanneret) + FIDET(Sergio Valenzuela) + Colectivo Caja Negra + Centro Experimental de Arte: Casa Rodante

El Tercer y último Seminario: “Espacios domésticos y micro-política del afecto”, busca enfatizar la relación entre contexto de utilización de espacios domésticos para la generación de obra y vínculo con audiencias. Con esta actividad se busca entablar una discusión y profundización sobre el tema de la intimidad y su efecto en la generación de audiencias y comunidad asociadas al consumo de arte y dispositivos culturales. Este Seminario se realizará en Domicilia: alojamiento de arte, ubicado en el Barrio Italia, Providencia (sector de alto desarrollo de espacios alternativos de consumo y masificación de arte). Los invitados para esta actividad son: Escena Doméstica(María José Cifuentes) + Cultura Transforma (Constanza Cordovéz) + n-1:operativos de reflexión (Hernán Madrid) + Felipe Román(Agenda Kuir)+ Colectivo Casa Grande(Julio Carrasco).

Durante cada seminario se realizará un registro audiovisual, para su posterior transcripción, y así generar 3 publicaciones temáticas (1 publicación por Seminario). Este material impreso



(con un diseño que permite múltiples lecturas - sobre fichas y registro a modo de colección) será repartido entre las instituciones que acogen este proyecto así como a centros culturales, bibliotecas públicas, espacios culturales alternativos, teatros, etc.

Este proyecto considera, como parte substancial para su ejecución, la generación de una plataforma de visibilización (virtual y análoga), con la idea de enfatizar la distribución de contenidos y productos asociados (Blog, invitaciones, presencia redes sociales). Se busca generar una diáspora de contenidos y reflexiones, con la idea de ampliar las nociones de audiencia cultural y esfera pública, tanto a nivel local, como global.

5.3.2 Fundamentación de Domicilia: economías barriales e intervención cultural.

La creciente industria cultural en Chile ha permitido el desarrollo de una serie de impactos en diversas escalas de la creación y difusión del arte actual en relación a los financiamientos públicos y privados. Hoy en día es posible encontrar una variada cantidad de proyectos asociados al consumo y generación de audiencias relacionadas al arte y la cultura, siendo conceptos como “capitalismo cultural” y “economía de mercado” los que generan un mayor nivel de resistencia por parte del entorno artístico. Sin embargo, las constantes y precarias cifras mínimas de consumo cultural develan una situación en donde es necesario replantearse los límites y alcances de dichas estructuras.

El ejercicio de la práctica artística no puede estar alejado de su contexto histórico, político y social. Al respecto el teórico

Imagen en la página:

Logo de Domicilia, alojamiento de arte.

Espacio material y conceptual donde se generó propuesta de seminarios e investigación.

Fuente: elaboración propia para Domicial, alojamiento de arte

español José Luis Brea en su libro “El Tercer Umbral” realiza un recorrido por las artes escénicas del siglo XX y XXI, analizando los cambios ocurridos en el avance de la sociedad industrial hacia el mundo de los servicios y planteando una reflexión sobre cómo el quehacer artístico se ha visto afectado y/o obligado a modificarse de acuerdo a los modos de producción contingentes. En este análisis temporal/contextual, el autor llega a plantear el concepto de “capitalismo cultural” como situación contemporánea de la producción artística.

A nivel nacional, la diversidad de propuestas existentes (teatrales, visuales, sonoras, dancísticas, performance, etc.), parece enfrentarse a las bajas cifras de asistencia (Ver Segunda Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural 2011). Desde estas estadísticas, parece necesario plantear que:

“la economía de mercado en la que se desenvuelve el consumo cultural determina cual es el acceso, apropiación y uso diferenciado de bienes culturales, debido no sólo a las diferencias en el poder adquisitivo que existen entre los diferentes grupos sociales sino que además a las disparidades en cuanto a la educación, el capital cultural y el estatus social”. (Bourdieu, 1988).

Es este contexto particular el que permite presentar una reflexión focalizada en el diálogo entre agentes emergentes del arte actual, bajo una lógica de economía barrial, en constante relación con el surgimiento de propuestas locales (Barrio Italia, La legua, Museos, Galerías, Espacios de Residencia y otros agentes institucionales).

5.4 Mercado Objetivo

5.4.1 Públicos

Los públicos objetivos a quienes está dirigido el proyecto son altamente específicos y corresponde a las audiencias que se encuentran en torno a los ya identificados áreas de producción del “Sistema del Arte” en Chile. Estas audiencias corresponden concretamente a quienes trabajan y capitalizan de alguna manera la circulación de los discursos y prácticas en este sistema, ya sea desde la palabra (académicos, escritores, investigadores y teóricos), la obra (artistas, gestores, comisarios e instituciones) o sus intangibles como inauguraciones, exposiciones y eventos (curadores, mercado). Todo este sistema se instala en esta red de relaciones reproductivas entre universidades, museos, galerías, academias, archivos y centros culturales (de las más diversas índoles, públicos o privados). Pero también existiendo una vasta manifestación de espacios emergentes independientes (Centros de residencia, colectivos, agrupaciones, etc). Es posible identificar dos audiencias especializadas a quienes va dirigido el proyecto:

A. Agente activo: corresponde a los “trabajadores del arte”, ya sean artistas, diseñadores, curadores, gestores; que de alguna manera están, temporal o definitivamente, viviendo y articulando proyectos en y desde el “Sistema del Arte”. A este público va dirigido el servicio cognitivo que se propone como sistema de producción y distribución. El producto es el modelo desde el cual pueden descolgar una metodología, un piloto de trabajo que permite la circulación otras teorías y discursividades como alternativa a la tradición instaurada. De este mismo modo

las instituciones y colectividades no naturales, es decir, con personalidad jurídica, también se comprenden como agentes activos. El modelo de trabajo puede ser aplicado a proyectos particulares o a una reestructuración interna de su forma de trabajo, a modo de una consultoría.

B. Espectador cautivo: corresponde a aquellos trabajadores, estudiantes, o personas que circulan cerca de este “Sistema del Arte”, pero que no representan un público con poder de acción ni de opinión. Están menos involucrados y este sistema no representa su único o principal espacio activo de significación. Sin embargo un espectador activo puede convertirse en un agente activo fácilmente. Un espectador activo sería identificable dentro de audiencias como indicadores de visitas en las estadísticas de consumo cultural.

Cabe destacar que ambas audiencias o públicos representan un pequeño sector muy identificable de usuario. En palabras simples corresponden a personas que trabajan cercanos al mundo académico, del arte y de las industrias culturales, clase media alta, de 24 años en adelante. Poseedores de un alto capital simbólico (cultural, económico y social), en específico capital social (redes, personas, entornos como diferencia de clase) y mucho capital cultural (escolaridad de familia, acceso a cultura y grados académicos). Finalmente mediante este análisis es posible atisbar un desafío del proyecto respecto de la reproducción del modelo propuesto como otro mecanismo de diferenciación sociopolítica de clase, es decir que no se convierta en una reivindicación de los que están fuera del circuito, sino que permita transformar algunos aspectos de los modelos instaurados de trabajo y discurso en el Arte en Chile.

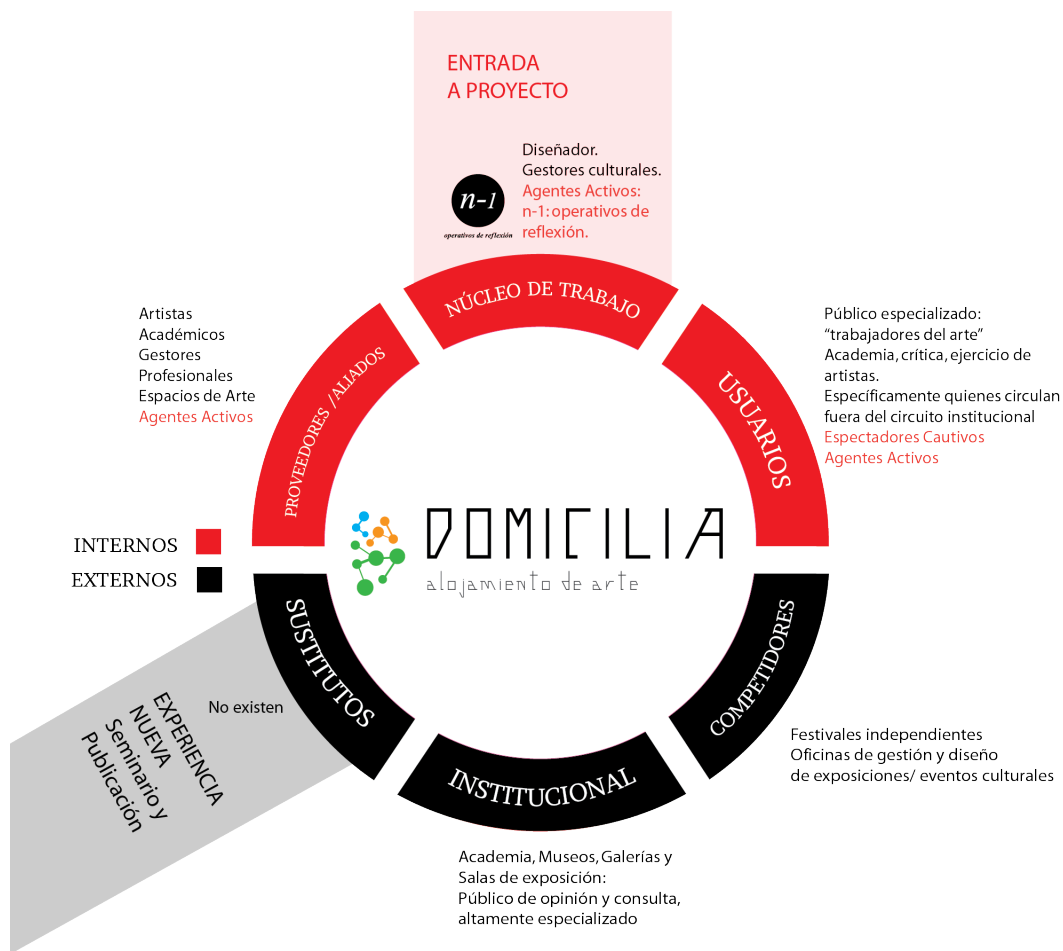
5.4.2 Capitales: entre lo público y lo privado

El mercado del arte en Chile y el mundo mueve una cantidad de dinero considerable. El 2011 el mercado del arte en el mundo movió 64 billones de dólares, el doble que lo que movió IKEA y tres veces lo que el mismo mercado del arte movió hace 10 años, en el 2001. Invertir en arte contemporáneo (en mercancía de artistas consagrados), según algunos inversionistas, es inversión segura, siempre y cuando se trate de obras comercializables y conservables. Sin embargo esta increíble suma de dinero no se condice con una realidad chilena. Si bien es posible identificar muchas iniciativas del orden artístico-cultural (Feria ChACo, FAVI, Bienales de arte, arquitectura y diseño chilenas, Santiago a Mil, y muchas otras más), es posible agrupar todos estos grandes esfuerzos como espacios de consumo que se levantan desde la precariedad de un sistema exclusivo, muy pequeño y con poco espacio para que todos “vivan” de él. La matriz cultural detrás de esto es simplemente la cultura como industria y por sobretodo como espectáculo. Una espectacularidad temporal, efímera y en muchas ocasiones vacía. Si bien es posible entender como un avance, un desarrollo en la infraestructura y flujo de capitales para trabajar en la cultura, también es necesario cuestionarse sobre la discursividad que los modelos de trabajo reproducen. Del mismo modo, y siguiendo la reflexión planteada por Jennifer McColl, es necesario tener conciencia ética de la producción en términos de comprender la paradoja binaria entre lo público y lo privado como una diferencia poco visible.

La hibridación de los financiamientos permite abandonar esta discusión para hacerse cargo de la concreción proyectual, y enfocar la propuesta estética y conceptual hacia una coherencia

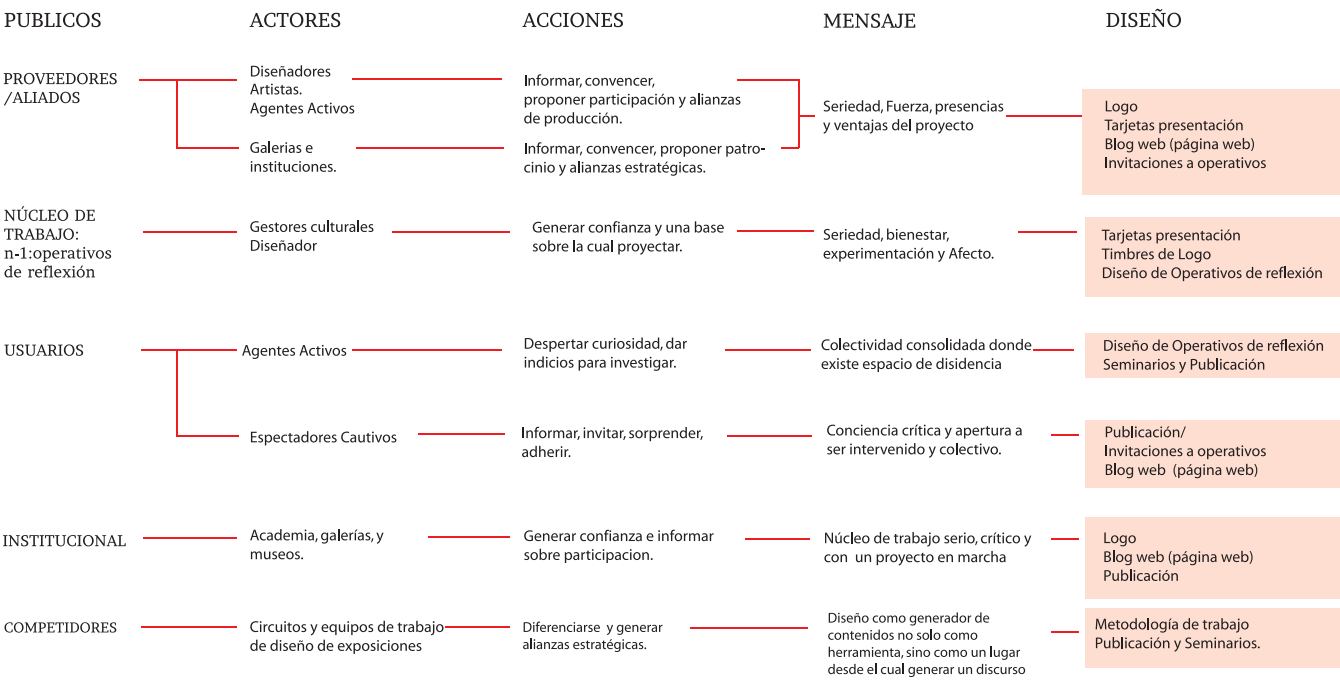
con los financiamientos y modos de producción que se emplean. En Chile existe FONDART, ley de donaciones culturales para privados, fondos culturales municipales y regionales, así como financiamientos directos de empresa privada. Luego, desde el exterior es posible identificar financiamientos mixto de cooperación internacional así como privados: AECID, Prince Klaus, Fundación Mondrian, Gobiernos extranjeros a través de consulados, Chevenning Foundation, DAAD, entre otras. Particularmente este proyecto está participando del FONDART para el inicio de sus actividades. Sin embargo el financiamiento se encuentra abierto a ser discutido y ofrecido como parte de la génesis proyectual que se discutirá con el equipo. A priori no se desecha ninguna fuente de financiamiento para poner en marcha la implementación del modelo de trabajo en la materialización del proyecto.

5.5 Mapa y estrategia de producción para públicos



Los públicos internos representan agentes posibles de convertirse en proveedores y aliados estratégicos, pues la capitalización del trabajo se basa en la metodología de la singularidad del proyecto, por ende, sustitutos no existen. Los competidores que se visualizan son también posibles aliados estratégicos, pues de poseer un nexo conceptual con el proyecto

de formación, Domicilia, es posible encontrar puntos de cooperación y lograr levantar con mayor potencia un espacio de reflexión, visibilidad y publicación capitalizable para todos los participantes.



El mapa de públicos permite evaluar y ajustar qué productos de diseño se necesitan para lograr un buen posicionamiento del proyecto entre sus públicos. Cada producto/servicio posee una genealogía discursiva precisa, un objetivo y una manera de materializarse

5.6 Sistema producto: SDD, sobre el Sistema Diagramático-Desmontable

El trabajo se comprende como el desarrollo de un sistema de producto de problematización, discusión, producción, difusión y posicionamiento de los seminarios propuestos. La propuesta corresponde a un modelo de trabajo basado en el método diagramático de problematización, tomando como referencia el concepto instrumental y aplicable del módulo. El módulo representa un universo conceptual capaz de adaptarse, desmontarse, adherirse, fragmentarse y desarticularse, características que favorecen un gesto diagramático de la problematización y recomposición de sus características como modelo. Esto lo ubica como un modelo flexible y siempre provisorio, desea ser referente, más no una estructura rígida: un material capaz de alimentar y desencadenar otros modelos capaces de rastrear su génesis desde esta propuesta.

El Sistema Diagramático-Desmontable (**SDD**) se construye a partir de tres núcleos como dimensiones críticas, que se materializan a travé del diseño, en soluciones: productos y servicios.

Núcleo de Visualización: Este núcleo agrupa los esfuerzos estéticos y conceptuales para constituir lineamientos materiales y visuales de desarrollo. Puede asociarse a la dirección de arte, los estudios visuales y la conciencia crítica de las referencias historiográficas como de imaginarios contemporáneos, que cualquier actividad de visualización conllevará. Este núcleo está dividido en:

Módulo estética: la reflexión política sobre el estilo, los atributos y sus alineaciones respectivas. (productos asociados: dirección de arte, marco referencial visual, atributos y valores de diseño)

Módulo archivo/memoria: reflexión sobre los soportes, modos y posibilidades de acumulación sistemática o anómica de un acontecimiento. (productos asociados: publicaciones, registros)

Módulo comunicacional: reflexión en torno al posicionamiento y requerimiento de traducción y transferencia visual para públicos específicos, dónde se resuelve el problema de la identidad, imaginario y cultura visual que se hace circular.(productos asociados: estrategias de comunicación, gestión marca)

Núcleo de Territorio: Este núcleo agrupa las reflexiones y preocupaciones sobre el tiempo, el espacio y la conciencia contextual de sitio. Es decir que estrategia material y espacial se utilizará para posicionar e intervenir en algún nivel determinado. Este esta compuesto a su vez por:

Módulo contexto político: donde la reflexión gira en torno a la especificidad del lugar, qué capas históricas y que acumulación de experiencia se está callando o abriendo con la implementación. (Productos asociados: etnografía de producto-espacio, identificación de públicos)

Módulo taxonomías espaciales: donde se logra reflexionar sobre las cualidades y atributos del espacio, logrando ejecutar una correcta intervención en el espacio en función de objetivos

de proyecto. (Productos asociados: observación, diseño espacial y planimetrías)

Módulo implementación: módulo que reflexiona sobre la transferencia y materialización de la intervención en una escala económica, objetual, y funcional. (Productos asociados: diseño objetual, diseño de espacios y plan de producción)

Núcleo de Intangibles: Aquí se agrupan los lineamientos de investigación en términos investigativos y en términos de actividades concretas de mediación, transferencia, registro y articulación de redes.

Módulo discurso: lugar donde se constituye el discurso, aunque sea provisorio, que da sentido, estructura estructurante, a las acciones. (Productos asociados: discurso de venta, conceptos rectores, lineamientos curatoriales)

Módulo gestion y afectos: las reflexiones sobre las dimensiones del trabajo, su factibilidad y la activación de redes y trabajo político-afectivo, constituye la reflexión de este módulo. (Productos asociados: plan de marketing, plan de comunicación, gestión de la producción)

Módulo procesamiento: aquí el trabajo agrupa las inclinaciones de reflexión interna del modelo de trabajo, los objetivos, así como sus procesos y resultados. (Productos asociados: registro y acumulación, metodología como servicio cognitivo)



Es posible identificar la interacción que se propone dentro del SDD. Las decisiones y acciones son específicas, pero al poseer la conciencia y trabajo diagramático, es posible visualizar esta metodología y así rastrear la génesis de las decisiones de diseño. Esto permite, por un lado, la eficiencia del trabajo de diseño, y por otro lado, permite la construcción de un espacio de poder para el diseño. Este espacio es un lugar autónomo que permite articular una variante cualitativa objetivable para levantar un capital autónomo del diseño, en términos metodológicos precisamente.

5.7 Propuesta de Diseño

Propuesta Conceptual: Se propone un sistema de producción y distribución que permita visualizar el valor relacional de los procesos, resultados, mediación y contenidos que articulan un proyecto curatorial (mediante lo diagramático). Logrando del mismo modo adaptabilidad, movilidad y modularidad a la diversidad de escenarios, públicos y dimensión de proyectos en que el sistema puede ser empleado (mediante lo desmontable).

Propuesta Formal: Sistema producto Diagramático-Desmontable para la producción y distribución curatorial basado en una estrategia afectiva.

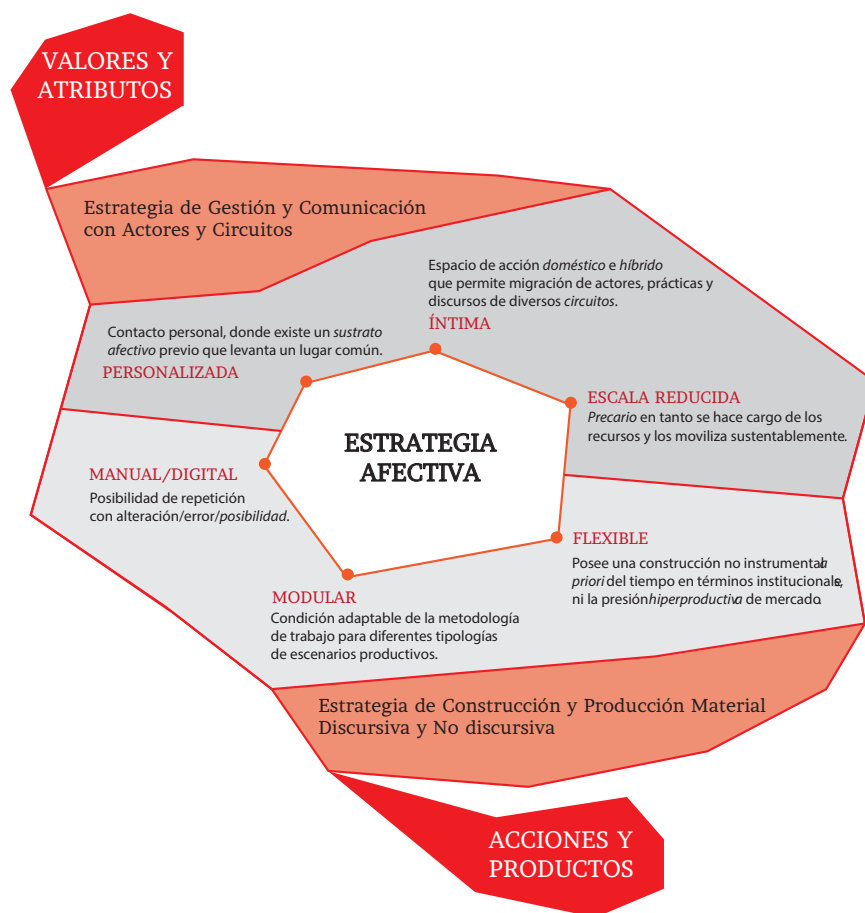


Imagen en la página:
Estrategia afectiva de gestión,
comunicación y producción.
Fuente: elaboración Propia.

La “Estrategia afectiva” deriva de la construcción del concepto curatorial: **Micropolítica del Afecto como potencial de subversión del espacio doméstico**, concepto acordado por “n-1: operativos de reflexión”; el que permite ajustar una escala de valores y atributos específicos para los productos y servicios que se diseñarán.

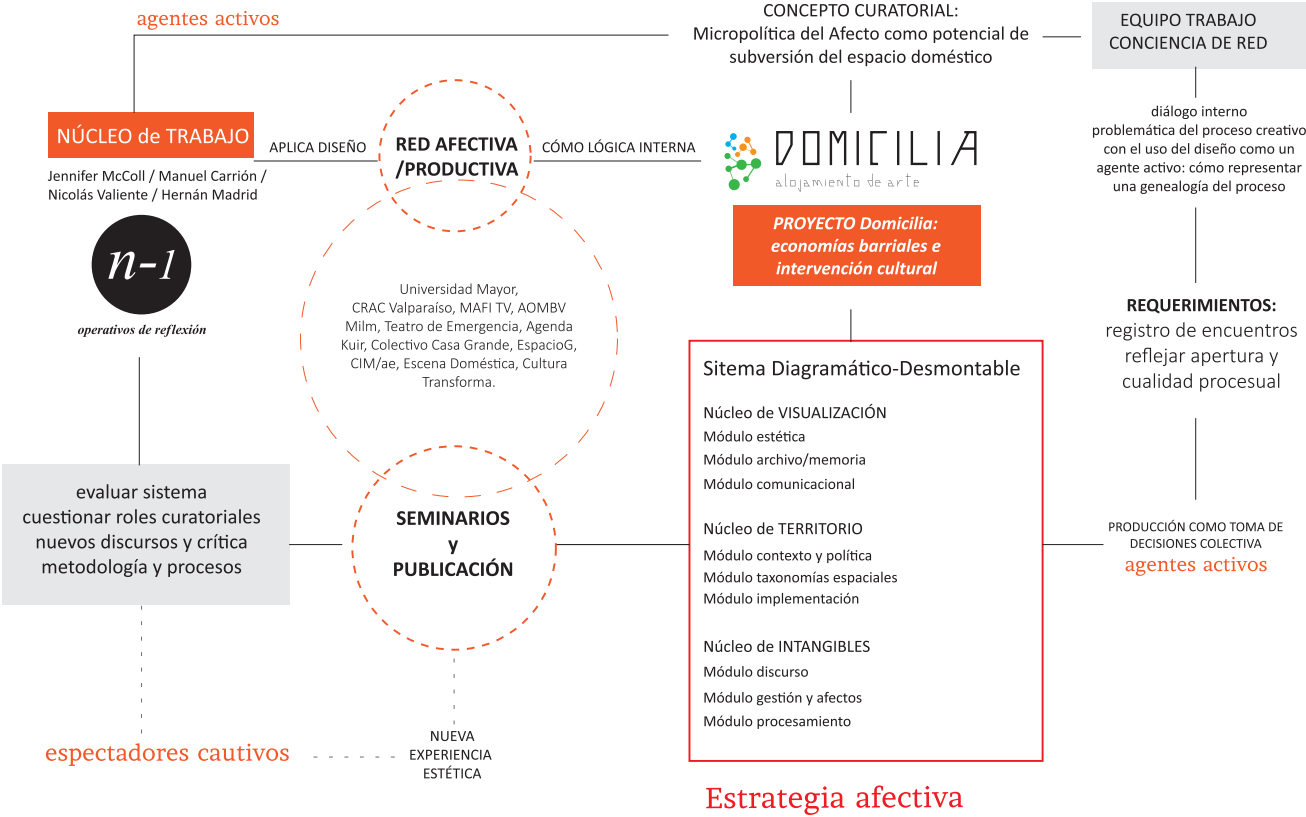


Imagen en la página:
Mapa sistema producto del SDD
aplicado al proyecto Domicilia:
economías barriales e
intervención cultural
Fuente: elaboración Propia.

Asimismo al aplicar el SDD a Domicilia: economías barriales e intervención cultural, es posible evidenciar las relaciones donde el diseño implementa, mediante productos y servicios las instancias del proyecto: seminarios y publicaciones. Cada módulo utilizado dentro de cada núcleo afectará la deriva del proyecto al momento de materializarse en acciones y productos específicos.

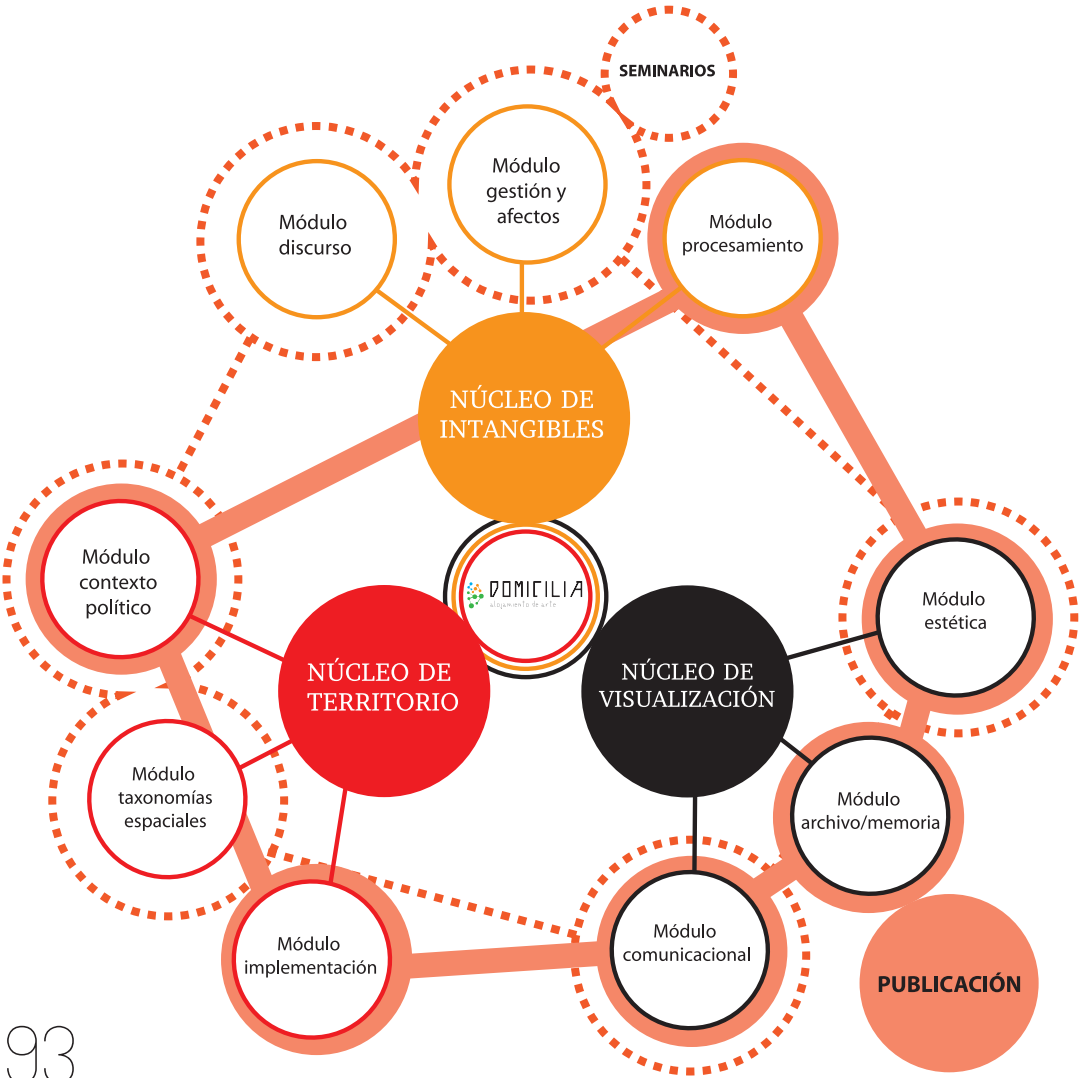


Imagen en la página:
SDD Aplicado para la coordinación
de los productos Seminarios y
Publicación
Fuente: elaboración Propia.

5.8 Conclusiones

Es necesario destacar que la propuesta está formalizada en términos de modelo y de gestión, basándose en los conceptos como la flexibilidad, adaptabilidad y fragmentación, como alternativas a los discursos imperantes, tradicionales y empoderados criticados por McColl, Fernández y el autor de este documento. Se propone el SDD como una alternativa a la rigidez del modelo de gestión que se recopila de las conversaciones y experiencias sistematizadas aquí.

El desarrollo formal, productos de diseño en específico, del proyecto se encuentran determinados por esta trayectoria visible en el sistema. Por lo tanto el esfuerzo que queda por realizar, consiste en alienar los productos ya diseñados, con la matriz del sistema propuesto, logrando una calibración eficiente de las prácticas y discursos que se concretaran como productos: seminario y publicación. De este mismo modo y a partir de la estrategia afectiva. que entrega valores y atributos específicos de diseño, es posible construir un universo referencial de cualidades: materiales, gestos, formatos, técnicas, efectos y herramientas, que logren respaldar y dar un sentido holístico al trabajo desarrollado.

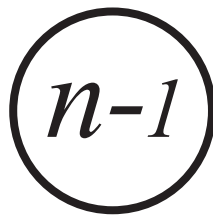
A continuación, en el anexo, se muestran los productos que fue necesario diseñar en esta primera instancia, específicamente son aquellos referentes al posicionamiento, gestión y comunicación del proyecto; es decir: diseño de marca, gestión de marca y aplicación estratégica de marca. Fue necesario, entonces diseñar la identificación de n-1:operativos de reflexión, así como la identificación del proyecto Domicilia: economías barriales e intervención cultural.

Finalmente el proyecto logra hacer aparecer la trazabilidad no solo material, sino discursiva de cada producto y/o servicio. Nos permite acercarnos a la fragmentación como una complejidad ordenada, donde los movimientos rizomáticos (Deleuze & Guattari; 2010) de la realidad pueden sistematizarse para ser arrojados al caos cada vez que se necesite recomponer una estructura de poder mediante su puesta en práctica como matriz (re)productiva. Estructura que entiende inevitable su conformación en el ejercicio de cada modelo de trabajo, sin embargo la conciencia epistemológica o diagramática (Carrión, 2012) permite desnaturalizar los discursos como únicos y paradigmáticos. Las relaciones de poder siempre existen, pero tener la conciencia, desde el modelo de trabajo, sobre su temporalidad, permite hacer circular diversos discursos y prácticas que pueden hacer aparecer nuevas posibilidades de hecho (Deleuze, 2010) y cuando esta operación tiene éxito, podemos disponer de los materiales discursivos y no discursivos para activar la imaginación política y así disponer los pre-ordenamientos para poder pensar de otra manera el mundo, y por supuesto, cómo nos relacionamos en y con este.

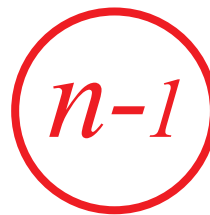
Bibliografía

- Benjamin, W. (2005). Libro de los pasajes. Madrid: Ediciones AKAL
- Bourdieu, P. (2002) El oficio del Sociólogo. Madrid, Siglo XXI
- Bourdieu, Pierre (1988). La distinción. Criterios y bases sociales del gusto. Editorial Taurus, Madrid.
- Chevallier, S & Chauviré, C. (2010). Diccionario Bourdieu. Tucumán: Editorial Nueva Visión
- Carrión, M. (2012). EL diagrama como método de problematización en la práctica del Diseño. Tesina de grado. Universidad de Valparaíso
- Consejo Nacional de Cultura y las Artes (2011). Segunda Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural (ENPCC). Ediciones Cultura.
- Deleuze, G. (2009). Francis Bacon. Lógica de la sensación. Barcelona: Paidós
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2010) Mil mesetas. capitalismo y esquizofrenia.
- Derridá, J. (1992). Mal de archivo. Vallaloid: Editorial Trotta
- Fernández, C. (2007). Génesis del campo intelectual de las artes visuales en Chile, escena de avanzada y posicionamiento de discurso. Tesis de Grado. Universidad ARCIS.
- Foucault, M. (1968). Las palabras y las cosas. Mexico: Siglo XXI Editores
- Foucault, M. (1970). La arqueología del saber. México: Siglo XXI Editores
- Latour, B. (2010). Networks, Societies, Spheres: Reflections of an Actor-Network Theorist. (www.bruno-latour.fr/article)
- Latour, B. (2012). Nunca fuimos modernos, ensayos de antropología simétrica. Madrid, Siglo XXI
- Varas, P. (2011) “Una acción hecha por otro es una obra de la Luz Donoso”. Santiago, Catálogo ediciones CeAc

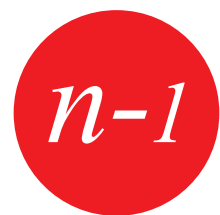
Anexo I: Productos desarrollados



operativos de reflexión



operativos de reflexión



operativos de reflexión

Imagen en la página:

Parte del manual corporativo, donde se muestra grilla de construcción de marca: isotipo y logotipo, más las variantes permitidas.

Fuente: Elaboración propia

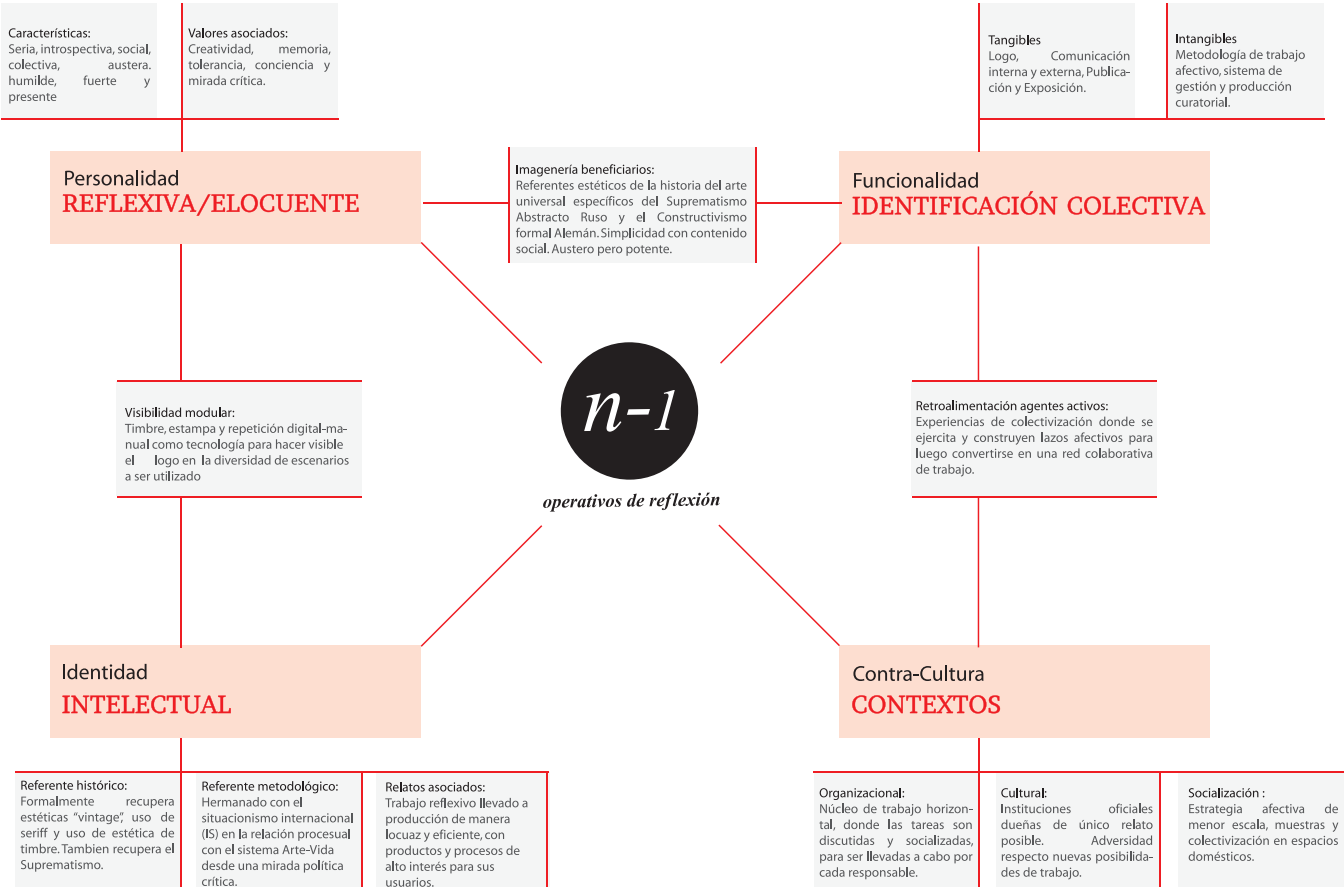


Imagen en la página:
Matriz de análisis de asociaciones
cualitativas/estéticas para la
construcción de marca .
Fuente: Elaboración propia



operativos de reflexión



operativos de reflexión

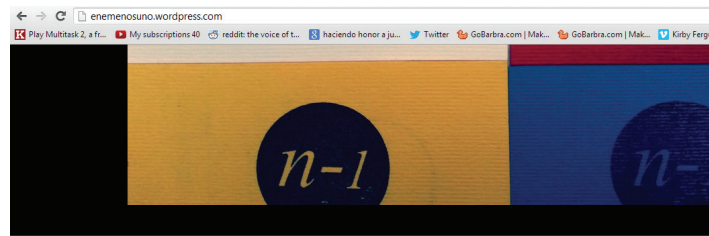
Jennifer McColl / Manuel Carrión
n.menos.1@gmail.com

Imagen en la página:

Tarjetas de presentación hechas a partir de repetición manual de dos timbres de goma (tiro y retiro), buscando gesto reproducible pero singular, a partir de la estrategia afectiva basada en una estética micropolítica del ensayo-error. (fabricado para tintas roja y negra acorde al manual corporativo)

Fuente: Elaboración propia

100



June 17, 2013 · 0 comments

INVITACIÓN: OPERATIVO DE REFLEXIÓN #3

Search ...



RECENT POSTS

Invitación: Operat
Reflexión #3
OPERATIVO DE I
OPERATIVO DE I
Diagrama/invitaci
Reflexión #1



Imagen en la página:

Capturas de pantalla de blog de "n-1:
operativos de reflexión".

Fuente: [www.enemenosuno.
wordpress.com](http://www.enemenosuno.wordpress.com)

101

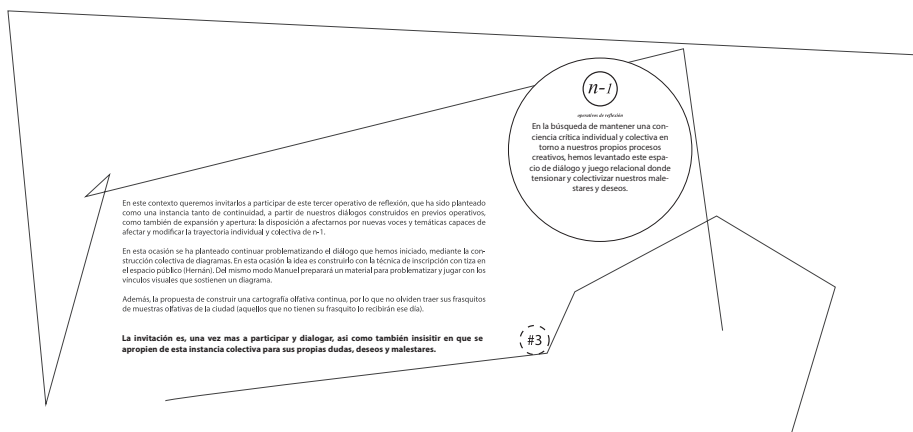
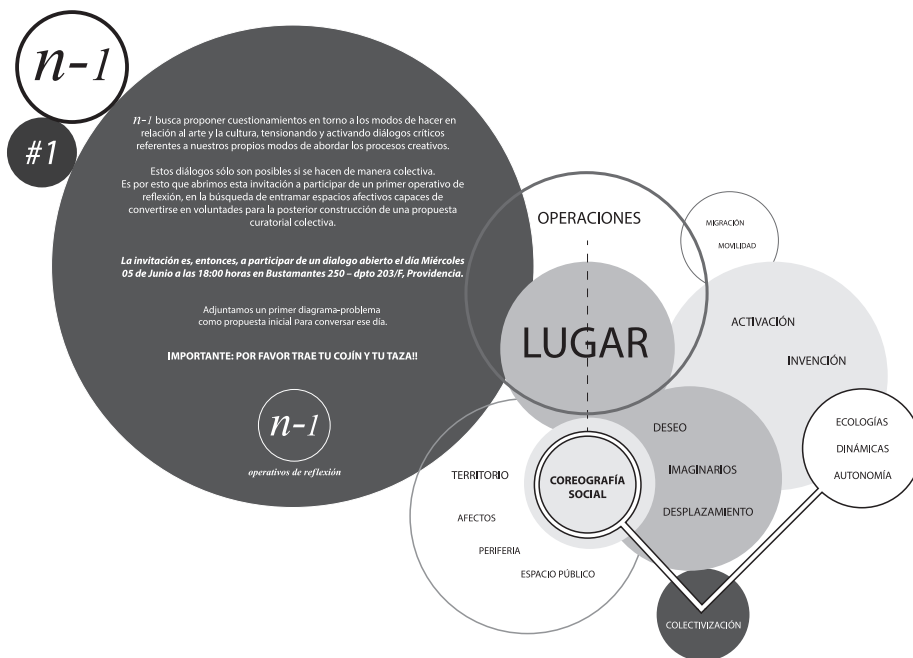


Imagen en la página:
Diseño de algunas invitaciones a
operativos de reflexión.
Fuente: Elaboración propia

DIAGRAMA GENEALÓGICO: PROCESO Y TRAYECTORIA

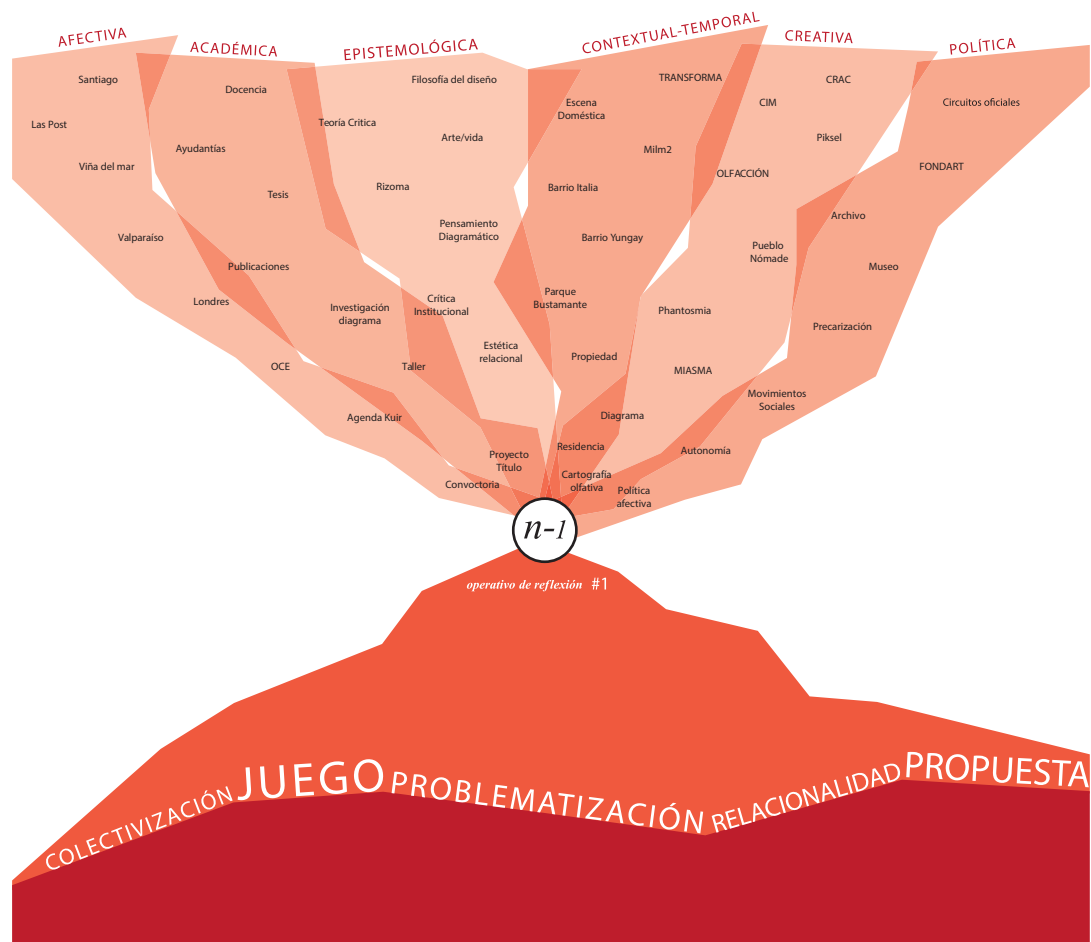


Imagen en la página:
Diseño de visualización de
genealogía de apertura de "n-1":
operativos de reflexión"
Fuente: Elaboración propia



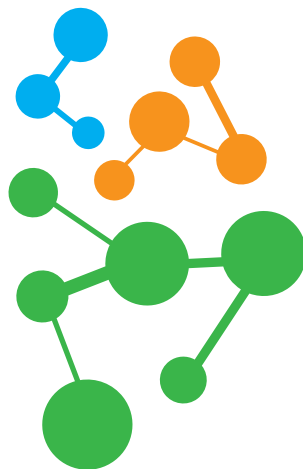
Imagen en la página:

Registros de diversos operativos de reflexión desarrollados, se puede observar instancia de diálogo y acción

Fuente: Elaboración propia



DOMICILIA
alojamiento de arte



DOMICILIA
alojamiento de arte



DOMICILIA
alojamiento de arte



DOMICILIA
alojamiento de arte

Imagen en la página:
Parte del Manual Corporativo
diseñado para Domicilia:
Alojamiento de arte, espacio de
residencia artística y reflexiones
contemporáneas. Muestran variantes
permitidas de aplicación de marca.
Fuente: Elaboración propia

105

Anexo II: Avance plan estratégico de difusión y posicionamiento proyecto.

Domicilia:
economías barriales e intervención cultural
Proyecto folio 50135



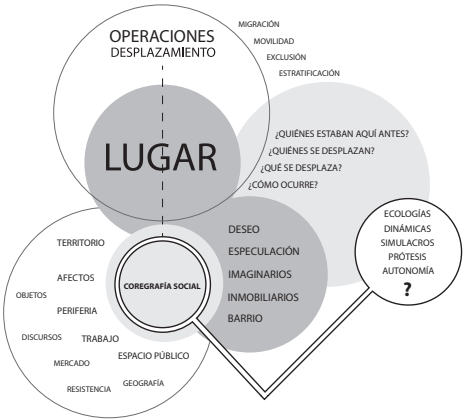
Plan de Difusión

Concurso Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes FONDART, Ámbito Nacional, Línea Formación 2014 – Actividades Formativas.

Plan de Difusión



El plan de difusión y posicionamiento se sustenta en la comprensión de tres dimensiones de audiencias especializadas. Cada una de ellas está determinada por el tamaño y distribución de los espacios o instituciones que alojan cada uno de los 3 Seminarios, siendo consecuentes con los lineamientos conceptuales y reflexivos en torno a las audiencias y públicos implicados.

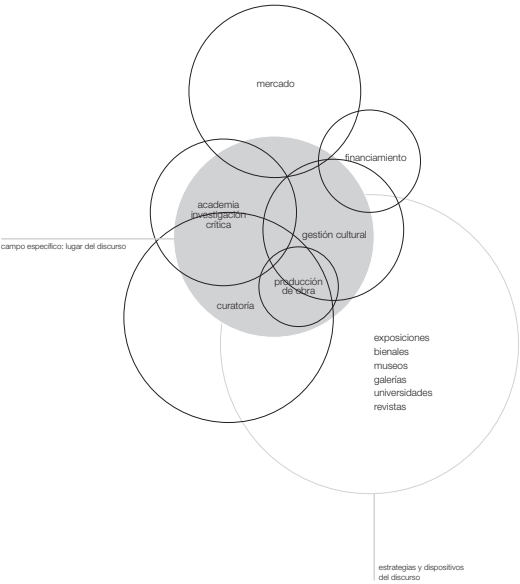


1. Dimensión Institucional:

Esta dimensión está constituida por una alianza estratégica con la Universidad Mayor que permitirá difundir y posicionar, desde su base de datos, hacia un público cautivo y específico: alumnos, docentes, centros de investigación; así como la red regional, nacional e internacional de vinculación con la que goza la Facultad de Artes de la Universidad Mayor.

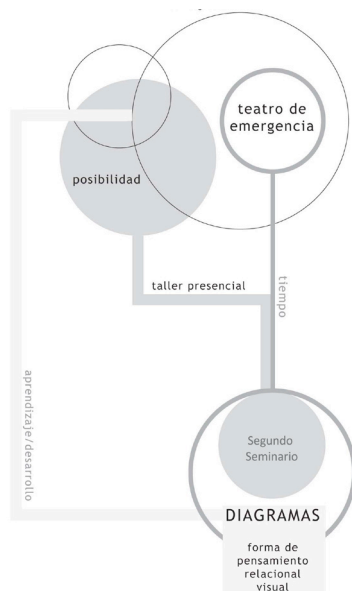
La idea es lograr una visibilidad del proyecto en un amplio espectro, en términos de volumen y especificidad, generando un impacto institucional, mediante la distribución estratégica de los contenidos de los seminarios a través de las publicaciones y los canales oficiales de comunicación que la Universidad posee (circulación interna y externa).

visualización campo de producción de las artes en Chile.



2. Dimensión Local:

Esta dimensión se consolida a partir de redes de trabajo para-institucionales que dialogan con instituciones y públicos no institucionales. Asimismo los invitados a cada Seminario expanden, de manera cuantitativa y cualitativa, las instancias de difusión ya que forman parte activa en redes de emprendimiento, espacios de producción y distribución del quehacer artístico (cada uno con públicos y usuarios específicos).



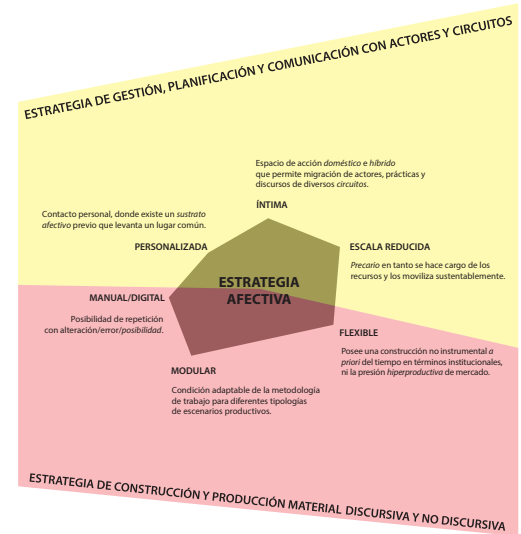
Se busca establecer una transferencia de públicos de pequeña escala, generando un encuentro de usuarios y contextos que cada participante y espacio trae consigo. Del mismo modo el posicionamiento de los Seminarios será visibilizado de manera directa por cada espacio participante, permitiendo que “Domicilia: economías barriales e intervención cultural” y sus resultados, circulen por una red especializada de agentes reconocidos y acreditados.

La distribución de las publicaciones, por lo tanto, llegará a un público especializado, formado y con un alto grado de autonomía y opinión. De esta manera el proyecto se beneficia de los atributos positivos que posee cada espacio en su contexto específico, logrando posicionar los resultados del proyecto de manera orgánica y fiel dentro del imaginario colectivo de cada audiencia.

3. Dimensión Doméstica:

La dimensión doméstica está constituida por la estrategia afectiva y productiva que se genera desde el trabajo local, estableciéndose de modo altamente personalizado, involucrando una audiencia de menor envergadura, pero con un alto nivel de fidelización. Esta dimensión se construye mediante la distribución estratégica que genera el traspaso de “mano en mano” del producto publicado, así como la personalización de cada invitación efectuada.

Los espacios invitados que trabajan desde esta lógica poseen en común las dimensiones cualitativas del trabajo afectivo y micro-político que permite la inserción de los productos y procesos dentro de una lógica participativa. Esto genera valores intangibles de bienestar inmaterial como son: sentido de comunidad y autoestima colectiva e individual. Esta dimensión doméstica, personalizada y afectiva permite que el esfuerzo que significa el levantamiento de este proyecto logre una capitalización acumulativa de redes de contacto capaces de traducirse en un posicionamiento estratégico frente a agentes claves del desarrollo, crítica y gestión cultural local y nacional.



La estrategia de difusión en términos materiales se concreta en acciones específicas de gestión y posicionamiento de identidad visual del proyecto en cada seminario, así como la socialización previa. Cada encuentro utilizará la misma matriz estratégica de difusión, aumentada por los recursos capaces de aportar los aliados estratégicos de cada seminario según su propia audiencia y público objetivo:

1. Previo a cada Seminario: Convocatoria y Posicionamiento

1.1 Diseño y Aplicación de identidad visual de “Domicilia: economías barriales e intervención cultural” en cada uno de los tres seminarios, en los siguientes productos y actividades:

- 1.1.1 Diseño de manual visual material del imaginario del proyecto (colores, tipografía, estética)
- 1.1.2 Diseño de invitaciones digitales e impresas (ver presupuesto impresión)
- 1.1.3 Gestión de posicionamiento estratégico en redes sociales digitales (actores y espacios estratégicos).

1.2 Contacto con canales de difusión especializados, mediante brief de proyecto y gestión de entrevistas a Ejecutora Principal del proyecto para visibilizar la iniciativa. Actividades:

- 1.2.1 Construcción de resumen del proyecto para ser publicado en webs/blogs de los espacios participantes y canales oficiales del circuito.

1.2.2 Campaña de difusión periodística especializada. Medios como Artishock (web y Radio), Arte y crítica (web), CRAC (web), Curatoría Forense (web).

2. Posterior a cada seminario: Socialización y conectividad

2.1. Campaña digital para bases de datos (propia y de cada espacio) que comunica resultados y agradece a espacios colaboradores. Para esto es necesario los productos/ actividades:

2.1.1 Newsletter Digital con fotografías de registro. Posicionando el proyecto y a cada espacio.

2.1.2 Continuidad de información en redes sociales para comunicar estado del proyecto en cada seminario.

2.2. Comunicación de los resultados de cada seminario, registro, transcripción y contenido para posicionar el proyecto:

2.2.1 Diseño de publicación en formato colección de fichas. Cada publicación tendrá un aspecto de interconectividad visual y discursiva que dará continuidad a las 3 publicaciones, logrando constituirse como una colección de fichas en tres entregas (una por cada seminario)

2.2.2 Plan de distribución de publicación que consiste en entregar tres copias de cada publicación a cada exponente y espacio con el que se realizaron alianzas estratégicas. Además de donar 3 copias de cada publicación a (mediante DIBAM) Museos, espacios Académicos, Galerías de Arte, Teatros, Centros Culturales, etc. A esto se suma la entrega personalizada a agentes estratégicos de opinión y gestión cultural.

2.2.3 Distribución de publicación digital en redes sociales y bases de datos de manera libre.

Anexo III: Presupuesto y honorarios Proyecto FONDART

. Asignación de funciones	
RUT	13851968-6
Nombre	Jennifer Lynn Mc Coll
Profesión u Oficio	Docente - Investigadora - Creadora
Funciones	Coordinación General
RUT	15380827-9
Nombre	Nicolás Emilio Valiente
Profesión u Oficio	Director de Arte
Funciones	Producción + Registro
RUT	16289008-5
Nombre	Manuel Antonio Carrion
Profesión u Oficio	Diseñador
Funciones	Diseño - Productos y Publicación

• Honorarios Equipo de Trabajo

1. Equipo de trabajo y honorarios	
Nombre	Jennifer Lynn Mc Coll
RUT	13851968-6
Función	Coordinación General

Año 1		Hrs
Mes 1	320.000	35Hrs
Mes 2	320.000	35Hrs
Mes 3	320.000	35Hrs
Mes 4	320.000	35Hrs
Mes 5	320.000	35Hrs
Mes 6	320.000	35Hrs
Mes 7	320.000	35Hrs
Mes 8	320.000	35Hrs
Mes 9	0	0Hrs
Mes 10	0	0Hrs
Mes 11	0	0Hrs
Mes 12	0	0Hrs
Total Anual	2.560.000	280Hrs
Total Monto	\$ 2.560.000	
Total Horas	280Hrs	

RUT	15380827-9
Función	
Producción + Registro	

	Año 1	Hrs
Mes 1	280.000	30Hrs
Mes 2	280.000	30Hrs
Mes 3	280.000	30Hrs
Mes 4	280.000	30Hrs
Mes 5	280.000	30Hrs
Mes 6	280.000	30Hrs
Mes 7	0	0Hrs
Mes 8	0	0Hrs
Mes 9	0	0Hrs
Mes 10	0	0Hrs
Mes 11	0	0Hrs
Mes 12	0	0Hrs
Total Anual	1.680.000	180Hrs

Total Monto \$ 1.680.000

Total Horas 180Hrs

RUT	16289008-5
Función	
Diseño - Productos y Publicación	

	Año 1	Hrs
Mes 1	280.000	30Hrs
Mes 2	280.000	30Hrs
Mes 3	280.000	30Hrs
Mes 4	280.000	30Hrs
Mes 5	280.000	30Hrs
Mes 6	280.000	30Hrs
Mes 7	280.000	30Hrs
Mes 8	280.000	30Hrs
Mes 9	0	0Hrs
Mes 10	0	0Hrs
Mes 11	0	0Hrs
Mes 12	0	0Hrs
Total Anual	2.240.000	240Hrs

Total Monto \$ 2.240.000

Total Horas 240Hrs

• Presupuesto

1. Esquema de financiamiento del proyecto

Tipo de financiamiento:	Sin Co-financiamiento
-------------------------	-----------------------

2. Gastos de honorarios

RUT	15380827-9
Nombre	Nicolás Emilio Valiente
Descripción de la función	
Producción + Registro	

Año 1		Hrs
Mes 1	280.000	30Hrs
Mes 2	280.000	30Hrs
Mes 3	280.000	30Hrs
Mes 4	280.000	30Hrs
Mes 5	280.000	30Hrs
Mes 6	280.000	30Hrs
Mes 7	0	0Hrs
Mes 8	0	0Hrs
Mes 9	0	0Hrs
Mes 10	0	0Hrs
Mes 11	0	0Hrs
Mes 12	0	0Hrs
Total Anual	1.680.000	180Hrs

Total Monto	\$ 1.680.000
Total Horas	180Hrs

RUT	16289008-5
Nombre	Manuel Antonio Carrion
Descripción de la función	
Diseño - Productos y Publicación	

	Año 1	Hrs
Mes 1	280.000	30Hrs
Mes 2	280.000	30Hrs
Mes 3	280.000	30Hrs
Mes 4	280.000	30Hrs
Mes 5	280.000	30Hrs
Mes 6	280.000	30Hrs
Mes 7	280.000	30Hrs
Mes 8	280.000	30Hrs
Mes 9	0	0Hrs
Mes 10	0	0Hrs
Mes 11	0	0Hrs
Mes 12	0	0Hrs
Total Anual	2.240.000	240Hrs

Total Monto **\$ 2.240.000**

Total Horas **240Hrs**

3. Gastos de Operación

Descripción del Gasto
Honorarios del representante

	Año 1
Mes 1	320.000
Mes 2	320.000
Mes 3	320.000
Mes 4	320.000
Mes 5	320.000
Mes 6	320.000
Mes 7	320.000
Mes 8	320.000
Mes 9	0
Mes 10	0
Mes 11	0
Mes 12	0
Total Anual	2.560.000

Total Monto **\$ 2.560.000**

Descripción del Gasto

Transcripción (material audiovisual) x Seminario

Año 1

Total Monto	\$ 300.000
-------------	------------

Descripción del Gasto

Catering Seminars

Año 1

Total Monto	\$ 300.000
-------------	------------

Descripción del Gasto

Imprenta - Invitaciones (por Seminario)

Año 1	
Mes 1	20.011
Mes 2	0
Mes 3	20.011
Mes 4	0
Mes 5	20.011
Mes 6	0
Mes 7	0
Mes 8	0
Mes 9	0
Mes 10	0
Mes 11	0
Mes 12	0
Total Anual	60.033

Total Monto \$ 60.033

Descripción del Gasto

Imprenta post seminario (láminas)

Año 1	
Mes 1	0
Mes 2	0
Mes 3	0
Mes 4	139.230
Mes 5	0
Mes 6	139.230
Mes 7	0
Mes 8	139.230
Mes 9	0
Mes 10	0
Mes 11	0
Mes 12	0
Total Anual	417.690

Total Monto \$ 417.690

5. Gastos del responsable

RUT	13851968-6
Nombre	Jennifer Lynn Mc Coll

	Año 1	Hrs
Mes 1	320.000	35Hrs
Mes 2	320.000	35Hrs
Mes 3	320.000	35Hrs
Mes 4	320.000	35Hrs
Mes 5	320.000	35Hrs
Mes 6	320.000	35Hrs
Mes 7	320.000	35Hrs
Mes 8	320.000	35Hrs
Mes 9	0	0Hrs
Mes 10	0	0Hrs
Mes 11	0	0Hrs
Mes 12	0	0Hrs
Total Anual	2.560.000	280Hrs
Total Monto	\$ 2.560.000	
Total Horas	280Hrs	

7. Cofinanciamiento

Destino o uso del aporte	Registro y Realización Seminarios
Monto	\$810.000
Datos de quien realiza el Aporte	
Nombre	Jennifer McColl Crozier
RUT	13851968-6
Teléfono	56-51193585
Email	fer.mccoll@gmail.com
Destino o uso del aporte	Espacio y equipamiento para la realización del segundo seminario: prácticas y discursos a escala local.
Monto	\$300.000
Datos de quien realiza el Aporte	
Nombre	Juan Esteban Jeanneret Brith
RUT	10975414-5
Teléfono	56-990249206
Email	juanbrith@gmail.com
Destino o uso del aporte	Espacio y equipamiento para la realización del primer seminario: "Academia, museo y archivo: el barrio como audiencia".
Monto	\$500.000
Datos de quien realiza el Aporte	
Nombre	Vicente Ruiz
RUT	8266030-5
Teléfono	56-967896363
Email	vicente.ruiz@umayor.cl
Destino o uso del aporte	Espacio para realización del tercer Seminario: "Espacios domésticos y micropolíticas del afecto", además de otras actividades del proyecto.
Monto	\$400.000
Datos de quien realiza el Aporte	
Nombre	Jennifer McColl Crozier
RUT	13851968-6
Teléfono	56-951193585
Email	fer.mccoll@gmail.com

• **Resumen de Presupuesto**

1. Gastos del proyecto:

Subtotal honorarios	\$3.920.000
Subtotal operación	\$3.637.723
Subtotal inversión	\$0
Total gastos	\$7.557.723

2. Ingresos del proyecto:

Subtotal ingresos operativos	\$0
Total ingresos	\$0

3. Cofinanciamiento:

Aportes Pecuniarios	\$ 1.810.000
Corresponde al (%)	23%
Del total solicitado al CNCA	\$7.557.723

4. Resumen del presupuesto para el proyecto:

Costo total del proyecto	\$9.367.723
% de co-financiamiento pecuniario	23%
Monto solicitado a CNCA	\$7.557.723

