

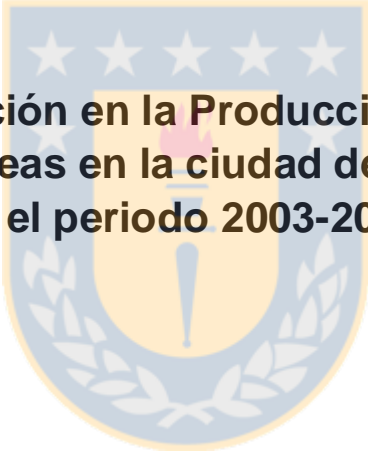


Universidad de Concepción

Dirección de Postgrado

Facultad de Ciencias Sociales

Programa de Magíster en Investigación Social y Desarrollo



**Procesos de asociación en la Producción de Artes Visuales
Contemporáneas en la ciudad de Concepción,
en el periodo 2003-2012**

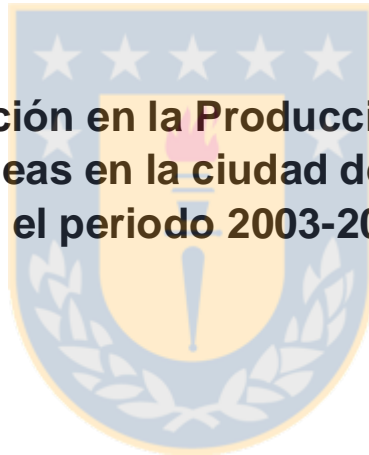
SARA OLIVIA FUENTES HERNÁNDEZ

CONCEPCIÓN-CHILE

2013

Profesor Guía: Beatriz Cid Aguayo
Dpto. de Sociología y Antropología
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Concepción

**Procesos de asociación en la Producción de Artes Visuales
Contemporáneas en la ciudad de Concepción,
en el periodo 2003-2012**



INDICE TEMATICO

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO 1	
CÓMO INVESTIGAR EN ARTES VISUALES CONTEMPORÁNEAS EN CONCEPCIÓN	10
1.1. Artes Visuales Contemporáneas en la ciudad de Concepción	11
1.2. Problema y Marco: De las preguntas al objetivo	21
1.3. Metodología: Arte y Etnografía	30
GENERADOR DE NOMBRE: Plus, Mesa 8, LQP, C/CF	35
GENERADOR DE NOMBRE: Animita, Móvil, Manufactura, R.P.	36
1.4. Caracterización de los 8 Colectivos	37
1.4.1 “Revista Plus” (2004)	37
1.4.2 Móvil (2009)	40
1.4.3. C/CF Colectivo Concepción Fotográfica (2008)	47
1.4.4 La Quinta Pata, colectivo fotográfico (2010)	51
1.4.5 Manufactura (2005)	54
1.4.6 Animita (2004)	58
1.4.7 Mesa 8 (2008)	61
1.4.8 República Portátil (2003)	65
CAPÍTULO 2:	
PROCESOS PRODUCTIVOS EN ARTES VISUALES CONTEMPORÁNEAS EN CONCEPCIÓN.	69
2.1. Contextos y Emergencias en las Artes Visuales Contemporáneas	70
2.2. Procesos Productivos en las Artes Visuales Contemporáneas	80
2.3. Actor-red, Asociatividad y Colectivos en Concepción	87
CONCLUSIONES	92
BIBLIOGRAFÍA	95
ANEXOS	100



Agradecimientos

El desarrollo de esta investigación ha contado con innumerables apoyos y conversaciones alentadoras. Primeramente agradezco la colaboración, apoyo y disposición de cada uno de los colectivos que participó de esta investigación. A mis amigos/as, familia, los que acompañaron este proceso de trabajo. A Ana Liza Bugnone por sus comentarios, compromiso y lecturas asertivas acerca del proceso de investigación en desarrollo y por último, el apoyo institucional de la Universidad de Concepción y la Universidad de la Plata, Argentina.



INTRODUCCIÓN

Durante años, el interés por la producción en artes visuales y las prácticas artísticas contemporáneas, fueron gestando mi carrera profesional como Artista Visual y, al mismo tiempo, dieron curso a una serie de interrogantes de las cuales esta Tesis puede ser considerada uno de los principales resultados. Estas preguntas estuvieron orientadas, principalmente, hacia las relaciones y modos de vinculación que se generan a través de la producción artística, específicamente, en los procesos de asociación en la escena artística cultural de la ciudad de Concepción durante la última década. ¿Cómo se activan formas de producción colectiva en las artes visuales locales?, ¿Cuáles son sus procesos de producción y productividades?; ¿Qué redes articulan a través de su trabajo conjunto?

Fue durante la realización de una pasantía en la Universidad Nacional de La Plata en Argentina, junto a la investigadora Ana Liza Bugnone, que las interrogantes trascendieron a las preguntas de investigación e incorporaron como problemática el cómo analizar ciertas formas de producción asociativas. Ante el interés de desarrollar esta investigación, Bugnone preguntó si es posible identificar regularidades en colectivos tan diversos, como aquellos que gestionan espacios para la obra de otros artistas, colectivos que desarrollan crítica a través de publicaciones y colectivos que producen obra. Responder esta interrogante adquirió distintos niveles de complejidad metodológica, por una parte implicó la reelaboración de criterios muestrales ya que se trata de procesos de asociación en curso. Así también consideró un ejercicio de abstraer las particularidades relacionales y de producción de obra de colectivo, a aquellos elementos que efectivamente pudieran ser comparados. En este sentido, abordar la diversidad que se reconoce inicialmente en los colectivos, para luego interpretar regularidades a partir de sus contextos de emergencia, los procesos de producción - dentro de los cuales se identifica como característica transversal la autogestión colectiva- , sus redes y la composición de éstas.

En los últimos años en la ciudad de Concepción es posible observar una producción artística que articula la participación de diferentes actores, entre estos productores/as, instituciones universitarias, organismos estatales, centros culturales, entre otros. Junto con ello, se identifican nuevos procesos de

producción que devienen en una creciente colectivización del trabajo artístico, marcada no sólo por la producción de obra, sino también, por la generación de textos y diversas iniciativas asociadas al espacio local; formas de producción colectivas que pueden ser por cooperación o colaboración, como se expone en los análisis. Estas observaciones constituyen el primer paso a la definición del tema de investigación, que en combinación con revisiones de perspectivas asociadas a la Sociología del Arte y las aportaciones reflexivas de Bruno Latour a través de la perspectiva actor-red, han dado cuerpo a la tesis con la que opto al grado académico de Magíster en Investigación Social y Desarrollo.

Como antes se ha señalado, el flujo de interacciones y el lugar que ocupa la asociación dentro del escenario artístico más reciente, conducen a estudiar la vinculación de productores y productoras como un proceso en curso, planteándose - dentro del periodo definido para la investigación- la identificación de tránsitos, mediaciones y elementos que activan o desactivan vínculos en base a los planteamientos de la Teoría del Actor-Red (en adelante TAR). Esta perspectiva apunta hacia la comprensión de la relacionalidad como un proceso híbrido en donde los objetos y materialidades también pueden alcanzar una capacidad de agencia. La incorporación del concepto actor-red tiene como propósito entender que en el despliegue de acciones participan una red de elementos heterogéneos, razón por la cual no se puede privilegiar a los sujetos como actores exclusivos. Para ello problematiza la noción de sociedad, entendida como un ensamblaje estable, y en su lugar propone hablar de colectivo para referir a asociaciones y reuniones transitorias entre elementos que no habían sido incluidos dentro del estudio sociológico. Así “la tarea de la sociología más que describir a la sociedad apuntaría a rastrear las asociaciones que van dando origen a un campo social en la medida en que se realizan” (Hernández, 2009:16).

En base a lo anterior, la TAR se convierte en la posición epistemológica sobre la cual se sitúa la aproximación empírica a las iniciativas colectivas que integran esta investigación. Esta lectura de los procesos de asociación en estudio ha sido orientada por los conceptos de traducción, para referirse a los desplazamientos y transformaciones que elaboran los actores, es decir, los procesos de emergencia en que los actores modifican y trasladan sus distintos y contrapuestos intereses. Así también se incorpora la distinción entre intermediarios y mediadores, los primeros se encargarían de reproducir y transportar significados sin modificarlos, a diferencia de los segundos, que generan transformaciones y traducciones en cuanto al sentido y significado de sus datos de entrada (Latour; 2008). De esta forma, la noción de actor-red permite la aproximación al campo de estudio como un proceso en donde el investigador o investigadora rastrea y reconstruye las acciones y traducciones generadas desde los actores, señalando que “de ningún modo se abandonan la búsqueda de orden, de rigor y de patrones. Simplemente se resitúan esas búsquedas en un nivel más alto de abstracción, de modo de permitir

a los actores desplegar sus propios y diversos cosmos, por mas contraintuitivos que parezcan” (Latour, 2008:43).

La presente Tesis, en cuanto propuesta de investigación se constituye como un producto de intensos procesos reflexivos, búsquedas e interacciones personales y académicas. Procesos de asociación en la producción de artes visuales contemporáneas en la ciudad de Concepción durante el periodo 2003-2012, surge como tema de investigación desde mi “doble militancia disciplinar”, es decir, desde la formación académica y profesional en Artes Plásticas y la formación de postgrado en Investigación Social. La primera de ellas determinó, en cierta medida, que este tema se constituyera en el foco investigativo y además, contribuyó a que la propia investigación se conformara como un espacio de intercambios, tránsitos personales y académicos, que proyectaron el proceso investigativo en otras instancias diferentes al espacio académico de la Universidad de Concepción¹.

En relación a lo anterior, la persistencia de la pregunta metodológica del “cómo investigar”, la inquietud epistémica de ¿cómo dialogar con la objetividad, el sesgo y la parcialidad de mis interpretaciones?, fueron dando forma a una propuesta etnográfica; a una investigación sustentada en la observación participante y la entrevista semi-estructurada. En este sentido surgió la necesidad de ampliar la lectura de estas interrogantes como un proceso reflexivo, que no sólo, formaba parte de la Tesis, sino que integra las discusiones contemporáneas acerca de la investigación social, el ejercicio etnográfico y la emergente conceptualización de la investigación artística. A partir de lo anterior, el propio proceso investigativo se transformó en la excusa para reunir a diferentes investigadores/as vinculados a las artes y cultura de las ciudades de Concepción, Chile y La Plata, Argentina en el coloquio “Desplegable, procesos investigativos acerca de Arte y Cultura”². Este encuentro posibilitó una instancia de revisión y puesta en público acerca del estado de la investigación regional en producción cultural. Así también el reconocimiento de un compromiso con la producción de conocimiento acerca del área fuera del circuito académico. En particular, para esta investigación significó tanto una instancia privilegiada de observación como la posibilidad de discutir categorías de análisis con otros investigadores.

Los intercambios, reflexiones y la construcción misma del estudio, han implicado una posición frente al texto que se presenta. Ésta dice relación con el desarrollo de un marco teórico integrado fundamentalmente al análisis -no como apartado específico-, decisión que lo transforma en un proceso de traducción

1. Referencia a la Pasantía Académica realizada en el Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (IDIHCS-UNLP) en la Universidad de La Plata, Argentina . En segundo lugar, realización del encuentro “Desplegable” Procesos Investigativos acerca de Arte y Cultura.

2. El encuentro puede ser revisado en: <http://www.facebook.com/events/198315786976053/>

que sigue las orientaciones de la perspectiva Latouriana. Junto a lo anterior, el interés por rastrear las definiciones, describir las redes y reconstruir los procesos de producción colectivos dentro de las artes contemporáneas, conlleva una comprensión de los actores diferente a la condición de informantes, es más bien una recolección y producción permanente de datos a través del seguimiento de sus acciones. Para este propósito la investigación se delimitó en base a un objetivo general a saber:

Comprender las prácticas asociativas de producción en artes visuales contemporáneas en la comuna de Concepción, para el periodo 2003 -2012.

Así también se definieron como objetivos específicos:

- 1) Describir los contextos de emergencia de las prácticas asociativas de la escena artística visual contemporánea en la comuna de Concepción, para el periodo 2003-2012.
- 2) Identificar los procesos de producción y productos generados desde las prácticas asociativas propias a la última década de la escena artística visual contemporánea en la comuna de Concepción.
- 3) Describir las redes que articulan las prácticas asociativas propias a la última década de la escena artística visual contemporánea en la comuna de Concepción.

Frente a los objetivos propuestos, la Hipótesis de trabajo que orientó la investigación fue que las prácticas asociativas en artes visuales de la última década en la comuna de Concepción, junto con ser núcleos de intercambio y producción, se presentan como formas de legitimación dentro del mismo ámbito artístico a través del trabajo colectivo.

En relación a lo anterior, el texto se organiza a través de dos capítulos dentro de los cuales se desarrolla el tratamiento etnográfico y teórico del problema de investigación. En un primer capítulo se exponen las reflexiones que paulatinamente fueron guiando la reflexión hasta la construcción del objetivo de investigación, y con ello se abordan los aspectos formales y metodológicos que atraviesan el desarrollo de esta investigación, sobre todo, como antes se ha mencionado, lo referente a defender una forma de investigación etnográfica en dónde la observación directa y el trabajo de campo lleve a delimitar el uso de la teoría como caja de herramientas y no al revés, en donde la teoría condicione la observación. De esta manera, el primer capítulo concluye con la exposición del corpus construido con la caracterización de los casos investigados, insumo de alto contenido empírico que guiará la reflexión posterior.

En el segundo capítulo se presenta el análisis teórico, pero ya no desde una arbitrariedad previa sino a través del estricto empate con lo relevado en el capítulo primero, es decir la construcción del relato etnográfico. El análisis que se sucede en este capítulo, apunta a lo material con énfasis en la producción asociativa en Concepción dispuestos a partir de los objetivos, a saber, primero los contextos de emergencia en las artes visuales contemporáneas, en donde la teoría nos sirve de referenciado de las prácticas develadas por la empiria. En segundo lugar, los procesos productivos en las artes visuales contemporáneas, entendiendo estos en directo diálogo con lo determinado por las aportaciones de la sociología del arte y la experiencia del trabajo de campo. Y finalmente, se abordará el enfoque actor-red, la asociatividad y colectivos en Concepción, indagando en sus prácticas en red desde la perspectiva de Latour en cuanto ésta ofrece un modelo de intervención heterogéneo como la etnografía misma.



CAPÍTULO 1

CÓMO INVESTIGAR EN ARTES VISUALES CONTEMPORÁNEAS EN CONCEPCIÓN



1.1. Artes Visuales Contemporáneas en la ciudad de Concepción

En la actualidad, la producción de artes visuales experimenta importantes redefiniciones que trascienden al campo artístico. En el caso de Chile, junto a la creciente profesionalización de las artes, destaca la creación de una nueva institucionalidad cultural que establece líneas de acción específicas para este ámbito, a través del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y sus dependencias Regionales (CNCA y CRCA en adelante).

Sumado a lo anterior destaca la proliferación de tecnologías de información y comunicación, las que incorporan nuevas posibilidades de intercambio y circulación en la producción artística cultural. En este escenario contemporáneo, mediado por la acción gubernamental (políticas culturales), la institución académica, nuevos flujos de comunicación y el replanteamiento de la misma práctica artística, se advierte la ampliación de los modos de acción de artistas y productores vinculados a las artes visuales. Éstos dicen relación con nuevas estrategias de acción y circulación de obra que plantean diversas implicancias con el espacio público. Así también se reconoce - en algunas prácticas artísticas - un giro desde una producción individual hacia una colectiva. Dentro de las últimas destaca la importancia de la creación de redes de colaboración.

La primera década de este siglo ha evidenciado una serie de transformaciones dentro del ámbito artístico cultural. Una de las características de estos procesos contemporáneos es que se configuran a partir del tránsito entre contextos locales y globales (Golvano; 1998). En el caso de la producción de artes visuales, es posible observar una articulación y participación de actores diversos. Dentro del ámbito nacional, destaca la creciente profesionalización de las artes visuales en las últimas décadas. Es en este contexto, que las Universidades se transforman en un espacio central de formación y legitimación del quehacer artístico:

“es necesario observar que en Chile el reconocimiento e inscripción de las artes está muy ligado al circuito académico, de manera que los artistas se van constituyendo en referentes para las generaciones más jóvenes no sólo en la medida en que éstas conocen la obra de aquellos, sino en cuanto que ambos se encuentran en esa escena institucional que es el taller” (Rojas en Velasco, 2011:39)

En relación a lo anterior, las artes visuales en Concepción están atravesadas por una institución universitaria en particular, la Escuela de Artes de la Universidad de Concepción -creada en la década de 1970- se convierte en el principal espacio de formación artística y en el único espacio de formación académica de la ciudad. Desde aquí se identifica una producción de obra permanente en la que destaca el desarrollo de disciplinas como la Gráfica y la Pintura. Este es el caso de “Grisalla”, agrupación de pintores que opera hasta

su disolución en la década de 1990, integrado por artistas como: Gustavo Riquelme, Vicente Rojas, Jaime Petit, José Fernández, Óscar Barra y Mario Sánchez. Estos artistas se convierten en una de las principales referencias de articulación en el campo de las artes visuales locales. En ellos coexiste una importante autoría individual con la participación de un espacio de trabajo y de reconocimiento colectivo. Los alcances de su articulación están relacionados con el posicionamiento en circuitos artísticos de carácter local, nacional e internacional, museos, galerías de arte privadas y colecciones públicas.

Cabe señalar que en la actualidad se dan cita una serie de prácticas artísticas, de las cuales se han generado escasos registros sistemáticos, en su mayoría autogestionados por los propios productores y productoras; de allí en más, esta investigación aborda sólo parte de estas prácticas. Se trata de la configuración de actores colectivos, entendiendo por ello la generación de prácticas, formas de trabajo y productividades que circulan y tienen una exposición pública desde un autor colectivo. Ahora bien, ¿Cuáles son las implicancias del trabajo artístico colectivo en Concepción? ¿En qué contextos se articulan estos procesos y qué tipo de asociaciones se pueden identificar en la producción artística local contemporánea?.

La presente investigación ha considerado que la proliferación de iniciativas de trabajo colectivo, plantea transformaciones en la manera de entender la producción artística, concebida tradicionalmente desde el individuo creador o autor individual. Según sostiene Pamela Desjardins (2012), en sus reflexiones en torno a las transformaciones en la producción artística de la Argentina de las últimas décadas, se ha pasado desde la gestión cultural personal del artista a redes de cooperación productivas. Asimismo, se despliegan modos de hacer y de circulación de la práctica artística que han sido escasamente abordados desde las Ciencias Sociales en nuestro país. En el caso de Concepción, se observa la acción articulada en la gestión de espacios físicos, plataformas virtuales, proyectos editoriales y creación de obra. De aquí surge también, una creciente producción de textos y publicaciones que reflexionan y visibilizan su propio trabajo y el de los pares. Dicho escenario sitúa la interrogante acerca de las relaciones que activan las y los productores en sus prácticas, los vínculos y redes que generan a través de su articulación, en las que se propone una distinción con otras experiencias de asociación más tradicionales de este campo como gremios, círculos de artistas, entre otras.

Desde lo expuesto anteriormente, interesó reconstruir los contextos de emergencia de los procesos de asociación contemporáneos con el objeto de problematizar las relaciones, interacciones y elementos que articulan y producen estos actores colectivos, estudiando sus producciones, las relaciones internas y las que establecen con actores institucionales; de la misma manera,

los intercambios con proyectos e iniciativas dentro y fuera de la escena artística local. Para esta tarea, se propuso rastrear sus vínculos e intercambios a través de la noción de red, la cual es pensada inicialmente como la activación de una trama de relaciones, indagando acerca de los tipos de redes que se colocan en funcionamiento a través del trabajo colectivo y la composición de las mismas. Entonces, ¿con qué tipo de “nucleamientos” nos encontramos en la escena penquista de artes visuales? Antes de profundizar en el desarrollo de la investigación, revisemos algunos de los ejemplos de lo hasta ahora mencionado.



Iniciativas colectivas identificadas en la ciudad de Concepción durante el periodo 2003-2012.

Cada uno de los textos que se presenta a continuación corresponde a la información que circula públicamente a través de las páginas web y sitios virtuales creados por los colectivos.



1. ANIMITA (2004)



“Edición de artes visuales, es un proyecto medial que tiene como objetivo instaurar y posicionar una lectura de arte contemporáneo basado en la problemática de circulación de obra mediante una edición de arte impresa en formato periódico: propuesta visual que circula como obra en sí misma y que hace circular la obra de otros artistas. Ver en <http://edicionanimita.cl/>

A través de su formato periódico se han publicado los “ensayos gráficos” de más de 20 artistas y colectivos de Chile, Argentina, Paraguay, Bolivia y Portugal”. Su equipo editorial está constituido por los artistas Oscar Concha y Carlos Valle, participaron también

Cristian Muñoz y el artista Oliver Sáez. Durante el año 2012 Animita se propone como edición online de arte y cultura.



ANIMITA
»» EDICIÓN DE ARTE Y CULTURA ««





2. Revista Plus (2004)

“Plataforma editorial orientada a la articulación de redes para la circulación y el conocimiento de prácticas artísticas y culturales contemporáneas, principalmente sobre artes visuales, activando diálogos para producir ejercicios críticos y textos, dinámica presente en siete ejemplares editados hasta la fecha, con circulación nacional e internacional.”

Ver en :<http://revistaplus.blogspot.com/>



3. Colectivo Manufactura (2005)

“Manufactura, la Feria del arte. Es una exposición y venta de trabajos de artistas visuales, artesanos, diseñadores y autodidactas, principalmente de la región del Bío-Bío. Este proyecto es una posibilidad para dar circulación al trabajo de artistas y diseñadores independientes, emergentes o autodidactas, es un espacio más accesible que una galería de arte, una sala de exposiciones o una tienda especializada, a su vez es una oportunidad para la ciudadanía de acceder al arte en sus variadas formas. Jugamos con los límites entre una feria de arte y una feria libre de verduras, esto ha generado que el público nos reconozca entre otras actividades similares”.

Ver en:<http://manufacturaferiadearte.cl/>

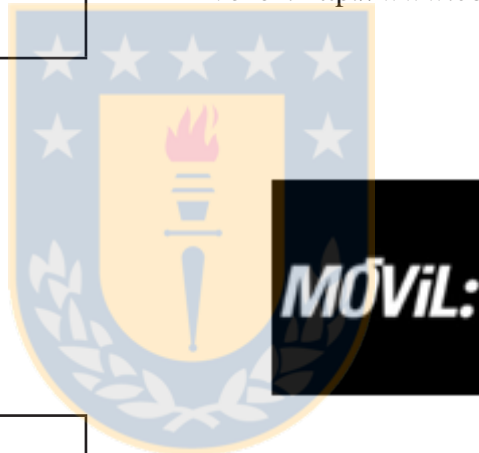


4. Colectivo Concepción Fotográfica C/CF (2008)

“Es un colectivo autoral de fotografía contemporánea con sede en Concepción, Chile”.

Conformado por los fotógrafos/as Cristóbal Barrientos, Claudia Inostroza, Fernando Melo, Nicolás Sáez, Manuel Morales, Jorge Pasmíño y Sady Mora.

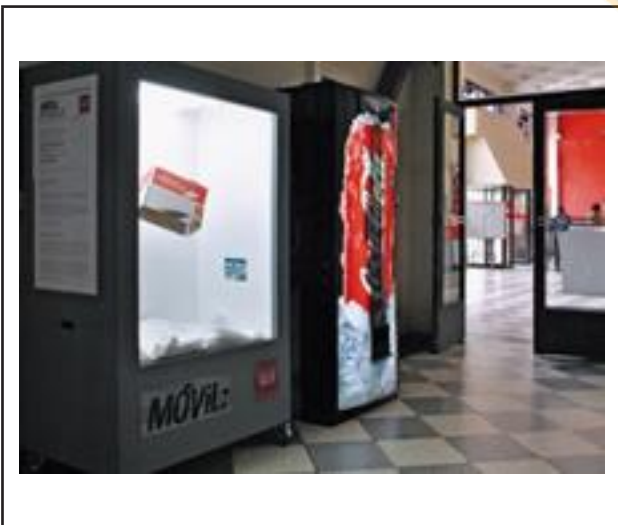
Ver en: <http://www.concepcionfotografica.cl/>



5. Móvil Colectivo (2009)

“Es un proyecto colectivo que propone estrategias de instalación de propuestas artísticas contemporáneas en el espacio público, considerando para ello lugares destinados a diferentes usos y funcionalidades. Por medio de este procedimiento es posible pensar en un acercamiento de los diversos usuarios, transeúntes o consumidores hacia las artes visuales locales, ya que promueve la interacción con el flujo diario que implican determinados espacios”. Ver en:

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





6. Esto no es tan serio (2011)

“Es una exposición de artes visuales que reúne el trabajo reciente de siete jóvenes artistas que estudiaron, viven y/o producen en Concepción.

Mediante esta muestra pensada con mucho cariño por la ciudad y sus habitantes, nos hemos propuesto promover el diálogo entre el arte contemporáneo penquista y los habitantes de Concepción de manera abierta y fluida: sin dirigirnos a un determinado tipo de público muy experto en la materia y sin esperar de éste una postura grave o seria”.

<http://issuu.com/estonoestanserio/docs/catalogo>



7. Taller Monstruo (2011)

Taller Monstruo, es un espacio y colectivo autogestionado que busca experimentar formas multidisciplinares de relacionarse a través del arte Contemporáneo: lanzamientos de libros, charlas, conversatorios, talleres, workshop, ferias y residencias. Ver en:

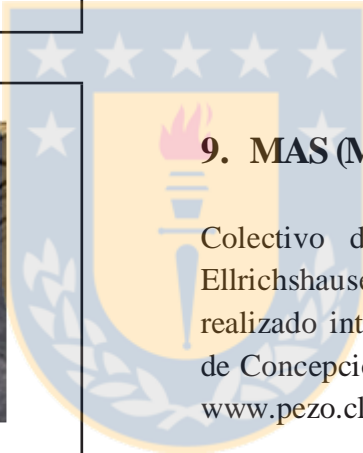
<http://tallermonstruo.com>



8. República Portátil (2003)

“Compañía creativa conformada por profesionales del área de la arquitectura y el diseño que, en un desplazamiento de campo hacia el arte, aborda la problemática de la vida en las ciudades desde la perspectiva de la interacción social, en búsqueda de las múltiples micropolíticas que conviven en nuestra sociedad contemporánea”.

Ver en: www.republicaportatil.blogspot.cl



9. MAS (Movimiento de Artistas del Sur, 2006)

Colectivo dirigido por los arquitectos Sofía Von Ellrichshausen y Mauricio Pezo, desde 2001 han realizado intervenciones y obras en espacios públicos de Concepción, Santiago y Nueva York. Ver en: <http://www.pezo.cl>



10. Grupo Maldito Gato (2011)

“Unidad Forjada en pos del bien común, tanto para difundir las artes visuales como para sortear los escollos propios de la condición de productores emergentes no burgueses, compartida por la totalidad de sus integrantes. Planteando -no obstante- discursos visuales disímiles, desde disciplinas y lenguajes distintos. Sin un lugar físico de reunión determinado más que el del eventual montaje”. Ver en:

<https://www.facebook.com/grupomalditogato?fref=ts>

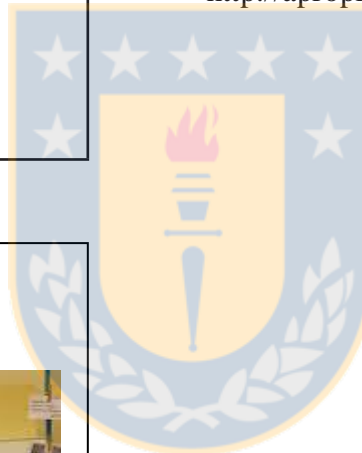


11. Colectivo ASN. Apropriación Sin Número. (2005)



“Corresponde a una agrupación que en el contexto de las movilizaciones estudiantiles del primer semestre del año 2005, decide conformar un colectivo de estudiantes de arte en la Universidad de Concepción y, de esta manera manifestar su descontento con la misiva gubernamental que ese momento atañía a la población estudiantil: La nueva Ley de Financiamiento Universitario. Responsables del proyecto O-mito e Inverno (2005-2006)”. Ver en:

<http://apropiacionsinnumero.blogspot.com/>



12. La Quinta Pata (2010)

Colectivo de Fotografía integrado por profesionales de diversas áreas, tales como la Arquitectura, Periodismo y la producción Audiovisual, sus propuestas se caracterizan por vincularse con el contexto local, tomando ejes temáticos y desarrollando interacciones y dinámicas desde la fotografía hacia el espacio social.

Ver en: <http://quintapatacolectivo.tumblr.com>



13. MESA 8 (2007)



“Grupo de trabajo compuesto por artistas, profesionales de arte y gestores culturales de la región del Biobío, constituye una plataforma de trabajo asociativa, destinada fundamentalmente a la gestión y producción de acciones que involucran a la práctica artística con contextos específicos. Su propósito es explorar diferentes ámbitos de las artes visuales, tanto en su relación con la comunidad, organizaciones ciudadanas e iniciativas artísticas. Las últimas acciones están vinculadas a la gestión de residencias de artistas latinoamericanos en Coliumo y Tomé.
<http://www.mesa8.cl/>

Estos casos corresponden a los colectivos que alcanzan mayor visibilización entre sus pares, dando cuenta de los alcances de las prácticas asociativas presentes en Concepción en la última década. Una de las primeras características, es que se inscriben como actores colectivos a partir de contextos diversos. Desde aquí, el interés por comprender los procesos de asociación y las formas de producción que los colectivos colocan en funcionamiento.

En la actualidad, para el periodo definido en la investigación, se han identificado las trece iniciativas de carácter colectivo, recién presentadas. Esta identificación incorpora cierta complejidad en lo correspondiente a las definiciones metodológicas, si consideramos que una de las características que se observa en diferentes propuestas de trabajo colectivo en el ámbito de las artes es su carácter breve o acotado, es decir, se presentan públicamente a través de un nombre colectivo cuya duración es equivalente, muchas de las veces, a la exclusiva exposición, publicación u obra conjunta. De esta manera, ha sido necesario establecer un criterio de continuidad que permita rastrear los vínculos e intercambios generados a través de procesos de producción artística que se presentan y visibilizan como actor colectivo superior a un año de trabajo conjunto, cabe destacar que los alcances de su acción no dicen relación directa con su duración.

1.2. Problema y Marco: De las preguntas al objetivo

La presente investigación surge de la inquietud personal como artista visual, es decir, la relación con pares en artes visuales en la ciudad de Concepción. Más allá de las ciencias sociales, este trabajo es fruto de un proceso artesanal de construcción y constante reelaboración de la *duda metódica*. Su origen tiene relación con el acontecer de la escena productiva en artes visuales de Concepción, y en ella, una particular característica observada desde la permanente asistencia a actividades tales como: inauguraciones, conversatorios, lanzamientos y promoción de iniciativas artísticas. En gran parte de estas se observan procesos asociativos en producción. Así también la necesidad de apropiación de espacios de uso público antes no ocupados por el arte local. Junto a lo anterior destaca el propósito recurrente de acercar las artes visuales a públicos diversos fuera de los ámbitos artísticos tradicionales. En base a lo anterior se suscita un especial interés por conocer las significaciones que los actores atribuyen a la articulación colectiva, junto con las relaciones y prácticas que las caracterizan. Esto, por tratarse de una forma de trabajo que se enfrenta al modelo de producción artística individual legitimado a través de la historia del arte y reforzado desde los espacios de formación académica en artes visuales, en que la mayoría de los artistas fueron formados.

Más allá de prácticas compartidas, la segunda mitad del siglo XX en Latinoamérica se evidencia un importante posicionamiento político en las experiencias colectivas desarrolladas en las artes visuales, las que han estado vinculadas a diferentes escenarios de acción. En el caso de Chile una de las referencias más significativas es el colectivo C.A.D.A. (Colectivo Acciones de Arte) formado en Santiago el año 1979 por los artistas Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, la escritora Diamela Eltit, el sociólogo Fernando Balcells y el poeta Raúl Zurita. Este colectivo irrumpe en el contexto de la dictadura militar a través de las llamadas “acciones de arte”, que plantean la intervención en el espacio público a partir de performance, happenings y acciones que abarcan la ciudad, el cuerpo, la prensa, como soportes creativos de resistencia (Richard, 2007). Al igual que otros colectivos, junto con su obra generan un cuestionamiento hacia el “lugar” mismo del arte, como campo discursivo delimitado al espacio de la academia y el museo. Esto es denominado por Nelly Richard, “escena de avanzada” que se caracteriza por

“reformular el nexo entre “arte” y “política” fuera de toda dependencia ilustrativa al repertorio ideológico de la izquierda, sin dejar, al mismo tiempo, de oponerse tajantemente al idealismo de lo estético como esfera desvinculada de lo social y exenta de responsabilidad crítica en la denuncia de los poderes establecidos” (2007:63).

Esto es en palabras de Heinich (2010), concebir el arte como sociedad, en la medida que no se pretende replicar ideales, sino netamente producir como denuncia. Tal y como sostiene Andrea Giunta (2001), la lectura del ejercicio político en el trabajo artístico, ha de considerar tanto la actitud del artista como el espacio de circulación de la obra (Quiña en Wortman, 2009). Si bien, la coyuntura de su asociación responde a un escenario diferente a los procesos en estudio, estos resultan fundamentales para aproximarse a las prácticas artísticas asociativas actuales a través de acciones que incorporan el diálogo entre diferentes lenguajes disciplinarios. Junto con ello el C.A.D.A. se posiciona como un actor colectivo que activa procesos de reflexión y autoreflexión dentro de un contexto específico. ¿Qué sucede en Concepción?

Es durante la última década que han confluído una serie de transformaciones que nos habilitan a pensar la ciudad de Concepción desde diferentes ámbitos, económicos, políticos, culturales y artísticos, más no como esferas independientes, sino a partir de las relaciones y entramados que las sostienen e integran. Esta ciudad, situada al centro sur de Chile, se presenta como un territorio marcado por la impronta industrial, actividad que comienza a desarrollarse desde mediados del siglo XX y que está orientada principalmente, a la industria manufacturera y prestación de servicios. Junto a lo anterior, destaca la importancia que alcanza la institución Universitaria, especialmente la Universidad de Concepción, reconociéndose como un espacio central en la configuración de movimientos sociales, políticos, culturales y artísticos que conducen a la identificación de Concepción como ciudad Universitaria, característica que se reafirma a partir de la proliferación de diferentes instituciones académicas durante las últimas décadas.

Así la Universidad de Concepción se convierte en uno de los enclaves para referir a la producción de artes visuales penquistas, ya que ha funcionado como el principal espacio de formación académica para gran parte de productores y/o productoras que han participado de los procesos de asociación para este estudio. El rol asumido por la Universidad se extiende a la gestión y administración de dos espacios expositivos, el primero la Casa del Arte de Concepción (o Pinacoteca) edificio que se perfila como el principal espacio museal dentro de la ciudad, contiene además la colección más importante de Pintura Chilena dentro del país, puntualmente la generación del 13 como se le conoce. A su vez, la Pinacoteca funciona como un referente identitario reconocido por su valor patrimonial tras albergar desde la década de 1960 el mural “Presencia de América Latina” del artista mexicano Jorge González Camarena. Un segundo espacio artístico-cultural vinculado a la Universidad, es la Sala Universitaria, que se ubica frente a la Plaza Independencia de la ciudad de Concepción, y que funcionaba previo al terremoto de febrero de 2010, con exposiciones temporales destinada principalmente a la plástica local y a la exhibición de obras que integran la colección de pintura chilena antes mencionada.

Junto a estos espacios, figuran salas de exposiciones dependientes de universidades, institutos binacionales (Sánchez Rojel, 2005) como el de la Alianza Francesa, el Goethe Intitute o el Chileno-Norteamericano, destinadas principalmente a propuestas artísticas más tradicionales (Bellas Artes). Otra institución que coopera en la implementación de espacios, es la Corporación Cultural Balmaceda Arte Joven Bío-Bío, que desde el año 2008 sitúa su sala de exhibición fuera del centro de la ciudad, puntualmente en el sector Tucapel bajo, planteando como línea de trabajo propuestas artísticas “en contexto”, es decir, el desarrollo de obras que dialoguen con el lugar de emplazamiento, que está lejos del centro de la ciudad en cuestión. Este lineamiento para la convocatoria de proyectos artísticos es trabajada en el año 2010 a través de la agrupación que forma parte de este estudio, MESA 8.

Podemos presenciar entonces que, desde comienzos del año 2000 la acción de productores y productoras de artes visuales alcanza nuevas orientaciones. Ejemplo de esto, es que en el año 2003 emerge el proyecto E1, o ejercicios de Artes Visuales³, transformándose en un primer descentramiento del “lugar” de las artes visuales locales, en palabras de Marcelo Sánchez “Se trata de una práctica artística que reflexiona sobre sí misma y su contexto. La producción de arte en Concepción, la materialidad de las obras, los circuitos de exhibición y difusión, la visualización de estos ejercicios en los medios de comunicación, la carencia de líneas curatoriales, la pertinencia de los actuales referentes teóricos y la relación entre un emergente mapa artístico y las nuevas coordenadas políticas y urbanísticas de la ciudad” (Ibíd. s/p)⁴. El proyecto *EI* habilita nuevas formas de acción dentro de la producción artística, a partir de la auto-organización entre los y las productoras, la autogestión de ellos y sus obras, la enunciación desde el espacio público y la incorporación de otros dispositivos de circulación antes no visibilizados. Con ello se desplaza el catálogo por la documentación de las acciones particulares y registros en otros formatos como los discos compactos.

Desde la oficialidad, es durante el gobierno del presidente Ricardo Lagos que se constituye en el año 2003 el Consejo Regional de la Cultura y las Artes, organismo estatal que contempla entre sus funciones, la formulación y aplicación de políticas públicas en esta materia, junto a ello, se transforma en una de las principales opciones -sino la principal- de financiamiento dentro de la producción artística nacional y local, a través de su línea de fondos concursables, Fondo Nacional para el Desarrollo de las Artes, FONDART.

2. El Proyecto E1, Ejercicios de Artes Visuales es articulado por los artistas Leslie Fernández, Oscar Concha, Alejandro Delgado, Roberto Espinoza, Carlos Valle, Claudio Bernal, Luis Almendra y en la producción de texto Cristian Muñoz.

3. Sánchez, Rojel, M. Extraído de Litterae, Revista Electrónica de análisis y difusión literaria. Universidad de Concepción. Disponible en: <http://www.casalitterae.cl/antes/litterae07/rojas.htm>

En conjunto con lo anterior, es pertinente señalar y revisar los alcances del proyecto Polo de Desarrollo de Arte Contemporáneo en la Región del Bío-Bío⁵, en cuanto a la mediación de dicho proyecto en la definición de formas de trabajo colectivo en el ámbito de las artes visuales locales. Este proyecto se desarrolla entre los años 2003-2005 a través de diferentes líneas de acción: primero, clínicas de arte y curatoria, éstas consisten en instancias de revisión y análisis de obras a las que son convocados catorce artistas locales. En segundo lugar, la realización de seminarios e intercambios que cuentan con la participación de curadores, críticos, teóricos y artistas que son parte de espacios de producción de artes relevantes dentro de Latinoamérica⁶ y por último, la publicación de ediciones de artes visuales entre las que figura Animita (Edición impresa de Artes Visuales) y la Revista Overlock, esta última alcanza un sólo número, siendo considerada por Luis Cuello (2010), artista y uno de los gestores del proyecto, como una “revista fundacional” en cuanto a análisis y textos reflexivos de las artes visuales regionales (colectivo Móvil; 2010:26).

La densificación de las relaciones en la producción de artes visuales contemporáneas durante la última década, se inscribe dentro de una particular contingencia local, pero a su vez está inscrita en fenómenos más amplios que tienen un alcance global. Dentro de estos, figuran las transformaciones y los alcances de políticas neoliberales dentro del campo de la producción cultural, en donde la cultura es atravesada de forma importante por la economía y la política (Yúdice; 2002). Así también, se identifican una serie de iniciativas vinculadas al quehacer colectivo a través de la auto-organización en diferentes ámbitos sociales. Por otro lado, figuran agrupamientos entre artistas y la articulación de actores colectivos en las artes visuales recientes, quienes intervienen a través de su trabajo en procesos sociales y políticos de manera más explícita, a través del llamado “arte militante”, es el caso de experiencias de articulación artística desarrolladas en Argentina tras la crisis vivenciada en el país en el año 2001.

4. La experiencia del Proyecto Polo de Desarrollo de Arte Contemporáneo ha sido documentada a través de la publicación “En construcción” editada en el año 2011 por el colectivo Móvil.

5. Participan en el Seminario Internacional “ Arte Contemporáneo: Obra y Circulación” (2004) Fernando Farina, Director del Museo Municipal de Bellas Artes Juan Castagnino de Rosario y del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Macro), Eva Gristein, Fernando Cochiaralle del MAM de Río de Janeiro, Justo Pastor Mellado (crítico de arte, Santiago) y Arturo Duclos (artista visual, Santiago).

De esta forma, se entenderá como *proceso de asociación a la generación* de autores colectivos y a la trama o red de relaciones proyectadas a través de su acción, los que se proponen ser abordados como un actor-red, esto es, como un ensamblaje de relaciones heterogéneas en que los objetos también pueden adquirir una capacidad de agencia (Latour, 2008).

En los abordajes más recientes, vinculados al ámbito de las artes visuales, se ha propuesto la noción de redes de colaboración que enfatiza por una parte, la importancia que alcanza Internet como plataforma para establecer nuevos vínculos y estrategias de acción. Por la otra, apunta a prácticas que se posicionan desde un proceso de intercambio, es decir, más allá de asumir la participación de diferentes actores, es la propia red el objetivo que prima sobre la materialización de objetos u obras individuales (Expósito, 2004). La diferencia con los planteamientos de Becker (2008), radica en que las prácticas contemporáneas trasladan la colaboración desde un lugar “marginal” al centro de la producción, así “el espacio de inter subjetividad creado a través de estos proyectos se convierte en el centro y medio de la investigación artística” (Bishop en Varela, 2009:86). De este modo se entiende que las relaciones de interdependencia han sido parte del desarrollo de las artes en diferentes periodos, lo reciente es su comprensión desde otro lugar que no es previo, sino que forma parte de la producción de sentido de las prácticas, así se puede plantear la red como una dimensión de relaciones que genera un posicionamiento público a partir de la composición de espacios de trabajo e intercambios que se expanden en sus formas y alcances.

Como antes se ha señalado, el flujo de interacciones y el lugar que ocupa la asociación dentro del escenario artístico más reciente, conducen a estudiar la vinculación de productores/as como un proceso en curso, planteándose la identificación de sus tránsitos, mediaciones y elementos que activan o desactivan vínculos en base a los planteamientos de la TAR, la que plantea estudiar todo tipo de relación entre humanos y no humanos, los cuales compondrían las redes, cosas que no son sociales en sí mismas (Latour, 2008). Esta perspectiva propone un quiebre en las distinciones sociedad/naturaleza, sujeto/objeto, micro/macro, etc. Con el propósito de entender que en el despliegue de las acciones participan una red de elementos heterogéneos, razón por la cual no se puede privilegiar a los sujetos como actores exclusivos. Para ello problematiza la noción de sociedad, entendida como un ensamblaje estable, y en su lugar propone hablar de colectivo para referir a asociaciones y reuniones transitorias entre elementos que no habían sido incluidos dentro del estudio sociológico.

Si retomamos las perspectivas antes mencionadas acerca del estudio de las relaciones a través del análisis de redes, las redes de colaboración o la propuesta original de Becker a través de los mundos del arte, constataremos que lo que diferencia a la TAR, entre otros puntos, no es la relacionalidad, sino la posibilidad

de comprender las relaciones como un proceso multicompuesto, en donde el vínculo social se produce a través de entidades constituidas situacionalmente, siendo el resultado de un trabajo de traducción y asociación entre entidades actuales (Farías, 2011). Dentro de las perspectivas que ha defendido la TAR en torno a la investigación, existen dos premisas que resultan fundamentales para orientar el estudio de las prácticas asociativas que desarrollan en las artes visuales contemporáneas penquistas.

La primera premisa consiste en evitar restringir los campos de acción al rol desempeñado por las personas e incorporar las relaciones que se despliegan a través de la articulación entre objetos, espacios, naturaleza, etc., a través de la interrogante ¿quién o quiénes actúan? Reorganizando la acción entre humanos/no humanos a partir de nuevas categorías de análisis, como la de actantes, la que refiere a entidades no humanas que tienen capacidad de agencia dentro de las asociaciones en curso, la capacidad de agencia entonces es la capacidad de constituirse como centros de actividad, propiedad que Latour le atribuye ya no sólo a lo humano; “El actor se define más bien por los efectos de sus acciones, de tal manera que un actor es cualquier elemento con el poder de ‘actuar’ sobre otro” (Latour en Echeverría y Gonzales, 2009:708). En el estudio de la producción artística, para García Canclini por ejemplo, las redes cooperativas o colaborativas como hemos llegado a nombrarlas, implican que la práctica artística recomience o reinvente a partir del patrimonio existente, de lo que ya está hecho y dicho en colecciones y discursos; en este sentido tanto objetos como sujetos son concebidos como actores y actantes, salvo por el hecho de que en este caso los artistas en su capacidad de agentes traducen aquellos discursos o bien en palabras de García Canclini los descoleccionan (2007).

A partir de lo expuesto, autores como Tirado y Domenech (2005) destacan dos ideas fundamentales que se pueden desprender de esta perspectiva de estudio, la primera es que “los objetos materiales tienen un rol preeminente en el establecimiento de asociaciones y la generación de colectivos”. La segunda es que “tanto la socialidad como la materialidad son ámbitos que se definen y producen en el momento de generarse un conjunto de asociaciones” (2005:10), allí radica la constante inestabilidad de las redes y su capacidad de transformación constante.

Una segunda premisa que resulta relevante en la presente investigación, y que tiene relación con lo mencionado anteriormente, es el rol asignado a los actores humanos dentro de la investigación. Para Latour (2008) la cualidad del actor es que no sólo pueden ser considerados informantes sino que es necesario “restituirles la capacidad de crear sus propias teorías de lo que compone lo social” (Latour, 2008:28), el autor entonces sostiene que “cualquier cosa que modifica con su incidencia un estado de cosas es un actor o, sino tiene figuración aún, un actante” (Latour, 2008:106). En la investigación social entonces, propone

Latour, es estrictamente necesario preguntarse por quién y qué participa en cada acción aunque este acto implique la incorporación de elementos u objetos no humanos. En base a ello, el autor introduce tres categorías de análisis que están relacionadas, la primera es la de *traducciones* para referirse a los desplazamientos y transformaciones que elaboran los actores y actantes, es decir, a los procesos de emergencia en que los actores modifican y trasladan sus distintos y contrapuestos intereses, punto en el que es importante distinguir entre intermediarios y mediadores, los primeros se encargarían de reproducir y transportar significados sin modificarlos, a diferencia de los segundos, que generan transformaciones y traducciones en cuanto al sentido y significado de sus datos de entrada (Latour, 2008).

De esta forma, la *mediación* tal y como ha planteado Heinich (2001), en el ámbito de las artes puede contribuir a la producción de obras, ya que los propios procedimientos de legitimación y de traducción pueden ser convertidos en propuesta artística. Con esto, se amplían las posibilidades de entender la noción de *mediación*, transformando el arte en un juego entre productores, mediadores y receptores (Heinich; 1998) no como un espacio estable de roles determinados, sino como un espacio sujeto al tipo de prácticas artísticas y sus formas de legitimación. A su vez, Heinich citando a Latour señala que este proceso no sólo puede estar determinado por personas sino por la construcción recíproca entre las realidades materiales y las acciones humanas, “ya no estamos enfrentando entonces a ‘intermediarios’ cuyo trabajo consiste en tejer relaciones improbables entre mundos separados, sino más bien ‘mediadores’ en el sentido de operadores de transformaciones -o de ‘traducciones’- que convierten al arte en su totalidad, al mismo tiempo que el arte los hace existir” (Heinich: 2004:69). Para Bourdieu (en Heinich, 2010) es posible entender la producción artística en red sobre la base de la teorización de la mediación, la cual consiste en evaluar los dos polos productivos, la obra en cuanto arte, y el polo del público o contexto social en que se genera; entre estos dos polos aparece los *mediadores* (que siguiendo a Latour pudiesen ser humanos o no humanos), que operan como transformadores, es decir, que están lejos de un rol pasivo. En Bourdieu, mientras más mediatizada por una red estructurada de posiciones, instituciones, acciones, etc., mayor es su tendencia a la autonomía de dicho campo (Heinich, 2010).

Para Bruno Latour el mundo es como una red de acciones cuyos nodos, muchas de la veces son cambiantes, en donde participan “actores” o “actantes”, entendiéndolo por ello un giro ontológico a permitir la incorporación de “humanos” o “no humanos”, respectivamente. Las “traducciones” o también dicho, las transformaciones, los cambios, ocurren cuando esos actores o actantes “hacen hacer”, es decir marcan o hacen una “diferencia”.

Esta investigación ha considerado que la proliferación de iniciativas de trabajo colectivo, plantea transformaciones en la manera de entender la producción

artística, concebida tradicionalmente desde el individuo creador (Desjardins; 2012). Asimismo, se despliegan modos de hacer y de circulación de la práctica artística que han sido escasamente abordados desde las Ciencias Sociales en nuestro país. En el caso de Concepción, se observó la acción articulada en la gestión de espacios físicos, plataformas virtuales, proyectos editoriales y creación de obra. Así también, una creciente producción de textos y publicaciones que reflexionan y visibilizan su propio trabajo y el de los pares. Dicho escenario sitúa la interrogante acerca de las relaciones que activan los productores/as en sus prácticas, también acerca de los vínculos y redes que generan a través de su articulación, en las que se propone una distinción con otras experiencias de asociación más tradicionales de este campo como gremios, círculo de artistas, entre otras. En base a lo anterior, se planteó el interés por reconstruir los contextos de emergencia de estos procesos de asociación contemporáneos. Ello con el objeto de problematizar las relaciones, interacciones y elementos que articulan y que producen estos actores colectivos, estudiando sus producciones, las relaciones internas y las que establecen con actores institucionales, así también, los intercambios con proyectos e iniciativas dentro y fuera de la escena artística local. Para esto, se propuso rastrear sus vínculos e intercambios a través de la noción de red, la cual es pensada inicialmente como la activación de una trama de relaciones, interrogándose acerca de los tipos de redes que se colocan en funcionamiento a través del trabajo colectivo y cómo se componen estas redes. Con respecto a este punto, en el proceso de indagar sobre actores plurales y acciones conjuntas, la composición de las redes a partir de relaciones heterogéneas que propone Bruno Latour (2008) es la más indicada, pues en ella, la red ya no se presenta desde la exclusiva acción de personas, sino también desde la posibilidad de agencia de materialidades, objetos, publicaciones, documentos, espacios, obras, explorando cómo sus productividades pueden enlazar, definir y articular sentido en sus procesos de conformación como actores colectivos.

El estudio posee una delimitación temporal, que aborda las experiencias colectivas en las artes visuales entre los años 2003 y 2012. Durante este periodo, se levantan una serie de acciones e iniciativas colectivas que amplían la producción artística hacia procesos de trabajo que desplazan la creación de obra como eje central e incorporan otros modos de hacer vinculados a la gestión de proyectos, redes de colaboración, propuestas en contextos locales, auto organización de artistas, entre otros. A su vez se generan instancias de intercambio de conocimientos que traspasan el espacio académico y sitúan la reflexión acerca de las artes contemporáneas en otros espacios, entre los que figuran la organización de talleres, seminarios, residencias artísticas y conversatorios. Así, se observa una escena artística que permea sus límites en diferentes dimensiones artísticas, geográficas, políticas y disciplinares a través de campos de relaciones diversos. Por esto, en esta investigación, se hará mención a la producción artística contemporánea como una dimensión de relaciones más complejas que consideran la intervención de acciones que transitan entre actores locales y globales. A su vez, se demarca el interés explícito por los

procesos de asociación recientes, aquellos que están en curso y que han sido parte de la última década de producción artística en la ciudad de Concepción. De esta manera la calidad de contemporáneo no sólo apuntará a una delimitación temporal, sino también a la identificación de formas de trabajo, relaciones y mediaciones que establecen un replanteamiento de los alcances de la práctica artística, tanto dentro como fuera de este campo.



1.3. Metodología: Arte y Etnografía

Para Bruno Latour (2008), todo factor con potencialidad de generar cambios en una red puede ser un *actor* en cuanto “sujeto” o bien un *actante* en cuanto “objeto” (no-humano); por tanto, en una trama de acciones de distribución, o bien una red que forma un colectivo, tanto aquellos elementos pasivos que posibilitan la acción (intermediarios) como aquellos que potencialmente pueden obstaculizarla (mediadores), y son capaces de generar acción, conducirla, distribuirla; esto es hacer circular significado (2008). Las propuestas de Latour (2008) ofrecen la libertad y heterogeneidad en sus métodos para abordar el objetivo propuesto desde un enfoque etnográfico, pues fruto de la cercanía con lo estudiado, así como de los años de observación y participación en sus actividades, el aporte en la sistematización de la etnografía, contribuyó a acceder al mundo empírico de las comunicaciones e interacciones de red entre actores y actantes en artes visuales, teniendo presente que tanto factores humanos como no-humanos pueden incidir en la red, así como los mediadores pueden facilitar el flujo de acción como obstaculizarlo (Latour, 2008).

El enfoque etnográfico, en conveniente similitud con la epistemología y nueva ontología del observar científico propuesto por Latour (2008), se presenta no como un modelo de investigación cerrado, sino más bien un modo suficientemente heterogéneo como los objetos de estudio a los que puede ser aplicada. Por ello, asumiendo el compromiso de investigadora, la etnografía permitió utilizar técnicas diversas, ajustándolas y modulándolas al entorno mismo de la investigación. Es por naturaleza un hacer *ecléctico y reflexivo* (Ruíz Olagabuenaga, 1996) que obliga a todo investigador/a a vivir la investigación en una constante o permanente búsqueda de afinar la mirada, que implique acceder de forma más precisa y certera a los sentidos propios a los actores y, en este caso, además a los actantes.

El trabajo de investigación llevado a cabo ha desarrollado un *estudio de tipo exploratorio, no probabilístico, transeccional*, por medio de un trabajo de campo en directa relación con los colectivos de artistas visuales, a fin de lograr describir su actividad y acercarse comprensivamente a las redes e interacciones que las constituyen.

El enfoque metodológico empleado es de naturaleza cualitativa, debido a que enfatiza como objeto de conocimiento aquellos significados empleados en interacción cotidiana, la significación de prácticas y objetos, quienes también son posibles integrantes de dichas prácticas. Lo esencial aquí es que las acciones dotadas de sentido pueden ser comprendidas desde una orientación émica, ya que “se centra en el significado y el sentido para el actor” (Taylor y Bogdan, 2002:151). El proceso de construcción del *rapport* se dio en fruto de los años de conocimiento con los y las integrantes de la escena productiva en artes visuales

de la ciudad, así como la cercanía y amistad con algunos de ellos y ellas; esto permitió a través de la observación y participación directa en sus actividades, así como otras herramientas que se detallarán, acceder a sus propias descripciones de las relaciones sociales, sus definiciones y la construcción de relatos densos y ricos en lo que significa para ellos la asociatividad en la producción.

Se hace imperativo aclarar en este punto, que toda investigación etnográfica parte de la base de que el principal instrumento de investigación es por excelencia la propia investigadora; y en este particular caso, me ha correspondido desarrollar la habilidad de la reflexividad y autoreflexividad producto de la doble militancia disciplinar tanto en artes como en las ciencias sociales, asumiendo en parte algunas de sus rutinas de reunión y de asistencia a lanzamientos y exposiciones gestionadas por los/as informantes y productores de conocimiento acerca del tema en estudio.

Ahora bien, una vez delimitado el caso de estudio, se comenzó la observación y entrevista informal no registrada con los 13 colectivos descritos antes; contacto que poco a poco fue posibilitando el despeje de cuestionamientos inconducentes y la delimitación final de los objetivos propuestos para esta tesis. De esta manera, se procedió a utilizar la técnica de entrevista personal semiestructurada con 10 de estos casos, excluyendo de la investigación a 3 agrupaciones de acuerdo a los criterios muestrales de continuidad y de circulación pública de su trabajo en el momento de producir los datos.

La entrevista semi estructurada, se presenta como la forma más adecuada al ingreso de la significatividad otorgada por actores a los procesos colectivos y constitutivos de redes, así como también a las materialidades u objetos que circulan allí. Al llevar a cabo las entrevistas y, luego de asistencias a sus reuniones de grupo y gran cantidad de intercambios informales, se define la realización de *entrevistas individuales* a un miembro activo y fundante de cada una de las iniciativas (el colectivo elige un representante). Esta cuestión sólo fue modificada en dos de los casos, específicamente, en *Revista Plus* y *República Portátil*, como fruto del interés de sus integrantes en desarrollar una *entrevista grupal*. En los 8 casos restantes las entrevistas han sido individuales, siempre el mismo formato de pauta semiestructurada⁷. Esta elección no considera que las experiencias de trabajo colectivo cuenten con un discurso homogéneo entre sus participantes, sino más bien, responde a una decisión basada en los objetivos de estudio que se han propuesto de llegar al conocimiento desde la perspectiva de las y los actores. Además, a fin de comprender de mejor forma la función de actantes y mediadores, es que se aplicó la *observación participante*, pues tal instrumento permitió captar

7. Ver Pauta de entrevista en el anexo, página 102.

diferencias entre usos, prácticas y flujos de acción. Como lo menciona Taylor y Bogdan, “Aunque los relatos verbales de la gente pueden aportar comprensión sobre el modo en que piensan acerca del mundo y sobre el modo en que actúan, es posible que exista una gran discrepancia entre lo que dicen y los que realmente hacen” (2002:106).

El valor que poseen las observaciones participantes de campo, consiste en que “permite obtener información sobre un fenómeno o acontecimiento tal y como éste se produce” (Taylor y Bogdan; 2002:82). Siguiendo estos planteamientos en terreno, se sistematizó en notas personales toda observación directa, pues el modelo de registro deliberado y sistemático, “son las observaciones específicas de una cuestión y requieren un plan o diseño sujeto a determinada lógica procesual y a ciertos requisitos de control” (Taylor y Bogdan; 2002:102). De esta forma, las observaciones se dirigieron a captar las acciones torno a las prácticas asociativas, así como asistir a sus reuniones grupales y observar su interacción individual y colectiva.

Si bien, en un principio de la investigación el universo se constituyó por los 13 colectivos antes descritos, como un *tipo de muestra no probabilística, intencional, de tipo teórico*. Ésta consistió en una selección arbitraria de los casos cuyos criterios de selección se estableció en el transcurso de la investigación, según los hallazgos y problemáticas que surgieron en el trabajo de campo. Fue por la necesidad de fijar criterios vinculados al objetivo de investigación, que se generaron criterios de selección y discriminación de muestra para encontrar mayor riqueza informacional, cumpliendo con lograr la variedad máxima entre los grupos de interés a la hora de la selección muestral (Taylor y Bogdan; 2002:35). Finalmente se aplicaron, a fin de determinar qué colectivos se presentaban como informantes privilegiados en el acceso a la comprensión del fenómeno asociativo en las artes visuales, los siguientes criterios básicos y atingentes a la discriminación del estudio:

1. Producción asociativa en artes visuales, activos para el periodo 2003-2012. Criterio de base que integra a los 13 colectivos identificados originalmente.
2. Prácticas asociativas cuya producción en artes visuales tenga el compromiso de contribuir al desarrollo de la misma. Bajo este criterio queda fuera la iniciativa MAS en cuanto se autoconciben fundamentalmente como una trama asociativa vinculada, principalmente, al ámbito de la arquitectura.

3. Producción asociativa en artes visuales que tengan procesos de trabajo superiores a un año; con el propósito de evitar saturar la muestra con casos de efímera duración. Bajo este criterio, son excluidos *Esto no es tan serio*, *Taller Monstruo*, *Grupo Maldito Gato* y *ASN*.

Así, a pesar de los 13 casos señalados como universo, y las entrevistas a 10 colectivos; una vez aplicados los criterios de selección que aseguran suficiente heterogeneidad y riqueza de la muestra, fueron 8 los colectivos con los que se elaboró la presente tesis: *Revista Plus*, *Móvil*, *C/CF Colectivo Concepción Fotográfica*, *La Quinta Pata colectivo fotográfico*, *Manufactura*, *Animita*, *Republica Portátil* y *Mesa 8*.

En este punto es necesario señalar el contexto etnográfico en que se enmarcaron las entrevistas. Para comenzar es importante mencionar que el acercamiento como investigadora hacia los actores fue facilitado, en gran parte de los casos, por una relación previa asociada a la formación en el área de las artes visuales. En otros casos, la entrevista fue el primer encuentro (conversacional) con los actores consultados, específicamente con los colectivos LQP y CCF. La forma de acceder a los actores fue variada, al comienzo a través de un correo electrónico, luego por medio de sus sitios y plataformas colectivas disponibles en internet, en otras oportunidades los encuentros fueron pactados en inauguraciones o actividades vinculadas al área.

En relación al espacio físico en que se desarrollaron estas entrevistas correspondieron a las casas, departamentos y oficinas de los integrantes consultados, así también a diferentes cafés de la ciudad de Concepción, desde el mes de mayo hasta agosto del año 2012.

El proceso de generación de información, observaciones, revisión documental, de publicaciones y plataformas virtuales, y las entrevistas semiestructuradas- se interrelacionó y retroalimentó con el proceso de análisis, de acuerdo a los procedimientos etnográficos. Así es concebida la investigación como un proceso recursivo e inductivo por el cual el análisis de la información fue reelaborando el diseño de investigación. En otras palabras “la elaboración teórica y la recogida de la información están relacionadas dialécticamente” (Hammersley, Atkinson, 1994:191), dando curso a lo que Glaser y Strauss(1967) proponen como una “teorización enraizada”.

Con el propósito de focalizar los componentes analíticos de la producción asociativa en las artes visuales en Concepción, se construyó la caracterización etnográfica de los 8 colectivos sobre los que se sostiene la investigación. En este sentido permitió describir la diversidad de los colectivos. Pero también se transformó en el espacio para interrelacionar sus prácticas y procesos productivos e identificar regularidades en sus acciones.

Complementario a lo anterior, y como forma de transparentar el trabajo artesanal en la construcción constante de la investigación etnográfica, es que se expondrá la sistematización del trabajo directo con los y las integrantes de los colectivos identificados. Este consistió en la realización de un ejercicio que ha sido utilizado en los estudios de redes personales con la denominación de *generador de nombres*, técnica que es utilizada habitualmente para identificar y relevar los vínculos fuertes de diversos espacios sociales (De Grande; 2008:170). En la utilización de ésta se ha considerado a los colectivos o agrupaciones como un ego. Este ejercicio permitió la captura de las significatividades más específicas en la delimitación final de la caracterización de redes y, finalmente, la elaboración de esta tesis como un proceso de construcción de conocimiento constante (De Grande, Eguía, 2008). Si bien la investigación no ha sido planteada como estudio de redes egocéntricas, este ejercicio permitió en particular la caracterización de vínculos y las formas o elementos implicados en su trabajo.

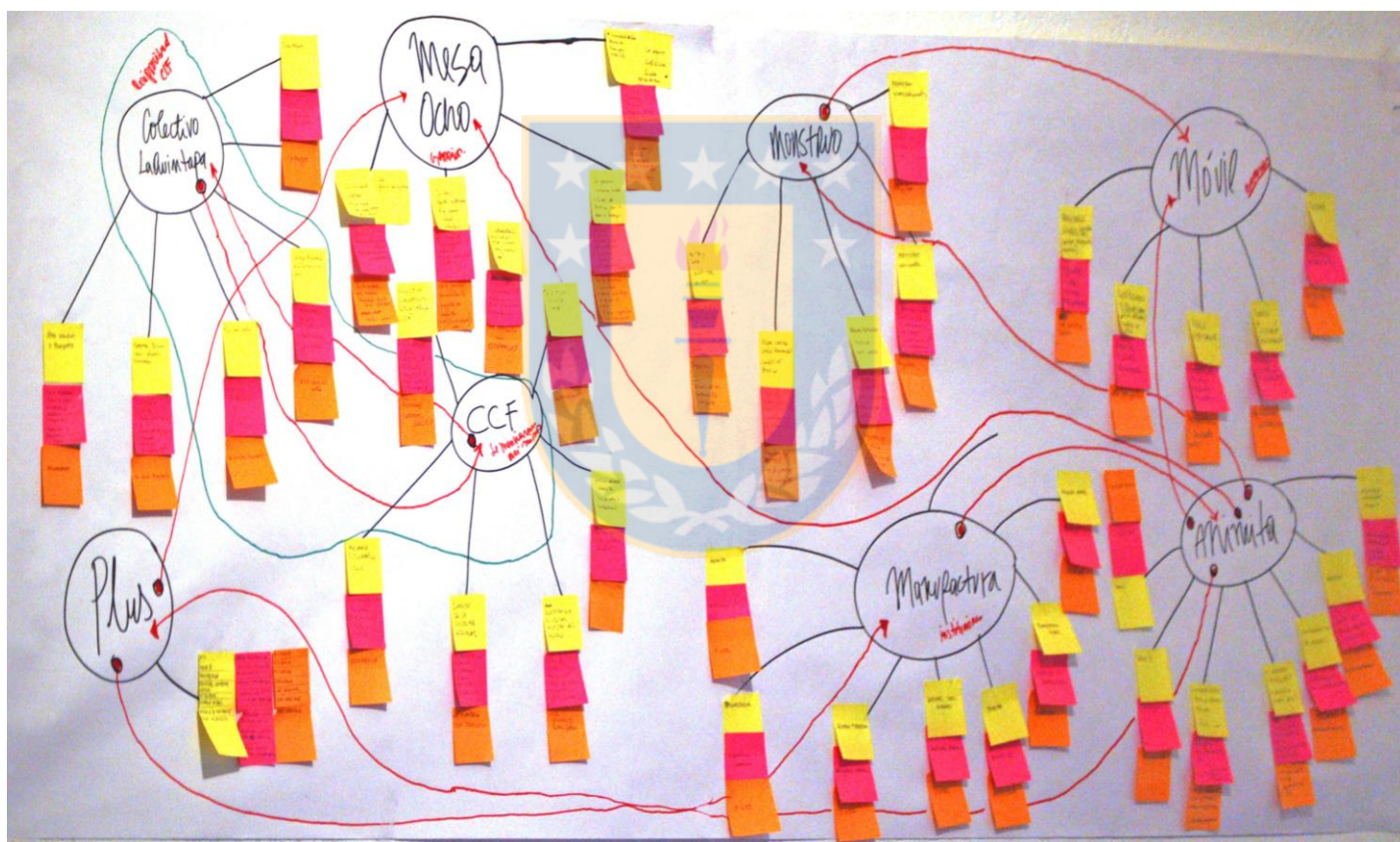
Como es habitual en la utilización del *generador de nombres*, la información contenida en los pos-it fue transformada en una imagen que contiene las respuestas de cada colectivo, cuestión que no apunta a la representación de la densidad o debilidad de las relaciones, sino a la visualización de la información producida a través de ésta, siendo reconocido como una herramienta que complementa las entrevistas y que ha permitido cualificar sus vínculos más que conocer el tamaño de éstos. De esta manera es necesario apuntar, que las relaciones y nombres generados, son parte de un ejercicio selectivo de los actores, que remite a un universo limitado de relaciones, las que pueden seguir siendo rastreadas a través de la información recogida en la entrevista, la revisión de publicaciones en revistas vinculadas a las artes visuales, virtuales e impresas, la navegación permanente por los sitios y plataformas generadas por cada uno de los colectivos en estudio, la participación de diferentes espacios de encuentro formales e informales. El ejercicio de generador de nombres, consistió finalmente en la entrega de una hoja con tres preguntas anotadas en post-it de diferentes colores:

Verde ¿Con quiénes intercambian recursos?

Fucsia ¿Qué tipo de recursos intercambian?

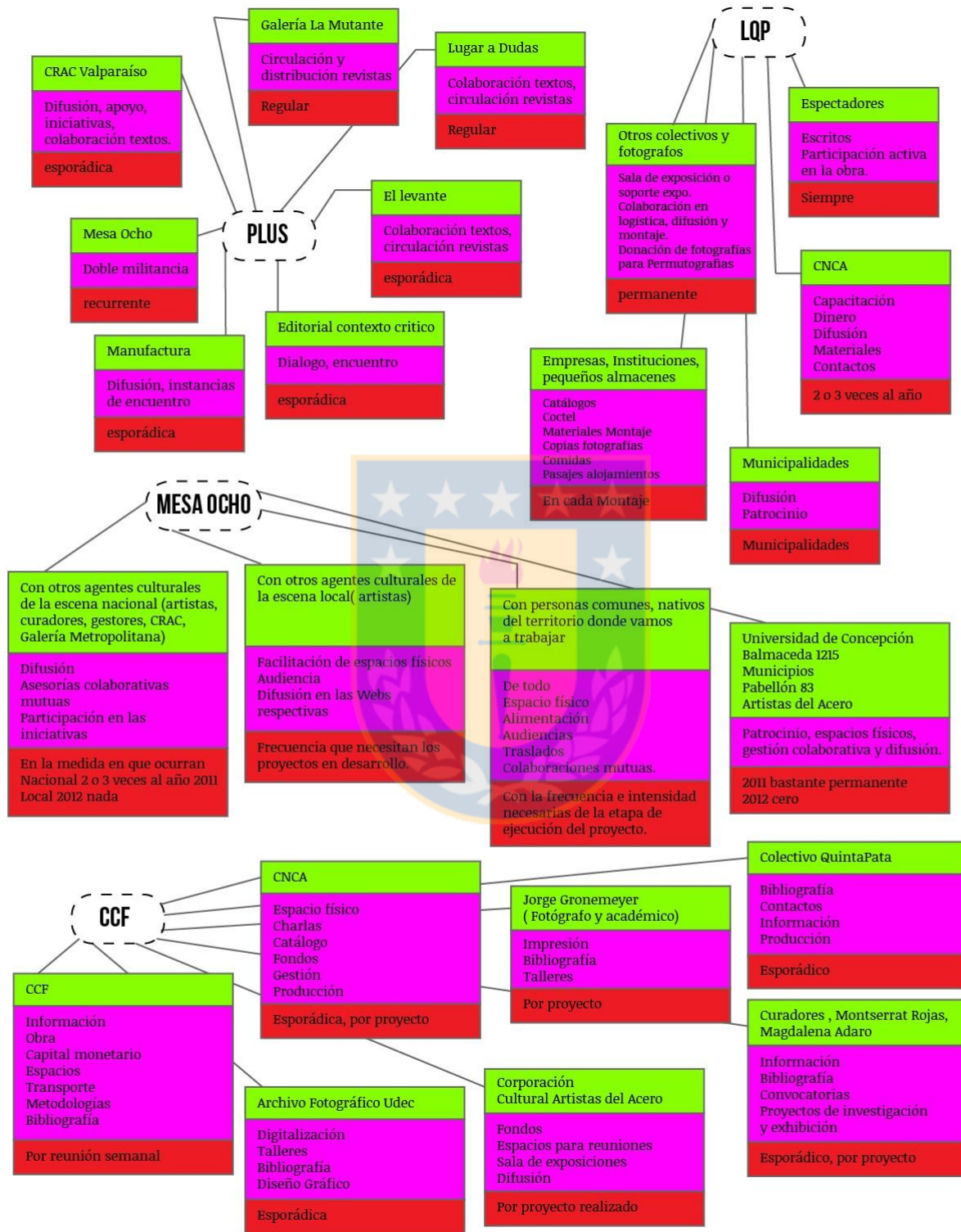
Naranja ¿Con qué frecuencia se produce el intercambio?

El contenido de cada uno de los post-it con sus respectivos colores, ha sido transcrito a un diagrama el que sirve como guía introductoria a la caracterización etnográfica que la sucede, fruto de la triangulación de las observaciones, las entrevistas y las visualizaciones de sus redes en el generador de nombres. La mención directa al generador de nombres y el aporte que esta metodología genera para la visualización de redes se verá reflejada en el punto 2.3. del segundo capítulo, en el análisis sobre “Actor-red, Asociatividad y Colectivos”.

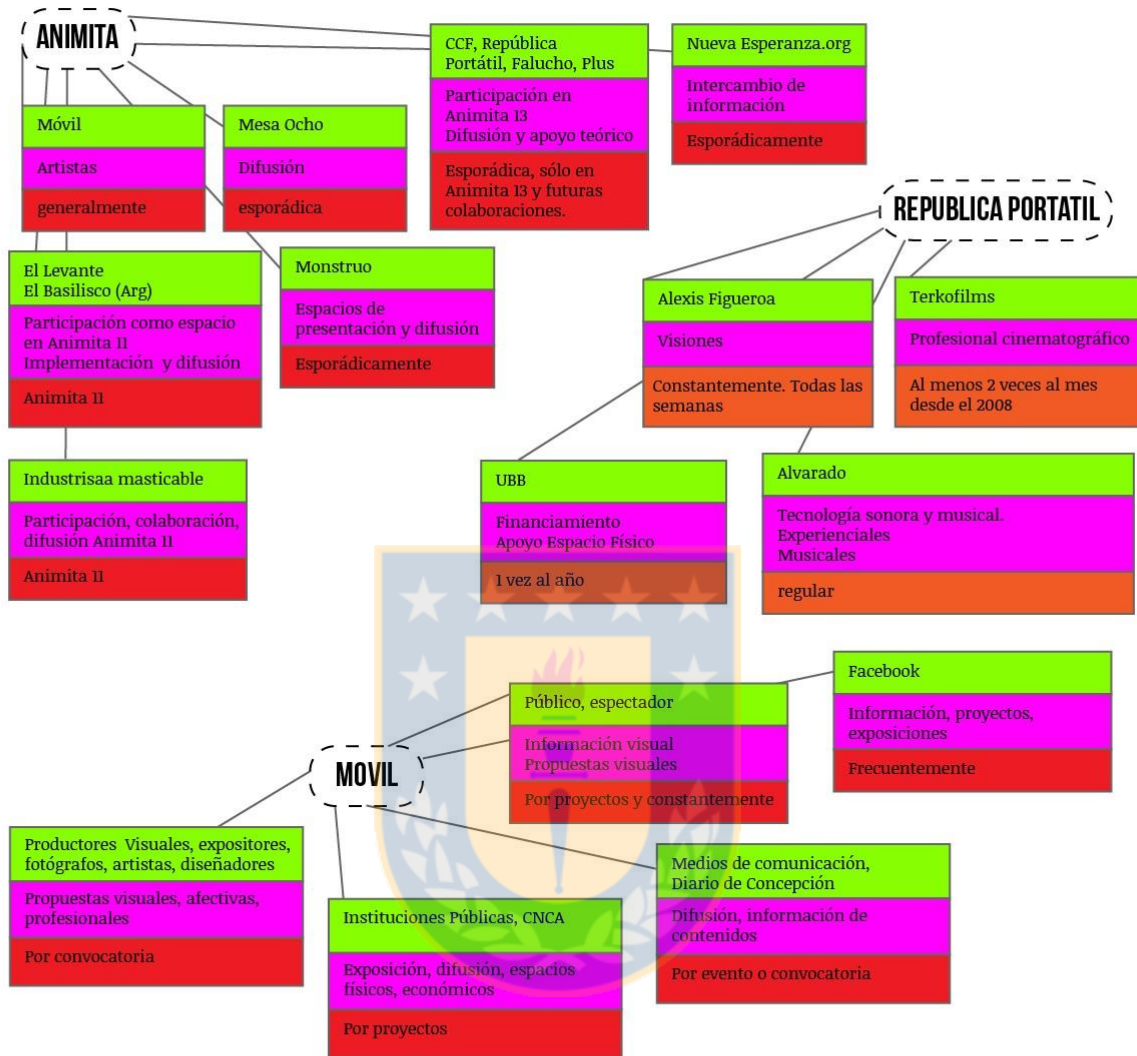


Visualización Generador de Nombres (pos-it)

GENERADOR DE NOMBRE: *Plus, Mesa 8, LQP, C/CF*

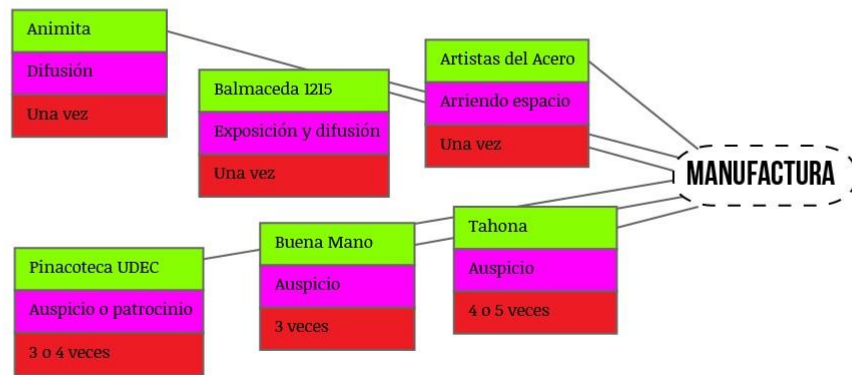


GENERADOR DE NOMBRE: *Animita, Móvil, Manufactura, R.P.*



Simbología

- ¿Con quiénes intercambian recursos?
- ¿Qué tipo de recursos?
- ¿Con qué frecuencia?



1.4. Caracterización de los 8 Colectivos

A continuación se expondrá un corpus o relato construido como insumo para el análisis del capítulo posterior. El relato en el cual se describe a cada colectivo se propone generar una imagen de sus integrantes, de sus prácticas y modos de *hacer con otros* (entrevista Mesa 8) no desde una adscripción aún al metarelato, sino desde las descripciones, presentando las características que en el segundo capítulo se articularán con la teoría, los enfoques de la TAR de Latour y las discusiones en Sociología del arte y Teoría Crítica de las últimas décadas.

1.4.1 “Revista Plus” (2004)

Sus participantes se articulan desde la coyuntura del proyecto Polo de Desarrollo de Arte Contemporáneo. Se trata de una revista impresa cuyo comité editorial comienza con alrededor de 7 integrantes, dentro de los que se cuentan: Alejandro Delgado (artista), Luis Almendra (artista), Cristian Muñoz y David Romero. Estos últimos han tenido una participación permanente en el equipo editorial desde el principio y son quienes integran actualmente revista *Plus*. Ambos están vinculados a la escritura crítica e investigación, con formaciones académicas comunes, son licenciados en Artes de la Universidad de Concepción y junto a ese espacio comparten su formación de posgrado en Teoría e Historia del arte de la Universidad de Chile.

Revista Plus se forma en el año 2004 en torno al escenario y las tensiones que genera el Proyecto Polo de Desarrollo de Arte Contemporáneo, el cual a través de instancias como seminarios, clínicas y exposiciones interroga a las prácticas artísticas locales y su dimensión contemporánea:

“El Polo fue la aplicación de un modelo, de un modelo de desarrollo de arte contemporáneo, pero por otro lado nosotros y otros amigos teníamos la idea de que no era tan, tan, osea ese modelo no podía ser ejecutado, osea si podían hacerlo, pero nosotros sentíamos que era necesario generar una discusión en torno a eso” (Entrevista Plus).

Esta problematización de la contemporaneidad de las prácticas artísticas locales activa de cierta forma la reflexión acerca de los modos de hacer, de los procesos de producción y los vínculos implicados en éste. Ello no significa que el tema no estuviera latente en la producción artística más reciente, pero la diferencia radica en cómo se ensambla y se dispone dicho proceso a través de la participación del CNCA, gestores y curadores nacionales e internacionales y las estrategias de contemporaneidad presentes en el proyecto. De esta forma, el escenario que atraviesa el ámbito de las artes visuales a partir de la implementación de este proyecto alcanza visibilidad tanto desde quienes participan en el proyecto

Polo de Desarrollo (14 artistas) como desde quienes desarrollan una posición crítica frente a este modelo de desarrollo artístico. Cuestión que conduce a Plus a reconocer que su emergencia está dentro de unos *efectos impensados* del Proyecto Polo: “nosotros no somos la causa de la revista, no somos nosotros mismos causa de la revista, sino que pasó algo que nos hizo posible como revista” (Entrevista Plus).

Plus, soporte de inscripción contingente, como ellos han optado por autodenominarse, se define como “una publicación independiente orientada a la producción y circulación de la escritura crítica en torno a las artes visuales contemporáneas”⁸ y a las formas y redes que se gestan a través de espacios independientes en Latinoamérica. El formato de la revista, en la mayoría de sus números, es de 15x20 cms. La excepción la constituye su sexta publicación la que circula en formato periódico, contando con la colaboración de diferentes agentes e investigadores/as vinculados a las artes visuales en Latinoamérica, entre los que figuran: Ana Longoni (Argentina), Marcelo Expósito (Argentina) Carolina Herrera, miembro de ACA (Chile), Paulina Varas (Chile), Justo Pastor Mellado (Chile), entre otros. Esta edición alcanza los 10.000 ejemplares y se enmarca en las acciones realizadas a través de la Trienal de Chile (2009). Además de caracterizarse por una escritura crítica, de lenguaje especializado, es posible reconocer una propuesta editorial a través de su formato, los materiales utilizados, la ausencia de imágenes en su interior y, por último, la incorporación de formas de escritura participativa.

En relación a los primeros números, éstos se realizan a través de la autogestión y autofinanciamiento. Cada uno de los participantes se encarga de financiar la publicación, gestionar los materiales, diseñar la revista y escribir los artículos. Como se ha mencionado, el número de integrantes ha variado a lo largo de sus ocho años. El equipo editorial se ha ido reduciendo debido a diferencias al interior del grupo, compromisos individuales, entre otros. A su vez, viven un proceso inverso en la medida que se integran diferentes colaboradores en cada una de las ediciones, ligados a discursos críticos acerca de prácticas artísticas hegemónicas a nivel latinoamericano.

Las reuniones del grupo han tenido como sede, principalmente, la casa habitación de uno de los integrantes. Aquí se ha dispuesto una oficina de trabajo en la que es posible observar un número relevante de ediciones de la revista

8. Autodefinition realizada por el equipo editorial de Revista Plus, extraída de la publicación TLC Tráfico Latinoamericano Concepción. Proyecto realizado por Cristian Muñoz y Lorena Muñoz, el primero integrante de Revista Plus, entre los años 2009-2010 desde la ciudad de Concepción. TLC contempla la creación de una página web y de una acción editorial los cuales apuntan, a través de los medios digitales, “al incremento de las relaciones regionales (Latinoamérica) en torno a la producción artística contemporánea”, intentando contribuir a la conexión entre todos quienes se interesan en la conformación de lazos horizontales, mediante tres recursos de libre consulta: catálogo virtual de iniciativas independientes en Latinoamérica dispuesto en la página, un foro y la publicación impresa, estos financiados a través del CNCA FONDART. Consultar en www.proyectotrafico.org

que no han sido distribuidas. Con respecto a este punto, la forma de distribución es gratuita, y su circulación se activa a través de diferentes instancias como seminarios y encuentros. Se hacen también algunos envíos a otros países de Latinoamérica que son parte de las redes de colaboración o que trabajan desde ámbitos similares. La forma más directa de acceder a la publicación es contactar a uno de sus integrantes y solicitarles una edición. Cada número se hace público a través de un lanzamiento, el que se transforma en una propuesta. No se trata de la entrega o presentación de un texto, sino de una intervención en una situación específica. Entre los escenarios utilizados figuran: las afueras del Museo de Bellas Artes; el exterior de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, en el marco de la feria de arte *Manufactura* (que dicho sea de paso, también se constituye como proceso colectivo); el paseo peatonal de Concepción, a través de estatuas vivientes.

El discurso que construye *Plus* puede ser analizado a través de los textos, el formato de la revista, las formas y puntos de distribución, los lanzamientos-intervenciones y la forma de construir los textos.

En las últimas ediciones se incorporan otras prácticas editoriales basadas en escrituras participativas o colaborativas, en donde el texto se genera a partir de una entrevista coordinada por *Plus*, conversaciones mantenidas a través de correos electrónicos, realización de textos desde la experiencia de conversatorios. De esta manera, cada publicación apunta a la circulación de los diálogos sostenidos a través de los medios antes mencionados.

Junto al despliegue de nuevas prácticas en torno a la editorialidad, se observa la incorporación de nuevos recursos en el diseño y diagramación de la revista por medio de la participación de profesionales del área, (los que no forman parte del equipo “estable”) y nuevas estrategias de financiamiento correspondientes al CNCA y la Corporación Cultural Artistas del Acero.

La revista circula de dos formas, a través de la edición impresa, y por medio del blog de *Plus*, en donde se encuentran disponibles los siete números realizados. Dentro de este sitio se pueden observar los espacios, iniciativas, investigadores y artistas con los que se “linkea” *Plus*. Se trata de un sitio destinado, principalmente, a la lectura de los textos publicados. Otra plataforma que forma parte del trabajo de *Plus* es Facebook, sitio que tiene una actualización permanente, a diferencia del blog, observándose la publicación de información acerca de la coyuntura del país, en relación a demandas y movimientos en torno a la educación, el conflicto mapuche, reformas y legislación, políticas gubernamentales, acciones de resistencia o de disenso en diferentes ámbitos. La acción consiste en subir el enlace, haciendo explícita la invitación a revisar desde diferentes perspectivas escenarios contingentes. De esta manera el sitio no hace referencia directa a los

contenidos de los textos de la revista, sino que es la plataforma para posicionar una mirada acerca del escenario sociopolítico.

Con respecto a lo anterior, la generación de plataformas digitales de comunicación son consideradas como un espacio importante en la creación de vínculos, pero es la revista impresa y el lanzamiento presencial, los que se identifican como los principales activadores de relaciones y colaboraciones.

Revista PLUS



2° Edición



6° Edición (Trienal Chile)



8° Edición (sin publicar)

1.4.2 Móvil (2009)

Es un proyecto colectivo que arranca con la gestión de Óscar Concha y Leslie Fernández. Ambos trabajan como artistas visuales, formando parte de la escena de arte contemporáneo penquista, desarrollan una obra individual que comienza con la pintura, pero que actualmente se ha desplazado hacia una propuesta asociada a intervenciones urbanas, investigación de oficios y estética pop. La obra de Óscar Concha se relaciona con el espacio urbano, desarrollando intervenciones en el espacio público a partir de recursos publicitarios entre los que figuran: cajas de luz, carteles, gráfica popular, la resignificación de señalética. Por su parte, Leslie Fernández desarrolla una obra que aborda cruces entre la estética pop, la crítica o enfoques de género y la construcción de espacios cotidianos. Ambos participan de forma permanente en la escena de artes visuales durante la última década, desde su producción individual y como miembros de diferentes plataformas de trabajo colectivo. Así ambos integrantes de este colectivo, participan en otras iniciativas colectivas en artes visuales: *Móvil*, *Mesa Ocho* y *Animita* (Oscar Concha)

La gestación de *Móvil* se produce desde conversaciones cotidianas acerca de los pocos o casi inexistentes espacios para desarrollar propuestas de arte contemporáneo. Nace de “la inquietud por promover el arte local fuera de los circuitos tradicionales de exhibición, instalando arte contemporáneo en el espacio público. Este modo de difusión incentiva el acercamiento de diversos públicos a las artes visuales, citando el proverbio que dice ‘si la montaña – el público- no va a Mahoma-el arte-, Mahoma va a la montaña’”⁹.

Desde su residencia, un departamento ubicado en las cercanías de la Universidad de Concepción, se plantean la utilización del balcón como lugar de exposición, idea que se concretaría a través de un cartel o caja de luz que estaría suspendida, y de dimensiones similares al ancho del balcón. Esta acción se *suspende*, porque el comité de vecinos del edificio no está de acuerdo con la iniciativa. El objetivo era exhibir una obra dentro de esta caja de luz, pero ¿dónde se encontraba la obra, dentro de la caja?. Se trata de la intervención de un espacio residencial a través de una tecnología que tiene directa relación con la publicidad y el espacio urbano, con aquello que se expone y visibiliza masivamente. A su vez se convierte en una estrategia de circulación de obras visuales.

Tras este proyecto, Concha y Fernández continúan su participación como artistas y como integrantes de otros colectivos antes mencionados, a su vez Leslie Fernández se desempeña como docente del Departamento de Artes de la Universidad de Concepción.

Móvil se presenta de manera pública en el año 2010, como un proyecto colectivo que “propone estrategias de instalación de propuestas artísticas contemporáneas en el espacio público” (Leslie Fernández, Catálogo *Móvil* en Rodaje). En esa oportunidad, estuvo integrado por Leslie, Óscar, Danny Berczeller y, recientemente, Consuelo Saavedra, estos últimos diseñadores de Santiago.

Móvil desarrolla su trabajo a partir de tres ejes: *Móvil en Rodaje* (2009), el que consiste en el despliegue de un nuevo espacio de exposición. Junto con ello se transforma en un espacio de validación y de visibilización para las y los productores más jóvenes. Así lo reconoce también uno de los integrantes del colectivo C/CF sosteniendo que *Móvil*:

“ha lubricado este roce social de artistas nuevos que por lo general tienen esta tendencia a ser un poco ermitaños, básicamente porque tampoco se sienten afines con el Estado, sabiendo que el Estado tiene el deber de ayudarte, no están ni ahí con la política, tampoco con las galerías y el arte en los museos, entonces les queda súper bien la figura de *Móvil* colectivo donde utilizas una vitrina portátil que va al choque, a la calle y se enfrenta con los ciudadanos” (entrevista C/CF).

9. *Móvil* colectivo, publicación realizada en el año 2011 en el marco de su participación en Ch. ACO, Feria de Arte Contemporáneo realizada en Santiago. Se imprimen 1.700 ejemplares que cuentan con el patrocinio de Bío – Bío La Radio, Diario La Discusión y el Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción.

Como se ha señalado, este colectivo genera diferentes convocatorias para intervenir espacios de uso público. Primero a través de una vitrina móvil, *Móvil En Rodaje*, y luego por medio de *Móvil Balcón*. Ambas han conducido a autodefinirse como “un colectivo generadores de espacios de difusión” (entrevista Móvil).

Los lugares seleccionados (para Móvil En rodaje) corresponden a instituciones y espacios de importancia en la historia de Concepción, es así que figuran los primeros liceos públicos, la Biblioteca Central de la Universidad de Concepción, Hospital Regional, Correos de Chile, galerías comerciales, Mercado, entre otros. Todos estos forman parte de espacios interiores ubicados, en su mayoría, en el centro de la ciudad y que cuentan con un tránsito permanente de personas. De esta forma se disponen dos vitrinas de manera simultánea por un tiempo aproximado de 20 días en cada lugar, pero en dos puntos diferentes. Una llamada *Aquí* y otra llamada *Allá*.

El diseño de las vitrinas usa como referencia las máquinas vendomaticas, aquellas en las que se puede comprar bebidas, golosinas o café. Están pintadas de color gris, sus dimensiones son de 60x100x120cms, con el interior de la vitrina de color blanco y una iluminación de color blanco a través de tubos fluorescentes ubicados en la parte superior. De esta manera la referencia a la caja de luz antes pensada para el balcón se hace presente a través de esta vitrina, que transita y moviliza la producción artística local hacia públicos más amplios, interrogando al transeúnte a través de una estrategia particular, pues el dispositivo logra mimetizarse con la estética de vitrinas de venta (vendomaticas) presentes en algunos de los espacios de concurrencia pública intervenidos por *Móvil En Rodaje*.

En relación a ello Leslie Fernández señala en el catálogo:

“Nos interesa instalar la misma jerarquía entre obra y el contexto: la calle, una galería comercial o un establecimiento educacional obligan al artista a buscar fusionarse con sus códigos, estéticas, sonidos, entender su funcionamiento e internarse en su diario acontecer. De este modo buscamos que la vitrina sea un objeto más dentro de ese contexto y que al acercarse se descubra una intención, un contenido que transforma al transeúnte o al usuario en un espectador” (Colectivo Móvil 2010).

Las convocatorias para artistas se han delimitado, en su mayoría, a artistas emergentes, los que son definidos como productores o productoras de hasta 30 años, que residan en la Región del Biobío. Esta convocatoria se realiza a través de su sitio en Facebook, en donde se invita a los artistas a participar, posteriormente los integrantes de Móvil realizan una selección de 10 artistas. A partir de este espacio web se difunden las actividades del colectivo, junto con ello es posible acceder a la obra de los artistas que participan en cada convocatoria.

La segunda propuesta de trabajo es *Móvil Balcón*, que a diferencia de *En Rodaje*, se piensa para un espacio específico, planteando el desarrollo de un ciclo de exposiciones de artistas nacionales con una trayectoria más reconocida y artistas extranjeros, que en el año 2011 serán convocados a participar de un ejercicio en relación al terremoto acontecido en Concepción durante el 2010. Los 11 artistas invitados, seis de ellos chilenos que residen en Santiago, y 5 extranjeros, corresponden según señala Leslie Fernández a personas que mantuvieron un vínculo estrecho con la ciudad durante los acontecimientos: Leonardo Portus (Santiago, Chile), Lorena Cardona (Rosario, Argentina), Sergio Valenzuela Escobedo (Santiago, Chile), Rainer Krause (Santiago, Chile), César Scotti Disi (Santiago, Chile), Claudio Bernal Abarza (D.F, México), Alexa Horochowski Ucha (Minnesota, USA), Guisela Munita Martínez (Valparaíso, Chile), Miguel Parra Urrutia (París, Francia), Jorge González Lohse (Santiago, Chile), Yeniferth Becerra Avendaño (Santiago, Chile).

Móvil sostiene además:

“El encargo se hacía a partir del ejercicio de la solidaridad que en aquel momento se manifestaba intensamente en el país, solicitando a cada uno de ellos regalarnos una imagen en la que abordaran el tema desde su propio lugar y lenguaje, la cual sería instalada en una caja de luz sobre un balcón residencial, mirando a la ciudad de Concepción durante dos semanas” (Fernández, catálogo Móvil 2010).

En un principio el lugar de *Móvil Balcón* es el frontis del departamento de Óscar y Leslie. Como ya se ha mencionado esta acción fue suspendida por el desacuerdo de los vecinos, trasladándose al frontis de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Concepción, ubicada en pleno barrio universitario, frente a Plaza Perú. Un núcleo de actividad y de encuentro que reúne a actores diversos, estudiantes, docentes, artesanos, coleccionistas de antigüedades, lugar de tránsito de las familias durante los fines de semana.

La caja de luz es retirada de este espacio debido a las consecuencias que ha dejado el terremoto en el edificio, las que demandan su reparación. Por último se desplaza a la Corporación Cultural Alianza Francesa, emplazada frente al Parque Ecuador, el que puede ser definido como uno de los principales espacios de reunión dentro de Concepción, en donde confluyen prácticas deportivas, familiares, recreación, etc. De esta manera el proyecto se transformó durante ese año, de forma literal, en un proyecto móvil que se articula de acuerdo a la coyuntura de la ciudad, como así también, en las relaciones y convenciones implicadas en la comprensión de espacios públicos. Este proyecto cuenta con el financiamiento del CNCA a través de FONDART.

El año 2012 *Móvil Balcón* se traslada a la tienda-taller Puro de Dolores Weber, artista penquista que abre un espacio de comercialización para las obras de productores y productoras locales en una de las calles cercanas al Parque Ecuador. En esta ocasión, el ciclo completo se desarrolla en este espacio y participan artistas de reconocida trayectoria como Martin Parr (Reino Unido), Juan Valbuena (España), entre otros.

Las estrategias de visibilización y de circulación de la producción artística local que ha generado *Móvil* se articulan junto a la creación de dos sitios virtuales, una página web en donde es posible conocer cada una de las propuestas desarrolladas, a su vez funciona como centro aglutinador de productores y productoras, y en segundo lugar un sitio Facebook, *Móvil colectivo*, el que funciona como espacio de difusión para cada una de las actividades y convocatorias del colectivo.

La producción del colectivo *Móvil* ha sido permanente realizando los siguientes proyectos y convocatorias:

Balcón 2011 y 2012: ambas convocatorias cuentan con una publicación impresa.

Ch.ACO 2011: Feria de arte contemporáneo Chile, participan 9 artistas locales emergentes (hasta 30 años). De esta experiencia surge una publicación impresa en formato periódico con las imágenes de las obras que participan de la feria realizada en la ciudad de Santiago.

En Conjunto CCP/VLP 2011: *Móvil* participa como Brigada de Acción Fotográfica (BAF) en la segunda edición del Festival Internacional de Fotografía en Valparaíso. En esta selección de artistas, específicamente fotógrafos, participan Cristóbal Barrientos, Fernando Melo, Manuel Morales, los tres integrantes del colectivo Concepción Fotográfica y junto a ellos la obra de Soledad Burgos. Se genera una publicación impresa en formato periódico con la imagen de la fotografía expuesta y un breve texto acerca de esta.

En Construcción 2009, 2010, 2011, 2012: los artistas y colectivos que exponen en las vitrinas de *Móvil* son invitados por sus integrantes. Participan simultáneamente 2 propuestas, una en la vitrina llamada *Allá* y otra en la vitrina llamada *Aquí*. Entre sus participantes figuran los colectivos La Quinta Pata, República Portátil, Revista Plus y Animita.

En Rodaje 2009, 2010, 2011, 2012: en cada una de las convocatorias son seleccionados 10 artistas emergentes.

En Rodaje CCP/LIM 2012, artistas emergentes Concepción: la obra de nueve artistas viaja para ser expuesta en el Centro Cultural de la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, en Lima. Luego estas obras regresan a Concepción para ser expuestas en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción. Esta experiencia es documentada a través de una publicación impresa en formato periódico y una caja que contiene en su interior postales de las obras que viajan. La caja está diseñada con la gráfica y las siglas utilizadas en el aeropuerto CCP/SCL.

OFF CHacoof (2012)

“Organizados Fuera de Feria– es un recorrido turístico y cultural por Santiago que se realiza en forma paralela a la feria Ch.ACO. Cuenta con el apoyo de la organización pero es gestionado en forma independiente. Es un evento no necesariamente con fines comerciales que potencia una escena alternativa y de creciente actividad cultural, con espacios que se han levantado al margen de los circuitos comerciales e institucionales”¹⁰.



10. Disponible en su página: <http://www.movilonline.cl/off-chacoff-2012/>



Móvil En Rodaje (Correos de Chile)



Móvil Balcón (Federación de Estudiantes)



Integrantes Móvil Colectivo



Libro En Construcción: Artes Visuales 2003-2008

1.4.3. C/CF Colectivo Concepción Fotográfica (2008)

Colectivo autoral de fotografía, cada uno de sus miembros desarrolla una línea de trabajo propia, y está integrado por Fernando Melo, artista visual, fotógrafo, docente del Departamento de Artes de la Universidad de Concepción; Cristóbal Barrientos, comunicador audiovisual y fotógrafo; Nicolás Sáez, arquitecto, fotógrafo, director de arte y diseño de la revista Arquitecturas del Sur de la Facultad de Arquitectura Universidad del Biobío y docente de la Facultad de Arquitectura UBB; Claudia Inostroza, Licenciada en Artes Plásticas de la Universidad de Concepción, fotógrafa, se desempeña dentro del área de conservación en el Archivo Fotográfico UDEC; Manuel Morales, fotógrafo; Jorge Pasmíño, docente Escuela de Artes UDEC.

Su acción conjunta se articula desde la creación del Área de Fotografía del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2005), acción que surge desde la demanda de la comunidad fotográfica pugnando por la creación de una política gubernamental específica para esta área (entrevista C/CF). La creación de un área específica para el desarrollo de la fotografía chilena ha sido orientada por la generación de políticas culturales en los ámbitos de: creación, patrimonio y difusión nacional e internacional a través programas de acción vinculados a la profesionalización del área, difusión y circulación de la obra autoral de los diferentes fotógrafos/as y cooperación en la asociatividad refiriendo a la generación de redes y trabajo conjunto entre diferentes actores del área fotográfica. (CNCA)¹¹

Dentro de las acciones contempladas por el CNCA destaca, además, la descentralización de actividades para el desarrollo de la disciplina, la capacitación y apoyo a iniciativas de colectivos de fotógrafos regionales, políticas de difusión, publicación y extensión (entrevista C/CF). Así también, la realización de talleres de fotografía contemporánea en diferentes ciudades de Chile, instancias a cargo de un curador/a, un investigador/a y un fotógrafo/a. La organización de estos espacios taller contó con dos áreas principalmente, una destinada a la revisión de portafolios de autores fotográficos clásicos, modernos y contemporáneos a nivel mundial, es decir, generar una visión panorámica acerca de la fotografía. Una segunda área consistía en la evaluación, revisión y consejos acerca de los proyectos artísticos formulados para postular al fondo concursable FONDART (entrevista C/CF). Es precisamente, durante la realización del primer taller convocado por el CNCA en la ciudad de Concepción que se cataliza la formación de C/CF Colectivo Concepción Fotográfica, el que en sus comienzos estará integrado por 12 personas, luego a través de un proceso de “autoeliminación” como señala uno de sus integrantes, se conforma un núcleo estable de 7 personas.

11. Disponible en: <http://www.cultura.gob.cl/artes/fotografia/>

La figura del colectivo es entendida por sus integrantes como una especie de “taller” o de cooperativa de fotografía autoral (entrevista C/CF) en donde cada uno de sus participantes potencia su obra individual, a través de espacios de crítica y revisión de obra que se transforman paulatinamente en instancias de conformación; un ejemplo de ello es la primera exposición realizada como colectivo en el Museo de Bellas Artes¹², donde contaron con una curatoría propia, es decir, es el propio colectivo quien se encarga de instalar conceptos de trabajo para luego seleccionar sus obras individuales.

Dentro de los objetivos que identifican en su articulación, alcanza gran relevancia en su proceso el potenciarse como artistas desde su obra individual, así se plantean la realización de exposiciones colectivas e individuales. Respecto de esto último, se proponen realizar una muestra anual como mínimo (entrevista C/CF). En relación a la forma de llevar a cabo sus proyectos identifican como principal financiamiento a los fondos concursables FONDART, pero a su vez reconocen que sus vínculos y redes con diferentes agentes de la fotografía como: investigadores, curadores, fotógrafos dueños de empresas de impresión fotográfica, museos, galerías, críticos de arte y otros fotógrafos, les han dotado de diversos recursos para llevar a cabo sus proyectos.

El trabajo colectivo desarrollado por CCF ha generado productividades diversas entre las que figuran:

Generación de obra individual y colectiva, con mayor énfasis en la primera:

Dentro de esta área destacan la realización de exposiciones a nivel local, nacional e internacional: “Habitar en lo diverso” 2011 Museo de Bellas Artes, Santiago. Así también participaciones que contemplan a algunos de sus integrantes: exposición individual de Fernando Melo “Ante el Paisaje” en sala Joaquín Edwards Bello CCEM en Santiago; Fernando Melo en Lente Latino, selección final del concurso latinoamericano en MNBA Santiago; participación por selección de Nicolás Sáez, Jorge Pasmíño, Manuel Morales, Cristóbal Barrientos en la revisión de portafolios y seminario académico dictado por el mexicano Gerardo Montiel Klint en Santiago; participación de C/CF (Melo, Sáez, Morales, Inostroza, Pasmíño) en habitar en lo Biodiverso exposición del envío chileno a la Bienal de Beijing 2010 por el MNBA; Sáez y Melo en Espejo roto, curada por el fotógrafo suizo Cristoph Fovanna y exposición realizada por Fotoespacio en Santiago; participación de Morales, Sáez, Pasmíño, Barrientos en “Desviados” selección de 18 fotógrafos chilenos para exhibir fotos en gran formato en los paraderos del Transantiago.

12. En octubre de 2008 fueron invitados a participar en el seminario “Socialización de la Política de Fomento para la Fotografía Chilena” por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, realizado en el Museo de Bellas Artes en Santiago.

Otra de las formas de exponer su trabajo la constituye una publicación impresa, editada por editorial Ocho libros, y digital del libro C/CF 2011-2012 el que reúne la obra individual de cada uno de sus integrantes. Por otro lado figura la generación de ejercicios fotográficos de intervalo breve. Este consiste en una edición digital enmarcada en un tema específico ante el cual cada miembro traduce este pie forzado a través de líneas de trabajo fotográfico. Algunos de los ejercicios realizados durante el año 2012 son: “Navidad”, “elecciones”, “Fin del Mundo”.

Colaboración con la fotografía contemporánea:

En relación a su trabajo como gestores de diferentes instancias destinadas a la difusión y gestión de actividades relacionadas con la fotografía contemporánea, el colectivo C/CF gestiona la realización de la exposición URBE (2011) del fotógrafo nacional Jorge Gronemeyer en la sala CAP de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, enmarcada en las actividades que se realizan a través del CNCA en el mes de la fotografía.



Taller 1+1=3 Realizado por el fotógrafo

Taller 1+1=3 Realizado por C/CF Juan Valbuena.

Otra de las acciones articuladas desde el colectivo Concepción Fotográfica es la realización de talleres, entre los que figura 1+1=3, realizado en la caleta Coliumo en Casa Poli (2011). Este consiste en llevar a cabo la primera Residencia (5 días) en la que participan dos colectivos fotográficos de la ciudad de Concepción, estos son C/CF y *La Quinta Pata*. En esta ocasión se invita, además, a los miembros del Archivo Fotográfico de la Universidad de Concepción. “El trabajo en terreno fue acotado estratégicamente entre las zonas de Tomé, Coliumo, Dichato. Lugares muy potentes por sus particularidades territoriales, historia, sus paisajes, su gente”¹³. El taller estuvo a cargo del fotógrafo español Juan Valbuena. Los resultados de esta experiencia de trabajo fueron expuestos por este fotógrafo en la Feria de Arte Contemporáneo Ch.ACO, Santiago. Posteriormente Valbuena presentó el resultado en la mesa redonda: editorial Casa América de Catalunya- Barcelona España, octubre 2011.

Producción de eventos en el área de fotografía:

Uno de los eventos que alcanza continuidad es PANORÁMICA, instancia que se organiza una vez al año y que consiste en la revisión de portafolios fotográficos autorales. Este evento también es parte de las actividades programadas para el Día de la Fotografía en el mes de agosto. Se trata de una convocatoria abierta a la comunidad fotográfica en donde se produce el encuentro presencial de las y los fotógrafos que trabajan de manera profesional y aficionada, y donde sus portafolios son revisados por personas vinculadas a la disciplina, curadores y fotógrafos, generando una actualización y reconocimientos de los productores fotográficos en la región. Uno de sus organizadores identificó, en este evento no sólo la posibilidad de retroalimentar el trabajo individual a través de profesionales del área, sino también, un espacio potencial para la articulación de otros proyectos:

“es importante porque es presencial y eso ayuda mucho a verse las caras y surgen las conversaciones de pasillo donde se arman cosas importantes, o sea, los golpes de estado se han armado en conversaciones de pasillo, no es menor” (entrevista de C/CF).

A través del trabajo del C/CF es posible identificar procesos de producción que cuentan con la articulación de actores y actantes: CNCA, universidades UDEC y UBB, curadores, investigadores y fotógrafos que forman parte de sus amistades, editoriales y la organización de estos a partir de la presidencia de uno de sus integrantes, Fernando Melo, siendo reconocido como un activador de instancias colaborativas y expositivas a través de sus vínculos como docente UDEC y el reconocimiento de su trabajo dentro del área, como parte del Catálogo de Exportación de Fotografía Chileno, creado por CNCA y la publicación de su libro C/CF 2011-2012, el cual ha orientado la vinculación con otros actores del área a través de una distribución “mixta”, por una parte participa una editorial y por otra, cada uno de los integrantes del colectivo se encarga de hacer entrega de la publicación a actores legitimados e influyentes dentro de su área.

13. Disponible en su página: <http://www.concepcionfotografica.cl/>

1.4.4 La Quinta Pata, colectivo fotográfico (2010)

La creación de este colectivo fotográfico está estrechamente relacionada con las actividades organizadas por el colectivo *C/CF* y el CNCA, con el propósito de consolidar una Mesa Regional de Fotografía, proceso que ha generado principalmente la posibilidad de conocer el trabajo de otras personas y conformarse como colectivo, como es su caso. Es a través de una invitación directa del fotógrafo e integrante de *C/CF*, Fernando Melo, que se convoca a algunos de los integrantes de lo que después se conformaría como La Quinta Pata (en adelante L.Q.P.). La invitación se genera al aproximarse la organización de las actividades del Día de la Fotografía, evento en que Fernando Melo convoca a personas que conozcan y que trabajen en fotografía. Tras encargarse de la coordinación de la celebración del Día de la Fotografía, surge el interés desde algunas de las personas que llegaron a la convocatoria de formar un colectivo, sentando el comienzo de su trabajo en conjunto.

En palabras de uno de los integrantes de L.Q.P, los alcances de la Mesa Regional de Fotografía se traducen, principalmente, en posibilitar el encuentro de productores y productoras del área

“la mesa en sí, claro todavía no ha logrado funcionar mucho... pero si ha dado pie, ha funcionado como trampolín para que pasaran otras cosas, ha permitido que en el fondo nosotros nos hayamos reunido, hayamos empezado a trabajar juntos” (entrevista L.Q.P).

Este proceso ha generado un colectivo integrado por profesionales de diferentes áreas: Hernán Ascui, arquitecto y docente UBB, Gustavo Burgos, arquitecto; María José Mendoza, periodista; Mario Moreno Krauss, arquitecto; Claudio David Quiroz, fotógrafo profesional; Héctor Marcelo Pavés, audiovisualista, y Alejandro Valencia, arquitecto.

A diferencia de *C/CF*, los objetivos de su conformación colectiva son parte de su proceso de trabajo, es decir, sus integrantes deciden agruparse sin reconocerse previamente, sino a través de intereses y perspectivas de trabajo compartidos que son identificados en las diferentes instancias de encuentro, talleres y revisión de portafolios convocadas por *C/CF*, los que se relacionan con “acercar la fotografía a las personas” (entrevista L.Q.P.), generando instancias de participación del público, en un comienzo, a través de exposiciones en lugares no convencionales como el living de una casa, exposiciones itinerantes por localidades como Bulnes y Arauco, entre otras. De esta forma, se identifica que su interés no está en el reconocimiento de su trabajo a partir de un circuito tradicional, sino en tener la posibilidad de interactuar con el público directamente y que este participe de la obra como una experiencia que para ellos resulte significativa (entrevista L.Q.P).

A su vez, comienzan a integrarse a la organización de actividades en el marco del Día nacional de la Fotografía. Aquí se crean las *permutografías*, experiencia que se modifica en cada una de sus tres versiones, la primera de ellas es realizada en la Plaza de Armas de Concepción y tiene como escenario el terremoto ocurrido en el año 2010. La propuesta consiste en invitar a personas profesionales y aficionadas interesadas en la fotografía a donar una de sus fotos, éstas se disponen en un carro de supermercado, luego las personas participan escogiendo una foto y se la llevan a cambio de útiles de aseo:

“Nos empezamos a dar cuenta que esa persona con esa foto tenía una experiencia súper especial, que había algo... que le brillaban su ojitos y se iban felices, no era una foto, no era la impresión de una imagen, había algo más allá...” (Entrevista L.Q.P).

La propuesta generada a través de su trabajo colectivo es articulada desde lo que proponen como una *autoría compartida*, en donde cada uno de sus integrantes coopera en la activación de una propuesta que requiere de la participación activa del público. De esta forma comienzan una investigación conjunta acerca de los modos de hacer colectivo y la importancia del montaje, con el propósito que éste efectivamente apunte a una situación de interacción. Instalando, por ejemplo, papeles y lápices en alguna de sus exposiciones de manera tal, que el comentario destinado a la opinión de sus visitantes (libro de visitas) es transformado en protagonista de la exposición, siendo este escrito el que se expone al resto del público. Esta acción que forma parte de un acto de escritura más íntimo, que cierra el recorrido adquiere un carácter público y se desplaza hacia el comienzo del tránsito por la exposición. Antes de ver las fotografías las personas se sitúan frente a los comentarios escritos por el propio público.

Una tercera propuesta es “yo voy” realizada en la vitrina de *Móvil colectivo*, la que fue ubicada en una galería comercial del centro de la ciudad de Concepción, en el sector de Galería Alessandri, un espacio concurrido en donde se invitó a las personas a ser fotografiadas. Dentro de la vitrina se dispuso un calendario en donde estaban impresas las fotografías de las personas que habían querido ser parte de la obra. Cada día se fotografiaba a una persona, luego ellos escribían en un papel hacia donde se dirigían, y este se pegaba junto a su foto. El proceso de trabajo era por turnos, cada uno de los integrantes del colectivo iba a la galería y se instalaba junto a la vitrina diariamente por un periodo cercano a un mes.

Por último, a partir de su participación en el taller $1+1+1=3$, organizado en Coliumo por C/CF, producen una serie de fotografías a través de un encuentro con diferentes personas nacidas en la caleta, 5 profesores, 5 pescadores y 5 cocineras, en donde les preguntan ¿con qué lugar sueñan?. En cada una de las imágenes las personas son fotografiadas con los ojos cerrados y su relato también es registrado.

A medida que transcurren sus procesos de trabajo colectivo, visualizan un objetivo primero que es la posibilidad que a través del colectivo dediquen más tiempo a la fotografía, ya que cada uno se desempeña en otras áreas y también algunos de ellos a la fotografía profesional, pero desde círculos que no están vinculados directamente con circuitos artísticos:

“me di cuenta que teníamos eso en común, que no había egos como así... como peligrosos, como egos grandes, no sé si es peligroso o es malo tener mucho ego, pero un ego que estuviera motivando a hacer lo que ibas a hacer, había un cierto desapego al tema del reconocimiento” (entrevista L.Q.P).

Las formas de trabajo generadas por este colectivo están atravesadas por espacios íntimos de relación, de amistad, los espacios de producción se realizan a partir de un almuerzo una vez a la semana, todos los viernes en la casa de uno de sus integrantes. Este es el espacio de encuentro, de coordinación y reflexión acerca de su trabajo, enfatizando la importancia del contacto cotidiano y el fortalecimiento de sus lazos afectivos como eje central de su producción colectiva, la que está estrechamente vinculada a la red de amigos y colaboradores con la que cuentan sus integrantes. Es así que sus propuestas son llevadas a cabo a través del autofinanciamiento y de la gestión de colaboraciones diversas entre las que figuran, aportes de las y los amigos, auspicios de universidades, específicamente la UBB, algunos almacenes, Municipalidades de las localidades en las que han expuesto y personas particulares que colaboran con el cóctel u otros requerimientos de una inauguración. Hasta la fecha no han generado postulaciones vía fondos concursables, FONDART.



Integrantes colectivo L.Q.P



Obra “Yo voy” (2012)
Móvil En Rodaje.

Sus modos de hacer y de posicionarse son a través de una autoría compartida, relacionados con una perspectiva de trabajo dentro del área de la fotografía, sin considerarla como una producción artística o sin reconocer en ella una obra que se pueda tranzar a partir de un valor económico, tranzar como obra. Sino, como señala uno de sus integrantes, apuntando hacia la circulación de su trabajo en otros circuitos diferentes al artístico. Cada uno de los equipos fotográficos de sus integrantes forma parte de un banco común de tecnologías disponibles para cada proyecto del colectivo.

Dentro de sus producciones se identifica:

Exposiciones fotográficas e instalaciones urbanas: montajes realizados en espacios diferentes a una sala de exposición: Permutografía I, trueque solidario, Día Nacional de la Fotografía, Plaza de la Independencia, Concepción; Permutografía II ¿Qué ves?, Fiesta Chile + Cultura, Parque Laguna Grande, San Pedro de la Paz; Conjugaciones posibles, Foyer, Teatro Universidad de Concepción, Concepción (2010); Permutografía III ¿Qué ves?, Feria Foto Udec, Casa del Deporte, Universidad de Concepción, Concepción (2011); Proceso, Sala colectivo Diez37, Concepción, (2011).

Exposiciones en espacios vinculados a las artes: “Yo voy” convocatoria En Construcción, Móvil colectivo (2012); Movilidad, Corporación Cultural Artistas del Acero, Concepción (2012); Proceso, Centro Cultural Manantial, Arauco (2012); Movilidad, Sala Marta Colvin, Centro de Extensión, Universidad del Bío-Bío, Chillán (2011); Movilidad, Premios Ceres, categoría Artes Visuales/ Fotografía, Concepción, (2011).

1.4.5 Manufactura (2005)

Manufactura, la feria del arte, se produce desde un trabajo conjunto iniciado a través del autodefinido colectivo de gestión cultural “margen de error”. Integrado por los licenciados en artes plásticas Alesandra Merello, Fabián Espinoza y Ángela Rabanal, quienes se articulan desde su participación como estudiantes de la Escuela de Artes de la Universidad de Concepción. Tras reflexionar acerca de los escasos espacios existentes para la producción, circulación y venta de la obra de artistas emergentes, se propone Manufactura como una instancia que posibilita la difusión del trabajo artístico a través de una relación diferente con el público que parte desde la presencia de los creadores en la feria, lo que permitiría compartir sus técnicas y formas de trabajo con las personas interesadas. Así también profesionalizar la venta y presentación del trabajo de estos artistas, tras observar la comercialización de sus obras en Ferias de las Pulgas organizadas en el campus universitario UDEC.

La primera versión de la feria Manufactura se realizó, precisamente, a un costado del Foro de la Universidad de Concepción en el año 2005. Las obras son dispuestas en mesones y estanterías diseñadas para cuadros, facilitadas por la escultora Sandra Santander, quien se desempeña hasta la actualidad como asistente y curadora de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción. Tras esta primera convocatoria, se continua realizando la feria una vez al año, pero en diferentes espacios: Hall Pinacoteca de la Universidad de Concepción, entrada (exterior) Pinacoteca Udec, Corporación Cultural Alianza Francesa, Taller de la artista Dolores Weber (edición “Cazuela”), Corporación Cultural Artistas del Acero. A la fecha (2012) se han realizado ocho ediciones de la feria, las que han contado con un proceso de trabajo y de rearticulación de sus integrantes.

En un comienzo las intenciones de trabajar juntos contemplaban otra propuesta además de la feria, pero tras definir que esa era la instancia que los reunía en una producción conjunta, deciden entonces denominarse *colectivo manufactura*, e invitan después del retiro de Ángela Rabanal a Tahía Strika, vinculada a la pedagogía y creación en artes visuales y, posteriormente, a Gerardo López diseñador gráfico. (Entrevista Manufactura). “Somos un grupo de personas de áreas diferentes, osea todos quizás relacionados con las áreas de la gráfica y artes visuales, pero que nos estamos dedicando a cosas muy distintas y que nos reunimos para realizar este evento una vez al año, cada uno aportando desde lo que puede y desde lo que sabe” (entrevista Manufactura). De este modo es la organización del evento la que produce una acción colectiva, es decir, ésta se activa en la medida que la realización de la feria demanda colaboraciones diversas.

Cada una de las ediciones de *Manufactura* va dando cuenta de diferentes estrategias de difusión y de posicionamiento dentro de la escena artístico cultural en la ciudad de Concepción, incorporando la participación de diferentes actores, no sólo en cuanto a la ampliación de los participantes de la feria, la que se proyecta hacia las artes visuales, el diseño y la artesanía, sino también en la incorporación de patrocinios y auspicios diversos. Además de los centros culturales participan tiendas o marcas de comidas locales, transformando la feria en un evento que reúne la venta de obras o piezas de diseño único, degustaciones, música en vivo, talleres, charlas, entre otras actividades.

La participación dentro de *Manufactura* actualmente es parte de un proceso de postulación y selección. Para su financiamiento se han generado diferentes estrategias de autogestión, en un principio sus gestores se encargaban de la producción completa, esto contempla la realización de afiches a través de pinturas o el uso de técnicas gráficas como la serigrafía, conseguir el espacio, comercializar la obra sin cobrar una comisión a cambio. Esto es posible a partir de la adjudicación del Fondo de Desarrollo Institucional de la Universidad de

Concepción, FDI. Después, la modalidad de trabajo se transforma y son los expositores quienes deben permanecer en la feria para encargarse de la venta de su obra. Esta propuesta no cumplió las expectativas del colectivo, quienes deciden encargarse nuevamente de la venta, difusión y gestión en general y trabajar de forma independiente, decisión que implica solicitar una cuota de inscripción y posteriormente se agrega el cobro de un porcentaje de la venta realizada, lo que permite considerar costos de arriendo, en algunos casos, y una remuneración para sus gestores.

PROYECTO CULTURAL ESTUDIANTIL
FERIA DE ARTE
"MANUFACTURA"
EXPOSICIÓN Y VENTA DE TRABAJOS
FORO UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
CONCEPCIÓN

SEGUNDA EDICIÓN
122006
S.T.L. - CONCEPCIÓN

DETALLE		UNITARIO	TOTAL
38	PINTURA		
	FOTOGRAFÍA		
	GRABADO		
	ORFEBRERÍA		
	OBJETOS DE DISEÑO		

DEL 12 AL 21 DE DIC DE 2006
HORARIO: DE 12 A 21 Hrs FORO UDEC

Auspician: Dirección de Extensión y Facultad de Humanidades y Arte - Universidad de Concepción.
Organiza: *

4ª edición

MANUFACTURA FERIA DE ARTE

OFRECE:
-Pintura
-Dibujo
-Fotografía
-Grabado
-Objetos de diseño

16 al 21 de diciembre
11:00 a 20:00 hrs.
PINACOTECA / UDEC

TALLERES EN VIVO
-Serigrafía textil
-Xilografía y timbres
-Talleres para niños

AUSPICIA:
Dirección de Extensión, DISE, FEC,
Fac. de Humanidades y Arte UDEC
ORGANIZA:
Colectivo MARGEN DE ERROR

www.feriamanufactura.blogspot.com

COLECTIVO Margen de error
TE INVITA A PARTICIPAR EN

"MANUFACTURA"
FERIA DE ARTE

PINTURA / GRABADO /
ESCULTURA / FOTOGRAFÍA /
DIBUJO / DISEÑO / PERFORMANCE

Mayor información, bases y
formulario de postulación en:
www.margenerror.wordpress.com

Envía tus postulaciones al correo
feriadeartemanufactura@gmail.com

5ª edición * **MANUFACTURA** *
FERIA DE ARTE
POSTULACIONES desde el 4 de septiembre al 4 de octubre, 2009

MANUFACTURA
8ª edición
La feria del Arte

15 al 23
diciembre 2012

CENTRO CULTURAL
ALIANZA FRANCESA
COLD-COLD 1 CONCEPCIÓN

1 DÍA PARA COMPRAR, APRENDER Y DISFRUTAR DEL ARTE, EL DISEÑO, LA ARTESANÍA, LA MÚSICA Y MUCHO MÁS.

ORGANIZADO POR:
COLECTIVO MANUFACTURA

ALIANZA FRANCESA

manufacturafriadearte.cl

Afiches creados por Manufactura

La propuesta desarrollada a través de *Manufactura* se caracteriza por generar un espacio físico de encuentro y de exposición para diferentes artistas, pero a su vez las formas de construir “imagen” como feria han resultado atractivas como obra, es así que se genera una exposición con los afiches creados en las primeras ediciones, los que son realizados a través de técnicas manuales, siendo concebidos como piezas artísticas en sí. Se trata de una instalación en la sala de la Corporación Cultural Balmaceda Arte Joven Biobío, en esta ocasión junto a los afiches se monta un toldo y pilguas, bolsos característicos de las ferias libres para la compra de verduras. Este proceso de trabajo ha derivado en una importancia cada vez mayor de recursos asociados al diseño y a la publicidad, logrando instalar una estética y un lenguaje reconocible, que logra convocar cada vez a más participantes como expositores y como público.



Integrantes Manufactura



8° Edición Artistas del Acero

Su concepto de trabajo, como antes se mencionaba, es producir la *feria manufactura* desde los recursos utilizados en las ferias libres, objetos, pesas, pilguas, carro, cajones de frutas, extendiendo el sentido de las ferias libres y sus productos y subproductos agrícolas, hacia el campo del arte y el diseño. Así también, el lenguaje visual y verbal de estas, pero en espacios interiores vinculados al área artística cultural. Tras las ocho ediciones producidas hasta ahora, la feria además de transformarse en un espacio de encuentro, se posiciona como una “imagen”, es decir, logran instalar una diferencia y configurarse como un evento particular, distinto a otras iniciativas vinculadas al diseño y las artes en Concepción, incorporando canales de difusión como Facebook y la creación de una página web.

1.4.6 Animita (2004)

Es definida desde sus comienzos, “como una publicación de artes visuales que circula como obra en sí misma y hace circular también la obra de otros artistas, publicando hasta la fecha ensayos gráficos de más de 20 artistas y colectivos de Chile, Argentina, Paraguay y Bolivia”¹⁴.

Animita es parte de un proceso que se activa con el proyecto Polo de Desarrollo de Arte Contemporáneo, enmarcado en la participación de Carlos Valle, editor actual de *Animita*, como uno de los 14 artistas seleccionados para ser parte de las clínicas de obra planteadas por dicho proyecto, quien reconoce en esta instancia un hito que produce un quiebre en la escena artística local, provocando un giro con respecto a las formas de hacer y de posicionarse dentro de un ámbito contemporáneo del arte, en una ciudad marcada por la impronta de la pintura. Estos cambios se proyectarían en una fuerte producción de obra, una producción más vinculada a sus contextos sociales, el que incluye un trabajo vinculado también a un proceso de investigación.

Previo a la realización del Proyecto Polo, Carlos Valle desde su formación como diseñador gráfico propone un catálogo para la exposición colectiva “*Animita Interpretación de la ausencia*”(2004) realizada en la sala Universitaria, en el centro de la ciudad de Concepción. El formato propuesto corresponde a una publicación en papel de diario, con el tamaño de un periódico que contiene imágenes en blanco y negro con un pequeño texto escrito por cada uno de los artistas.

A partir de las discusiones y la revisión de la obra junto al curador Justo Pastor Mellado, quien participa de las clínicas de obra del proyecto Polo, surge el concepto de edición de artes visuales, gestionando a partir de este espacio el segundo número. Aquí los “ensayos gráficos” realizados son producidos

14. Disponibles en su página: <http://edicionanimita.blogspot.com/>

específicamente para la publicación a través de *Animita*, es decir, esta se convierte en un espacio de circulación de obra, que ya en su segundo número circula junto al diario El Sur, proyecto que contó con el apoyo directo en la gestión de financiamiento y auspicios del curador Justo Pastor Mellado. En el año 2006 se conforma un equipo de trabajo junto al artista Óscar Concha y desde la escritura crítica, Cristian Muñoz, integrante de *Revista Plus*. En esta etapa el trabajo con los artistas se realiza a través de internet, reciben envíos desde Santiago, Paraguay y otros lugares. Junto con ello se producen cambios y diferencias en el equipo editorial, quedando Óscar Concha y Carlos Valle.

Dentro del proceso editorial de *Animita* ha participado además el artista Oliver Sáez. Un punto que llama fuertemente la atención en el momento de realizar la entrevista es la insistencia en referirse al proyecto en singular “yo me gané el fondo”, “yo invité”, etc., *Animita* nunca se planteó originalmente como un colectivo, pero en el momento de indagar acerca de sus procesos de producción es complejo conocer la forma en que colaboran como equipo editorial, porque se percibe, más bien, una forma de plantear el trabajo más cercana al autor personal. Es cuando se hace mención a *Animita* n°13, enmarcada dentro de la Trienal de Chile (2009) organizada por el CNCA, que aparece la mención a la acción colaborativa presente en la edición. En este número se invita a participar a diferentes colectivos que forman parte de esta investigación: *Manufactura*, *República Portátil*, *Mesa 8*, *C/CF Concepción Fotográfica* y *Plus*.

El proyecto editorial y artístico iniciado por *Animita* logra una continuidad de 7 años, periodo dentro del cual se producen 15 publicaciones impresas, las que fueron financiadas a través de la adjudicación de proyectos FONDART, el auspicio de la Corporación Cultural Artistas del Acero, el diario El Sur y amigos de los y las integrantes que se adjudican proyectos y colaboran en la financiación de *Animita*. Financiamiento que se extiende hasta el N°15: “ya no podía pensar en generar el mismo proyecto, pedir plata al FONDART...” (Entrevista *Animita*).

Junto a la edición de los 15 números en los que son publicados los artistas tales como: Óscar Concha, Carlos Valle, Carolina Maturana, Fernando Melo, Evelyn Rozas, Jessica Castillo, Lorena Villablanca, Alejandro Delgado, Lorena Muñoz, Natasha de Cortillas, Carlos Avello, Paulina Yáñez, Oliver Sáez (Concepción). Los artistas Rainer Krause, Carlos Montes de Oca, Laura Spivak, Fredi Casco y Narda Alvarado. Colectivos: *República Portátil*, *Octava Mesa de Artes Visuales* (Mesa 8), *Falucho 41*, *Margen de error* (*Manufactura*) y *Concepción fotográfica*. La circulación de *Animita* se extiende hacia espacios nacionales e internacionales a través de su participación en Conferencia en Galería Metropolitana en Santiago, presentación en El Levante, espacio ubicado en Rosario, Argentina en el año 2011, participación en el taller de edición y gestión de la revista experimental “La más bella”: “proyecto de reflexión, acción y experimentación en el mundo

de la edición de arte contemporáneo, que impulsa y realiza proyectos artísticos específicamente pensados para ser editados por canales y métodos alternativos al mundo editorial convencional”¹⁵ en Madrid, España. La participación junto al director del MACBA de Barcelona en el Centro Cultural España y el taller de la artista y curadora argentina Patricia Hakim (2009),



Edición marzo 2007



Edición colectiva Animita 13

Durante el año 2012, *Animita* cesa su publicación impresa y se propone como edición digital online de arte y cultura, separando el equipo editorial original:

“Hoy la edición papel funciona con un carácter independiente respecto a la edición web pues los dos proyectos tienen fundamentos, objetivos y públicos diferentes: la edición papel está dirigida para el consumo de público específico de arte contemporáneo y Animita: edición online de arte y cultura se dirige a un público amplio consumidor de cultura de internet”¹⁶.

En este nuevo formato se separa el equipo de trabajo conformado por Oscar Concha y Carlos Valle, participa este último junto a la artista Natasha de Cortillas, la periodista Carolina Lara y el diseñador Hernán Rodríguez, las dos ediciones que circulan son: *La red(es) social* y *Soy Nación? Soy Cultura*.

15. Disponible en su página: <http://edicionanimita.blogspot.com/2009/11/carlos-valle.html>

16. Disponible en su página: <http://www.edicionanimita.cl/>



Animita: 1º Edición digital online de Arte y Cultura (2012)

1.4.7 Mesa 8 (2008)

En el mes de diciembre del año 2007 el CNCA de la Región del Bío-Bío, hace pública su convocatoria a desarrollar la asociatividad entre las y los productores culturales a través de un seminario en que se propone la formación de mesas regionales de trabajo en diferentes disciplinas: artes visuales, fotografía, música y danza. En esta ocasión intervienen, además, Daniel Álvarez, abogado asesor de la entonces Ministra de Cultura, experto en materias de derecho de autor con el tema: Ley de Propiedad Intelectual y Ley de los Artistas. En la segunda parte intervino Elicia Herrera, funcionaria del Consejo Regional, quien expuso “La Elaboración y Formulación de Proyectos Artísticos Culturales de los Fondos Culturales Concursables. Este encuentro reúne a los productores de artes visuales entre estos: Carolina Maturana, Alejandro Delgado, Luis Almendra, Óscar Concha, Carlos Valle, Paulina Yáñez, Oliver Sáez, Andrés Moreno, Gustavo Molina, Guillermo Moscoso, Cristian Muñoz¹⁷ Algunos de ellos pasan a formar parte de la mesa de artes visuales, que reconoce como propósito experimentar una vinculación estrecha entre la comunidad y la práctica artística, explorando “los límites del arte y su proyección social” (entrevista *Mesa 8*).

17. Disponible en: <http://octava-mesaartesvisuales.blogspot.com/>

Dentro de las líneas de acción propuestas para la mesa de artes visuales se planteó su funcionamiento, como interlocutor entre el CRCA y los productores visuales, a través de su participación en las políticas culturales, la producción de datos acerca de las condiciones de trabajo de las y los productores, el requerimiento al CRCA de que los artistas participen como agentes prestadores de servicios y consultores.

Tras una primera asamblea realizada en la Corporación Cultural Alianza Francesa, en donde asisten gestores, docentes, artistas, etc. En esta ocasión se acuerda la discusión de los estatutos y la conformación definitiva de la mesa de artes visuales, orientados por objetivos tales como: generar una plataforma de dinámicas consensuadas; favorecer la autonomía local; proyectar un núcleo de producción local. Entre los participantes figuran: Leslie Fernández, Óscar Concha, Carolina Maturana, Cristian Muñoz, David Romero, Oliver Sáez, Luis Almendra, Carlos Valle, entre otros. El número inicial aproximado es de 20 personas.

Dentro de esta figura se desarrolla el proyecto C.A.R.R.O (Centro de acopio Regional Rodante en 2009), consistente en la realización de talleres de producción de libros en la que participan organizaciones vecinales de la Población Agüita de la Perdiz de Concepción, Valle la Piedra de Chiguayante y alumnos del departamento de Artes Plásticas de la Udec.

El segundo proyecto es Mínimo Esfuerzo Máximo Resultado (M.E.M.R. de 2008) orientado a la difusión de intervenciones urbanas realizadas por diferentes productores visuales, que apunten a una exploración crítica del marco de “lo artístico”, propuesta que se enmarca en la celebración del Día de las artes visuales. Las intervenciones se difunden a través de la página web.

La obra “P(l)anificación” (2008) realizada en la Corporación Cultural Balmaceda Arte Joven Bío Bío, ubicada en el sector Tucape bajo, consiste en un trabajo colectivo junto a los vecinos del sector, a quienes se les invita a participar tras indagar que una de las prácticas recurrentes era hacer pan. Se proponen trasladar los hornos a la sala de exposición y hacer pan junto a los vecinos y a los panaderos de la Villa. Finalmente se lleva a cabo un registro en video de la experiencia y se genera un texto para un catálogo.

Junto a los proyectos antes mencionados se realizan asesorías a la Corporación Cultural Balmaceda Arte Joven Bío-Bío (2010) consistente en la generación de una orientación conceptual para la convocatoria de proyectos artísticos en la sala de exhibición. Así también la realización de un diagnóstico, análisis y propuestas en torno al Fondo Nacional, FONDART (2008) solicitado por el CRCA.

Luego de una serie de cuestionamientos acerca de su posición frente a líneas de acción de la institucionalidad, el alcance efectivo de las propuestas generadas por la Mesa de Artes Visuales y el desgaste de sus integrantes, se toma la decisión de desligarse del CNCA, pasando a llamarse *Mesa 8* (Entrevista Mesa 8). Los integrantes originales son: Daniel Cartes, Óscar Concha (*Móvil*), Natasha de Cortillas, Leslie Fernández (*Móvil*), Carolina Lara, Carolina Maturana, Cristian Muñoz (*Plus*), David Romero (*Plus*) y Carlos Valle (*Animita*). Quienes se definen como una plataforma de trabajo asociativa, destinada a la producción de una práctica artística implicada en problemáticas contingentes.

El primer proyecto generado por *Mesa 8* durante el año 2011 es el programa de residencias de artistas nacionales e internacionales. Propuesta que cuenta con el apoyo de diferentes actores a través de lazos de amistad, como es el caso de Casa Poli emplazada en Coliumo, espacio que habitan los artistas durante su residencia, diseñado por los arquitectos Mauricio Pezo y Sofía von Ellrichshausen. Por otra parte figuran el CNCA, organismo que financia el proyecto, el auspicio de la Corporación Cultural Artistas de Acero y por último, la Universidad de Concepción a través de la facilitación de algunos espacios.

En relación a los procesos de producción que colocan en curso, una de sus integrantes reconoce cierta funcionalidad en la forma de asumir su trabajo:

“yo diría que funcionamos súper bien, súper bien a nivel logístico, somos funcionales, osea podemos serlo... pero creo que finalmente estamos dejando poco espacio a la exploración, estamos finalmente donde a mí personalmente no me gusta estar, que es esta cosa de decir: no es que no nos podemos salir del campo del arte, creyendo que el arte es esto de aquí hasta acá” (Entrevista Mesa 8).

El cuestionamiento por los límites de la práctica artística aparece como un tema que posiciona a los integrantes de *Mesa 8* en diferentes perspectivas, siendo un punto de encuentro y de tensión en las relaciones internas del grupo.

Retomando el Programa de Residencias generado durante el año 2011 que contempla la invitación a realizar un trabajo de implicación con la comunidad, los lugares escogidos son el borde costero a raíz de las problemáticas y movilizaciones que son parte del proceso de reconstrucción, específicamente Tomé y Coliumo. Cada residencia consta de tres ejes: una charla pública del residente acerca de su trabajo, desarrolladas en la Escuela de artes de la Universidad de Concepción, Taller Monstruo; un taller experimental y la generación de un trabajo en diálogo con la comunidad.

El primer residente es el artista colombiano Leonardo Herrera, quien orienta su propuesta hacia la historia y los procesos de crisis de la industria textil en Tomé. Concretándose con el encuentro “Para la memoria viva de Tomé”, con la participación de ex trabajadores textiles y la comunidad tomecina.

El segundo residente es Christian Luna, artista peruano que trabaja en la localidad de Coliumo con aldeas de emergencia post terremoto. Ambas ocasiones como antes se mencionó, cuentan con la colaboración de Casa Poli, lugar donde reside el artista.

Posterior a las dos experiencias de Residencia se produce una publicación impresa en formato periódico llamado “El residente”, en la que participan diferentes actores con textos: artista residente, alumnos de la Escuela de Artes, profesor de la Escuela de Coliumo, dirigente de la aldea de Coliumo, profesora de Artes, gestora e integrante de CECUM Tomé, entre otros. También es posible conocer por medio de imágenes los procesos y encuentros generados a través de las residencias. Esta publicación ha circulado en diferentes espacios en América Latina: Colombia, Lima, Argentina, vinculados a la perspectiva de trabajo de Mesa 8, como también en Antofagasta. La estrategia de distribución es principalmente a través de amistades o redes que colaboran en la entrega de la publicación en un espacio a un agente que pueda resultar relevante.

En relación a lo anterior, la generación de redes e intercambios se presenta en la entrevista como un espacio de reconocimiento, un proceso de apoyo mutuo en que se identifican intercambios simbólicos e inmateriales, como es el caso con Manufactura y Taller Monstruo y a su vez, este espacio de reconocimiento y colaboración funciona como la forma de posicionar sus iniciativas.

“sí, entre Mesa 8 y Animita, eso es como permanente, yo diría que es más potente de Plus a Mesa 8 que de Mesa 8 a Plus y, si es igual de permanente de Mesa 8 a Animita y de Animita a Mesa 8, de repente son miradas estratégicas, cuando necesitas consolidar algo porque quieres que los que van a recibir la información la vean con más peso, entonces ya pongamos el logo ¿les parece?. Sí, entonces Mesa 8 aparece patrocinando, cuando la iniciativa tiene un peso por sí mismo, como el caso de Plus, va sólo pu”
(Entrevista Mesa 8)

Programa de Residencias (2011)



Residencia de artista Leonardo Herrera, Tomé.



Residencia de artista Leonardo Herrera, Tomé.

1.4.8 República Portátil (2003)

El trabajo de *República Portátil* (en adelante *R.P.*) se articula desde el espacio universitario, a través de las facultades de Arquitectura y Diseño Industrial de la Universidad del Bío-Bío. Es desde aquí que sus integrantes inician una serie de intervenciones relacionadas, primero con la experimentación con fluidos de colores y su proyección sobre murallas en diferentes espectáculos y sesiones de música electrónica, usando una proyectora de diapositivas, tecnología disponible en ese momento dentro de ese espacio académico. Las primeras acciones estarán dirigidas hacia el proyecto *Fluydos*, el que consistió en realizar cuadros en movimiento, es además el activador del interés conjunto por la investigación de nuevos medios y tecnologías. A ello se suma la formación de sus integrantes dentro del área de la arquitectura y el interés por realizar derivas (caminatas sin un destino fijo) en la ciudad que permitieran reconocer, mapear, registrar y plantear nuevas formas de habitar y de visibilizar a Concepción. Desde este proceso se generó un cuestionamiento de la noción de habitar como una práctica sedentaria y se propuso la posibilidad de generar modos de habitabilidad que permitieran

trasladarse. Este discurso atraviesa gran parte de su producción colectiva y definió, además, la elección de su nombre.

R.P. está integrado por un número variable de personas, estos se modifican a través de los proyectos en desarrollo, pero es posible identificar un núcleo de trabajo conformado por 8 personas, en su mayoría arquitectos. Dentro de los objetivos y reflexiones que guían su trabajo inicial está la problemática de “desarrollar arte sin ser artistas” (entrevista R.P.) guiados por la convicción de que el arte es para la gente. Es decir, reconocen su interés por desplazar su trabajo hacia un lenguaje artístico que no esté dirigido a un público docto, sino que éste salga de las salas y sea abierto a la comunidad. Por otro lado identifican como propósito conjunto generar un concepto de vida que no los amarrase a un lugar, de aquí el nombre de República Portátil.

A partir del reconocimiento de estos objetivos es que la masificación que ofrece internet alcanza un rol fundamental para sus integrantes, es la forma de mantenerse trabajando juntos sin estar físicamente. En su caso particular, siguen produciendo en conjunto con dos de sus integrantes ubicados uno en Barcelona y otro en La Unión, Osorno. Esto además se manifiesta en la importancia que otorgan a internet como el espacio para activar otro tipo de comunidades. Bastaría con conocer el trabajo de alguien, reconocer una motivación compartida, para crear un proyecto sin que sea necesario conocerse presencialmente. (Entrevista R.P)

La autodefinition de República Portátil transita por una compañía creativa, una oficina de arquitectura, y la figura formal de centro cultural sin fines de lucro. Ello ha permitido funcionar a través de diferentes financiamientos, fondos concursables y autogestión. En cuanto a la organización de sus procesos de producción, “cada uno de los integrantes puede liderar nuestras acciones, ello estará sujeto a los requerimientos, los tiempos personales, conocimiento en el área y las confianzas que han logrado a través de los años de trabajo, amistad y convivencia”(Entrevista R.P).

El trabajo se genera desde un espacio habitado por parte de sus integrantes, actualmente es una casa ubicada en el centro de Concepción la que funciona como espacio de trabajo, laboratorio, oficina. Antes ya habían desarrollado experiencias de convivencia a través de la okupación de una casa abandonada en las calles Tucapel con Chacabuco, la que fue intervenida y maquetada como parte de sus propuestas colectivas.

Dentro de esta compañía se pueden identificar dos tipos de productos, los primeros son de orden comercial, vinculados a los servicios prestados como arquitectos y diseñadores, los segundos están relacionados con la generación de obras e intervenciones urbanas que comienzan a circular posteriormente por espacios y circuitos vinculados a las artes visuales. Entre estos figura:



Obra Tele – Plaza (2006)



Obra “New Babel” (2012)
Móvil Colectivo

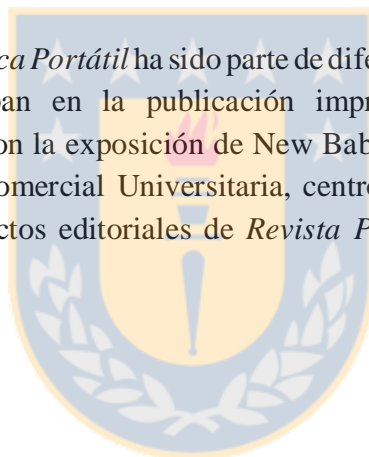
Tele-plaza (2006) definida como una acción- instalación de arquitectura efímera (72hrs) realizada en la Plaza de Armas de Arauco. Aquí sus integrantes habitan con carpas y andamios. Durante el proceso se invita al público a ser parte de una “simulación teatral”, generando un registro fotográfico y audiovisual de la acción.

Su investigación acerca de la simulación, la tecnología audiovisual y las posibilidades de internet como soporte de obra, continúan a través de Expo- Plaza (2007). En esta obra se utiliza una sala de exposición montada en la Plaza de Independencia de Concepción (15 días), donde se instala la base de transmisión de un canal de televisión por internet. Paralelo a ello se realiza un registro con cámaras de video al estilo de un canal de televisión, donde sus integrantes vestidos con un overol naranja, realizan preguntas con un micrófono a la gente que transita:

¿Qué le parece la televisión?, ¿Quiere verse en la televisión?, Entonces vaya a la sala que se ha montado. Luego este registro editado permite que se aprecie la persona en una televisión.

El uso del overol naranja estuvo presente en ambas obras y en el comienzo de sus trabajos, produciendo su obra a través de la performance, videos, música en vivo, retroproyección, creando formas de trabajo transmedial, “El futuro ya llegó”, “Deshabitado performance” se producen en espacios como Arauco, Corporación Cultural Alianza Francesa y Universidad del Bío-Bío. A lo largo de sus años de trabajo y práctica conjunta acerca de habitabilidad y nuevos medios realizan un proyecto de carácter cinematográfico, la co-producción del film “Deshabitado” (2012), el que genera otros proyectos paralelos asociados al diseño, video, lenguaje cinematográfico, escenografía e intervención urbana¹⁸.

El trabajo de *República Portátil* ha sido parte de diferentes instancias vinculadas a las artes visuales. Participan en la publicación impresa En construcción de *Móvil colectivo*, así también con la exposición de New Babel (2012) en la vitrina de Móvil, ubicada en la Galería comercial Universitaria, centro de la ciudad de Concepción. Y participan de los proyectos editoriales de *Revista Plus* y *Animita 13*, en una de sus ediciones.



18. Disponible en portafolio (issue) de República Portátil: http://issuu.com/republicaportatil/docs/portafolio_rp

CAPÍTULO 2:

PROCESOS PRODUCTIVOS EN ARTES VISUALES CONTEMPORÁ-
NEAS EN CONCEPCIÓN.



2.1. Contextos y Emergencias en las Artes Visuales

Contemporáneas

En Chile, la generación de conocimiento acerca de la producción de artes visuales es un área de investigación aún en proceso de consolidación. Es así, que las referencias empíricas acerca de las transformaciones y procesos experimentados durante las últimas décadas cuentan con escasos estudios sistemáticos que permitan actualizar y ampliar los conocimientos acerca de este ámbito. Sin embargo, existen aportes relevantes, entre estos el caso de “Productores de Arte y Cultura en la Araucanía” (2010) a través del cual se comprende que las características de la producción artística de un país, una región o una localidad no dependen tanto de la calidad de los productos en sí mismos, sino de un conjunto de fuerzas institucionales, materiales y simbólicas que los dotan de sentido e identidad (Berho, 2010). ¿Cuáles son entonces las prácticas productivas que posibilitan y caracterizan la producción en artes visuales?, ¿Qué es pues lo que condiciona su aparición y determina sus características particulares o locales?

Es desde la descripción de este escenario en la producción artística contemporánea que, Natalie Heinich (2001) ha propuesto investigar la categoría de arte desde la noción de frontera, aludiendo a fronteras materiales, institucionales y mentales a través de las cuales se organiza el arte. Así sostiene que el funcionamiento del arte contemporáneo podría ser entendido como “un movimiento de desplazamiento de las fronteras del arte” (Heinich, 2001:56). De esta forma, más que hablar de dilatación se refiere a este movimiento como una transgresión, en términos de que existe la ruptura de un consenso, el que produce “un triple juego” entre “transgresiones de las fronteras por las proposiciones de los artistas, reacciones negativas del público e integraciones por las instituciones” (2001:79).

Una de las coincidencias de los diversos colectivos estudiados aquí, dice relación con que casi toda asociación productiva apunta a inaugurar un espacio, posibilitar o abrir oportunidades de intercambio y difusión de nuevas propuestas en artes visuales, postura que no se aleja de lo que Heinich (2001) propone en cuanto transgresión de las fronteras mismas.

Es la misma autora que plantea lecturas acerca de las tensiones y la problematización de consensos que pueden implicar la articulación de actores colectivos en el ámbito de las artes visuales, los cuales están asociados a la autoría, autonomía, procesos de producción, así también, a los espacios, relaciones y formas en que circula su trabajo.

A partir de las últimas décadas es posible observar un relevamiento en el estudio de la producción artística hacia otros campos de conocimiento, entre los

que figuran estudios urbanos, economía y comunicación. Néstor García Canclini (2007 y 2010) indaga en estos desplazamientos y se pregunta “¿Qué está pasando con el arte, cuya muerte se anunció tantas veces, para que en pocas décadas se haya convertido en alternativa para inversores decepcionados, laboratorio de experimentación intelectual en la sociología, la antropología, la filosofía y el psicoanálisis, surtidor de la moda, del diseño y de otras tácticas de distinción? Se le pide incluso que ocupe el lugar dejado vacante por la política y proponga espacios colectivos de gestión intercultural” (García Canclini, 2010:19).

Si bien la presente investigación problematiza un horizonte de estudio mucho más acotado que la propuesta de García Canclini, coincide en la inquietud por abordar las nuevas relaciones que se establecen en la práctica artística, teniendo como eje principal las acciones que generan productores y productoras dentro del escenario contemporáneo.

Pues allí donde la reflexión en ciencias sociales aún no ha sido prolífera, es decir en los procesos productivos en artes visuales en Chile, es que precisamente son ellos y ellas, los propios productores quienes han reflexionado acerca del escenario en que desarrollan su trabajo. Sosteniendo posturas diferentes con respecto al sentido de sus procesos **asociativos**, en donde destacan articulaciones que visualizan en el trabajo colectivo la posibilidad de realizar proyectos que de manera individual resultan muy complejos. Es decir, el colectivo se posiciona como un espacio de intercambio más específico en donde sus integrantes pueden asumir roles equivalentes a sus diferentes áreas de trabajo:

“Creo que se ha llegado a la conclusión, como herencia, de que sólo es muy difícil trabajar y que los trabajos de manera colectiva rinden más frutos y uno aprende más a trabajar de manera sólo, osea, ya el trabajo artístico es complejo, y cuando hay un grupo de gente que tiene capacidades o competencias específicas, es mucho más fácil y hace más amable este proyecto, resolver proyectos” (entrevista Colectivo Móvil).

En paralelo, este sentir sobre lo colectivo para Mesa 8 se reconoce como las ganas de hacer con otros como parte de una serie de tareas y gestiones implicadas en el trabajo artístico Pero que a su vez tendrían un fuerte componente de reciprocidad, en cuanto se trabaja colaborando con otros, para que esa colaboración se constituya como un activo que impulse o movilice colaboraciones de vuelta.

Es la precariedad del entorno en que se instauran los y las productoras de artes visuales la que condiciona fuertemente su hacer. En palabras de García Canclini las formas de producción que caracterizan a los nuevos artistas suceden “tal como les ocurre a los damnificados que intentan organizarse, en la inminencia de lo que puede suceder o en los restos poco explicables de lo que fue desvencijado por la globalización” (2010:22). Sobre lo mismo, existe un sentido compartido:

“creo que ahora, un poco por necesidad y un poco por las cosas que están pasando a nivel mundial, la gente se está empezando a juntar y a generar redes o colectivos como en el caso de nosotros para facilitar el trabajo, el que no es fácil” (entrevista Manufactura).

Según García Canclini, el arte hoy se caracteriza por trabajar en los restos de lo ingobernable, que para los hallazgos de esta investigación coincide con la precariedad, desde sus entornos más directos de trabajo, en cuanto a la escasez o la ausencia de fondos de financiamiento de la producción de obras, así como la cualidad de los vínculos e intercambios identificados por ellos y ellas. Esto, siguiendo a Latour (2005) apuntarían a la precariedad de una red, es decir, la asociación existe en la medida que el intercambio forma parte de un proceso de producción específico, ya sea la revista, la feria de arte, una exposición, lanzamiento de ediciones, entre otras.

Parece ser que nos encontramos frente a nuevas formas de funcionamiento que no sólo responden a un contexto local, sino que forman parte también de otras escenas artísticas. Es el caso de los colectivos y asociaciones que emergen en Valencia, España, también durante la última década, los que en palabras de sus investigadores forman parte de un contexto más general que dice relación con los modelos oficiales del sistema cultural y la precariedad, antes mencionada, de la actividad artística, entendida como la creación y gestión de sus proyectos creativos (García, Martín y Villar, 2011:516).

En relación a ello, la visión de Plus frente a el giro en las pautas productivas también tendría que ver con un cambio en las relaciones sociales actuales, Ellos sostienen: “creo que se trata de una adaptación al giro neoliberal de las practicas, las instituciones culturales, do it yourself, hazlo tú mismo” (entrevista Plus).

A su vez, el proceso de constituirse como un espacio de producción conjunta ha sido traducido por parte de los colectivos estudiados en Concepción, como su producción misma, es decir, es el propio proceso de nucleamientos con otros actores el que se trasforma en un modo hacer. Es el caso de Revista Plus, República Portátil y La quinta Pata, quienes a partir de diferentes estrategias, integran el proceso como parte constitutiva de su práctica artística.

En Revista Plus, por ejemplo, se propone la producción de reflexión a partir de escrituras participativas y de diálogos que luego forman parte de la publicación, estableciendo una práctica editorial “a partir de un marco de trabajo cruzado por el diálogo y el intercambio y que se concreta a partir de los textos que produce, pero dentro de esa dinámica” (entrevista Plus).

Por su parte República Portátil, entiende en su práctica un concepto de vida, que dice relación con el habitar juntos un mismo lugar, el que deviene en su laboratorio, espacio de convivencia y de trabajo. Este espacio habitado no siempre es estable, sino que se traslada a espacios públicos, movilizándolo en ello su reflexión desde la arquitectura, acerca de los lugares no habitados en la ciudad, los sitios que marcan los mapas personales. A partir de ahí, han generado diversas intervenciones “habitables” en el espacio público. Una de las acciones que ensambla su concepto de trabajo colectivo es la ocupación de una casa abandonada en la calle Tucapel con Cochrane, la que luego es maquetada e intervenida para transformarse en su vivienda y espacio de trabajo, sosteniendo que “R.P es político, porque en sus conversaciones de sobremesa tiene conversaciones acerca de cómo se puede vivir mejor en Chile, cómo se puede vivir mejor en Concepción, a raíz de eso dentro del oficio aparecen obras” (entrevista República Portátil).

Desde la experiencia del colectivo La Quinta Pata, conformado por profesionales de áreas diversas, arquitectos, periodista y audiovisualista, quienes a diferencia de los colectivos antes mencionados (excepto R.P.) no vienen de una formación artística, sino que su relación con el ámbito de las artes visuales se produce desde la conformación misma del colectivo. En ellos es posible identificar otro modo de hacer dentro de la práctica fotográfica al instalar su interés no en la fotografía misma, sino en la interacción y participación del público en la obra. De esta manera se desplaza el sentido de su trabajo hacia la experiencia asociada, a partir de lo que ellos denominan autoría compartida.

Precisamente en este punto, nuevamente siguiendo a Natalie Heinich (2010), en su genealogía de los estudios sobre el arte, la autora sostiene que se pueden resumir en tres décadas particulares, arte y sociedad, arte en sociedad, y por último el arte como sociedad; ello permite reconocer un estudio de carácter empírico cuyo objeto ya no está en el pasado como en el caso de arte en sociedad, sino que en las interacciones y actores que estructuran internamente el arte en el presente, considerando las relaciones entre artistas, instituciones, mediadores, obras y públicos (Heinich, 2010).

La autora expone un recorte basado en diferentes momentos de la actividad artística: recepción, mediación, producción, obras (Heinich; 2001:45). Sin embargo, reconoce lo artificioso que puede resultar esta distinción ya que, precisamente, el interés de los análisis contemporáneos es evidenciar los sistemas relacionales e interdependencias que se generan en la actividad artística (Heinich, 2001). De esta manera, la autora ya no interroga ¿qué es el arte? sino más importante aún ¿cuándo hay arte?, pregunta que conduce el análisis hacia el conjunto de relaciones, nociones y mediaciones que intervienen en el reconocimiento de cierto objeto como artístico (García Canclini, 2010).

La mediación es entendida como todo aquello que interviene entre una obra y su recepción. Dentro de las categorías de “mediadores” es posible distinguir a personas, palabras, cosas e instituciones (Heinich; 2010:61). Acá es factible sintonizar con la emergencia de los colectivos en artes visuales estudiados, de acuerdo al interés por instalar espacios propicios a la producción y circulación de prácticas y obras contemporáneas. Con ello la precariedad productiva, y una emergencia como respuesta a ella misma, actuando no sólo como productores sino que a la vez mediadores de la obra y su entorno.

Heinich (2001) sostiene que es la mediación la que a veces puede contribuir a la producción de obras ya que los propios procedimientos de legitimación pueden ser convertidos en propuesta artística, se amplían así las posibilidades de entender la noción de mediación, transformando el arte en un juego entre productores, mediadores y receptores (Heinich, 2001) no como un espacio estable de roles determinados, sino como un espacio sujeto al tipo de prácticas artísticas y sus formas de legitimación.

De la misma forma, y esta vez, citando a Latour (2008) se señala que este proceso no sólo puede estar determinado por personas, sino por la construcción recíproca entre las realidades materiales y las acciones humanas y no humanas pues “ya no estamos enfrentando entonces a ‘intermediarios’ cuyo trabajo consiste en tejer relaciones improbables entre mundos separados, sino más bien ‘mediadores’ en el sentido de operadores de transformaciones o de ‘traducciones’— que convierten al arte en su totalidad, al mismo tiempo que el arte los hace existir” (Heinich, 2001:78). La inauguración de espacios nuevos, fuera de la convencionalidad es otra de las características de esta emergencia en ambientes precarios.

Actualmente la configuración de colectivos en el ámbito de las artes visuales está asociado a un escenario político-económico que se caracteriza por la economía de mercado capitalista-neoliberal, o bien una globalización que omite particularismos generando formas de identificación cual marcas como ícono comercial sin espesor emancipador (García Canclini, 2010). Es así que durante la década de 1990 emergieron con fuerza el dominio de la gestión cultural y las categorías de consumo cultural, industrias culturales e industrias creativas para referirse a este campo, predominando una perspectiva mercantil acerca del trabajo artístico (Facuse, 2010).

Asimismo figuró una creciente profesionalización de las artes. Las políticas de financiamiento cultural basadas principalmente en el fondo concursable Fondart; modelo de financiamiento que parece casi universal, en donde el rol del estado como supervisor y patrocinador conlleva, en palabras de García Canclini: “a que las sociedades respondan a los artistas con razones no estéticas que reafirman sus miradas profanas y por tanto su indiferencia” (2010:222).

Este tipo de modelos de financiamiento obligan al artista en búsqueda de recursos a hacer de sí mismo una empresa, su propia microempresa; es decir se instituyen como el modelo social de Biopolítica que Foucault bien trabajase (2010), en el que sostiene que ya no priman los modelos sociales de explotación a través del encierro y cautiverio de los cuerpos a fin de hacerlos productivos, sino que hoy son las propias subjetividades las fuentes de productividad, representando cada persona la primera promotora de su fuerza creativa. Es entonces la imposibilidad de figurar en esta supervivencia del más fuerte que impone el modelo de mercado y el Fondart en ello, que existen estos nucleamientos como formas de resistencia, de producción conjunta que en principio trasciende a la individualidad, y explora nuevas formas de relación e involucramiento de sus prácticas, así también inaugura espacios que les permitan visibilizarse a grupos de productores y productoras sin integrar necesariamente la oficialidad.

Trabajos anteriores en arte y política no sólo se vinculan a este estudio sino que tienen mucho que decir; el caso de los estudios de Nélly Richard (2007) y su trabajo sobre las agrupaciones artísticas como el C.A.D.A. bajo dictadura en Chile, son un claro ejemplo de ello y, sin ir más lejos, en Argentina Guillermo Martín Quiña (2009) aporta algunas luces a esta investigación. El autor explora los modos de acción de colectivos artísticos y agrupaciones que se configuran tras las crisis vivida en Argentina en el año 2001 y su vinculación con movimientos sociales que surgen dentro del contexto local postcrisis. A partir de sus prácticas, se plantea la posibilidad de una nueva legitimidad artística vinculada al espacio público, varias de estas con un marcado carácter militante. Así identifica “la aparición de un nuevo y complejo circuito de exposición y producción que convive con el clásicamente legítimo” (Martín Quiña en Wortman, 2009:220).

En el caso de la escena artística cultural de Concepción es posible identificar que, casi todos los procesos asociativos tienen un comportamiento que apunta a inaugurar otros espacios con diferentes formas de interacción con la oficialidad. De esta manera, se articulan espacios de legitimación paralelos a los oficiales, es decir, no se marginan de un diálogo con la institucionalidad, ya sea en su constitución o en el desarrollo de sus iniciativas. Un ejemplo de esto son las Mesas Regionales de Fotografía y Artes Visuales convocadas por CNCA, donde surgieron: La Quinta Pata, Mesa 8 y C/CF Colectivo Concepción Fotográfica:

“yo puedo hablar con propiedad con respecto a la fotografía, también porque soy fotógrafo y porque soy parte de un colectivo de fotografía que ha estado vinculado en acciones de producción y de creación artística en la región y hemos logrado con esfuerzo ser un referente nacional de la fotografía, a tal punto que el gobierno nos ha facilitado, nos ha ayudado e invitado a participar de proyectos de gobierno, específicamente del área de la fotografía del CNCA, nos ha ayudado a participar de talleres, perfeccionamientos, exposiciones, nos ha financiado trabajos” (entrevista C/CF).

Sin embargo, una característica que atraviesa a cada uno de los colectivos estudiados es la importancia de la autogestión, entendida como estrategias y modos de autoorganización para conseguir llevar a cabo proyectos que parten de la iniciativa de quien intenta desarrollarlos, exigiendo altos niveles de corresponsabilidad entre sus integrantes (Marín García; Martín Andrés; Villar Pérez; 2011: 516)

Por su parte Pamela Desjardins (2012), también interesada en las asociaciones contemporáneas en Argentina, sitúa su interés en las formas de trabajo colectivo y cómo éstas incorporan la autogestión como parte de su discurso artístico, argumentando al igual que aquí, que la emergencia de estas asociaciones responde también a la debilidad institucional y del mercado del arte (Desjardins, 2012:6). De esta forma, son los artistas quienes colocan en funcionamiento proyectos que trascienden la producción de obra y apuntan hacia ámbitos vinculados propiamente a la gestión cultural.

El rol y los alcances de la autogestión analizados por Desjardins, plantean una revisión de las funciones que desempeñan artistas y productores culturales en la actualidad, pero también interrogan acerca de la importancia y el rol jugado por las redes, las colaboraciones y las posiciones que sustentan las propuestas de trabajo autogestionado.

El interés y la generación de nuevos espacios de socialización que se observa en las artes, a través de la proliferación de colectivos artísticos o iniciativas ya no individuales sino colectivas, que cuentan con objetivos y formas de acciones heterogéneas, conducen a Laura Lattanzi (2009) a plantear una revalorización de la comunidad a través de la configuración de nuevas formas socio-estéticas, refiriendo a la generación de lazos con otros grupos sociales, artistas y colectivos, los que no se agotan en un fin concreto, sino que se transforman de acuerdo a la coyuntura en la que actúan; de esta forma, varias de las asociaciones contemporáneas ya no pueden ser pensadas en torno a lazos de filiación estables, cuestión que los alejaría de la institución social moderna, señalando que “no existe una jerarquía establecida, ni un elemento esencial que los agrupe e identifique. En este sentido es que responden a las nuevas comunidades, las cuales no están reguladas por efectos de identidad. Pero sin embargo, debemos advertir de que estos lazos, que si bien abiertos, tampoco son meramente azarosos lúdicos; sino más bien solidarios y políticos, la intención de dislocación es consciente” (Lattanzi; 2009:124).

Es posible caracterizar los procesos y espacios de emergencia de los colectivos artísticos, sobre la base de dos “fuerzas” que no necesariamente son contrapuestas o excluyentes, pero que con un fin explicativo, pueden ser presentadas de forma separada:

1-Influencia de agentes externos: consistente en las acciones de organismos o instituciones ajenas a la producción artística en sí, que a través de iniciativas dirigidas a la convocatoria y/o gestión incidieron directa o indirectamente en la conformación de colectivos artísticos.

Proyectos o Programas implementados por Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (CNCA)

- **Proyecto Polo de Desarrollo de Arte Contemporáneo región Biobío.**

Animita: publicación y equipo editorial precursor (Carlos Valle, luego Oscar Concha) son parte de los 14 artistas locales convocados por los gestores del proyecto, Simoneta Rossi y el artista Luis Cuello.

Revista Plus: se articula desde la coyuntura del proyecto, pero como un “efecto inesperado” de las acciones y discursos implicados en el modelo de desarrollo de arte contemporáneo propuesto a través de éste.

“El Proyecto Polo estaba dirigido por Justo Pastor Mellado y básicamente fue él que propició que, a partir del Polo, se creara esta edición, un poco a contramano de ese proyecto en particular o tratando de levantar una discusión, una reflexión en torno a la escena local pero en otros términos... Nació la revista, digamos, un poco a contramano de la publicación Overlock, pero también teniendo muy presente que se presentaba una coyuntura particular en donde había cierta receptividad a la discusión, a la reflexión; entonces fue como sacarle provecho a la instancia también, no una cuestión, no fue un proyecto de la negación” (entrevista Plus).

- **Propuestas de asociatividad para la producción cultural regional:** refiere a las acciones implementadas por el Consejo Regional de la Cultura y las Artes, específicamente la formación de Mesas Regionales en las áreas de Artes Visuales y Fotografía. Desde esta plataforma se activa la conformación de colectivos como:

- **Colectivo Concepción Fotográfica C/CF**
- **LQP** (el vínculo con la Mesa Regional se establece a través de las invitaciones del colectivo C/CF)
- **Octava Mesa**, posteriormente Mesa 8
En sus palabras

“Nos juntamos a partir de una serie de actividades que fueron organizadas por el colectivo Concepción Fotográfica, a partir de esa invitación que venía también del Consejo de la Cultura y que coordinaba Fernando, consolidar la Mesa Regional de Fotografía” (entrevista LQP). En otro

caso: “Mesa 8 emerge cuando en el Consejo de la Cultura se puso como esta política cultural de asociatividad, surgió esta palabra de asociatividad y había una mesa de artes visuales, las mesas de artes visuales, danza... Había una mesa de artes visuales que habían convocado desde el Consejo, pero en realidad todas estas personas convocadas no eran personas que hicieran obra” (entrevista Mesa 8).

2-Autoorganización entre productores/as: actitud consistente en la movilización de los productores/as artísticos por el desarrollo de espacios y formas de intercambio, circulación y consumo de prácticas artísticas particulares, identificadas como valiosas por ellos/as. Junto con ello se identifica un débil compromiso de instituciones culturales en la ciudad, ya sea de orden estatal o universitario, en la generación de políticas y espacios de desarrollo artístico cultural que cuenten con un apoyo sostenido en la última década. Más aún si lo delimitamos a la práctica artística contemporánea.

Tal es el caso de *Móvil*, quienes se articulan desde la necesidad de espacios para la circulación y exposición de arte contemporáneo en la ciudad de Concepción, específicamente, para la obra de artistas emergentes, a partir de espacios de uso público y de soportes no habituales que permitan un acercamiento con un público más amplio.

“Bueno por la misma necesidad de... y para evitar seguir reclamando que no hay lugares donde exponer, lo veo como una plataforma de difusión de arte que trata de utilizar soportes no habituales para hacer esta difusión. De alguna manera, que la gente que no tiene que ver con el arte específicamente, se acerque, logre entender qué pasa o ver lo que pasa en estas estructuras” (entrevista Móvil).

También explica en gran medida el caso de *Manufactura* y *República Portátil*, pues ambos colectivos emergen desde su coincidencia universitaria y temática, el primero de ellos en la carrera de Licenciatura en Artes Plásticas de la Universidad de Concepción y los segundos como estudiantes de Arquitectura y Diseño Industrial de la Universidad del Bío-Bío.

“Estábamos en segundo o tercero de la U, y en la Escuela se organizaban unas ferias de las pulgas que se organizaban desde antes digamos, pero nosotros nos dábamos cuenta que uno terminaba vendiendo sus cosas... no sé a quinientos pesos, en el suelo y que finalmente la gente casi no se daba cuenta de qué es lo que estaba comprando, un grabado, creían que era impreso en una impresora. Entonces a nosotros eso nos generaba ruido, decíamos oye pero nosotros igual trabajamos harto por esto, se podría hacer algo mejor, y ahí partimos” (entrevista Manufactura).

La generación de lazos ,como una práctica constitutiva, tanto en los colectivos artísticos aquí trabajados como en los análisis de Lattanzi (2009) se hacen parte también de las “emergencias colectivas” desarrolladas en la ciudad de Valencia, por medio de los nexos que establecen asociaciones profesionales, espacios independientes, colectivos artísticos e instituciones locales se puede distinguir entre vínculos visibles y vínculos invisibles, los primeros corresponden a relaciones fáciles de rastrear ya que se trata de vínculos públicos, los que toman la forma de organización/coordinación o participación/colaboración. Por su parte, los vínculos invisibles corresponden a las relaciones que sostienen miembros de algunas actividades, puede ser todo o parte del colectivo y no tienen una prescripción temporal (García, Martín y Pérez; 2011). La identificación del tipo de vínculo permite ahondar en el funcionamiento y los modos de acción que activan artistas y diferentes actores vinculados a las artes visuales.

El análisis que la teórica y crítica cultural Nelly Richard ha hecho del caso chileno no se aleja de las primeras conclusiones que se generan a través de esta investigación. Richard en sus estudios y, en la documentación de lo que C.A.D.A. logró en la época de dictadura en Chile, apunta a que el campo artístico pasa a constituirse en “un espacio sustitutivo y compensatorio que posibilita el reagrupamiento de hablas fracturadas en torno a la memoria” (Richard, 2007:128-130). Para la autora, la producción artística juega un rol claro, definitorio en el Chile sometido a dictadura militar, consistente en mantener los nexos de pertenencia comunitaria y la reafirmación grupal de una memoria ideológico-cultural.

Guardando las proporciones de ambos estudios, el de Richard tiende a señalar estas agrupaciones, en época de dictadura, como formas de resistencia originadas por la necesidad de conservación de formas más atávicas y emotivas de significatividades, espacios de compartimiento que, dentro de este estudio logran sintonizar como una resistencia o nucleamientos, ya no a la violencia del estado, sino a la vorágine del mercado y el modelo de fondos públicos concursables para la producción de artes; son efectivamente espacios inaugurados para el compartir y producir en cooperación; pero ¿Cómo es esto posible?

2.2. Procesos Productivos en las Artes Visuales Contemporáneas

Michel Foucault (2010) sostenía en su concepción de las sociedades modernas contemporáneas, que la pretensión del estado moderno no era ya la soberanía sobre la población y sus cuerpos, sino que se había generado un cambio en la dirección del foco, el cual ya no se interesaba por los objetos sino por los sujetos, y con ellos las subjetividades. Sostenía el autor que la máxima en las sociedades capitalistas actuales, no apela al individuo como factor de producción en la lógica de la fuerza de trabajo, sino que desde ahora en adelante cada individuo hará de sí mismo una empresa, su propia empresa (Foucault, 2010: 33-117). Este es el modelo de la Biopolítica propuesto por Foucault, el que inaugura una forma de concebir la realidad productiva contemporánea más allá de la materialidad, en palabras de Lazzarato y Negri:

“Los trabajadores inmateriales (aquellos que trabajan en arte, publicidad, moda, marketing, televisión, la informática, etc.) satisfacen una demanda del consumidor y al mismo tiempo la constituyen. El hecho que el trabajo inmaterial produce al mismo tiempo subjetividad y valor económico, demuestra como la producción capitalista tiene invadida toda la vida y supera todas las barreras que la separaban, pero también oponían economía, poder, y saber” (2008:109).

Pero también, dentro de ellos, apelan al arte como fuente de la subjetividad y poniendo sobre este campo algunas expectativas respecto de lo que Foucault concibiera como Biopoder, es decir la capacidad de incidir sobre la vida; pues, “El trabajo inmaterial produce por sobre todo una relación social (una relación de innovación, de producción, de consumo) y solamente la presencia de esta reproducción, en su actividad tiene un valor económico” (2001:21). Si el artista es un productor inmaterial, ¿Cómo condiciona este fenómeno la producción colectiva?.

Para aclarar este punto, los trabajos de Natalie Heinich (2001 y 2010) servirán de modelo interpretativo de las formas colectivas de producción, de acuerdo al ordenamiento histórico y teórico que la sociología del arte permite. La autora ofrece una estructuración de las etapas de investigación y contribución teórica de la sociología del arte, la cual puede sintetizarse en tres grandes vertientes, que si bien han sido sucesivas en el tiempo, esto no implica que cada uno de ellos no puedan coexistir como modelos válidos de investigación (Heinich, 2010).

Los primeros sociólogos que se enfocaron en el arte como objeto de estudio, habrían visualizado esta relación en términos de arte y sociedad, propia a la sociología tradicional. Tal es el caso de Arnold Hausser (en Heinich, 2010), en donde el campo de producción social del arte estaba necesariamente compuesto por tres polos: los artistas, como polo productivo; los intermediarios, en cuanto

distribución; y el público como el polo de consumo. De esta forma, toda posibilidad de análisis en sociología del arte, pasaba por evaluar el rendimiento del estilo, como característica propia a la producción artística, en referencia a los tres polos que componen el campo de la producción social del mismo. El aporte de la sociología del arte desde aquí, sería la mera descripción de la circulación de la obra en cuanto objeto-mercancía. De la misma forma, el arte en cuanto producción social, no era sino un mero espejo de la realidad social que supuestamente lo contenía (Facuse, 2010).

La rigidez de este tipo de enfoques, le imprime a los análisis sociológicos la carga modernista decimonónica que, la investigación en sociología del arte, como diría Heinich (2010) aborda el arte y sociedad respondiendo a los primeros esfuerzos por instaurar la sociología científica como campo válido a mitad del siglo pasado. Sin embargo, estos enfoques presentan un giro en la forma de trabajo que Heinich denomina el ir evolucionando poco a poco hacia una comprensión del arte en sociedad.

Esta segunda gran etapa en los modelos investigativos de la disciplina sociológica del arte, contemplan un enfoque del arte en sociedad; es decir, no meramente un reflejo de ella como la etapa precedente, sino más bien una contraparte analítica con gran incidencia política, ideológica y por qué no emancipatoria.

En este sentido, autores como Raymonde Moulin (1986), apelan a profundizar el trabajo en las definiciones acerca de arte contemporáneo. Señala que es necesario en cualquier investigación sociológica del arte, sumar diferentes criterios jurídicos, históricos, estéticos y, muy particularmente, la década del 1960 como la marcaría la condición de internacionalización del campo artístico, generando un quiebre significativo en la historia reciente del arte (Moulin, en Varela 2009:299). Este quiebre estaría evidenciado por el reconocimiento de acciones, discursos y prácticas que interrogan los límites instalados por el pensamiento moderno en relación a los alcances y el lugar que ocuparían las artes como producción cultural.

Este modelo se articulaba, en base a ejes como la importancia de la autoría dentro de las obras, la predominancia del objeto como obra y la comprensión de las Artes Visuales en base a un desarrollo más autónomo con respecto a otras dimensiones socioculturales. Es decir, antes de las incursiones de avanzada de la década del sesenta, el arte contemplaba el modelo estado nación como forma de producción y validación en sociedad, sin embargo posterior a las décadas de 1960 y 1970, emergen con fuerza acciones que proyectan el quehacer artístico hacia la obra como gesto o acción, lo que obliga a desplegarse en otros escenarios como el espacio público, las calles, fábricas, trascendiendo el canon mismo. Es el periodo de las vanguardias artísticas, marcadas por la discusión de los límites

entre arte-vida, en donde el artista manifiesta una posición comprometida con la transformación social a través del arte y la estética, ubicando al arte como pilar central de una sociedad por venir (Varela; 2009:360).

Siguiendo a Varela (2009), en la actualidad es posible observar prácticas en que resurge el interés por acciones y obras de carácter procesual más que objetual, así también, discursos en torno a la apropiación del espacio público y la inserción de las artes en contextos específicos. La diferencia radica, para este autor, en que sus pretensiones se distancian de la utopía vanguardista y se vinculan al despliegue de “micro campos donde nuevos modos de relación puedan ser desarrollados, pequeñas parcelas donde el arte descubra en las prácticas cotidianas modos de hacer que han sido apartados, ocultados o pasados por alto en nuestros actos comunes, entendido el artista desde este punto de vista, más como creador de contextos y facilitador social que como creador de objetos” (Varela, 2009:365).

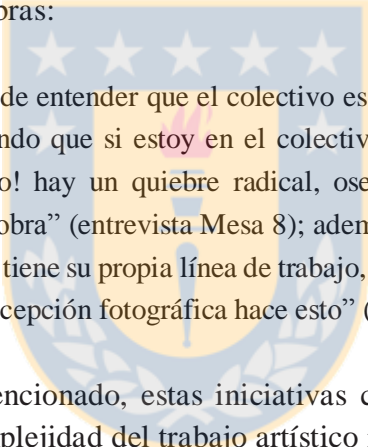
El principio de vanguardia tiene que ver entonces con el inaugurar espacios, como hemos visto en cuanto característica de los colectivos abordado en el punto anterior; tema que será retomado en el próximo apartado.

El giro que va tomando la producción artística en la segunda mitad del siglo recién pasado, así como en las últimas décadas del mismo, obligan a la disciplina a ir innovando en los enfoques para lograr comprender de mejor forma el fenómeno de la producción artística. Así, aportes como los de Bourriaud (2004) de concebir el arte como intersticio social, a partir de conceptos extraídos desde Marx, en donde las relaciones artísticas serán vistas como: “un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global. Este es justamente el carácter de la exposición de arte contemporáneo en el campo del comercio de las representaciones: crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las `zonas de comunicación` impuestas” (Borriaud; 2004:16).

Este enfoque aportado por Bourriaud, ejemplifica la última etapa en la concepción de la investigación propuesta por Heinich, la cual sostiene que en la actualidad existiría una nueva generación tanto de sociólogos como de investigaciones, que se ocuparían del arte como sociedad. De esta forma es preciso pensar en las prácticas que coloca en funcionamiento el arte contemporáneo desde una trama de relaciones más amplia, que traspasa el ámbito artístico y modela otros campos de acción.

A través del proceso de investigación ha sido posible identificar dos tipos de producción asociativa, los cuales no necesariamente son formas exclusivas de comportamiento de los colectivos, ahora bien, sí lo son cuanto su funcionamiento interno como en la presentación de su obra:

Producción como Colaboración: el arte como una producción social, posee en su forma productiva una división del trabajo social, división que desde luego dará cuenta de la sociedad en la que está inmersa, sus formas organizativas, sus ideologías y clases dominantes, etc. Los aportes de teóricos de importantes postulados como los de Becker (2008), por tanto más allá de la carga simbólica que pudiese contener, existe en ella una economía de la división del trabajo o la colaboración artística posible. De esta manera, por una parte se identifica que, en la dificultad del modelo artista- gestor o bien la integración individual a circuitos de circulación artística es que el colectivo conduce a sumar identidades como alternativa a la complejidad del trabajo individual. Por otra parte figura el interés manifiesto por instalar nuevos espacios de involucramiento e interacción de la prácticas artísticas con el público y contextos de trabajo específicos. Así la producción en cuanto colaboración puede ser planteada como la articulación de un actor colectivo orientado por una suma de identidades individuales que se sostienen en cuanto tales, pero trabajan en conjunto en producción de obras de mayor envergadura y visibilidad. Esta forma productiva es la que más caracterizaría a los colectivos como Mesa 8, Móvil, Animita, C/CF y Manufactura. En sus palabras:



“si tú no eres capaz de entender que el colectivo es tu obra también y si siempre estás pensando que si estoy en el colectivo no estoy haciendo obra, ¡ahí estás frito! hay un quiebre radical, osea el colectivo es tu trabajo también, de obra” (entrevista Mesa 8); además: “nosotros somos autorales y cada uno tiene su propia línea de trabajo, entonces no es como que el colectivo Concepción fotográfica hace esto” (entrevista C/CF).

Como antes se ha mencionado, estas iniciativas colectivas coinciden en el reconocimiento de la complejidad del trabajo artístico individual como activador de su nucleamiento. De esta forma el colectivo permitiría a través de roles más específicos concretar la realización de diversos proyectos, lo que ha sido denominado por uno de ellos como acciones organizativas, refiriendo a la reunión de personas “eso es lo que los caracteriza, todos estos proyectos son acciones organizativas, entonces son gente que se junta con otra y arman un festival, arman una galería, un proyecto colectivo, yo creo que ese es el tema y tiene que ver mucho con el tema de las redes sociales o el tema de redes, básicamente eso” (entrevista Animita).

Sin embargo a través de las entrevistas y la observación participante es posible identificar que el espacio de trabajo colectivo, junto con generar una organización de roles, se ha transformado también en un proceso de conformación entre sus integrantes que se proyecta también a otros/as productores a partir de diferentes espacios de interacción e intercambios, esto queda de manifiesto por ejemplo en *Mesa 8* a través de las actividades contempladas en

los programas de residencia de artistas, así también en *C/CF* por medio de los talleres que producen y la realización del evento PANORAMICA.

Retomando la noción de acciones organizativas desde una perspectiva que trasciende el ámbito artístico, la articulación del colectivo es presentada como una forma de instalar demandas similares a la acción de diferentes organizaciones civiles:

“soy un convencido que la sociedad moderna como la conocemos, con su sistema del orto, y todo, està empeñado en anular y debilitar la capacidad del individuo como ente social, porque hoy en día tú vas solo a cualquier elemento o parte de esta superestructura que llamamos Estado y no te pesca nadie, entonces la única manera de defender tus derechos o llevar a cabo tus planes es mediante la asociatividad, osea si te planteas como colectivo y como grupo, ya sea una asociación de damnificados, de consumidores o de artistas, es la única manera de tener una presencia y de recibir a cambio algún beneficio de esta superestructura” (Entrevista C/CF)

Producción como Cooperación: en el arte contemporáneo, siguiendo acá a Borriaud (2004) la totalidad de canales que distribuyen y difunden información, se convierten en el verdadero lugar de exposición; el arte entonces, muestra a través de ediciones alternativas las formas de lo social, reorganizando escenarios posibles. La cooperación en la producción, tiene que ver con una forma de asociatividad que conforma una identidad grupal la cual trasciende a las individualidades, apuntando a la articulación de un actor colectivo que posibilita con su práctica la generación de una identidad transindividual. Esta forma productiva es la que más caracterizaría a los colectivos como República Portátil, La Quinta Pata y Revista Plus.

En estos colectivos, se identifica una propuesta de articulación del trabajo mancomunado como proceso. Ellos no tan sólo se orientan a trascender la generación de redes con un objetivo puntual, sino más bien, a transformar la cualidad del vínculo en un espacio de reflexión y en un modo de hacer:

“Para mí la mayor complejización del trabajo colectivo obedece necesariamente a un proceso, a un proceso de trabajo, yo pienso que generalmente es así; en principio las personas se agrupan, en función de un objetivo en particular , qué sé yo, para levantar algún espacio, una revista, lo que sea. En principio la gente creo yo se junta por afinidades, por cuestiones de afecto, porque hay un objetivo e intereses en común que requieren ciertas articulaciones para llevarlas a cabo. Ahora, el cómo sacarle toda la potencia a esa articulación es parte de un proceso” (entrevista Plus).

Esta perspectiva ha sido trabajada en el caso de Plus a través de su práctica editorial, cuyo énfasis está en la producción de conocimiento y reflexión acerca del modo en que otros se articulan y relacionan en el ámbito de las artes. Lo que ellos llaman el saber de la articulación, generando para esto modos de escritura y editorialidad conjunta.

Por su parte La Quinta Pata y República Portátil, tienen en común formas de producción en las que sus relaciones internas de trabajo están asociadas a espacios íntimos y cotidianos de interacción. Así también, la importancia que otorgan dentro de sus discursos a la participación del público en sus obras. El primero, LQP, a partir de sus montajes y la realización de propuestas fotográficas que plantean una autoría compartida con el público y el segundo R.P., a través de los espacios públicos que intervienen con su obra.

En la caracterización de este nuevo enfoque, Producción Colectiva, y en relación con los datos producidos, el crítico Hal Foster (2001) sostiene que la producción en arte contemporáneo plantea un giro antropológico que tensiona la autonomía antes defendida, señalando que “la institución del arte pronto dejó de poderse describir únicamente en términos espaciales (estudio, galería, museo, etc.); era también una red discursiva de diferentes prácticas e instituciones, otras subjetividades y comunidades” (Foster, 2001:189). La mención de Foster, puede ser vinculada tanto a las prácticas artísticas que operan desde la cooperación o la colaboración aquí descritas, pues en cuanto perspectivas antropológicas y sociológicas proponen redefinir su efecto artístico a través del énfasis en las acciones y prácticas de quienes se reconocen y son reconocidos como sociales (Canclini; 2007).

Las transformaciones en las artes visuales contemporáneas, le imprimen a toda producción de las mismas un carácter nunca antes visto. Foster (2001) bien sostenía que existe un giro antropológico en su producción ya que hoy en día el arte desenmascara ilusiones de representación y hace surgir críticamente la realidad.

El vínculo del arte con lo político, ha hecho que la estética se configure como una práctica militante, tal y como lo demostraban las documentaciones de Nelly Richard y el rol jugado por las agrupaciones artísticas en Chile bajo la dictadura militar (2007). Ahora bien, cómo se configuran estas redes productivas, pues si admitimos desde Latour, que son un ensamblaje de actantes humanos y no humanos en aras de transformar la realidad en que se insertan, o bien como Bourriaud lo conceptualiza (2004:85-106), en el sentido de que el arte contemporáneo se mostraría a través de las ediciones alternativas de las formas sociales, reorganizando escenarios, desprogramando y reprogramando usos posibles (potenciales según Lazzarato), revitalizando objetos o revelando su unanimidad en vinculación a lo social y lo político.

Existen, según se ha expuesto en el punto anterior, formas de producción que trascienden lo individual, una cooperativa cuyo énfasis se encuentra en una identidad transindividual; y otra colaborativa en donde lo grupal es la articulación de una suma de individualidades. Ambas son formas de resistencia y nucleamientos en entornos de precariedad no sólo de recursos sino de público al cual van dirigidas las iniciativas en cuestión. En conjunto, colocan en funcionamiento proyectos que traspasan la producción cultural y apuntan hacia ámbitos vinculados propiamente a la gestión cultural, los que implican la apertura de espacios de trabajo, investigación, publicaciones, conocimiento y reflexión de sus prácticas, gestión de eventos, redes de colaboración, así como espacios físicos, virtuales y editoriales de circulación, exposición y consumo de sus obras.

Ahora bien, enmarcado en un contexto de capitalismo global, sostienen Lazzarato y Negri (2001) desde Foucault, que todo “autor” pierde su dimensión individual y se transforma en un proceso organizado industrialmente (que implica división del trabajo, inversión, comando, etc.); así la “reproducción” de su fuerza productiva, se torna una reproducción de masas organizada según los imperativos de la rentabilidad: el público (recepción) tiende a volverse comunicador/consumidor. Al ser el artista creador de subjetividades, la inmaterialidad le imprime a su quehacer la unidad de lo político, lo económico y de lo social, lo cual ya es determinado en la comunicación, es en el interior de estas colectividades productivas y consumidoras a la vez, que pensada y vivida de la dualidad comunicador/consumidor, que los procesos revolucionarios pueden ser conceptualizados y activados desde en cuanto potencia (Lazzarato, 2008:101-120).

Este planteamiento resulta orientador en términos de pensar los vínculos que se activan en los procesos de asociación en las artes visuales vistos hasta aquí, y cómo estos pueden proponer un sistema de intercambio que problematiza los circuitos o sistemas contra hegemónicos. Pero se coloca en duda el carácter de los intercambios planteados, los cuales apuntarían como ha señalado Bishop (2004) a través de su crítica, a una relacionalidad basada en un consenso a priori, marginando el conflicto y disenso para “privilegiar una comunión armónica alrededor de la obra y del artista” (Sánchez de Serdio en Collados y Javier, 2010).

Es en relación a lo recién expuesto que se plantea una paradoja fundamental al interior de los colectivos, pues como colectivos traducen la precariedad de su entorno y las artes en general en producción de artes visuales. Pero su consumo de arte sigue siendo individual, siguen consumiendo cultura de forma personal e individual, restando del acto conjunto que habían logrado en la producción. De esta manera el público se concentra en sus propios pares. Veamos, entonces, su constitución de red.

2.3. Actor-red, Asociatividad y Colectivos en Concepción

Durante la última década, se identifica una mayor visibilidad de formas de trabajo colectivo en las artes contemporáneas, fenómeno que ha sido parte de diferentes escenas artísticas y que abre la discusión acerca de las nuevas formas de relación entre productores/as, instituciones, contextos locales, modos de circulación; en síntesis, un proceso de redefinición del sistema artístico, que tiene como uno de sus principales pivotes la producción asociativa y dentro de ésta, la emergencia de formas y espacios de legitimación y reconocimiento paralelos al oficial:

“estoy pensando en los cruces que fuimos generando en el camino con otros colectivos, por ejemplo con Monstruo, con Manufactura; que en el fondo era como de apoyo casi, era como decir: estupendo lo que estás haciendo, continúa... una cosa así, que nos invitábamos ambos. Los colectivos nos íbamos invitando como en un reconocerse en este camino y decir sigamos, no importa que estemos con falencias, es mejor que existamos a que no existamos... yo creo que eso igual es importante, es relevante” (entrevista Mesa 8).

Respecto a este tema, es posible identificar diferentes formas de organización entre artistas en épocas anteriores. Tal es el caso de los talleres, las academias, escuelas, gremios, movimientos, organizaciones auto-instituidas y grupos independientes, los que Williams (1994) distingue como *formaciones culturales*. A partir del análisis de las relaciones internas, propone tres tipos formaciones de modernas. Primero, aquellas basadas en la afiliación formal de sus miembros con modalidades diversas de elección, autoridad y constitución; segundo, las que no se basan en una afiliación formal, pero que están organizadas en torno a una manifestación pública colectiva, co-presencia editorial pública, exposiciones, periódicos o manifiestos, y por último, aquellas que no se articulan desde una afiliación formal ni en una manifestación pública colectiva que sea continuada, pero existe una identificación grupal o asociación consciente manifestada ya de manera informal, ocasional o limitada a un trabajo inmediato (Williams, 1994:61).

Esta investigación ha podido dar cuenta de una mixtura de organizaciones y colectivos en la ciudad de Concepción durante la última década; algunas con propuestas abiertamente a sostener una identidad grupal que trascienda a la individual en cuanto cooperación, otras que colaboran a fin de generar proyectos de mayor envergadura, y también el colectivo como espacio del desarrollo de trabajo autoral (C/CF). Luego, Williams, junto con la identificación de componentes formales e informales en la organización interna de éstas, destaca la emergencia de formas de asociación más laxas entrado el siglo XX, las que estarían vinculadas a exposiciones colectivas u otras

manifestaciones públicas similares, pero que no implican, con frecuencia, una verdadera afiliación, sino que están esencialmente definidas por prácticas compartidas cuyas relaciones sociales inmediatas no se distinguen fácilmente de las de un grupo de amigos que intercambian intereses comunes (Williams, 1994).

Son precisamente estos últimos aportes de Williams (1994) el argumento que permite una particular entrada de acercamiento al fenómeno de las redes de colectivos que se presencian en Concepción. Son pues aquellas relaciones sostenidas como prácticas compartidas de inmediatez a través de lazos de amistad uno de los rasgos característicos de los colectivos observados, ya que la cercanía y la co-presencia en espacios caracteriza su gestión y la materialidad de sus obras. Las constantes reuniones y encuentros en actividades de gestión cultural-artística, van formando por permanencia y comunión de intereses la conjunción de ideas y conformación de colectivos; es lo que se observa en el caso de la articulación de LQP y CC/F y su relación de tensión-dependencia del CNCA. De la misma forma es posible apreciar que en el surgimiento de Mesa 8 actúa abiertamente la institucionalidad estatal como excusa a intereses grupales ya en germen.

Ahora bien, aquí aparecen las particularidades de las redes en que se mueven los colectivos estudiados, y es el *generador de nombres (GN)*, metodología destinada a la visibilización en conjunto con los actores y actantes de sus vínculos en red, el que permite determinar, primero: que tanto *LQP*, *Mesa 8*, *RP* y *Móvil*, no se reconocen entre sí como pares colectivos en generación y/o consumo de recursos de producción de obra, a pesar de que integrantes de *Móvil* componen además colectivos como *Mesa 8* y *Animita*; de la misma manera, las y los integrantes de *Mesa 8* componen simultáneamente colectivos de *Plus* y *Animita*. Por último, *RP* ha participado de convocatorias conjuntas de *Móvil*, y ha trabajado en difusión con *Plus* y *Animita*.

El segundo aporte de la metodología del *GN*, es que existen reiteradas omisiones de las acciones conjuntas entre los colectivos mencionados, tal y como fueron recogidas en la caracterización, pues más allá de que las y los integrantes de un colectivo compartan simultáneamente la conformación de un segundo o tercero, intercambian habitualmente la difusión de los medios generados por uno u otro. Lo anterior se manifiesta en cuanto son consultados con quiénes intercambian recursos, entendiendo por recursos cualquier objetualidad, práctica o actividad destinada al desarrollo de sus iniciativas. Los productores/as, sostienen sin especificar que tienen relación con otros colectivos locales, o bien se relacionan con agentes particulares o personas naturales: *Móvil* ha participado en iniciativas con *CC/F*, y ha difundido a *LQP* y *RP*, así como ocupado la red de difusión de *Plus* y *Animita*. Luego, *RP* también ha participado en iniciativas con *Móvil*, *Plus* y *Animita*.

Otro aspecto relevante a las redes y la contextualidad de los colectivos que forman parte de esta investigación, es que varios de ellos coinciden en señalar como parte de sus objetivos fundantes no sólo la inauguración de nuevos espacios, sino un diálogo con el contexto social en que se generan, contribuyendo con esto a la circulación de las artes visuales en espacios alternos a los espacios tradicionales, generando diálogos que permitan una transversalidad estética y política en lo social. Es así que la ciudad, la dimensión del arte en el espacio público y la implicación de la práctica artística en contextos específicos alcanzan importancia en los discursos de *Móvil*, *Mesa 8* y *República Portátil*. De la misma forma que *Animita* a través de sus estrategias de circulación como formato periódico durante sus primeros números. Ahora bien ¿de qué forma el entorno local no se transforma en una cita de la obra producida? La interrogante emerge desde la constatación en el trabajo de campo que las publicaciones asociadas a diferentes acciones y sus registros forman parte principalmente de los sitios creados para la difusión de su trabajo, así también las publicaciones circulan a través de redes y espacios de intercambios vinculados a las artes visuales. Estos productos visuales son activadores de nuevos vínculos, a través de encuentros presenciales, lanzamientos, exposiciones, entre otros; que se constituyen como *actantes* (Latour, 2008) de gran relevancia para la red en la medida que posibilitan la aparición y significación de nuevos espacios de intercambio y valoración de las artes visuales. Para *Mesa 8*, en la escena actual de artes visuales existiría una condición relacionada con:

“mucho temor a salirse del campo de las artes, yo veo mucho temor a salirse, siempre los artistas están preocupados de si es obra o no es obra lo que están haciendo, o cualquier cosa que emprendan tiene que terminar en un producto de obra, pareciera que eso hace legitimo lo que hace” (entrevista Mesa 8).

Al igual que en otras áreas, la referencia a las redes comienza a tomar fuerza dentro del ámbito de las artes visuales, a través de las nociones redes de cooperación, redes de colaboración y redes artísticas. Es Howard Becker (2008) uno de los primeros en abordar los vínculos e interacciones que se generan dentro del trabajo artístico, sosteniendo que el arte al igual que otros espacios de producción conlleva una división del trabajo en donde participan diferentes actores. De esta manera, Becker a través del concepto los Mundos del Arte problematiza las relaciones de interdependencia y las redes de cooperación que posibilitan el trabajo artístico, en donde reconoce la articulación de productores, distribuidores, personal de apoyo y el público. Desde ahí entenderá la producción de obra como un proceso que se desarrolla entre lo individual y lo colectivo. Sin embargo, para abordar los intercambios y conexiones que se producen en el arte contemporáneo, es necesario pensar las redes como un proceso en curso, que se reformula a través de nuevas formas de interacción. De acuerdo a sus reflexiones:

“lo de armar alianzas y estrategias de personas y agentes de la fotografía ayuda harto, ayuda bastante, si bien necesitamos capital, el hecho de contar con amistades y con gente con la que nos vinculamos y somos cercanas en términos de fotografía, de creación y de producción, nos alivia harto el trabajo, me parece que si funcionáramos de manera más ermitaña y hermética, sin vincularnos con el mundo ajeno, nos costaría mucho más financiarnos nuestras actividades, nuestras muestras o lo que nosotros hacemos, antes era muy muy complicado” (entrevista C/CF).

El fenómeno de agruparse para producir, marca las redes y la forma en que los colectivos las conciben y las ocupan, pues el hecho de formar núcleos o nodos productivos fortalece su aparición en el contexto social y les permite mayor visibilidad e intercambios diversos en los círculos que les interesa como colectivos posicionar su trabajo.

La producción asociativa, siguiéndola desde la TAR, se caracteriza también por la importancia de actantes, una de ellas es la importancia que alcanzan las publicaciones, libros, objetos materiales como activadores de las relaciones, si bien existe Internet y los dispositivos masivos de comunicación juegan un rol protagónico dentro de las colaboraciones, flujos y redes, éstas se activan e intensifican vínculos o colaboraciones tras un encuentro presencial previo, el que en la mayoría de los casos ha tenido como mediador un objeto, una producción en donde presentan las experiencias desarrolladas. Esto se visibiliza a través de la proliferación de publicaciones impresas en la mayoría de los colectivos estudiados: Revista *Plus*, *Mesa 8* y la publicación de las experiencias desarrolladas por los artistas residentes en el periódico RESIDENTE; el libro de C/CF; la publicación del libro *En Construcción*, catálogos y periódicos publicados por *Móvil Colectivo*; *Animita* edición impresa de Artes Visuales. Así también el film “Deshabitado” co- producido por República Portátil; los afiches impresos creados por *Manufactura*. Estas tienen como característica su status de obra o de propuesta artística. De esta manera los catálogos, publicaciones y afiches no adquieren la calidad de intermediario en palabra de Latour (2008) porque no funcionan como registro, sino como mediadores en una trama de relaciones posibles.

Experiencias como la mencionada del C.A.D.A. en Chile, dan cuenta de los nodos de productividad colectiva en la medida de la resistencia de ideas políticas y patrones de asociatividad no contenidos en el contexto social o político del entonces. La vanguardia inaugurada por esta experiencia en particular, da cuenta de una respuesta a la situación nacional política y artística, pero a la vez da cuenta del posicionamiento de un grupo de productores y productoras en círculos artísticos internacional de diálogo en la creación estética y política. De esta manera, las redes de asociatividad en producción en artes visuales de Concepción,

se instituyen como circuitos de legitimación local-global, planteando, en varios de ellos, la finalidad de integrar campos artísticos preexistentes. En este sentido sus prácticas, pueden asociarse a nociones vanguardistas al inaugurar espacios de figuración de la producción artística generando una configuración identitaria que legitima nuevos espacios de circulación, que en tanto producción conjunta les permite visibilizarse como productores y consumir el material propio y de sus pares. El entorno a la red productiva no llega a constituirse como actante de la misma, sino como una referencia que los valida en cuanto a la producción de nuevos espacios y modos de hacer dentro de la practica artistica. Los colectivos de artes visuales de la ciudad de Concepción, ocupan e inauguran espacios como acá se ha dejado de manifiesto, exposiciones en lugares antes no “habitados” por las artes visuales locales , proponiendo diálogos a través de lugares de uso público, residencias de artistas en diferentes comunas, circulación de obras por medio de formatos diversos, plataformas editoriales, talleres de co-formación, gestión de encuentros y seminarios asociados a problemáticas de las artes visuales, Feria de arte destinada a la comercialización de la obra de artistas, la gestión de eventos que permitan revisar obras de pares.

La red se articula entonces, para validarlos simbólica y políticamente ante sus pares, generando con ello un retorno de incidencia que en la mayoría de los casos se circunscribe al ámbito de la producción artística. Entonces, para los resultados de esta investigación, es que los objetos y materialidades asumen el rol de activadores de relaciones y tal como señala, facilitando la reunión copresencial de los actores colectivos y presentándose como objetivo en sí. Dentro de toda red, tal y como lo propone la TAR (Latour, 2008), pueden darse numerosas relaciones o conexiones entre humanos y no-humanos, y de unos y otros entre sí. Esas relaciones son “asociaciones” que dan lugar a colectivos; ahora bien, las asociaciones productivas en cuanto redes, a diferencia de los sostenido por Bourdieu (en Heinich, 2010), no logran autonomía plenamente en su campo en la medida que no sólo son, actúan como mediadores, sino que a la vez se comportan como productores y contexto mismo de circulación. Las redes de esta forma, son condicionadas por la precariedad descrita en el contextos social y artístico en los puntos anteriores, pero a la vez posee la particularidad que arroja el GN, en la medida de que las redes exteriores de cada colectivo, son percibidas la mayoría de las veces principalmente como lazos individuales-personales y no como un entorno de colectividades productivas o consuntivas similares y simultáneas.

CONCLUSIONES

El proceso de esta tesis surge de la inquietud sobre los colectivos en artes visuales en la ciudad de Concepción; más allá de indagar si son recientes fenómenos se propone comprender sus prácticas asociativas, partiendo de la hipótesis de trabajo de que éstas se presentarían como medios de legitimación de las y los productores, quienes optarían por las fortalezas y también ventajas visualizadas en el trabajo colectivo en lugar del trabajo individual. A través del proceso investigativo se llega a la confirmación de la hipótesis, pues los colectivos no solo se presentan como medios válidos de legitimación de sus integrantes frente a un escenario cada vez más productivo en artes visuales como Concepción, sino que además guardan relación con formas de resistencia a la oficialidad y de posicionamiento de los y las integrantes en espacios significativos de circulación e intercambio de y desde las artes, en que ellos y ellas no sólo son productores, sino mediadores y consumidores a la vez.

Respecto de sus condiciones de emergencia, los datos recabados permiten sostener que las asociaciones productivas apuntan a inaugurar espacios, pugnando con el límite de lo existente a fin de generar oportunidades de intercambio y difusión de las propuestas que están generando o les interesa presenciar en artes visuales. En ello, la inauguración de espacios nuevos, está inmersa en la precariedad respecto del financiamiento productivo y consumo en artes visuales. En un modelo de mercado, en que el modo de financiamiento para producción en artes visuales queda necesariamente dependiente del Fondart. Frente a este estado de cosas, existen estos nucleamientos como formas de resistencia conjunta, en donde la producción asociativa, como se explicaba más arriba, suma o trasciende individualidades, a fin de que estas acciones les permita visibilizar obras y legitimar espacios no oficiales y prácticas artísticas en colaboración o cooperación. Así los productores/as traducen su acción en la instalación de nuevos espacios de reconocimiento: la red conformada a través de sus vínculos.

A través del trabajo de campo fue posible identificar dos formas de producción asociativa en artes visuales, las que como se ha señalado no son excluyentes sino que permitieron caracterizar a los colectivos a partir del énfasis propuesto en las formas de concebir sus procesos de trabajo, obras y producciones. En la producción como cooperación, tiene que ver con formas de asociatividad que se integran en una identidad grupal, trascendiendo a las individualidades autorales, apuntando a la generación de una identidad transindividual, este es el caso de Laquinta Pata, Plus y República Portátil. El proceso de constituirse como espacio de producción conjunta ha sido traducido como su producción misma. Es el propio proceso de nucleamientos con otros actores el que se transforma en su "modo de hacer" dentro del espacio artístico.

Por su parte, la producción como colaboración, se caracteriza por conformar un colectivo que colaboran e intercambian en la puesta en marcha de obras y proyectos. Así identifican que en la dificultad del modelo artista- gestor o bien la integración individual a circuitos de circulación artística es que el colectivo conduce a sumar identidades como alternativa a la complejidad del trabajo individual y al desarrollo de propuestas de mayor envergadura.

En relación a lo anterior surge la interrogante ¿cómo interviene la formación de los integrantes en la forma de comprender la producción colectiva?. Con respecto a este tema es posible reconocer que dentro de la producción como cooperación, dos de los tres colectivos identificados se integran a la producción de artes visuales desde otras áreas de trabajo, es el caso de LQP y R.P quienes se vinculan principalmente a la arquitectura, ámbito caracterizado por un trabajo de taller permanente; donde la figura del taller es un espacio relacional. Por su parte, la producción como colaboración está integrada por colectivos cuyos integrantes cuentan con una formación artística cuyo énfasis se encuentra en la figura del artista como productor individual, donde alcanza relevancia la autoría y legitimidad artística, y donde el taller es un espacio íntimo. De esta manera “su hacer colectivo” se convierte en un espacio de trabajo, reflexión, experimentación y transgresión en términos de modelar formas de acción conjunta que no han sido habituales dentro de su conformación como artistas y productores/as.

Ambas formas de producción que trascienden lo individual, sea como función de individualidad, sumatoria o una identidad transindividual, se instituyen como formas de resistencia y nucleamientos en entornos de precariedad no sólo de recursos sino de público al cual van dirigidas las obras en cuestión. Inaugurando espacios, cooperando en la construcción de obras de mayor producción y alcance, conformándose como medios de difusión y obra visual a la vez. Los colectivos participan entre sí en la producción conjunta, comunicación masiva y consumo particular. He aquí una paradoja; pues a pesar de la precariedad en apoyo, difusión y público de sus entornos, los colectivos se caracterizan por la asociatividad en producción y difusión de sus iniciativas, pero su consumo de arte sigue siendo individual, restando del acto conjunto que habían logrado en la producción.

El fenómeno anterior que caracteriza casos de una producción y difusión conjunta pero el comportamiento de un consumo personal e individual, dan paso a una segunda paradoja en la discursividad y comportamiento de los colectivos. Gran parte de las asociaciones productivas se definen a sí mismas como iniciativas dialogantes con el contexto social en que se generan, abogando con sus esfuerzos a romper la exclusividad del arte a fin de permitir una

transversalidad estética y política en lo social. La segunda paradoja radica en que según lo ha demostrado la investigación, nuevamente los y las integrantes de los colectivos son los principales consumidores de sus producciones.

Por lo tanto, si bien las asociaciones productivas se instauran como formas de visibilización de prácticas, discursos y producciones, no apuntan a legitimarse en ambientes pre-establecidos de las artes visuales en general. En este sentido, y como conclusión relevante para próximos estudios, está el hecho de que los colectivos no pugnan necesariamente por el ingreso a círculos tradicionales de reconocimiento en producción o gestión de las artes visuales regional o nacional, sino que se presentan como una forma de abrir un círculo artístico y productivo particular y distinto, en que los actores que la integran son productores, mediadores y consumidores, en su mayoría, de lo hecho.

En cuanto a la experiencia del ejercicio etnográfico, como se ha mencionado anteriormente, ésta se desarrolló en medio de las fortalezas y debilidades que implica una investigación en un contexto cercano a la investigadora. Por una parte es posible reconocer la existencia de una formación común con gran parte de los actores, intereses, lazos y espacios frecuentados, lo cual permitió acceder a instancias de encuentro formales e informales, así también a archivos, lanzamientos y documentos.

Por otra parte es importante mencionar que los lazos previos con el contexto investigado generan ciertas limitantes en el acceso y complejidades en el análisis de la información, primero debido a que los actores asumen el conocimiento de ciertas situaciones, o ponen límites al acceso a otras situaciones. Segundo porque como investigadora implicó asumir la reflexividad como un desafío permanente, reconociendo que la participación o cierta información con la que ingrese al estudio orientaban las lecturas e interpretaciones, si bien lo señalado es común a una serie de investigaciones, planteármelo como problema generó espacios de intercambios, aprendizajes y reflexiones acerca del propio quehacer artístico.

BIBLIOGRAFÍA

Becker, Howard S. (2008). “Los Mundos del Arte”. Sociología del trabajo artístico. Bernal, Ediciones de la Universidad Nacional de Quilmes.

Borriaud, Nicolás (2004). “Postproducción”. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editores.

Colectivo Móvil (comp) (2010) En construcción: Artes Visuales Concepción 2003-2008 .Editado por Colectivo Móvil, Concepción.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2012). Política Cultural Regional 2011-2016. Bío-Bío. Santiago, CNCA.

De Grande, Pablo; Eguía, Manuel (2008) “Reconstruyendo lazos personales. Metodología egocéntrica para investigación sociocéntrica”. REDES, Revista Hispana para el análisis de redes sociales. Vol 15, N°9. Disponible en: <http://revista-redes.rediris.es>

Delgado, Juan Manuel & Gutiérrez, Juan. Coordinadores (1995). “Métodos y Técnicas Cualitativas de Investigación en Ciencias Sociales”. Madrid. Editorial Síntesis.

Desjardins, Pamela (2012) “El artista como gestor y la gestión como discurso artístico. Plataformas, iniciativas y redes de auto-gestión colectiva en el arte contemporáneo argentino”. En: ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina. N°1, Febrero 2012. ISSN: 2174-7563 Disponible en: <http://www.eumed.net/rev/ay/1/pd.html>

Echeverría, Javier; Gonzales, Marta (2009) “La teoría actor - red y la tesis de la Tecnociencia”. Arbor, Vol 185, N° 738. Disponible en: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewArticle/325>

Facuse, Marisol (2010). “Sociología del Arte en América Latina: notas para un encuentro posible”. En: Revista Universium, Universidad de Talca. N° 25, Vol. 1, pp. 74-82.

Farías, Ignacio (2011) “Ensamblajes Urbanos: La TAR y el examen de la ciudad” Athenea Digital, volumen 11, N°1, disponible en: <http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/826>

Foucault, Michel (2010). “Nacimiento de la Biopolítica”. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

García Canclini, Néstor (2010). “La Sociedad sin Relato. Antropología y estética de la inmanencia”. Buenos Aires, Katz Editores.

García Canclini, Néstor (2007). “El arte como laboratorio de la sociología (y a la inversa)”. Exit Book, Revista semestral de libros de arte y cultura visual, No. 10, pp. 188-196.

Gaytán Santiago, Pablo (2009). “Colectivos (contra) culturales submetropolitanos (1982-2007)”. En: Revista Tramas N° 31, UAM-X, pp. 187-220.

Golvano, Fernando (1998) “Redes, campos y mediaciones: una aproximación sociológica al arte contemporáneo”, Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas N°84, (Oct.-Dec) .pp. 291-304. Published by: Centre de Investigaciones Sociológicas

Article Stable URL:<http://www.jstor.org/stable/40184088>

Güell Villanueva, Pedro; Morales, Rommy & Peters, Tomás (2011) “Tipología de prácticas de consumo cultural en Chile a inicios del siglo XXI: mismas desigualdades, prácticas emergentes, nuevos desafíos”. Universum [online]. 2011, vol.26, n.2, pp. 121-141. http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-23762011000200007&script=sci_arttext

Guber, Rosana (2001) “ La Etnografía”. Método, Campo y Reflexividad. Colombia, Editorial Norma.

Hal, Foster (2001). “El Retorno de lo Real”. Vanguardia a finales de siglo. Madrid, Akal.

Hammersley, Martyn; Atkinson, Paul (1994) “Etnografía”. Métodos de investigación. Barcelona, Paidós.

Heinich, Nathalie (2010). “La Sociología del Arte”. Buenos Aires, Nueva Visión.

Heinich, Nathalie (2001). “Lo que el Arte Aporta a la Sociología”. México D. F., Conaculta Ediciones.

Lattanzi, María Laura (2009) “Arte Contemporáneo Argentino y la revalorización de la comunidad”. Intersticios, Revista Sociológica de Pensamiento Crítico. P.113 -128, Vol.3 año 2009. Disponible en: <http://www.intersticios.es>

Latour, Bruno (2008). “Reensamblar lo social”. Una introducción a la teoría del actor-red. Buenos Aires, Manantial.

Lazzarato, Maurizio & Negri, Antonio (2001). Trabajo Inmaterial. Formas de vida y producción de subjetividad. Río de Janeiro, DP&A Editores.

Lazzarato, Maurizio (2008). “Las miserias de la ‘crítica artista’ y del empleo cultural”. En: Buden, Boris et. al (2008). Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en La crítica institucional. Madrid, Traficantes de Sueños.

Marín García, T; Martín Andrés, J. J.; Villar Pérez, R. (2011) “Emergencias colectivas. Mapa de vínculos de actividades artísticas (autogestionadas) en la Comunidad Valenciana (2001- 2011)”. Revista: Archivo de Arte Valenciano. N° XCII. 2011 (pág. 515-534)

Molina, José Luis y Schmidt, Samuel (2007). *El Análisis de redes sociales en Hispanoamérica: presente y futuro*, XXIII Conferencia Internacional de Análisis de Redes Sociales en Cancún (México), Disponible en <http://revistaredes.rediris.es/webredes/textos/Presente%20y%20futuro.htm>

Pezo, Mauricio (2005) “Operaciones Instantáneas”. En *bifurcaciones* [online]. núm. 3, invierno 2005. World Wide Web document, URL: <www.bifurcaciones.cl/003/Pezo.htm>. ISSN 0718-1132. Disponible en: <http://www.bifurcaciones.cl/003/Pezo.htm>

Richard, Nelly (2008). “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”. En: Hemispheric Institute 6.2. Disponible en: <http://hemi.nyu.edu/hemi/es/emisferica-62/richard>

Richard, Nelly (2007). “Márgenes e Instituciones”. Arte en Chile desde 1973. Santiago, Metales Pesados.

Robles, Fernando (1999). “Los Sujetos y la Cotidianeidad”. Elementos para una microsociología de lo contemporáneo. Talcahuano. Ediciones Sociedad Hoy.

Rodríguez Gómez, Gregorio; Gil Flores, Javier & García Jiménez, Eduardo (1996). Metodología de la Investigación Cualitativa. Granada. Ediciones Aljibe.

Ruiz Olabuènega, José Ignacio (1996). Metodología de Investigación Cualitativa”. Bilbao. Ediciones Universidad de Deusto.

- Salinas, Fresia María (Edit.) (2012) *Pensar, Sentir, Actuar*. Santiago de Chile, Editorial Universidad Bolivariana.
- Sánchez de Serdio, Aida (2010) “Políticas de lo concreto: producción cultural colaborativa y modos de organización”. En Collados, Antonio y Rodrigo, Javier (2010) *Transductores: pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Centro José Guerrero: Granada.
- Sánchez Rojel, Marcelo (2005) “Aquí y Ahora: operaciones de Arte en Concepción”. En: *Litterae*, Revista electrónica de análisis y difusión literaria, Universidad de Concepción N° 07, AÑO 2005.
Disponible en <http://www.casalitterae.cl/antes/litterae07/rojas.htm>
- Taylor, S. J. & Bogdan, R. (2002). “Introducción a los Métodos Cualitativos de Investigación”. Barcelona, Paidós Básica.
- Tirado, Francisco; Domenech, Miquel (2005) “Asociaciones heterogéneas y Actantes: el giro postsocial de la teoría Actor-red”. *AIBR*, número especial, Nov-Dic. Disponible en:
<http://www.aibr.org/antropologia/44nov/articulos/nov0512.php>
- Varela, Jorge (2009) *Paisajes del Duelo en los microcampos de la Utopía. Arte y colaboración en las prácticas Contemporáneas*. Revista *Abrente* 40-41, Academia Gallega de Bellas Artes, Disponible en: <http://www.academiagallegabellasartes.org/gestor/archivos/14JorgeVarela.pdf>
- Velasco, Patricio (2011) *Institucionalización del financiamiento Público a las Artes en Chile: las formas de Producción Artística*. Tesis para optar al grado de Magister en Sociología, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago. Disponible en <http://www.academia.edu>
- Williams, Raymond (1981) *Sociología de la Cultura*, Barcelona, Paidós.
- Wortman, Ana (Comp) (2009) *Entre la Política y la Gestión de la Cultura y el Arte, Nuevos actores en la Argentina Contemporánea*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Eudeba.
- Yudice, G. (2002) *El Recurso de la Cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona, Gedisa.

Sitios en internet de colectivos:

- <http://octava-mesaartesvisuales.blogspot.com/>
- <http://www.movilonline.cl/en-construccion-2012/republica-portatil/>
- <http://www.mesa8.cl/>
- <http://republicaportatil.blogspot.com/>
- http://issuu.com/republicaportatil/docs/portafolio_rp_web1_
- <http://www.feriamanufactura.blogspot.com/> <https://www.facebook.com/pages/Manufactura-Feria-de-Arte/170289233002527>
- <http://revistaplus.blogspot.com/>
<http://www.facebook.com/revistaplus.plataformaeditorial?fref=ts>
- <http://edicionanimita.blogspot.com/2009/11/carlos-valle.html>
<http://www.edicionanimita.cl/>
- <http://www.concepcionfotografica.cl/>
- <http://quintapatacolectivo.tumblr.com/>



ANEXOS

1. Pauta de entrevista semi-estructurada.

Antes de señalar las preguntas que orientan el encuentro con uno de los integrantes, en su mayoría, de las asociaciones en estudio, se hará mención al contexto en que se desarrolla la entrevista.

1. Revista Plus

Lugar: Casa de uno de sus integrantes.

Hora: 16:30

Día: Lunes 4 de junio 2012.

2. Móvil colectivo

La entrevista se realiza en el departamento de dos de los integrantes formadores del colectivo Móvil, quien responde la entrevista se desempeña como artista visual, y docente de la Escuela de Artes de la Universidad de Concepción.

3. C/CF Colectivo Concepción Fotográfica.

Entrevista realizada en café Nogal, centro de Concepción, 12:00 pm.

4. La Quinta Pata, colectivo fotográfico.

La entrevista se realiza en la oficina de docente de uno de sus integrantes fundador, profesor de la Facultad de Arquitectura en la Universidad de Concepción. Es la primera vez que nos encontramos presencialmente y nuestra primera conversación comienza con más detalles acerca de mi formación, las características de este estudio y mi participación en un proyecto durante el año pasado en donde Hernán había comprometido su colaboración junto al colectivo QuintaPata.

5. Mesa 8

El encuentro se realiza en el departamento de una de sus integrantes fundadoras, es primera vez que conversamos, antes habíamos estado juntas en inauguraciones, lanzamientos, entre otras. Ella comienza hablando acerca de la investigación que realiza actualmente en el área de antropología visual.

6. Republica Portátil.

La entrevista es realizada en la casa y espacio de trabajo de R.P, la que es habitada por parte de sus integrantes. Centro de Concepción, 18:00 hrs.

7. Manufactura

La entrevista ha sido realizada a una de las integrantes fundadoras del colectivo manufactura. La conversación se lleva a cabo en su casa en la comuna de Chiguayante.

8. Animita

La entrevista se realiza junto a uno de los integrantes fundadores de Animita, nos encontramos en un café en el centro de Concepción, es primera vez que conversamos, aunque antes hemos compartido espacios de lanzamientos, exposiciones, seminarios y otras instancias vinculadas al desarrollo de las artes visuales. Me pregunta acerca de la generación de la cual formo parte.



2. Ejes de Entrevista semi-estructurada:

1. PRODUCCION ARTISTICA CONTEMPORANEA

1.1 Qué creen ustedes que caracteriza la escena artística cultural de Concepción en la actualidad.

1.2 Cómo perciben la presencia de prácticas asociativas en el campo de las Artes Visuales Contemporaneas.

1.3 Qué hitos y circunstancias han influido en los procesos de asociación artístico culturales en la ciudad de Concepción.

2. CONTEXTOS DE TRABAJO COLECTIVO

2.1 ¿Cómo se autodefinen?

2.2 Pueden describir el contexto de emergencia de su asociación

2.3 ¿Cuáles son los objetivos que les conducen a trabajar de manera colectiva?

3. PROCESOS DE PRODUCCION COLECTIVOS

3.1. ¿Qué forma toman sus procesos de producción colectiva, en cuanto a financiamiento y organización interna?

3.2 ¿Cuál o cuáles son los productos que se generan a través de su asociación?

3.3 ¿Qué tipo de producción generan, material, simbólicas, redes, entre otras?

3.2 REDES

3.2.1 ¿Qué actores participan de sus procesos de producción?

3.2.2 ¿Qué tipo de redes han generado a través de su asociación?

3.2.3 ¿Qué relaciones establecen con otros colectivos locales?

3.3 ARTEFACTOS, TECNOLOGÍAS Y MATERIALIDADES

3.3.1 ¿Qué objetos y tecnologías son indispensables dentro de su trabajo?

3.3.2 ¿En qué espacios y plataformas circula su trabajo?

4. PROYECCION DEL TRABAJO COLECTIVO

4.1 ¿Cómo proyectan la producción colectiva en el campo de las Artes Visuales, a nivel interno y a nivel local?

