



UMCE
el poder transformador de la educación

**FACULTAD DE ARTES Y EDUCACIÓN FÍSICA
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES
MAGISTER EN DIDÁCTICAS CONTEMPORÁNEAS DE LAS ARTES
VISUALES**

**RESONANCIA MATERIAL
didáctica del archivo y mediación situada.**

**TRABAJO FORMATIVO EQUIVALENTE PARA OPTAR AL GRADO
DE MAGISTER EN DIDÁCTICAS CONTEMPORÁNEAS DE LAS ARTES
VISUALES**

**AUTOR/A
ISIS ALMENDRA TRONCOSO MERCADO**

**PROFESOR/A TUTOR/A
PATRICIA RAQUIMAN ORTEGA**

SANTIAGO DE CHILE, MARZO DE 2026

Para Antonio y Laura, quienes empiezan
un camino en un mundo cada vez menos
tangible.

Agradecimientos:

Adriana Mercado
Beatriz Casabona
Abraham Cofre
Antonio Lima
Nicolás Dubo
Jessica Briceño
Claudio Guerrero
Julia Romero
Víctor Contreras
Daniel Hermosilla
Gabriel Hoecker
Florencia Rodríguez

INDICE:

RESUMEN pág. 5

INTRODUCCIÓN pág. 6

CAPÍTULO I: PROBLEMATIZACIÓN Y PROPÓSITO DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA pág. 8

1.2 JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN pág. 12

1.3 VIABILIDAD DEL ESTUDIO pág. 14

CAPÍTULO II: OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL pág. 15

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS pág. 15

CAPÍTULO III: MARCO TEÓRICO

3.1 POLÍTICA MATERIAL pág. 16

3.2 DIDÁCTICA DEL ARCHIVO pág. 18

3.3 MÉTODO DE INVESTIGACIÓN BASADA EN LA PRÁCTICA pág. 21

3.4 PÚBLICOS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO pág. 24

3.5 LA MEDIACIÓN COMO PRÁCTICA RELACIONAL pág. 26

CAPÍTULO IV: METODOLOGÍA

4.1 ENFOQUE METODOLÓGICO GENERAL pág. 28

4.2 DISEÑO METODOLÓGICO pág. 30

4.3 ENTREVISTAS A EXPERTOS pág. 30

4.4 CARACTERIZACIÓN DEL PÚBLICO OBJETIVO pág. 32

4.5 EXPLORACIÓN DIDÁCTICA BITÁCORA PERSONAL pág. 33

4.6 ¿QUÉ ES “RESONANCIA MATERIAL”? pág. 37

4.6.1 DISEÑO DE LA ESTRATEGIA “RESONANCIA MATERIAL” pág. 40

4.6.2 DISEÑO DEL DISPOSITIVO DE EXHIBICIÓN pág. 45

4.6.3 DISEÑO DE BITÁCORAS DE TRABAJO pág. 49

4.7 EVALUACIÓN DEL MATERIAL POR EXPERTOS pág. 53

4.8 CRITERIOS ÉTICOS DE LA INVESTIGACIÓN pág. 55

4.9 IMPLEMENTACIÓN Y PRUEBA DE “RESONANCIA MATERIAL” pág. 55

CONCLUSIONES Y PROYECCIONES pág. 59

BIBLIOGRAFÍA pág. 62

ANEXOS pág. 66

RESUMEN

Esta investigación propone el diseño y puesta en práctica de un dispositivo de mediación artística orientado a tensionar los modelos tradicionales de acceso y participación cultural en el campo del arte contemporáneo en Chile. A partir de una lectura crítica del contexto cultural y educativo, marcado por lógicas de mercado, brechas territoriales y desigualdad en el acceso a experiencias estéticas significativas, la tesis se posiciona en el cruce entre el arte contemporáneo, la mediación cultural y la pedagogía crítica, entendiendo el arte no solo como objeto, sino como proceso relacional, experiencia y producción de conocimiento.

El estudio se inscribe en un enfoque cualitativo, exploratorio y a/r/tográfico donde la práctica artística opera como método de investigación. A través de una metodología no lineal y procesual, se desarrollan una serie de dispositivos de mediación, entre ellos, un espacio exhibitivo móvil (Bolsa de tela en color crudo, que se expande formando una superficie circular), bitácoras de mediación y archivos materiales y visuales, que permiten activar procesos de observación, reflexión y construcción colectiva de sentido con comunidades que presentan limitado acceso a prácticas de arte contemporáneo.

La investigación articula dos dimensiones complementarias: una dimensión experiencial–creativa, centrada en la exploración del territorio, la recolección y la creación artística; y una dimensión analítico–reflexiva, orientada a la sistematización de los procesos, relatos e imaginarios emergentes. Los resultados evidencian que la mediación artística, concebida como práctica relacional, posibilita la emergencia de vínculos significativos entre sujetos, materialidades y contextos, favoreciendo la apropiación simbólica, pensamiento relacional y el reconocimiento de los participantes como agentes culturales activos. Finalmente, la tesis plantea la mediación artística como un campo en devenir, capaz de articular creación, archivo y pedagogía como dispositivos de transformación cultural, proyectando su aplicación en contextos educativos, comunitarios e institucionales

INTRODUCCIÓN

Joseph Beuys afirmó que “pelar una papa también puede ser una acción artística” Beuys (citado en Lippard, 1973, p. 121) desplazando la idea del arte como objeto excepcional hacia una comprensión expandida, donde la experiencia cotidiana, el cuerpo y el gesto se convierten en territorios de creación y sentido. Esta concepción, que entiende el arte como una práctica vital y transformadora, constituye el punto de partida conceptual de esta investigación.

Crecí en Puente Alto, una comuna vulnerable, pero con muchas referencias culturales y académicas desde mi familia, pudiendo contrastar que en este espacio en el que crecí la educación artística no es considerada una prioridad en los colegios y donde el acceso a experiencias culturales significativas es limitado. En estos contextos, el arte suele quedar relegado a un espacio marginal dentro del currículum, reducido a actividades decorativas o recreativas, sin reconocimiento de su potencial crítico, sensible y formativo. Esta realidad ha marcado profundamente mi trayectoria y ha motivado mi interés por investigar cómo el arte puede operar como un dispositivo de mediación, reflexión y construcción de sentido, especialmente en territorios donde existen brechas estructurales de acceso a la cultura.

Desde una perspectiva cualitativa y experiencial, esta tesis se inscribe en el cruce entre arte, educación y mediación cultural, articulando prácticas del arte contemporáneo con metodologías pedagógicas críticas. El proyecto Resonancia Material emerge, así como una respuesta a estas brechas, proponiendo una estrategia de mediación basada en el archivo, el territorio y la experiencia sensible como formas de democratizar el acceso a la comprensión del arte contemporáneo.

Mi experiencia laboral en el sistema público, privado, independiente y educativo en artes visuales me ha permitido comprender las distintas lógicas de funcionamiento del campo del arte contemporáneo, identificar brechas en el acceso, la participación y la formación, y, al mismo tiempo, diseñar soluciones que provienen del propio arte como herramienta de transformación, mediación y creación de sentido.

En esta búsqueda, dialogo también con el pensamiento crítico latinoamericano, Silvia Rivera Cusicanqui (2018) advierte que los discursos hegemónicos tienden a borrar los saberes locales y las formas de conocimiento encarnadas en los territorios, reproduciendo lógicas de exclusión incluso en espacios que se declaran emancipadores. Esta perspectiva refuerza la necesidad de construir prácticas artísticas y pedagógicas que no impongan modelos externos, sino que emerjan desde las experiencias y memorias de las comunidades.

Mi ingreso al Magíster en Didácticas Contemporáneas de las Artes Visuales se vincula directamente con esta inquietud: comprender cómo es posible tender puentes entre arte y

educación, no desde la transmisión de contenidos, sino desde la activación de experiencias significativas que permitan a las personas reconocerse como sujetos culturales, capaces de interpretar, crear y resignificar su entorno.

Esta investigación no busca definir qué es el arte contemporáneo, sino explorar cómo se experimenta, se vive y se traduce en contextos donde históricamente ha estado ausente. En este sentido, el arte se entiende aquí no como un fin en sí mismo, sino como una herramienta de relación, un lenguaje para pensar el territorio, el tiempo, la memoria y la identidad desde la experiencia compartida.

CAPÍTULO I: PROBLEMATIZACIÓN Y PRÓPOSITO DE LA INVESTIGACIÓN.

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En el contexto sociocultural chileno contemporáneo, y a partir de mi experiencia en el campo de la gestión cultural en artes visuales, la mediación cultural y el trabajo con comunidades, observo que el modelo neoliberal ha tendido a homogeneizar las prácticas estéticas bajo lógicas institucionales y mercantiles. Estas se articulan en torno a la estandarización de lenguajes, la visibilidad mediática y la circulación económica. Desde esta perspectiva, este proceso puede entenderse como una forma de control que incide en la configuración de la matriz cultural, relegando a amplios sectores de la sociedad —especialmente a comunidades en situación de vulnerabilidad simbólica— a un rol de espectadores pasivos o ajenos al campo del arte. Según el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (MINCAP, 2021), “el bajo involucramiento de las personas con el ecosistema cultural chileno [...] puede traducirse en baja participación cultural y baja cohesión social” (p.73). Esta brecha en la apropiación crítica de los lenguajes artísticos se ve agudizada por la centralización de la infraestructura cultural y por la falta de estrategias de mediación situadas (Richard, 2018; Bourdieu, 2006).

La cultura, sin embargo, no se restringe a las instituciones ni a los circuitos especializados: es una práctica cotidiana que se construye en la relación con el otro y con el entorno. Como señala Colomer (2020), “ya no es suficiente programar para los públicos, hay que atreverse a programar con los públicos” (p. 64). Desde esta perspectiva, el aprendizaje del arte contemporáneo se vuelve necesario no como un saber elitista, sino como una herramienta para incorporar nuevos lenguajes visuales que permitan elaborar manifiestos propios del territorio, construir arqueologías visuales desde la experiencia situada, entendidas aquí, en diálogo con la noción de arqueología propuesta por Michel Foucault (1969), como prácticas de exploración y activación de capas de sentido que no son evidentes a simple vista, donde las imágenes, los objetos y las materialidades funcionan como huellas que pueden ser leídas, reorganizadas y resignificadas, y mantener un archivo vivo de aquello que nutre a cada comunidad.

Desde de mi experiencia en el campo, he podido observar que uno de los principales déficits del ecosistema artístico chileno es la escasez de instancias destinadas a la experimentación y a la investigación que no estén sometidas a la presión de una validación inmediata. En la práctica, esto se traduce en que muchos procesos creativos terminan subordinándose a la necesidad de producir resultados visibles, comunicables y legitimables, en función de un sistema de circulación que tiende a privilegiar aquello que es consumible por sobre aquello que está en proceso. Esta lógica condiciona la práctica artística a la producción de objetos terminados, estables y fácilmente asimilables por un espectador-consumidor, debilitando el valor del proceso como espacio de conocimiento. El error, lejos de ser comprendido como una instancia generativa, es percibido como una falla que debe ser evitada, restringiendo la exploración de lenguajes, materialidades y metodologías no convencionales. En los contextos en los que he trabajado, esta forma de regulación instala una censura estructural: no es necesario prohibir contenidos o lenguajes, basta con condicionar los modos de producción, circulación y validación. advierte Nelly Richard (2018), “la homogeneización discursiva y visual en los circuitos comerciales actúa como un filtro que neutraliza la pluralidad de sentidos y experiencias

posibles” (p. 42). En palabras de Bourriaud (2006), el cubo blanco contemporáneo privilegia aquellas obras que responden a las exigencias de visibilidad mediática y circulación mercantil, relegando la función social y relacional del arte.

No obstante, incluso dentro de este marco restrictivo, el arte abre intersticios. Bourriaud (2006) sostiene que las prácticas relacionales “representan un intersticio social [...] comunidades de intercambio que escapan al cuadro económico capitalista [...] crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana” (pp. 15–16). En estos intersticios se inscriben obras que no se definen como objetos cerrados, sino como procesos abiertos, activados por la participación y la experiencia compartida. En este sentido, y en concordancia con lo planteado por Nicolás Bourriaud (2002), el arte contemporáneo puede entenderse como un conjunto de prácticas que toman como punto de partida las relaciones humanas y su contexto social, desplazando la obra desde su condición objetual hacia una dimensión relacional. Desde esta perspectiva, las propuestas de Félix González-Torres y Gabriel Orozco constituyen referentes fundamentales, en tanto sus obras se activan en la interacción con los espectadores y en la construcción de experiencias situadas, más que en la producción de objetos autónomos.

En las obras de González-Torres, particularmente en sus “montones” de dulces (Imagen 1), el gesto de tomar, compartir y reponer transforma la obra en un organismo vivo, cuya existencia depende del vínculo con el otro. El sentido no reside en el objeto, sino en la negociación, en la pérdida, en el cuidado y en la memoria que se activa colectivamente. La obra se desmaterializa en la medida en que se consume, poniendo en crisis la noción de autoría, propiedad y permanencia.

De manera similar, en *Asterisms* (2012) de Gabriel Orozco (Imagen 3), el artista dispone fragmentos encontrados (piedras, restos, objetos cotidianos) en configuraciones temporales que no aspiran a fijarse como forma definitiva. Cada montaje es un acto de observación, orden y relación con el entorno, que se transforma según el contexto en el que se presenta. La obra no es un objeto estable, sino un sistema abierto de conexiones mínimas, un archivo en movimiento que emerge del territorio y vuelve a él. Ambas prácticas desplazan el centro del arte desde el objeto hacia la experiencia, desde la representación hacia la relación. En ellas, el valor no se encuentra en la permanencia material, sino en la activación de vínculos, afectos y memorias. Tal como plantean Deleuze y Guattari (1993), “la obra de arte es un bloque de afectos y de percepciones” (p. 20), mientras que Bourdieu (1995) recuerda que el campo artístico es esencialmente relacional, configurado por posiciones en tensión (pp. 29–30). En esta misma línea, Bourriaud (2002) propone comprender el arte contemporáneo como un conjunto de prácticas que toman como punto de partida las relaciones humanas y su contexto social, desplazando el énfasis desde el objeto hacia la experiencia compartida.

Estas obras permiten comprender el arte como un espacio de encuentro, diálogo y construcción colectiva, donde se articulan saberes, afectos y territorialidades. Desde esta perspectiva, la mediación cultural no se limita a facilitar el acceso a obras, sino que implica generar condiciones para que los sujetos puedan crear, explorar y producir sentido desde sus propias experiencias. Si bien la formación de nuevos públicos supone procesos prolongados en el tiempo situados, sostenidos y abiertos, resulta fundamental activar acciones iniciales que, aun siendo acotadas o incluso efímeras, puedan instalar bases significativas. Estas experiencias, cuando se articulan desde la participación y la implicación directa, tienen la capacidad de generar una resonancia que perdura más allá de su duración inmediata, habilitando vínculos profundos entre los sujetos, el arte y su contexto.

En este sentido, aunque diversos enfoques han enfatizado la importancia del acceso a bienes y servicios culturales, como señalan Güell, Morales y Peters (2011), vinculándolo a la construcción de actitudes cívicas (pp. 78–79), la presente investigación se distancia de una comprensión centrada

exclusivamente en el consumo o la asistencia. Más bien, propone entender la participación cultural como una práctica recíproca, activa y situada, donde los sujetos no solo acceden, sino que inciden, producen y resignifican. La cultura se configura, así como un ejercicio relacional, cotidiano y político que, al ser apropiado desde lo comunitario, permite construir archivos vivos del territorio y consolidar la participación cultural como base de una ciudadanía crítica, diversa y justa.

Imagen 1



Félix González-Torres, Sin título, 1991. Vista de Instalación

Imagen 2



Félix González-Torres, Sin título, 1991). Vista de Instalación e interacción del público.

Imagen 3



Gabriel Orozco, Asterisms, 2012. Vista de la instalación. Foto: Mathias Schormann, Berlin. ©.

Imagen 4



Gabriel Orozco, *Asterisms*, 2012. Detalle de la instalación.
Foto: Mathias Schormann, Berlin. ©.

El escenario descrito evidencia que la crisis del campo artístico no se limita al acceso o a la participación, sino a las condiciones estructurales que regulan qué prácticas son visibles, legitimadas y posibles. La subordinación del arte a lógicas neoliberales ha debilitado su potencia crítica y su capacidad de producir vínculos significativos con los territorios. Frente a este contexto, se vuelve urgente desarrollar dispositivos de mediación cultural basados en procesos artísticos situados, que restituyan el valor del hacer colectivo, la experiencia y el pensamiento relacional como ejes de producción simbólica.

Desde esta perspectiva, la investigación se orienta por la siguiente pregunta: ¿Cómo un dispositivo de mediación cultural basado en procesos artísticos situados, puede transformar la relación entre comunidades, su contexto y el Arte Contemporáneo, promoviendo la creación colectiva y la integración entre arte, cultura y sociedad? El escenario descrito evidencia que la crisis del campo artístico no se limita al acceso o a la participación, sino a las condiciones estructurales que regulan qué prácticas son visibles, legitimadas y posibles. La subordinación del arte a lógicas neoliberales ha debilitado su potencia crítica y su capacidad de producir vínculos significativos con los territorios.

Frente a este contexto, se vuelve urgente desarrollar dispositivos de mediación cultural basados en procesos artísticos situados, que restituyan el valor del hacer colectivo, la experiencia y el pensamiento crítico como ejes de producción simbólica.

1.2 JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

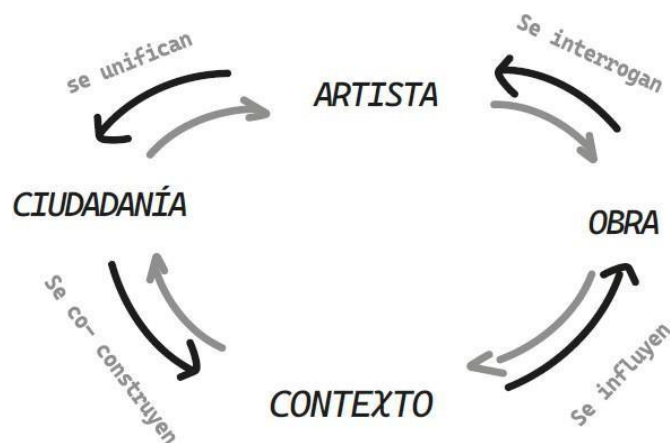
La presente investigación se justifica a partir de la evidencia de los efectos que los modos hegemónicos de producción, circulación y legitimación del arte han tenido en el contexto neoliberal chileno. En este escenario, los dispositivos de mediación y vinculación con las comunidades tienden a reproducir una lógica centrada en el objeto artístico, por sobre la generación de espacios efectivos de participación, escucha y diálogo. Como consecuencia, se ha restringido la participación activa de amplios sectores de la población, desatendiendo el potencial de las artes en el desarrollo humano y en la construcción de sentido colectivo. A ello se suma la centralización de la infraestructura cultural, la mercantilización de las prácticas artísticas y la primacía de obras cerradas, fácilmente circulables, que han contribuido a consolidar un modelo excluyente, distanciando a los públicos tanto de la evolución de las artes como de su dimensión social. En este contexto, se vuelve imprescindible diseñar estrategias de mediación cultural que no solo respondan a las particularidades de cada territorio, sino que habiliten procesos de apropiación simbólica, creación colectiva y construcción de sentido desde lo situado.

En el plano teórico, esta investigación se inscribe en los debates contemporáneos sobre mediación cultural, prácticas artísticas relacionales, archivo vivo y pedagogías críticas, proponiendo un cruce metodológico entre investigación artística, mediación cultural y enfoques a/r/tográficos. Esta articulación permite ampliar el campo de la educación artística y la gestión cultural, desplazando el énfasis desde el objeto hacia el proceso, y desde la obra hacia la experiencia compartida.

Asimismo, su relevancia es también política y cultural, en tanto propone tensionar las lógicas de legitimación institucional y mercantil, recuperando la experimentación y la indeterminación como espacios de conocimiento. Al promover dispositivos de mediación que reconozcan a las comunidades como agentes culturales activos, se contribuye al fortalecimiento de una ciudadanía crítica, a la construcción de memoria territorial y al ejercicio del derecho a participar en la producción simbólica.

En coherencia con lo anterior, el esquema (Imagen 5) propone un sistema de interdependencias en el que artista y ciudadanía se articulan, artista y obra se interrogan mutuamente, la obra y el contexto se influyen de manera recíproca, y el contexto y la ciudadanía se co-construyen. Esta estructura no lineal enfatiza una comprensión relacional del arte, donde la producción artística emerge de procesos de interacción continua, intercambio simbólico y construcción colectiva de sentido.

Imagen 5: Diagrama arte y contexto



Mapa conceptual de autoría propia, que representa la relación dinámica y circular entre artista, obra, contexto y ciudadanía

1.3 VIABILIDAD DEL ESTUDIO

La viabilidad de esta investigación se sustenta en la trayectoria profesional, académica y territorial de la investigadora, quien cuenta con experiencia en gestión cultural, mediación, docencia y práctica artística situada, así como en el desarrollo de proyectos con comunidades, instituciones educativas y espacios culturales. Este recorrido no solo permite comprender de manera situada las problemáticas abordadas, sino que también facilita el acceso a contextos reales de aplicación y a redes colaborativas que hacen posible la implementación del dispositivo propuesto.

En este sentido, la propuesta es viable en términos operativos, ya que se apoya en estrategias de trabajo que no requieren infraestructura especializada ni altos costos de producción, lo que favorece su desarrollo en contextos diversos, incluidos aquellos de escasos recursos. La flexibilidad del dispositivo permite su adaptación a distintas realidades territoriales y grupos participantes, asegurando su pertinencia y aplicabilidad en escenarios heterogéneos.

Asimismo, la investigación cuenta con condiciones favorables para su ejecución, al articularse con proyectos en curso y con redes institucionales y comunitarias previamente vinculadas a la investigadora. Entre ellas, destacan colaboraciones potenciales con espacios interesados en implementar experiencias piloto, lo que asegura no solo la factibilidad de aplicación, sino también instancias concretas de evaluación y proyección.

Finalmente, la viabilidad temporal y logística se ve fortalecida por esta continuidad entre investigación y práctica, permitiendo que los resultados no se limiten al ámbito académico, sino que puedan integrarse en experiencias reales y sostenidas en el tiempo, ampliando su impacto en el campo cultural y educativo.

CAPÍTULO II: OBJETIVOS

De acuerdo con esta investigación, se definen los objetivos del proyecto, orientados a construir alternativas a los modelos tradicionales de acceso y participación cultural, y a situar el arte como una herramienta de producción de conocimiento. En coherencia con la mediación cultural, la investigación artística y la construcción de públicos, estos objetivos buscan activar procesos colectivos, territoriales y críticos. Así, se propone una práctica que articule creación, archivo y mediación como dispositivos de transformación cultural.

2.1 OBJETIVOS GENERALES

Diseñar e implementar una estrategia didáctica, como modelo de mediación situada basado en las herramientas investigativas del arte contemporáneo, con el fin de fortalecer habilidades reflexivas para vincularse como agente activo de la propia cultura territorial.

2.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS

1. Identificar las brechas de participación cultural que separa a la segmentación de público definido del Arte Contemporáneo como agente de cambio social.
2. Democratizar el acceso a las herramientas reflexivas del arte contemporáneo para una vinculación más participativa con cultura territorial.
3. Potenciar el aprendizaje cultural y creativo de las personas mediante la vinculación con el territorio, sus materialidades y memorias, promoviendo la apreciación estética situada.
4. Generar un archivo vivo del territorio como dispositivo colectivo de memoria y creación, que articule prácticas artísticas y relatos comunitarios para resignificar la experiencia cultural.

CAPITULO III: MARCO TEÓRICO

Para construir la propuesta esta tesis se vuelve necesario profundizar en un conjunto de conceptos que permitan comprender críticamente las lógicas que estructuran el campo artístico contemporáneo. El marco teórico que sigue articula nociones clave provenientes de la teoría del arte, la pedagogía crítica y los estudios culturales, no como definiciones cerradas, sino como herramientas para pensar el arte como proceso, relación y experiencia colectiva. Estas categorías sostienen el sentido de la investigación y orientan sus objetivos.

3.1 POLÍTICA MATERIAL

En esta investigación propongo el concepto de política material para referirse a la dimensión política, social y cultural inscrita en los materiales. En el arte contemporáneo, la elección, procedencia, disponibilidad y función simbólica de los elementos empleados no constituyen un aspecto meramente técnico o estético, sino un acto de posicionamiento crítico que tensiona los regímenes de valor, visibilidad y legitimidad que organizan el campo cultural.

Desde la perspectiva de Jacques Rancière (2007), la política no se identifica con el ejercicio institucional del poder, la administración del Estado o el gobierno, sino con la irrupción de un desacuerdo que desestabiliza el orden dominante. La política emerge cuando quienes han sido excluidos del reparto de lo sensible se manifiestan como sujetos políticos, interrumpiendo las jerarquías que definen quién cuenta, quién puede hablar y qué es considerado legítimo. En este sentido, la política existe “cuando se rompe el orden natural de la dominación” (Rancière, 2007, p. 31). En el marco de esta investigación, son los materiales, a través de las herramientas del arte contemporáneo, los que asumen ese lugar de enunciación, actuando como fuerzas que introducen disenso en el campo de lo visible.

Esta comprensión se articula con los aportes del pensamiento pos humanista de Rosi Braidotti (2015), para quien la materia tiene agencia y no puede concebirse como pasiva o inerte, sino como una fuerza activa, generativa y relacional. Desde esta perspectiva, los materiales participan en la producción de sentido y en la configuración de relaciones sociales, territoriales y simbólicas.

La política material se manifiesta, así, en la capacidad de la materia para producir significado más allá de su función instrumental, configurando narrativas sobre comunidad, territorio, economía, memoria e identidad. Como señala la autora, “la materia es un proceso relacional que participa en la producción de significado” (Braidotti, 2015). En diálogo con esta concepción, así mismo Tim Ingold (2015) propone comprender los materiales como procesos vivos en continuo devenir. En *La vida de las líneas*, sostiene que las cosas se constituyen a través de trayectorias, flujos y relaciones, formando entramados donde se articulan materia, práctica y experiencia. Desde esta mirada, “los materiales no existen por sí mismos, sino en relación con los procesos que los atraviesan” (Ingold, 2015). Así, los materiales utilizados en la práctica artística están inscritos en historias de uso, desplazamiento y transformación que los vinculan con territorios, cuerpos y modos de vida específicos.

El uso de materiales cotidianos, precarios, orgánicos, locales o reutilizados adquiere, en este contexto, una dimensión ética y política, al tensionar los valores impuestos por el mercado del

arte y la institucionalidad cultural, y al visibilizar las condiciones económicas, sociales y territoriales que determinan la producción artística (Camnitzer, 1973). La materialidad se consolida, de este modo, como mediación, archivo y acto político, donde crear implica también posicionarse frente a los modos de producción del mundo.

Esta perspectiva dialoga con la estética relacional propuesta por Nicolás Bourriaud (1998), en cuanto ambas comprenden la práctica artística como un espacio de producción de vínculos y experiencias compartidas. No obstante, mientras la estética relacional enfatiza la interacción social, la política material desplaza el foco hacia las condiciones materiales de dicha relación, interrogando el origen, la circulación y el valor simbólico de los materiales involucrados.

Un ejemplo paradigmático de esta concepción de política material se encuentra en Piedra que cede (1992) de Gabriel Orozco (imagen 6), una gran esfera de plasticina blanda y pegajosa que el artista hace rodar por las calles de distintas ciudades. No se trata de un objeto que represente algo, sino de un cuerpo material que actúa, responde y se transforma a partir de su propio contacto con el entorno. Su cualidad de ser maleable, flexible y adherente le permite recoger polvo, restos, marcas, cabellos, papeles y fragmentos urbanos que se incrustan en su superficie, de modo que la ciudad se va escribiendo literalmente sobre ella. La obra no se construye entonces desde una intención externa que se impone a la materia, sino desde las propias capacidades del material, que “habla” a través de lo que retiene, deforma y arrastra, convirtiéndose en un archivo vivo del territorio que atraviesa.

En este gesto, la plasticina deja de ser un soporte pasivo para devenir una fuerza activa que produce sentido desde su comportamiento físico: su blandura posibilita el registro, su peso genera fricción, su textura captura lo que normalmente permanece invisible. La acción no consiste en trasladar un objeto por la ciudad, sino en permitir que la materia despliegue su agencia, que se afecte y afecte al espacio urbano, alterando su forma en cada desplazamiento. Así, la obra se construye como un proceso en continuo devenir y transformación permanente que encarna la vida material de la ciudad. Desde esta lógica, la política no se sitúa en un discurso añadido, sino en la propia condición material de la obra: en su capacidad de interrumpir las jerarquías que separan lo valioso de lo desechado, lo visible de lo ignorado, lo limpio de lo residual.

La esfera, cargada de restos, expone aquello que la ciudad invisibiliza, desestabiliza las nociones de orden, eficiencia y pureza que regulan el espacio urbano. La materia, al registrar y conservar estos fragmentos, produce una reconfiguración de lo sensible, haciendo visible una trama de relaciones, contactos y residuos que normalmente quedan fuera del campo de lo legítimo.

De este modo, Piedra que cede no es un objeto terminado, sino una trayectoria material, una línea que se desplaza, se contamina y se transforma, donde la ciudad y la plasticina se co-producen mutuamente. Por lo tanto, esta materia que produce formas y contiene en sí mismo un discurso al ser recolectada y exhibida pasa a preguntarse por las condiciones que determinan qué cuerpos, qué objetos y qué huellas son admitidos en el espacio público y cuáles son expulsados hacia sus márgenes. La plasticina, al incorporar aquello que encuentra en su trayecto, no solo acumula residuos, sino que tensiona los criterios de visibilidad y legitimidad que organizan la experiencia urbana. Se vuelve entonces un dispositivo crítico que interroga las lógicas de circulación, limpieza y control que modelan la ciudad contemporánea.

Imagen 6



Gabriel Orozco, Piedra que cede, 1992.

3.1 DIDÁCTICA DE ARCHIVO

Anna María Guasch (2011) ha problematizado de manera decisiva el concepto de archivo en el arte contemporáneo, entendiéndolo no como una mera obsesión por la memoria, sino como una respuesta crítica a los vacíos, silencios y exclusiones de los relatos oficiales. Para la autora, el archivo artístico contemporáneo no busca reconstruir una historia totalizante ni lineal, sino hacer visibles sus fracturas, discontinuidades y zonas de conflicto, activando una lectura crítica del pasado desde el presente (Guasch, 2011). En este sentido, el archivo se configura como un dispositivo de pensamiento que no solo conserva, sino que produce conocimiento desde la fragmentación, la subjetividad y la experiencia situada. Guasch sostiene que el giro hacia el archivo en el arte contemporáneo se articula con nuevas formas de exhibición que transforman profundamente el sentido de las obras.

El archivo ya no se presenta como un conjunto estable de documentos, sino como un dispositivo expositivo que organiza, selecciona y re contextualiza materiales heterogéneos, generando nuevas narrativas. De este modo, “el archivo no funciona como un depósito del pasado, sino como un sistema abierto de producción de sentido” (Guasch, 2011, p. 19). Las modalidades de exhibición (vitrinas, clasificaciones visibles, series, módulos o muros saturados) no son neutras, sino que operan como estructuras semióticas que condicionan la lectura de los materiales y activan nuevas relaciones entre objeto, espacio y espectador.

Un ejemplo claro de este tipo de archivo artístico es la obra de Sebastián Preace (Imagen 7), quien construye una colección a partir de chicles usados, recolectados en el espacio urbano y organizados mediante criterios de color, desgaste, procedencia y forma. Estos restos, normalmente desechados y asociados a lo residual y lo antiestético, son re contextualizados mediante operaciones de clasificación, seriación y exhibición que los transforman en un archivo material de gestos cotidianos y anónimos. En este caso, no es el objeto en sí lo que produce sentido, sino el dispositivo de archivo que los dispone, los agrupa y los hace legibles como portadores de memoria social.

La obra de Preace evidencia cómo la forma de archivar y exhibir construye nuevos regímenes de visibilidad: los chicles, al ser ordenados y mostrados como colección, dejan de ser residuos para convertirse en huellas de cuerpos, hábitos y temporalidades urbanas. Desde esta lógica, el archivo no solo conserva, sino que produce relato, inscribiendo lo desechado en una economía simbólica que cuestiona los criterios tradicionales de valor y legitimidad

Imagen 7



Sebastián Preace, Chicles, andar por curitiba, 2011, vista instalación.

Imagen 8



Sebastián Preace, *Chicles, andar por Curitiba*, 2011, detalle de instalación.

Esta concepción se articula con la noción de dispositivo desarrollada por Michel Foucault (1994), fundamental para comprender cómo se producen, circulan y legitiman las prácticas artísticas. El dispositivo no es una estructura fija, sino una red dinámica de relaciones entre saberes, instituciones, normas, arquitecturas, discursos, prácticas y subjetividades, que opera siempre en el marco de relaciones de poder. Foucault lo define como “un conjunto de estrategias de relaciones de fuerza que condicionan ciertos tipos de saber y son condicionados por ellos” (Foucault, 1994, p. 299).

Desde esta perspectiva, los dispositivos producen condiciones de posibilidad para lo visible, lo decible y lo pensable. En las artes visuales, uno de los dispositivos más influyentes ha sido el espacio expositivo, particularmente el modelo del cubo blanco, analizado por Brian O’Doherty (1986) como una estructura ideológica que separa la obra de su contexto social e histórico, normaliza la mirada y refuerza la idea de autonomía del arte. Lejos de ser neutro, el cubo blanco configura un régimen de visibilidad que legitima ciertos lenguajes y excluye otros, produciendo valor simbólico y estableciendo jerarquías entre obra, espectador e institución.

Boris Groys (2024) esta crítica al señalar que el museo, la bienal, la curaduría y el archivo operan como dispositivos de legitimación más que como meros contenedores de obras. En estos marcos se define qué prácticas son reconocidas como arte y cuáles quedan fuera del relato institucional. La curaduría, en este sentido, funciona como un dispositivo de poder-saber que selecciona, organiza y contextualiza, produciendo narrativas que inscriben las obras en

determinados discursos, mientras que el archivo no solo conserva, sino que produce historia. Giorgio Agamben (2011), amplía la noción foucaultiana al señalar que los dispositivos contemporáneos no solo producen subjetividades, sino que también operan mediante procesos de desubjetivación, capturando, orientando y modelando gestos, conductas y discursos. Comprender las artes visuales como un entramado de dispositivos implica reconocer que la obra no existe de manera aislada, sino siempre en relación con marcos institucionales, ideológicos y materiales que la hacen visible y significativa. Desde esta manera, se vuelve necesario imaginar dispositivos más móviles, vivos y relacionales, capaces de transformarse junto con los territorios y las comunidades que los activan. En sintonía con Humberto Maturana, comprender el conocimiento como un fenómeno que emerge en la relación permite desplazar la idea de dispositivo como estructura fija hacia una concepción dinámica y situada. Para el autor, “todo conocer es un hacer, y todo hacer es un conocer” (Maturana & Varela, 2003, p. 13), lo que implica que los sistemas no existen como entidades cerradas, sino como procesos que se co-construyen en la interacción. Asimismo, Maturana sostiene que los seres vivos se constituyen en una red de relaciones que se transforman continuamente, donde la vida no se define por la permanencia, sino por la capacidad de cambiar sin perder coherencia (Maturana, 1995). Desde esta lógica, los dispositivos artísticos y archivísticos pueden pensarse como organismos relacionales, abiertos al devenir, sensibles a su entorno y capaces de reconfigurarse a partir de los vínculos que generan. Al igual que la materia, estos dispositivos no fijan el sentido, sino que lo hacen emerger en la interacción, habilitando espacios de co-creación, cuidado y transformación colectiva. Así, más que estructuras de control, los dispositivos pueden devenir ecologías vivas de sentido, donde arte, comunidad y territorio se entrelazan en un proceso continuo de producción de mundo.

3.2 MÉTODO DE INVESTIGACIÓN BASADA EN LA PRÁCTICA

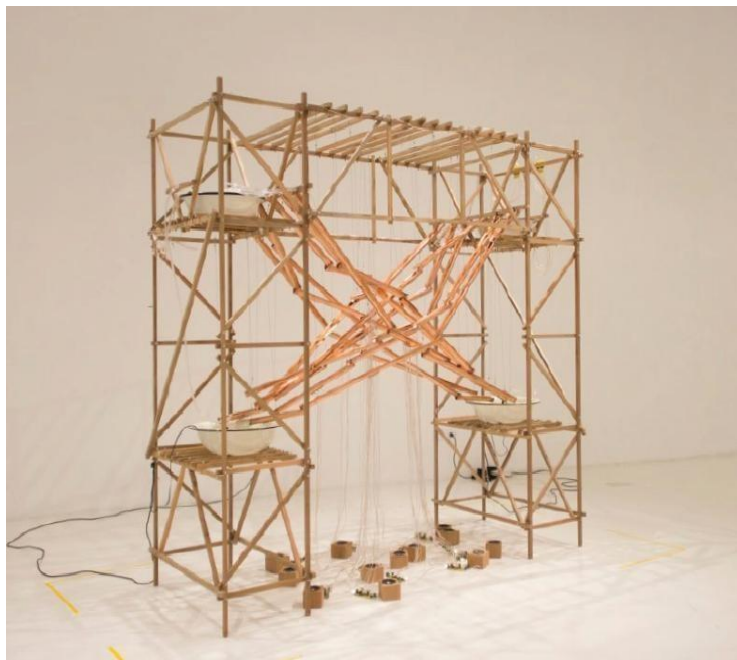
La práctica artística construye conocimiento desde lo sensible, lo afectivo y lo corporal, desbordando los marcos tradicionales de la investigación positivista. Como señalan Sullivan (2010) y Borgdorff (2012), la investigación artística no busca explicar el mundo desde fuera, sino producirlo desde la experiencia, generando saberes encarnados que emergen en y a través del hacer.

En las últimas décadas, la práctica artística ha dejado de comprenderse exclusivamente como un ámbito de expresión estética para consolidarse como un campo de investigación capaz de producir conocimiento. En este desplazamiento, la creación ya no se concibe como un resultado final, sino como un proceso cognitivo en el que pensar, hacer y reflexionar se articulan de manera inseparable. Tal como plantea Henk Borgdorff, la metodología artística no traduce la experiencia en conceptos cerrados, sino que la problematiza, la ensaya y la transforma a través de lenguajes sensibles, materiales y simbólicos (Borgdorff, 2012). A esta comprensión se suma Graeme Sullivan (2010), quien afirma que el arte constituye una forma específica de investigación, capaz de generar conocimiento visual, reformativo y experiencial que no puede ser reducido a modelos científicos tradicionales.

El concepto de investigación artística surge, así, para dar cuenta de prácticas en las que el arte no ilustra teorías, sino que es en sí mismo el método de indagación. Según Borgdorff (2012), en la investigación artística “la práctica artística no es objeto de estudio, sino el medio a través del cual se produce conocimiento” (p. 13). En este enfoque, el proceso creativo se convierte en un espacio de pensamiento donde se formulan preguntas, se ensayan hipótesis materiales y se construyen sentidos desde la experiencia. Este tipo de investigación se caracteriza por su

condición abierta, procesual y reflexiva: no persigue resultados estandarizados, sino que reconoce la exploración, la emergencia de lo imprevisto y la transformación como dimensiones constitutivas del saber, el cual se manifiesta en imágenes, acciones, archivos, instalaciones, relatos y relaciones. Un ejemplo es la obra *The Water Resistance's Laboratory: Toboggans* de Claudia González, donde la artista desarrolla procesos de experimentación con el agua, la resistencia, el desplazamiento y la materialidad, construyendo dispositivos que funcionan simultáneamente como obra, laboratorio y archivo.

Imagen 9



Claudia Gonzalez, *The water resistance's laboratory toboggans*, 2016, vista de instalación.

Imagen 10



Claudia Gonzalez, *The water resistance's laboratory toboggans*, 2016.
Detalle de instalación.

En este proyecto, la investigación no se produce antes ni después de la obra, sino en el interior mismo del proceso, a través de pruebas, exploraciones, registros, ensamblajes y activaciones corporales y espaciales. La práctica deviene así un campo de indagación donde el conocimiento emerge desde la interacción entre cuerpo, materia, territorio y tecnología, encarnando aquello que Borgdorff (2012) y Sullivan (2010) describen como un saber situado y performativo.

En este marco, la artografía emerge como un enfoque metodológico que articula de manera inseparable la práctica artística, la investigación y la pedagogía. Desarrollada por Irwin et al. (2004), la artografía propone comprender al sujeto como un artista–investigador–docente (a/r/tografo), cuya práctica se construye en los cruces entre creación, reflexión crítica y acción educativa.

Este enfoque no opera mediante procedimientos lineales, sino a través de trayectorias, derivas y resonancias, donde los datos no se recolectan, sino que se generan en el proceso mismo. El conocimiento emerge en los intersticios entre hacer, escribir, dialogar y transformar, reconociendo el carácter relacional y situado de toda experiencia (Irwin et al., 2004).

Desde esta perspectiva, la mediación cultural y la práctica artística no se conciben como instancias separadas, sino como espacios de co-investigación, donde las comunidades participan activamente en la producción de sentido, archivos y narrativas territoriales. La creación se configura, así, como un dispositivo de conocimiento situado que articula cuerpo, territorio, memoria y materialidad, y en el que el saber no se transmite, sino que se produce colectivamente en relación con otros y con el contexto (Borgdorff, 2012; Sullivan, 2010; Irwin et al., 2004).

En consecuencia, investigar desde el arte implica asumir una posición ética y política: reconocer que todo conocimiento es situado, que toda práctica está atravesada por relaciones de poder y que el arte puede abrir espacios de resistencia simbólica, donde se ensayan otras formas de comprender y habitar el mundo. Este marco permite situar el capítulo siguiente, en el que se profundiza en el arte contemporáneo como herramienta para la generación de conocimiento, especialmente en contextos marcados por brechas territoriales y simbólicas, como el escenario chileno.

3.3 PÚBLICOS EN ARTE CONTEMPORÁNEO

La distinción entre audiencia y públicos ha sido central en las transformaciones recientes de las políticas culturales en Chile. Mientras el concepto de audiencia remite a una lógica cuantitativa, pasiva y centrada en el consumo de bienes culturales, la noción de públicos reconoce la existencia de sujetos diversos cuyas trayectorias, territorios, memorias y saberes configuran múltiples formas de relación con el arte.

Este desplazamiento implica comprender la participación cultural no como mera asistencia, sino como un proceso de apropiación simbólica, interpretación y re significación.

De acuerdo con el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2021), el término audiencia se asocia a un modelo de participación basado en la medición de impactos y la asistencia a actividades, donde el valor de una práctica cultural se define por su alcance cuantificable. En contraste, hablar de públicos implica reconocer sujetos con capitales culturales diversos, capaces de establecer relaciones activas con los contenidos culturales, produciendo sentidos desde sus propios contextos. Desde esta perspectiva, la participación cultural no se reduce a la presencia física, sino que se comprende como una experiencia relacional que articula identidad, memoria y territorio.

Para comprender cómo se configuró el circuito artístico en su estado actual, es necesario situarlo históricamente bajo el modelo neoliberal instaurado durante la dictadura militar (1973–1990) y posteriormente sostenido en democracia. Este modelo se consolidó a partir de una Constitución que mantuvo inalterada la lógica de subsidiariedad del Estado, promoviendo una fuerte privatización de los derechos sociales y reduciendo el rol público en la cultura (Aylwin, 1991; Garretón, 2012). En este contexto, la cultura comenzó a operar bajo lógicas de mercado, transformándose en un bien de consumo sujeto a criterios de rentabilidad, competencia y visibilidad.

Tal como señala Bourdieu (1995), este escenario configura un campo cultural estructurado por relaciones de poder simbólico, donde el capital cultural determina las posibilidades efectivas de reconocimiento y legitimación. En Chile, los primeros espacios de visibilización de las artes visuales en democracia fueron mayoritariamente galerías comerciales, lo que subordinó procesos creativos, pedagógicos y de investigación a su

potencial económico y comunicacional. Esta lógica se ve reforzada por el bajo financiamiento estatal destinado al sector cultural, que en los últimos diez años ha fluctuado entre el 0,3 % y el 0,5 % del presupuesto nacional (MINCAP, 2023). Aunque la cultura fue institucionalizada como ámbito de política pública, esta no logró desvincularse plenamente de la racionalidad neoliberal. Los sistemas de financiamiento y evaluación continúan basados en la concursabilidad, la productividad y la visibilidad cuantificable, reforzando una comprensión instrumental del arte.

En este marco, como advierte Groys (2014), el valor del arte se desplaza desde la obra hacia su capacidad de hacerse pública, es decir, de circular y convertirse en acontecimiento visible dentro de dispositivos institucionales y mediáticos. Así, el arte se mide por su impacto y alcance, más que por su potencia crítica o relacional.

Este escenario se articula con profundas brechas educativas y territoriales. El arte contemporáneo, en tanto campo de pensamiento complejo, requiere procesos cognitivos avanzados que articulan creatividad, reflexión crítica y resolución de problemas, entendiendo la creación como una de las habilidades de orden superior en la taxonomía de Bloom (Anderson & Krathwohl, 2001, p. 67). Paul y Elder (2003) sostienen que el pensamiento crítico es una capacidad susceptible de desarrollarse mediante un entrenamiento sistemático; sin embargo, advierten que, una vez finalizada la educación escolar, su fortalecimiento queda en gran medida en manos de cada individuo (p. 4). En un plano más amplio, organismos internacionales han subrayado la centralidad de estas habilidades en la formación contemporánea. La UNESCO (2010) enfatiza que la educación actual enfrenta el desafío de formar sujetos capaces de actuar desde el pensamiento crítico, la interdisciplinariedad y la creatividad. En la misma línea, Voogt y Roblin (2012) identifican estas competencias como fundamentales para el siglo XXI. No obstante, diversas investigaciones evidencian una brecha entre estas expectativas y su desarrollo efectivo. Por ejemplo, la Association of American Colleges and Universities (2015) reporta que solo un 29 % de los estudiantes universitarios se siente preparado para aplicar el pensamiento crítico en contextos reales, mientras que cerca del 70 % de los empleadores considera esta habilidad esencial para el desempeño profesional. Estos datos son consistentes con lo señalado por The Chronicle of Higher Education (2016), que advierte una persistente desconexión entre la formación académica y las demandas del mundo laboral.

En América Latina, diversas investigaciones confirman que los modelos educativos continúan basados en estructuras tradicionales que no favorecen el desarrollo cognitivo complejo (Robles et al., 2016; Steffens et al., 2018; Rodríguez, 2016; Macedo, 2018). En Chile, estudios recientes evidencian la necesidad urgente de transformación metodológica y didáctica, así como la falta de instrumentos de evaluación adecuados para medir estas habilidades (Betancourth et al., 2017; Curiche, 2015; Ossa et al., 2017).

A ello se suma un modelo educativo centrado en la transmisión expositiva del conocimiento, descrito por PISA (2009) como una “cultura de la prueba”, donde los estudiantes no aplican lo aprendido en contextos diversos ni desarrollan su creatividad (Saavedra & Opfer, 2012). Los resultados PISA entre 2006 y 2022 evidencian un estancamiento prolongado y un retroceso en matemáticas y lectura, así como una brecha de 69 puntos entre estudiantes de alto y bajo nivel socioeconómico, lo que reafirma la desigualdad estructural del sistema (OCDE, 2023).

Desde una perspectiva sociocultural, el desarrollo cognitivo está determinado por los estímulos del entorno (Scribner & Cole, 1981; Rueda, 2006), y las habilidades críticas se modelan según patrones culturales específicos (Hofstede, 1986; Gelerstein, 2017). En este marco, el arte y la creación se vuelven espacios privilegiados para el ejercicio autónomo del pensamiento crítico, la reflexión y la re significación de la experiencia.

Sin embargo, en Chile esta potencia de producción de conocimiento del arte se ve tensionada por un ecosistema cultural centralizado y desigual. La concentración de museos, centros culturales y circuitos de legitimación en la Región Metropolitana ha generado una brecha territorial que limita el acceso sistemático a experiencias artísticas significativas en comunidades rurales y periféricas. A ello se suma una brecha simbólica, producida por dispositivos de legitimación que definen qué prácticas son reconocidas como arte y cuáles quedan relegadas a lo artesanal o comunitario (O’Doherty, 1986; Groys, 2012). Frente a este escenario, se vuelve imprescindible repensar los dispositivos de mediación, exhibición y formación artística, reconociendo a las comunidades como productoras legítimas de sentido, archivo y conocimiento, y no como meras receptoras de contenidos.

3.4 MEDIACIÓN COMO PRÁCTICA RELACIONAL

Desde esta perspectiva, el arte contemporáneo, entendido como proceso, relación y experiencia compartida, puede convertirse en un espacio de construcción colectiva de saberes, donde se articulan afectos, memorias y territorios, abriendo la posibilidad de democratizar no solo el acceso, sino también la producción de conocimiento desde lo sensible y lo común. La mediación cultural se ha consolidado en las últimas décadas como un campo teórico-práctico fundamental para repensar la relación entre las instituciones culturales, las comunidades y los procesos de producción simbólica. Lejos de concebirse como una simple estrategia de difusión o “traducción” de contenidos, hoy se comprende como una práctica situada, relacional y política, orientada a generar condiciones de diálogo, participación y co-construcción de sentido entre sujetos, obras, Territorios e instituciones.

Sin embargo, este campo no puede entenderse como una disciplina cerrada o plenamente definida. La mediación — y particularmente la mediación artística— se encuentra aún en un proceso de desarrollo, en el que progresivamente han ido apareciendo nuevas propuestas de vinculación, metodologías y dispositivos, muchas veces construidos desde la práctica, en un ejercicio constante de prueba y error. En el contexto chileno, este carácter emergente se manifiesta en la coexistencia de prácticas heterogéneas, marcos conceptuales inestables y una débil estandarización profesional, lo que evidencia que se trata de un campo en conformación más que de una disciplina consolidada (Adaros Román, 2020).

Desde esta perspectiva, la mediación no opera como un canal neutro, sino como un espacio de negociación de significados, donde se tensionan saberes, memorias, identidades y formas de habitar el mundo. Tal como señala Carmen Mörsch (2011), la mediación cultural, entendiéndola como una herramienta pedagógica crítica que puede reproducir o disputar las relaciones de poder presentes en el campo cultural. En esta misma línea, Adaros Román (2020) advierte que la mediación artística no constituye un espacio neutral, sino un territorio atravesado por tensiones entre discursos críticos, demandas institucionales y expectativas de participación.

Históricamente, la mediación cultural surge asociada a las políticas de democratización del acceso a la cultura impulsadas en Europa durante la segunda mitad del siglo XX. En este contexto, su función inicial estuvo ligada a la transmisión de contenidos culturales legitimados, bajo un modelo vertical donde el público era concebido como un receptor pasivo (Caune, 2006). A partir de la década de 1990, este enfoque comienza a ser cuestionado por su carácter instrumental y normativo. Autores como Jean Caune (2006) y Bernard Darras (2008) proponen desplazar la mediación desde una lógica de adaptación de públicos hacia una práctica relacional, en la que el sentido no preexiste, sino que se construye colectivamente.

Uno de los aportes más significativos a este giro proviene de la pedagogía crítica. Paulo Freire (1970/2005) plantea que todo proceso educativo debe basarse en el diálogo horizontal y en el reconocimiento del otro como sujeto de conocimiento. Aunque Freire no utiliza el término “mediación cultural”, su noción de educación como práctica de la libertad ha sido fundamental para comprender la mediación como un proceso emancipador, orientado no solo a interpretar la realidad, sino a problematizarla y transformarla. En esta línea, la mediación cultural se configura como una práctica que produce relaciones más que transmitir contenidos. Según Mörsch (2011), pueden distinguirse distintos modelos de mediación: afirmativo, reproductivo, deconstructivo y transformador. Este último se orienta a generar espacios de cuestionamiento crítico sobre los discursos dominantes, permitiendo que los participantes se reconozcan como

agentes culturales activos.

De modo complementario, Jacques Rancière (2007) cuestiona la figura del mediador como aquel que “explica”, proponiendo en cambio la idea del maestro ignorante, que no se sitúa por encima del otro, sino que confía en su capacidad de interpretación. Desde esta perspectiva, la mediación no elimina la distancia entre obra y espectador, sino que la habita críticamente, convirtiéndola en un espacio productivo de sentido.

En los enfoques contemporáneos, la mediación cultural se vincula estrechamente con el territorio y con los saberes situados. No se trata únicamente de trabajar “con” comunidades, sino de reconocer que el territorio es un campo activo de producción simbólica, atravesado por memorias, conflictos, afectos y formas de resistencia (Guattari, 1996).

Desde esta perspectiva, la mediación implica una escucha activa y una disposición a dejarse transformar por el contexto. En esta línea, Hernández (2012) plantea que la mediación no puede pensarse como un modelo replicable, sino como una práctica situada que se redefine en función de las relaciones que se establecen en cada territorio. De manera complementaria, Aguirre (2012) enfatiza el carácter relacional de la mediación, entendiéndola como un proceso que se construye en la interacción y el diálogo, más que como una transmisión unidireccional de contenidos.

En Chile, esta dimensión situada se expresa en la diversidad de estrategias que surgen desde contextos locales, construidas principalmente desde la práctica, mediante procesos de ensayo, ajuste y reformulación (Adaros Román, 2020).

Esta dimensión situada conecta la mediación con la estética relacional Bourriaud (2006), en la medida en que el valor de la experiencia artística se desplaza desde el objeto hacia las relaciones que se generan en torno a él. En el contexto chileno, los dispositivos de mediación tienden a privilegiar formatos participativos, relacionales y experienciales, desplazando el foco desde la obra hacia los procesos de interacción que esta posibilita Román (2020). La mediación, entonces, no se limita a acompañar la obra, sino que se convierte en un acto creativo en sí mismo. Desde una lectura foucaultiana, la mediación puede entenderse como un dispositivo que articula relaciones de saber y poder, produciendo determinadas formas de subjetividad (Foucault, 1977). No obstante, lejos de asumir esta dimensión como una limitación, los enfoques críticos proponen reapropiarse del dispositivo, transformándolo en una herramienta para la construcción de sujetos reflexivos y comunidades críticas. En este sentido, la mediación cultural no busca formar públicos homogéneos, sino abrir espacios de enunciación donde las personas puedan reconocerse como portadoras de saberes y memorias.

CA PÍTULO IV: METODOLOGÍA

4.1 ENFOQUE METODOLÓGICO GENERAL

Esta investigación se sitúa en el cruce entre el arte contemporáneo, la mediación cultural y la pedagogía crítica, adoptando un enfoque cualitativo, exploratorio y situado, que entiende el conocimiento como una construcción que emerge desde la experiencia, el territorio y la interacción entre sujetos, materialidades y contextos. En este sentido, se inscribe en el campo de la investigación artística, donde la práctica no se concibe como una instancia posterior o ilustrativa, sino como un modo específico de indagación que produce conocimiento desde lo sensible, lo procesual y lo relacional (Borgdorff, 2012; De la Iglesia, 2009).

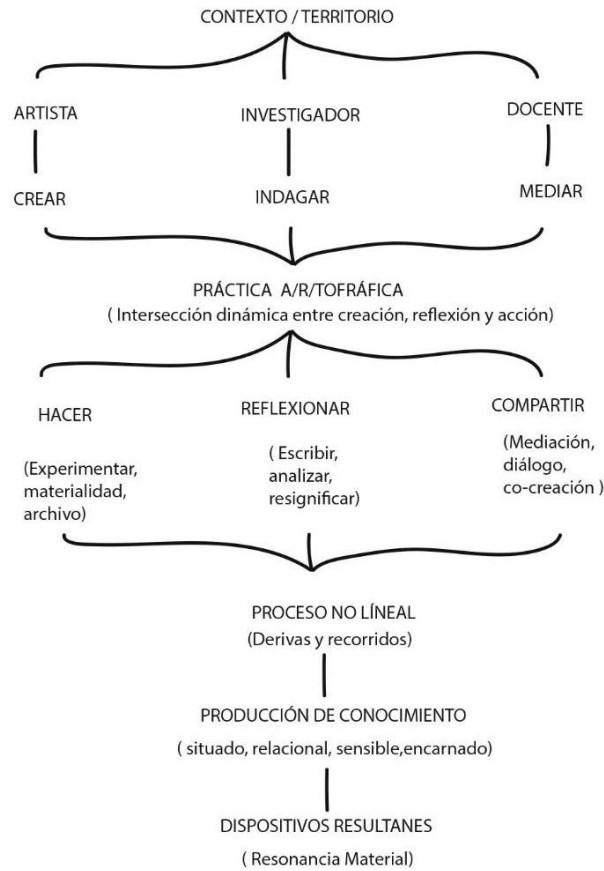
En este marco, la investigación adopta la perspectiva a/r/tográfica, desarrollada por Marín-Viadel y Roldán (2017), la cual propone una articulación inseparable entre las dimensiones de artista, investigador y docente. Esta metodología se distancia de modelos tradicionales de investigación al rechazar estructuras lineales y jerárquicas, planteando en su lugar un enfoque basado en la interrelación de prácticas, donde la creación, la reflexión y la acción pedagógica se entrelazan de manera dinámica. Así, la a/r/tografía no se limita a estudiar procesos artísticos, sino que los activa como espacios de pensamiento en los que se configuran formas de conocimiento encarnadas y situadas.

Desde esta perspectiva, la investigación no ocurre antes ni después de la práctica, sino en su interior, desplegándose a través de recorridos, derivas y relaciones que emergen en el propio hacer. Marín-Viadel y Roldán (2017) enfatizan que el conocimiento en la a/r/tografía se construye en los intersticios entre producir, investigar y educar, configurando un campo híbrido donde los límites entre estas dimensiones se vuelven porosos. En este sentido, los procesos creativos no responden a una lógica de validación externa, sino que generan sus propios criterios de sentido a partir de la experiencia, la materialidad y el contexto.

Asimismo, este enfoque reconoce el carácter relacional del conocimiento, entendiendo que este no se produce de manera individual ni abstracta, sino en interacción con otros y con el entorno. La práctica artística deviene así un dispositivo que activa vínculos entre cuerpo, territorio, memoria y materialidad, permitiendo la emergencia de saberes que no pueden ser completamente traducidos a lenguajes discursivos tradicionales. En esta línea, la a/r/tografía se posiciona como una metodología pertinente para investigaciones que buscan articular creación, mediación cultural y pedagogía, ya que posibilita la construcción de conocimiento desde la experiencia compartida y la co-producción de sentido en contextos situados.

De este modo, el arte se comprende no solo como resultado, sino como un proceso de producción de conocimiento, en el cual la creación deviene método y la experiencia se constituye como una forma legítima y crítica de saber (Borgdorff, 2012; Marín-Viadel & Roldán, 2017).

Imagen 11 Diagrama de enfoque metodológico



Esquema conceptual de autoría propia, que articula la experiencia como forma de conocimiento y la creación como método, situando el arte como práctica epistémica y relacional. Integra investigación artística y metodología a/r/tográfica desde un enfoque cualitativo, exploratorio y situado.

4.2 DISEÑO METODOLÓGICO

El diseño es no lineal, rizomático y procesual, en coherencia con Deleuze y Guattari (1980), integrando deriva territorial, práctica artística y construcción colectiva de sentido. A diferencia de un método experimental o confirmatorio, esta investigación propone un diseño abierto y adaptativo, donde el conocimiento emerge desde la observación situada, el vínculo afectivo con lo material y el registro reflexivo.

La metodología articula dos dimensiones complementarias:

- 1 Dimensión experiencial-creativa: producción situada mediante prácticas de exploración, recolección y archivo desde el territorio.
- 2 Dimensión analítico-reflexiva: sistematización y análisis interpretativo de experiencias, materialidades, imaginarios y relatos emergentes, individuales, y colectivos mediados.

Validación y rigor metodológico:

- 1 Triangulación de datos mediante entrevistas, bitácoras, encuestas y registros visuales.
- 2 Diario reflexivo para documentar decisiones, sesgos y desplazamientos de la investigadora. revisión iterativa
- 3 Resultados esperados: herramientas prácticas para mediadores, guía replicable y evidencia del impacto territorial y educativo
- 4 Listados de participación e índice de deserción

4.3 ENTREVISTA A EXPERTOS

En el marco de esta investigación, orientada al diseño y validación del dispositivo de mediación artística Resonancia Material, se incorpora la visión de expertos y expertas en mediación artística en Chile (Anexo- Entrevista diagnóstica). El propósito es evaluar la pertinencia, proyección e impacto del dispositivo, especialmente en contextos con menor acceso al arte, así como su relevancia para los públicos.

Se realizó una entrevista cualitativa semiestructurada, que permitió abordar dimensiones previamente definidas y, al mismo tiempo, profundizar en aspectos emergentes. El instrumento de recolección de información corresponde a una pauta de entrevista organizada en torno a tres ejes:

resultados de la mediación artística en contextos de menor acceso; motivaciones de los públicos y su relación con las estrategias de mediación;
potencial del arte contemporáneo y su articulación con procesos de mediación para el desarrollo del pensamiento crítico.

Las preguntas que orientan la entrevista son las siguientes:

- 1.- Respecto a la mediación artística que se realiza en Chile en contextos con menor acceso al arte, ¿consideras que está generando resultados significativos? ¿De qué tipo?
- 2.- Según tu experiencia, ¿cuál crees que es la principal motivación de las personas para acercarse a las experiencias artísticas que se promueven? ¿Consideras que las mediaciones se hacen cargo de esa motivación previa? ¿De qué manera?

3.- ¿Crees que las herramientas y lenguajes del arte contemporáneo ayudan a que personas sin vinculación con procesos artísticos se acerquen al arte y desarrollen un pensamiento crítico? ¿Sientes que estas herramientas generan una sinergia con los procesos de mediación?

SINTESIS DE OBSERVACIONES

El análisis de las respuestas de los tres expertos permite identificar consensos relevantes, así como tensiones y desafíos estructurales en el campo de la mediación artística en Chile, particularmente en contextos de menor acceso al arte.

En primer lugar, existe acuerdo en que se han producido avances significativos en términos de ampliación del acceso, especialmente a partir de políticas públicas y programas como ACCIONA y CECREA, así como iniciativas institucionales y proyectos financiados por fondos concursables. Sin embargo, este avance es descrito principalmente en clave cuantitativa. El acceso ha aumentado, pero no necesariamente existe evidencia sistemática que permita afirmar transformaciones profundas, sostenidas o estructurales en las comunidades participantes.

Un primer diagnóstico transversal apunta a la falta de continuidad y sostenibilidad en el tiempo. Las experiencias de mediación, aunque valoradas como significativas a corto plazo —por su capacidad de fortalecer la cohesión grupal, promover la apropiación, estimular la comunicación y favorecer la construcción colectiva de sentido—, dependen en gran medida de voluntades individuales o de financiamientos anuales. Esto impide consolidar comunidades de aprendizaje y garantizar procesos formativos de largo alcance. La mediación aparece así tensionada entre la potencia de su impacto inmediato y la fragilidad de sus condiciones estructurales.

En segundo lugar, respecto a las motivaciones de los públicos, los expertos coinciden en que las personas se acercan a las experiencias artísticas movidas por la necesidad de interrumpir la rutina cotidiana, abrirse a otras formas de sentir y pensar, y explorar dimensiones expresivas que no encuentran en los espacios habituales. También se identifica una búsqueda de encuentro, ocio significativo y ampliación de horizontes. En este punto, la mediación es reconocida como un puente clave: cuando logra conectarse con esa motivación previa, puede profundizar la experiencia, reducir barreras simbólicas y fortalecer la confianza para interactuar con el arte. No obstante, nuevamente aparece el límite estructural: sin continuidad programática, es difícil consolidar procesos que trasciendan la experiencia puntual.

En relación con el arte contemporáneo, las respuestas revelan una mirada compleja y matizada. Por un lado, se reconoce su potencial para cuestionar nociones tradicionales de talento, genialidad o técnica, ampliando las posibilidades expresivas y favoreciendo el desarrollo del pensamiento crítico, la autopercepción y la creatividad. En este sentido, el arte contemporáneo es entendido como una herramienta potente para la mediación. Por otro lado, también se advierte que ciertos lenguajes contemporáneos pueden generar nuevas brechas cuando circulan en circuitos altamente especializados, lo que exige estrategias de mediación más conscientes y ajustadas a los públicos.

El diagnóstico general que emerge de estas entrevistas es que la mediación artística en Chile se encuentra en una etapa de expansión y consolidación inicial, con avances importantes en cobertura y reconocimiento institucional, pero con desafíos pendientes en tres dimensiones centrales:

- sostenibilidad y continuidad de los procesos;
- definición y estandarización de objetivos cualitativos que permitan evaluar impactos más profundos
- fortalecimiento de la profesionalización del campo, tanto en formación como en programación y evaluación.

4.4 CARACTERIZACIÓN DEL PÚBLICO OBJETIVO

A continuación, se presenta la descripción del público objetivo que participará en la experiencia Resonancia Material. Esta comunidad será comprendida como comunidades en situación de marginalidad simbólica, entendidas como aquellos grupos que, desde una perspectiva cultural, pueden ser caracterizados como públicos ocasionales o no públicos.

En concordancia con la definición propuesta por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, se entiende por no públicos a aquellos grupos que no participan de manera regular en instancias artísticas o culturales, ya sea debido a barreras territoriales, sociales, educativas, económicas o simbólicas, y que no se reconocen a sí mismos como destinatarios legítimos de las instituciones culturales (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2020).

Desde esta mirada, el proyecto se propone vincularse con personas que, aun manifestando interés por el desarrollo cultural, no cuentan con las herramientas, los espacios ni las mediaciones necesarias para acceder de forma significativa a experiencias artísticas contemporáneas. Resonancia Material busca, por tanto, aproximarse progresivamente a estos no públicos, generando condiciones de acceso desde una lógica situada, relacional y territorial.

Para la fase inicial, se tomará como población de interés a la comunidad de porvenir, seleccionada por su condición de aislamiento territorial y por las particularidades socioculturales de su entorno. Esta experiencia piloto se concibe como un caso de estudio, en el que se trabajará con una muestra acotada de participantes, permitiendo observar, evaluar y ajustar el modelo metodológico antes de su futura ampliación a otros contextos.

Posteriormente, el proyecto se proyecta hacia una población más amplia, conformada por personas adultas entre 16 y 60 años. Se prioriza a sujetos que no se identifican como público habitual del arte contemporáneo, pero que presentan una disposición al aprendizaje, a la reflexión colectiva y a la exploración creativa.

No se establece distinción por género, origen étnico o pertenencia cultural, ya que el enfoque del proyecto reconoce la diversidad como un valor constitutivo del proceso de mediación. Desde el punto

de vista operativo, se propone trabajar con grupos reducidos de entre 6 y 10 personas, lo que permite generar un espacio de diálogo horizontal, escucha activa y construcción colectiva de sentido.

En términos de condiciones de participación, los sujetos deben ser personas autovalentes, capaces de desplazarse físicamente para realizar el recorrido del circuito propuesto por el proyecto, el cual implica exploraciones territoriales y trabajo en terreno. Se excluyen, por razones metodológicas, personas con dificultades cognitivas severas que impidan la participación autónoma en las dinámicas de observación, reflexión y creación.

De este modo, el público objetivo de Resonancia Material se define no solo por criterios demográficos, sino fundamentalmente por su posición relacional frente al campo cultural, entendiendo a los participantes como sujetos en proceso de reapropiación simbólica del territorio, de sus memorias y de sus propias capacidades de producción de sentido.

4.5 EXPLORACIÓN DIDÁCTICA BITÁCORA PERSONAL

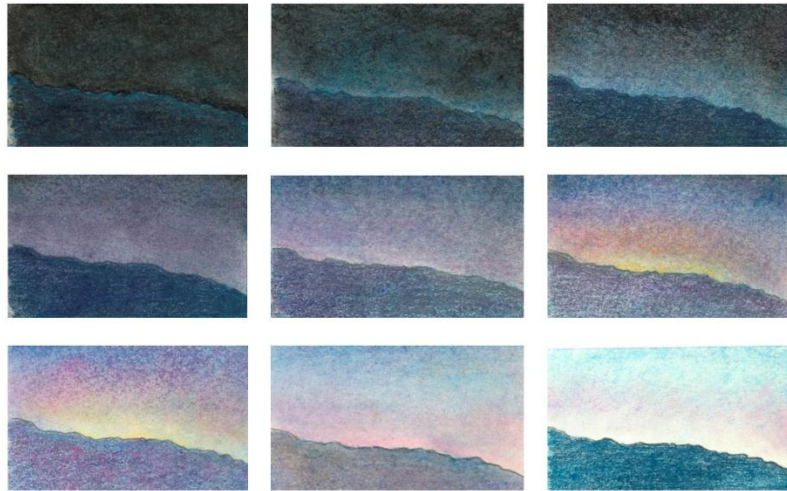
A continuación, se presenta la bitácora como herramienta de registro y reflexión metodológica dentro del proceso de investigación Resonancia Material. En este contexto, la bitácora se entiende como un dispositivo que permite documentar y problematizar los procesos creativos, metodológicos y afectivos que atraviesan la experiencia.

La bitácora como recurso ha cumplido la función de registro crítico e integrador entre la presente tesis, la propia práctica pedagógica de las estrategias reflexivas del Arte Contemporáneo, el ejercicio creativo de quien escribe como artista, generando un cruce entre docencia, mediación artística e investigación artística identificando puntos de encuentro, desplazamientos y dialogo entre las tres áreas de investigación.

- Objetivo: Registrar procesos creativos, reflexiones éticas, hallazgos y resonancias afectivas.
- Contenido sugerido: dibujos, mapas, descripciones sensoriales, ideas emergentes, citas teóricas.
- Análisis: Auto etnografía reflexiva.
- Propósito: Fortalecer pensamiento crítico situado y conciencia metodológica.

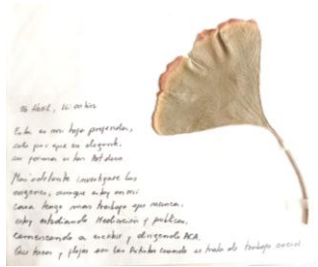
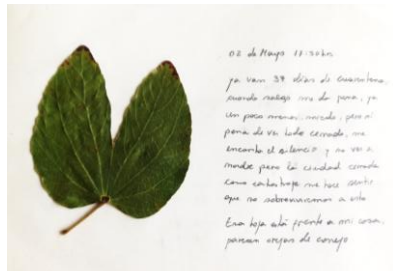
La bitácora como herramienta de registro y reflexión metodológica La bitácora personal ha sido utilizada como una herramienta central de registro y reflexión a lo largo de los procesos desarrollados en esta investigación. Su función no se limita a documentar acciones o resultados, sino que permite dar cuenta de los procesos creativos (Imagen 12 e imagen 13), las decisiones metodológicas, las reflexiones éticas y las resonancias afectivas que emergen tanto en el ejercicio Resonancia Material como en mi práctica artística y docente (Imagen 16,17 y 18). A través de esta herramienta ha sido posible registrar y comprender en profundidad el presente proceso investigativo de la tesis, articulando de manera reflexiva mi práctica pedagógica en circuitos artístico donde transmito la metodología de recorrer, percibir y recolectar, aspectos medulares de las estrategias del Arte Contemporáneo, con el desarrollo del ejercicio de Resonancia Material y con mi investigación artística vinculada al archivo, la materialidad y el paso del tiempo en la naturaleza. En este sentido, la bitácora opera como un espacio de cruce entre docencia, mediación cultural e investigación artística, permitiendo identificar continuidades, desplazamientos y tensiones entre este ámbito.

Imagen 12



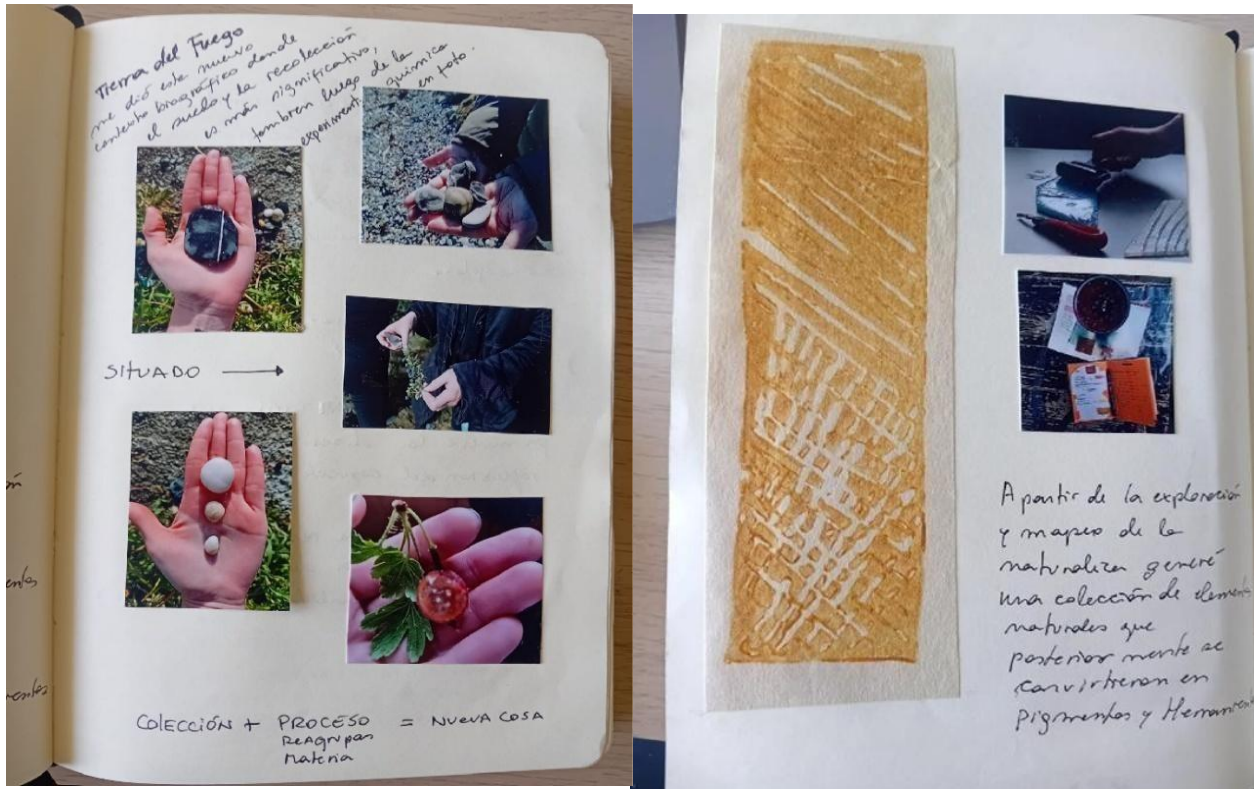
Dibujo de observación del amanecer, trabajo artístico de mi autoría que registrar las características Propias de la naturaleza, como el color muestra el paso del tiempo y los ciclos.

Image



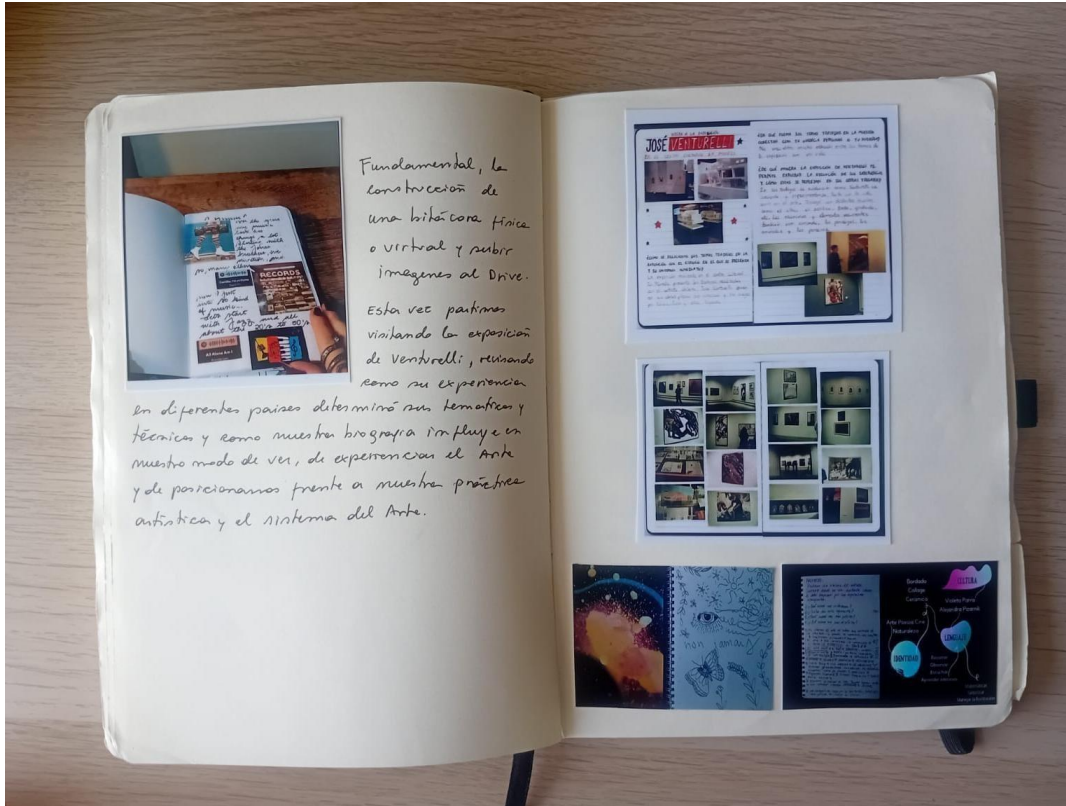
Acción de recolección de hojas de árboles en pandemia y construcción de un herbario tipo bitácora en la que se describe el recorrido, se dibuja el recorrido y de exhibe el objeto encontrado.

Imagen 15



Bitácora con observaciones de biomateriales y comprensión de la agencia material, nos entrega contenido de sí mismo, nos entrega materialidad, colores, materia misma la que nos cuenta donde estamos y quiénes somos, podemos resignificarla y proponer nuevas lecturas.

Imagen 16



Bitácora con observación didáctica de mis prácticas docentes en Circuito del Arte y análisis de prácticas recurrentes en mi estrategia como lo es la recolección y exhibición de estas colecciones

Imagen 17



Bitácoras de estudiantes, por encargo de los recorridos de la clase de circuitos del arte en diferentes instituciones educativas.

Imagen 18



Mapas de recorrido realizado por estudiantes donde registran y establecen relaciones con imágenes, es una extensión de la bitácora pero realizada en grupo.

4.6 ¿QUE ES RESONANCIA MATERIAL?

Resonancia Material es una estrategia didáctica de mediación cultural basada en la práctica del archivo y en una metodología situada, que articula exploración territorial, experiencia colectiva y producción de sentido a través del arte contemporáneo. Se concibe como un dispositivo procesual y relacional, donde el conocimiento no se transmite, sino que emerge desde la interacción entre los sujetos, el entorno y las materialidades recolectadas.

La experiencia se desarrolla como una acción grupal de recorrido territorial en la que los participantes transitan colectivamente por un espacio específico. Durante este trayecto, cada persona establece criterios propios de observación y selección, iniciando una colección personal de fragmentos materiales y simbólicos del entorno (Anexo Maqueta II). Estos elementos son resguardados en un dispositivo de exhibición con formato de bolsito de recolección, inspirado en las prácticas de porteo de los pueblos originarios: un contenedor liviano, sostenido por una cuerda que cruza el cuerpo, permitiendo mantener las manos libres y una relación corporal activa con el acto de recolectar.

Paralelamente, cada participante registra sus observaciones, sensaciones, asociaciones y preguntas en su bitácora del participante, entendida como un archivo subjetivo del recorrido y una herramienta fundamental para la reflexión Individual (Anexo, Maqueta III).

Antes de la activación, el mediador realiza un trabajo de observación y diseño situado, registrando en la bitácora del mediador los objetivos, criterios de acompañamiento, posibles tensiones territoriales, preguntas detonantes y adaptaciones necesarias según el contexto y el grupo. Esta bitácora no opera como un guion cerrado, sino como un marco flexible que orienta la experiencia sin determinarla.

Una vez concluido el recorrido, el grupo se reúne en un espacio común para desplegar sus colecciones(Anexo Maqueta IV). El dispositivo de exhibición se extiende y se transforma en un paño circular, configurando una galería efímera colectiva donde los fragmentos dialogan entre sí y con quienes los recolectaron.

Es en este momento donde se activa el proceso de mediación colectiva: las personas comparten sus experiencias, contrastan criterios, descubren resonancias entre sus elecciones y construyen narrativas comunes a partir de lo reunido. La obra no se define por los objetos en sí, sino por las relaciones, los relatos y los afectos que emergen en el encuentro.

La estrategia de Resonancia Material tiene una duración de 3 hrs como propuesta inicial considerando bloques que permitan trabajar con los distintos dispositivos, sin embargo, esta estrategia puede distribuirse en tiempos más extendidos o acotados ya que los dispositivos permiten la autonomía de ser completados en casa o de ser trabajados en diferentes sesiones.

El dispositivo de exhibición, la bitácora del mediador y la bitácora del participante no son soportes secundarios, sino etapas estructurales del proceso, a través de las cuales se articulan experiencia, reflexión y construcción colectiva de sentido.

A continuación podemos ver algunas imágenes de ejercicios previos a la creación de los dispositivos, como parte del proceso de investigación:

Imagen 19



Acción y detalle de recorrido y recolección en Tierra del Fuego

Imagen 20



Exhibición de lo recolectado, con dispositivos de exhibición improvisados, dada la necesidad de neutralizar el espacio en el que se muestra.

Imagen 21



Socialización en grupo de las colecciones.

4.6.1 DISEÑO DE LA ESTRATEGIA RESONANCIA MATERIAL

Resonancia Material se configura como una estrategia didáctica que traduce los procesos complejos del Arte Contemporáneo en una secuencia metodológica accesible, experiencial y relacional.

Sus tres etapas son:

Etapa I: Proceso exploratorio

Etapa II: Proceso Creativo

Etapa III: Proceso Exhibitivo

Esta organización dialoga directamente con el Abordaje Triangular de Ana Mae Barbosa (2009), donde integra de forma indisoluble el hacer, el apreciar y el contextualizar. En Resonancia Material, el recorrido y la recolección permiten una experiencia situada de apreciación; la clasificación, relación y re significación activan el hacer como pensamiento material; y la exhibición y socialización inscriben el proceso en una dimensión crítica y contextual, donde la obra se comprende como experiencia compartida y no como objeto aislado.

Del mismo modo, la propuesta se vincula con De la Iglesia (2009), quien concibe el arte como un

dispositivo de indagación compuesto por cuatro dimensiones: la ejecución material, la comprensión de un problema, la propuesta de algo nuevo y su inscripción en el mundo social. En Resonancia Material, estas dimensiones se re articulan en clave pedagógica: el proceso exploratorio activa la percepción y la pregunta; el proceso creativo transforma los materiales en pensamiento poético y conceptual; y el proceso exhibitivo inscribe la experiencia en una red de sentido colectivo, donde el diálogo se vuelve parte constitutiva de la obra.

Así, Resonancia Material no enseña sobre el arte como contenido externo, sino que propone aprender desde, con y a través de la práctica, entendiendo el archivo, el territorio y la mediación como espacios vivos de producción de conocimiento sensible, crítico y situado.

Imagen 19 Marco metodológico de Resonancia Material

Imagen 19: Dispositivo de Resonancia Material: Integración entre Práctica Artística y Mediación Cultural



Esquema de autoría propia, que vincula los aportes de Barbosa (aprendizaje desde, con y a través del arte) y De la Iglesia (arte como dispositivo de indagación), articulados en la propuesta Resonancia Material como traducción metodológica de los procesos del arte contemporáneo.

ETAPA I: PROCESO EXPLORATORIO

Esta etapa se desarrolla mediante recorridos individuales y/o colectivos por el territorio, entendidos como experiencias móviles de observación profunda y conexión sensorial. Se incorporan pausas de contemplación y fichas de recorrido, donde se registran sensaciones, asociaciones libres, metáforas, intuiciones y hallazgos espontáneos.

Posteriormente se realiza la recolección consciente de materialidades orgánicas e inorgánicas, bajo criterios éticos, estéticos, simbólicos y territoriales. La acción de recolectar se concibe como un acto relacional, no extractivista, resguardando la integridad ecológica y cultural del lugar.

RECORRER

El recorrido es una forma de aprender y conocer a partir del cuerpo. El cuerpo no es solo un medio para desplazarnos, sino una fuente de experiencias, recuerdos, intuiciones y emociones. A través de él nos relacionamos con el entorno, aprendemos desde lo que vivimos y construimos conocimiento desde la experiencia directa.

PERCIBIR

Percibir es relacionarnos con el entorno a través de todos los sentidos. Nos permite reconocer el contexto desde la experiencia corporal, emocional y cultural, y orientar lo que decidimos recolectar.

RECOLECTAR

Recolectar es elegir y cuidar aquello que tomamos del entorno. Es una forma de registrar la experiencia vivida y crear un archivo sensible del territorio, reconociendo el valor material y simbólico de cada elemento recolectado.

ETAPA II: PROCESO CREATIVO

Los elementos recolectados se transforman en materia conceptual, poética y analítica a través de procesos de organización, clasificación y construcción de relaciones interdisciplinarias. En este marco, se incorporan dimensiones asociadas a la denominada taxonomía del dominio afectivo, entendida como la articulación de emociones, valores y disposiciones en los procesos de aprendizaje y experiencia (Krahtwohl et al., 1964).

Mediante ejercicios que promueven conexiones visuales, sensoriales, territoriales, históricas y metafóricas, el énfasis se sitúa en la construcción de sentido colectivo, la interpretación simbólica y la reflexión crítica. De este modo, se integran dimensiones cognitivas, sensibles, ecológicas y estéticas en la producción de conocimiento, en coherencia con enfoques contemporáneos de la investigación artística (Borgdorff, 2012).

CLASIFICAR

Ordenamos lo recolectado según criterios que hacemos propios: forma, color, material, origen o significado.

RELACIONAR

Relacionar es poner los elementos en diálogo para descubrir vínculos, contrastes y repeticiones. Al hacerlo, construimos un relato que les da sentido cuando se presentan juntos.

ETAPA III: PROCESO EXHIBITIVO

La fase final contempla la exhibición y socialización pública de los archivos personales y colectivos, entendidos como ejercicios curatoriales y pedagógicos situados. Este momento propicia espacios de diálogo reflexivo donde los participantes analizan sus procesos a partir de diversas dimensiones interpretativas.

En primer lugar, la producción simbólica, entendida como la generación activa de significados y narrativas desde la experiencia, permite comprender cómo los sujetos construyen y transforman sentido en contextos culturales específicos (Hall, 1997). En segundo lugar, la dimensión estética-material aborda la forma, las cualidades sensibles y las potencias expresivas de la materia, en línea con enfoques que reconocen la experiencia estética como un proceso encarnado y perceptivo (Dewey, 1934). Finalmente, la dimensión relacional-territorial considera los vínculos entre cuerpo, entorno, memoria y comunidad, entendiendo el conocimiento como situado y producido en interacción con otros y con el contexto (Bourriaud, 2002; Guattari, 1996).

Esta fase consolida el tránsito desde la experiencia sensible hacia la producción de conocimiento situado y compartido.

COMPONER

Decidimos cómo ordenar y presentar los elementos para mostrar lo que queremos comunicar.

DIALOGAR

Compartimos el proceso y escuchamos a otros, abriendo nuevas lecturas y sentidos.

Imagen 20: Estructura de Resonancia Material

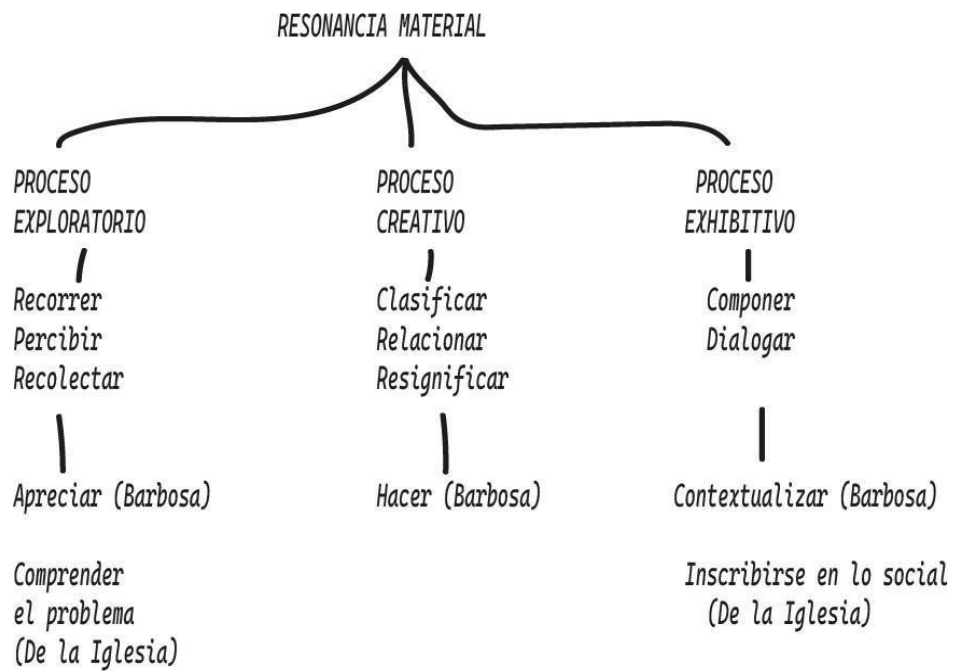


Diagrama de autoría propia, que muestra la articulación teórico- metodológica que fundamenta Resonancia Material, integrando el aprendizaje artístico como práctica de conocimiento y el arte como dispositivo de indagación para su traducción en estrategia metodológica contemporánea.

4.6.2 DISEÑO DISPOSITIVO DE EXHIBICIÓN

El dispositivo exhibitivo surge a partir de una observación realizada durante la primera prueba del proyecto: al intentar mostrar las colecciones recolectadas, estas se confundían visualmente con el entorno (pasto, tierra, hojas, piedras) perdiendo fuerza simbólica y capacidad de lectura. Incluso en espacios abiertos como parques o calles, el acto de exhibir y resignificar lo recolectado requiere de un espacio neutro que permita aislar los objetos de su contexto inmediato, evitando que otros elementos no seleccionados sigan interactuando visual y simbólicamente con ellos, entregando información ajena a la experiencia que se busca comunicar. Desde el marco de esta investigación, el dispositivo no se entiende como un mero soporte material, sino como una configuración relacional que articula espacio, cuerpo, objeto, discurso y experiencia. Tal como se ha abordado a lo largo de la tesis, los dispositivos de mediación operan como estructuras abiertas que producen condiciones para el encuentro, la observación crítica y la construcción colectiva de sentido.

Imagen 21



Piloto en Porvenir, 2024. Grupo exhibiendo sus colecciones sobre sus ropas o bolsas encontradas para poder destacar los objetos y que no se confundan con lo que se encuentra en el suelo.

Imagen 22



Piloto en Porvenir, 2024. Exhibición de colección sin dispositivo de exhibición.

En este sentido, el espacio exhibitivo se vuelve fundamental como mediador entre el objeto, la experiencia y el espectador. El tradicional “cubo blanco” es aquí resignificado y transformado en un círculo blanco: una estructura blanda, económica, móvil y transformable, que propone una forma más orgánica y democrática de exhibición. Este dispositivo transita desde su función inicial como canasto recolector, en referencia a prácticas y saberes de pueblos originarios, hacia una galería itinerante, capaz de activar procesos de observación, reflexión y construcción de sentido en distintos territorios.

La noción de canasto recolector puede ser leída desde la antropología de la materialidad, donde el objeto no es entendido como contenedor pasivo, sino como una extensión del cuerpo y de la relación con el entorno.

Del mismo modo, el gesto de trasladar este dispositivo al espacio público puede ser entendido como una mano extendida en la calle, un acto de apertura hacia el otro. En este sentido, Nicolás Bourriaud (2006) afirma que el arte contemporáneo genera “intersticios sociales” donde se producen formas de encuentro y hospitalidad (p. 16). El círculo blanco, desplegado en contextos cotidianos, opera, así como una invitación a detenerse, observar y participar, transformando el espacio común en un lugar de intercambio simbólico y construcción colectiva de sentido.

Imagen 23



Dispositivo de exhibición. - cerrado Formato de bolsa para recolección.

Ambas bitácoras tienen como objetivo activar la experiencia mediante preguntas abiertas, ejercicios de observación y espacios de escritura y dibujo, que invitan a los participantes a detenerse, interpretar y dar sentido a lo vivido. Más que documentar, estas herramientas operan como mediaciones en sí mismas, ya que estructuran el recorrido, proponen umbrales de lectura y favorecen la construcción de una memoria situada de la experiencia.

Dentro de los dispositivos de mediación más utilizados en prácticas contemporáneas, las bitácoras se despliegan en diversos formatos, entre los que destacan: cuadernos de campo, diarios visuales, fichas de observación, mapas sensibles, archivos personales, cartografías afectivas, cuadernos de artista y registros híbridos que integran texto, imagen, diagramas y recolección de fragmentos. Estos formatos amplían las posibilidades de relación con la experiencia, permitiendo múltiples modos de lectura, interpretación y apropiación.

La bitácora de mediación está pensada como una guía para quien facilita el proceso, ofreciendo orientaciones metodológicas, consignas y claves de acompañamiento que permiten sostener el dispositivo en distintos contextos. Por su parte, la bitácora del participante funciona como un archivo personal y colectivo, donde cada persona registra sensaciones, hallazgos, preguntas y asociaciones surgidas durante la exploración del territorio y la interacción con las materialidades.

De este modo, ambas bitácoras se integran al sistema de dispositivos del proyecto como espacios de traducción entre experiencia y reflexión, articulando cuerpo, territorio, memoria y lenguaje, y reforzando el carácter procesual, situado y relacional de la mediación artística.

4.6.3 DISEÑO DE BITÁCORAS DE TRABAJO

BITACORA DEL MEDIADOR:

La Bitácora del Mediador es un material de trabajo y construcción de la mediación que opera como herramienta metodológica, reflexiva y situada. No se trata de un manual cerrado ni de una guía prescriptiva, sino de un dispositivo abierto que requiere del punto de vista y posicionamiento crítico del mediador o mediadora. Desde esta perspectiva, la mediación no se ejecuta, sino que se construye en relación con el territorio, los sujetos y las materialidades implicadas en cada experiencia.

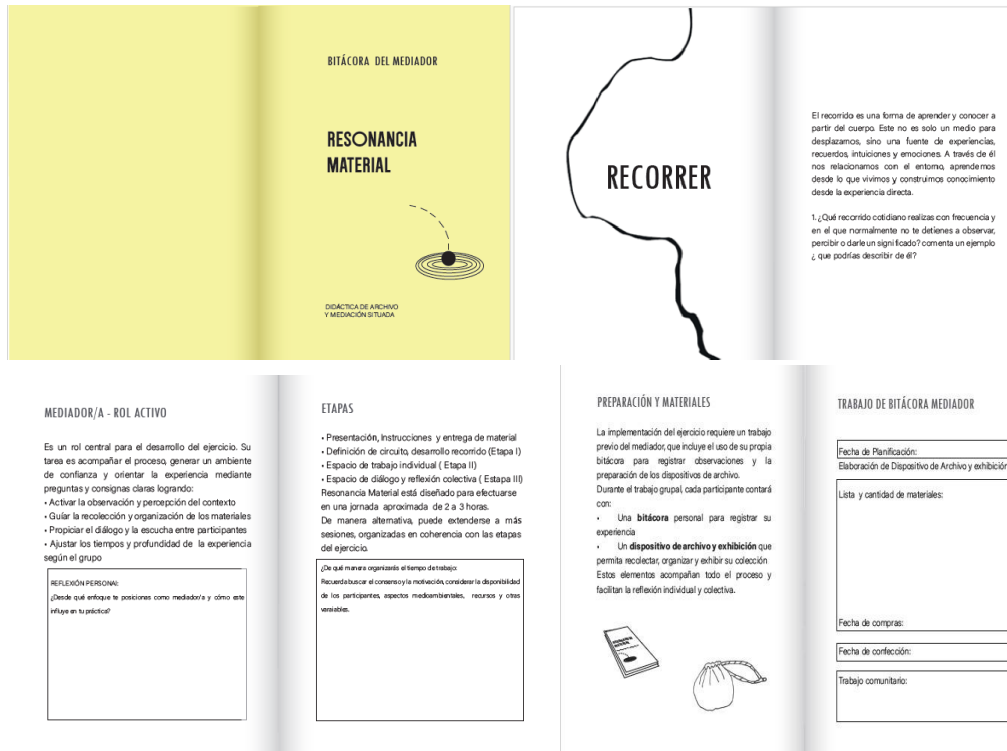
A continuación, se presentan algunos referentes metodológicos y pedagógicos relevantes para el desarrollo de esta investigación y sus estrategias de mediación:

- Medialab Matadero. Manual de mediación. Disponible en: <https://www.medialab-matadero.es/sites/default/files/multimedia/documentos/202107/MANUAL%20DE%20MEDIACION%20C3%93N.pdf>
- Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. Semana de la Educación Artística: Kit fotográfico docente. Disponible en: <https://mac.uchile.cl/actividades/semana-de-la-educacion-artistica-entrega-y-activacion-de-kit-fotografico-docente/>
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Manual pedagógico: Captura tu entorno. Disponible en: <https://obra-gruesa.cultura.gob.cl/publicacion/manual-pedagogico-captura-tu-entorno/>
- Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Bitácora Red de Educadores MSSA. Disponible en: <https://www.mssa.cl/noticias/bitacora-red-de-educadores-mssa/>

La estructura del material es la siguiente:

- Portada
- Resonancia Material
- Arte Contemporáneo
- Etapa I: Proceso exploratorio
- Recorrer
- Percibir
- Recolectar
-
- Etapa II: Proceso Creativo
- Clasificar
- Relacionar
- Resignificar
-
- Etapa III: Proceso Exhibitivo
- Componer
- Dialogar
- Introducción a las etapas del proceso
 - Desarrollo etapas del proceso
- Reflexiones
- Anexo: Arte Contemporáneo

Imagen 25



Imágenes de referencia de a bitácora del mediador, el contenido completo se encuentra en anexos

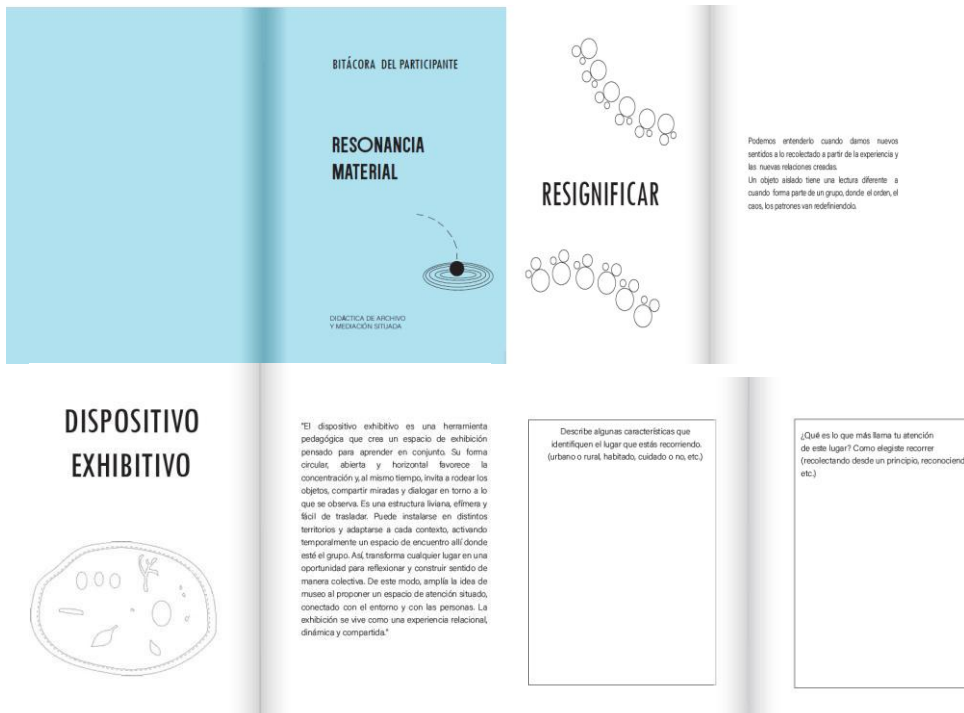
BITACORA DEL PARTICIPANTE:

La Bitácora del Participante es un material de acompañamiento y construcción de experiencia que sitúa a cada persona como agente activo en el proceso de mediación. Más que un cuaderno de registro, funciona como un espacio de exploración, reflexión y producción de sentido, donde la experiencia se transforma en conocimiento. En ella, el participante no solo documenta lo que ocurre, sino que interpreta, relaciona y resignifica lo vivido desde su propia mirada

La estructura del material es la siguiente:

- Portada
- Resonancia Material
- Entrevista Inicial
- Arte Contemporáneo
- Etapa I: Proceso exploratorio
- Recorrer
- Percibir
- Recolectar
- Etapa II: Proceso Creativo
- Clasificar
- Relacionar
- Resignificar
- Etapa III: Proceso Exhibitivo
- Componer
- Dialogar
- Reflexiones
- Anexo: Arte Contemporáneo

Imagen 26



Imágenes de referencia de a bitácora del participante, el contenido completo se encuentra en anexos.

4.7 EVALUACIÓN DEL MATERIAL POR EXPERTOS

Se realizó una evaluación de pares académicos y profesionales provenientes de áreas complementarias (Anexo evaluación expertos), con el fin de garantizar rigor conceptual, pertinencia pedagógica y aplicabilidad comunitaria. Los perfiles serán:

1. Especialista en teoría del arte contemporáneo
2. Experto/a en diseño instruccional
3. Docente en artes visuales
4. Experto/a en mediación comunitaria
5. Usuario/a tipo (público general no especializado)

Cada experto evaluó el material realizado correspondiente a una bitácora de mediador y una bitácora del participante estructuradas de la siguiente manera:

Los Expertos revisaron el material considerando los siguientes ámbitos:

- Claridad y pertinencia conceptual
- Coherencia y secuencialidad formativa
- Adecuación metodológica
- Posibilidades de profundización
- Mejoras y ajustes de accesibilidad y aplicabilidad

SINTESIS DE OBSERVACIONES

Las evaluaciones coinciden en que el dispositivo requiere una mayor claridad inicial. Falta un encuadre que explique desde el comienzo el objetivo de la bitácora, el sentido del ejercicio, qué se va a hacer, cómo, para qué y qué se espera de participantes y mediadores. El paso entre etapas se percibe abrupto y genera confusión respecto al recorrido general.

Existe también un consenso en que el arte contemporáneo no debe presentarse como fin pedagógico, sino como herramienta, lenguaje o metodología para activar experiencias, reflexiones y procesos de apropiación simbólica del territorio. La propuesta se percibe más sólidamente anclada en la experiencia, el recorrido, la recolección y la relación con el entorno que en la enseñanza del arte contemporáneo como contenido en sí.

Se señala la necesidad de simplificar y jerarquizar los contenidos, reduciendo los textos teóricos y priorizando lo práctico, lo visual y lo experiencial.

Los conceptos deben activarse mediante preguntas, acciones, imágenes y espacios de registro, más que a través de explicaciones extensas. En este sentido, se destaca el valor de los dibujos, pero se sugiere reforzarlos con diagramas que ayuden a comprender el proceso completo y la

lógica del dispositivo.

De manera transversal, se plantea que el rol del mediador debe estar más claramente explicitado: qué escribe, para qué sirve su registro y cómo se integran sus reflexiones en la acción pedagógica. Asimismo, se propone fortalecer la participación activa de los participantes, evitando lógicas impositivas, abriendo espacios de decisión y entendiendo la recolección también como un proceso simbólico.

Finalmente, se recomienda incorporar referencias externas (artistas, experiencias, prácticas afines) que permitan contextualizar la propuesta y ofrecer profundización.

4.8 CRITERIOS ÉTICOS

- Consentimiento informado
- Recolección ecológica responsable
- Anonimato si corresponde
- Reconocimiento cultural (no apropiación)
- Ética circular y devolución territorial
- No extracción de materialidades protegidas.

4.9 IMPLEMETACIÓN PRUEBA DE RESONANCIA MATERIAL

Resonancia Material se realizó en enero de 2026 en la playa de Quintay, a partir de un encuentro espontáneo: un grupo de personas se sumó al ejercicio luego de observar la activación inicial del dispositivo en la plaza. Este gesto de apertura permitió que el proyecto se desplegara como una experiencia situada, donde el territorio, la recolección y el archivo se articularon como una práctica colectiva.

En esta ocasión se probó por primera vez el dispositivo de exhibición, y la mediación se desarrolló de manera oral, sin el uso de bitácoras. La actividad tuvo una duración aproximada de 40 minutos, distribuidos entre recorrido, recolección, organización de las piezas y un espacio final de diálogo colectivo.

El uso del dispositivo de archivo fue comprendido y apropiado de manera significativa por las y los participantes, quienes manifestaron que, a través del proceso, lograron reconocer una necesidad de ordenar, observar y resignificar lo recolectado. La acción de archivar no operó solo como clasificación, sino como una forma de reflexión material sobre la experiencia vivida.

Cada colección dio cuenta de una relación singular con el entorno:

Participante 1 (39 años, abogado) reunió fragmentos de distintos tamaños y colores, organizándolos cromáticamente sobre una base de madera que A este conjunto lo nombró como

una vitrina, estableciendo una relación directa con los lenguajes de la exhibición. la vastedad del tiempo y de la existencia.

Participante 2 (65 años, profesor y pintor) recolectó piedras planas, pulidas por el mar. Su simetría, casi artificial, le evocaba la acción del tiempo: mientras más perfecta la forma, mayor la duración del proceso natural. Dispuso las piedras en un orden concéntrico, donde lo diminuto dialoga con el soporte.

Participante 3 (60 años, actriz) eligió algas y fragmentos marinos desde una memoria afectiva ligada a su infancia. Asociaba estos elementos a collares, aros y joyas; los caparzones, al igual que las algas, fueron exhibidos como piezas valiosas dentro de una vitrina simbólica.

Participante 4 (65 años, docente y pintora) buscó fragmentos frágiles, imprecisos y quebrados, también guiada por una lógica cromática. Su colección reflexiona sobre la dualidad entre fragilidad y resistencia en el tiempo: pequeños restos dispuestos alrededor de una forma central, a modo de monolito.

En el diálogo final, el grupo reflexionó sobre cómo cada colección revelaba una paleta personal, entendida no solo como una selección cromática, sino como una expresión de aspectos identitarios. Esta paleta daba cuenta de rasgos de la personalidad y de la ocupación de cada participante: el orden y la organización en el caso de participante 1, los vínculos con el vestuario y la escena en el caso de participante 2, y dimensiones cromáticas y semánticas más simbólicas en las colecciones de participante 3 y participante 4. El grupo evaluó la experiencia como significativa para comprender la importancia del arte y de sus sistemas de exhibición y re significación de lo encontrado, y también como una actividad entretenida, capaz de abrir espacios de conversación, reflexión y encuentro.

Imagen 27



Utilización del dispositivo de exhibición en su formato cerrado para recolectar.
Quintay, 2026.

Imagen 28



Imágenes de ejercicios de exhibición de recolección con el dispositivo de exhibición.

La implementación de los dispositivos desarrollados evidenció que una estrategia de mediación situada, basada en herramientas investigativas del arte contemporáneo, puede activar procesos sostenidos de implicación reflexiva y participación cultural. Lejos de operar como recursos instrumentales aislados, los dispositivos funcionaron como estructuras abiertas de interacción, capaces de articular experiencia, pensamiento y creación en relación directa con el territorio. En este marco, fue posible reconocer y problematizar las brechas de participación cultural que afectan a los públicos no vinculados al arte contemporáneo, no solo como una falta de acceso, sino como una distancia simbólica respecto de los códigos, lenguajes y formas de legitimación del campo artístico. A partir de ello, los dispositivos facilitaron una aproximación progresiva a estas herramientas, promoviendo formas de lectura, interpretación y producción que ampliaron las posibilidades de participación desde una perspectiva situada.

Asimismo, la activación de procesos de exploración material, recolección y trabajo con memorias locales permitió fortalecer aprendizajes culturales y creativos anclados en la experiencia directa. Esta relación con el territorio no solo favoreció la apreciación estética, sino que habilitó formas de conocimiento encarnadas, donde lo sensible, lo afectivo y lo reflexivo se integran en la construcción de sentido.

En este contexto, el desarrollo de un archivo vivo se consolidó como uno de los dispositivos más significativos, en tanto espacio colectivo de producción simbólica. Más que un repositorio, este archivo operó como una plataforma dinámica de articulación entre prácticas artísticas y relatos comunitarios, posibilitando procesos de resignificación de la experiencia cultural y de reconstrucción de vínculos con el entorno.

En conjunto, los dispositivos no solo respondieron a los objetivos propuestos, sino que evidenciaron el potencial de la mediación cultural, cuando se sitúa desde la práctica artística, para generar condiciones de participación activa y producción de conocimiento en contextos territoriales específicos.

CONCLUSIONES Y PROYECCIONES

La presente investigación permite afirmar que la mediación artística, lejos de constituir un dispositivo auxiliar o complementario al arte, se configura como un campo autónomo de producción de conocimiento situado. En el cruce entre práctica artística, pedagogía crítica y gestión cultural, la mediación emerge como un espacio relacional donde se articulan experiencia, territorio, materialidad y comunidad, generando condiciones para la construcción colectiva de sentido.

Uno de los principales aportes de este proceso radica en el desplazamiento epistemológico hacia una comprensión del conocimiento desde el hacer. En este marco, conceptos desarrollados en esta investigación —como política material, didáctica del archivo y resonancia material— proponen una reconfiguración de las formas tradicionales de enseñanza, creación y mediación, situando la experiencia material, los procesos y las relaciones como núcleos activos de producción de saber.

La política material permite comprender que los materiales no son elementos neutros ni meramente técnicos, sino portadores de dimensiones históricas, sociales y simbólicas que inciden en la construcción de sentido. Desde esta perspectiva, la elección, uso y disposición de los materiales se constituyen como actos críticos que tensionan los regímenes de visibilidad y legitimidad del campo cultural, habilitando nuevas formas de enunciación desde lo cotidiano, lo precario y lo territorial.

Por su parte, la didáctica del archivo redefine el archivo como un dispositivo activo de pensamiento y mediación, que no solo conserva, sino que produce conocimiento a partir de la fragmentación, la clasificación y la recontextualización de materiales. En este sentido, el archivo se configura como una práctica pedagógica que permite activar la memoria, visibilizar lo excluido y construir narrativas situadas desde la experiencia de los participantes.

En este entramado, la resonancia material opera como eje articulador, proponiendo una metodología que entiende los procesos artísticos como sistemas de relaciones en constante devenir. A través de la recolección, observación, registro, experimentación y socialización, los dispositivos diseñados —como el círculo blanco, las bitácoras y los sistemas de archivo— configuran un circuito dinámico donde la experiencia se traduce en conocimiento y el conocimiento vuelve a la experiencia, generando procesos de aprendizaje no lineales, abiertos y situados.

El testeo con expertos permitió identificar la necesidad de explicitar con mayor claridad las secuencias y acciones que componen la metodología. A partir de estas observaciones, se incorporó un desarrollo más detallado y progresivo de cada etapa del proceso, fortaleciendo la transferibilidad y comprensión de los dispositivos sin perder su carácter abierto y flexible. Asimismo, se evidenció la importancia de desplazar el foco desde el arte contemporáneo como contenido hacia el territorio como punto de partida, entendiendo que es desde la experiencia situada de los participantes donde emergen los vínculos significativos con las prácticas artísticas.

Este ajuste resulta clave, ya que permite descentrar el arte como objeto de validación externa y

situarlo como una herramienta de indagación accesible, capaz de activarse desde cualquier contexto. De este modo, la mediación no busca enseñar arte contemporáneo, sino habilitar formas de percepción, relación y pensamiento que dialogan con sus herramientas, pero que se originan en la experiencia territorial de los sujetos.

En relación con el contexto sociocultural, la investigación evidencia las limitaciones impuestas por modelos culturales orientados a la estandarización, la productividad y la validación institucional, los cuales restringen el acceso a experiencias significativas de creación y reflexión. Frente a este escenario, la propuesta desarrollada se posiciona como una alternativa que promueve procesos de co-investigación, donde los participantes dejan de ser receptores pasivos para convertirse en agentes activos en la producción de conocimiento, memoria y cultura.

En términos de proyección, esta investigación abre diversas líneas de desarrollo. Por una parte, la metodología de resonancia material puede ser adaptada e implementada en distintos contextos educativos, comunitarios e institucionales, contribuyendo a fortalecer prácticas pedagógicas más situadas, críticas y relacionales. Por otra, se proyecta la profundización en el estudio de los dispositivos de mediación como sistemas de conocimiento, particularmente en su capacidad de generar archivos vivos que articulen memoria, territorio y experiencia.

Asimismo, se plantea la posibilidad de expandir el concepto de política material hacia otros campos disciplinares, explorando su potencial para incidir en prácticas curatoriales, educativas y de gestión cultural que busquen tensionar las lógicas tradicionales de producción y circulación del arte.

Finalmente, esta investigación propone comprender la mediación artística como un espacio político, afectivo y epistemológico, donde el conocimiento no se transmite, sino que se construye colectivamente en la relación entre sujetos, materiales y territorios. En este sentido, la práctica artística deviene una forma de pensamiento encarnado que permite imaginar y activar otras maneras de habitar, narrar y transformar lo común.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G. (2011). *¿Qué es un dispositivo?* Anagrama.

Aguirre, I. (2012). *La mediación en educación artística*. Graó.

Anderson, L. W., & Krathwohl, D. R. (Eds.). (2001). *A taxonomy for learning, teaching, and assessing: A revision of Bloom's taxonomy of educational objectives*. Longman.

Association of American Colleges and Universities. (2015). *Falling short? College learning and career success*. AAC&U.

Aylwin, P. (1991). *El reencuentro de los demócratas: Del golpe al triunfo del No*. Ediciones B.

Barbosa, A. M. (2009). *Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais*. Cortez.

Betancourth, S., Muñoz, C., & Rosas, M. (2017). Desarrollo del pensamiento crítico en estudiantes chilenos. *Revista de Estudios Pedagógicos*, 43(2), 45–62.

Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press.

Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.

Bourdieu, P. (2006). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.

Bourriaud, N. (1998). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.

Bourriaud, N. (2002). *Esthétique relationnelle*. Les Presses du réel.

Bourriaud, N. (2006). *Postproducción: La cultura como escenario*. Adriana Hidalgo Editora.

Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Gedisa.

Camnitzer, L. (1973). [Referencia por verificar].

Caune, J. (2006). *La democratización cultural: Una mediación a prueba de hechos*. La Documentation Française.

Colomer, J. (2020). [Título por verificar].

Curiche, J. (2015). Evaluación del pensamiento crítico en educación superior en Chile. *Calidad en la Educación*, 43, 123–145.

- Darras, B. (2008). *La médiation culturelle: Enjeux et pratiques*. L'Harmattan.
- De la Iglesia, A. (2009). *El arte como investigación: Metodologías artísticas contemporáneas*. Universidad de Barcelona.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (J. Vázquez Pérez, Trad.). Pre-Textos.
- Dewey, J. (1934). *Art as experience*. Perigee Books.
- Foucault, M. (1969). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (1977). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (1994). *Dits et écrits* (Vol. III). Gallimard.
- Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI. (Obra original publicada en 1970)
- Garretón, M. A. (2012). *Neoliberalismo corregido y progresismo limitado*. Arcis.
- Gelerstein, D. (2017). Cultura y pensamiento crítico en contextos educativos. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*, 47(1), 89–110.
- Groys, B. (2012). *Sobre lo nuevo*. Pre-Textos.
- Groys, B. (2014). *Volverse público*. Caja Negra.
- Groys, B. (2024). *Arte en flujo*. Caja Negra.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920–2010*. Akal.
- Guattari, F. (1996). *Las tres ecologías*. Pre-Textos.
- Güell, P., Morales, R., & Peters, T. (2011). [Referencia por verificar].
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage.
- Hernández, F. (2012). *La investigación basada en las artes*. Octaedro.
- Hofstede, G. (1986). Cultural differences in teaching and learning. *International Journal of Intercultural Relations*, 10(3), 301–320.
- Ingold, T. (2015). *La vida de las líneas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Irwin, R. L., Springgay, S., Kind, S., & de Cosson, A. (2004). *A/r/tography*. Pacific Educational Press.

- Krathwohl, D. R., Bloom, B. S., & Masia, B. B. (1964). *Taxonomy of educational objectives*. David McKay.
- Macedo, B. (2018). Educación y pensamiento crítico en América Latina. *Revista Iberoamericana de Educación*, 76(1), 15–34.
- Marín-Viadel, R., & Roldán, J. (2017). *Ideas visuales*. Universidad de Granada.
- Maturana, H. (1995). *La realidad: ¿Objetiva o construida?* Anthropos.
- Maturana, H., & Varela, F. (2003). *El árbol del conocimiento* (18ª ed.). Lumen.
- Medialab Matadero. (2021). *Manual de mediación*.
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2020). *Definición de públicos culturales y no públicos*. Gobierno de Chile.
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2021). *Política Nacional de Participación Cultural*. Gobierno de Chile.
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2023). *Informe de financiamiento cultural en Chile*. Gobierno de Chile.
- Mörsch, C. (2011). *At a crossroads of four discourses*. Documenta.
- Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile. (s. f.). *Semana de la Educación Artística: Kit fotográfico docente*.
- Museo de la Solidaridad Salvador Allende. (s. f.). *Bitácora Red de Educadores MSSA*.
- OCDE. (2023). *Resultados PISA 2022: Informe nacional Chile*. OECD Publishing.
- O’Doherty, B. (1986). *Inside the white cube*. University of California Press.
- Ossa, C., Palma, M., & Lagos, N. (2017). Pensamiento crítico en estudiantes universitarios. *Calidad en la Educación*, 46, 89–110.
- Paul, R., & Elder, L. (2003). *The miniature guide to critical thinking*. Foundation for Critical Thinking.
- PISA. (2009). *Resultados PISA 2009*. OECD.
- Rancière, J. (2007). *El desacuerdo*. Nueva Visión.
- Rancière, J. (2007). *El maestro ignorante*. Libros del Zorzal.
- Richard, N. (2018). *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa*. Ediciones UDP.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch’ixi es posible*. Tinta Limón.

- Robles, M., et al. (2016). Desarrollo de habilidades del siglo XXI. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales*, 14(2), 233–250.
- Rodríguez, J. (2016). Educación y pensamiento crítico. *Revista Educación y Sociedad*, 37(134), 45–60.
- Rueda, M. (2006). Desarrollo cognitivo y contexto sociocultural. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 11(30), 123–145.
- Saavedra, A. R., & Opfer, V. D. (2012). *Teaching and learning 21st century skills*. RAND Corporation.
- Scribner, S., & Cole, M. (1981). *The psychology of literacy*. Harvard University Press.
- Steffens, K., et al. (2018). Developing 21st century skills. *European Journal of Education*, 53(4), 567–580.
- Sullivan, G. (2010). *Art practice as research* (2nd ed.). Sage.
- The Chronicle of Higher Education. (2016). *The future of learning*. Chronicle.
- UNESCO. (2010). *Replantear la educación*. UNESCO Publishing.
- Voogt, J., & Roblin, N. P. (2012). A comparative analysis of competences. *Journal of Curriculum Studies*, 44(3), 299–321.

ANEXOS

Maquetas de Resonancia Material



Imagen maqueta I: Dispositivo de exhibición, bitácoras de Mediador y bitácora de participante. Maqueta elaborada con IA, chatgpt.



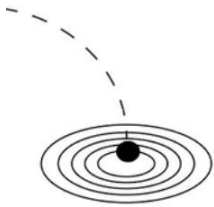
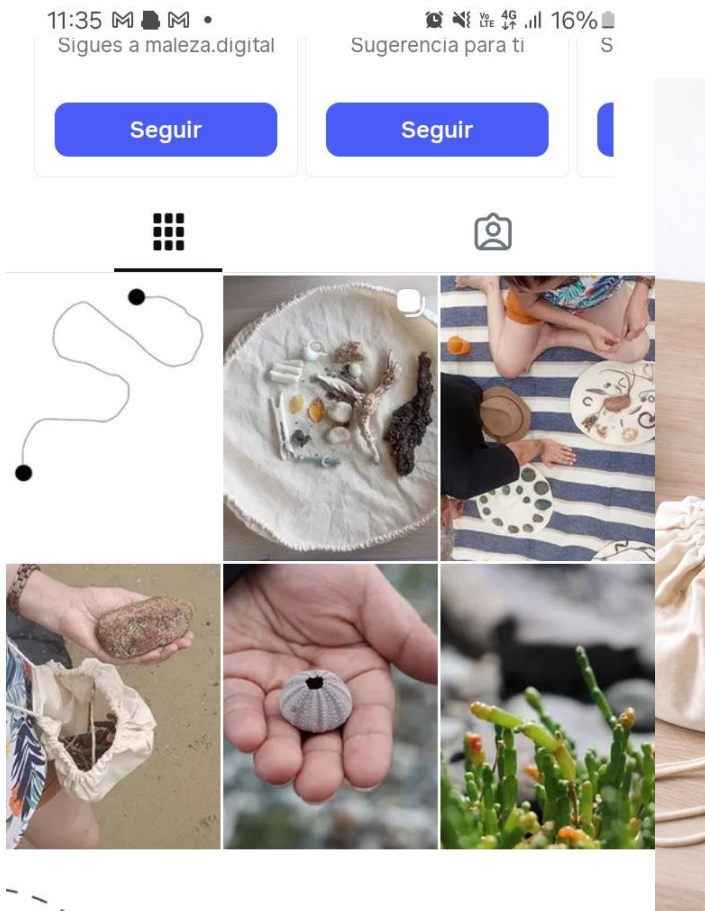
Imagen maqueta II: Acción de recolección con el dispositivo de exhibición. Maqueta elaborada con IA, chatgpt.



Imagen maqueta III: Trabajo de observación con las bitácoras de participante. Maqueta elaborada con IA, chatgpt.



Imagen maqueta IV: Espacio de exhibición y dialogo las colecciones con los dispositivos de exhibición. Maqueta elaborada con IA, chatgpt.



**RESONANCIA
MATERIAL**

← **Publicaciones**



resonancia_material PARTICIPA EN RESONANCIA MATERIAL

Comparte las fotos de tus recorridos y procesos de recolección
Haz visible tu experiencia y activa tu relación con el territorio

Envíanos tu material a:
proyecto.resonancia.material@gmail.com

Además, puedes descargar los recursos para desarrollar tu proceso:

- Bitácora de mediador/a
- Bitácora de participante
- Indicaciones para crear tu dispositivo de exhibición

Todo lo necesario para activar tu propia Resonancia Material, desde cualquier lugar

Recorre, recolecta, registra y comparte

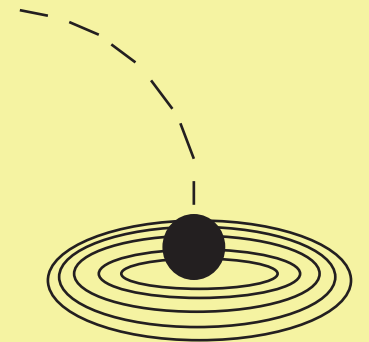
[#ResonanciaMaterial](#) [#ConvocatoriaAbierta](#)
[#ArteYTerritorio](#) [#MediaciónCultural](#)
[#ProcesosCreativos](#)

Hace 32 minutos

Resonancia material cuenta con un Instagram y un correo para recibir y socializar los ejercicios de otras personas, un espacio para conocer otras resonancias materiales.

BITÁCORA DEL MEDIADOR

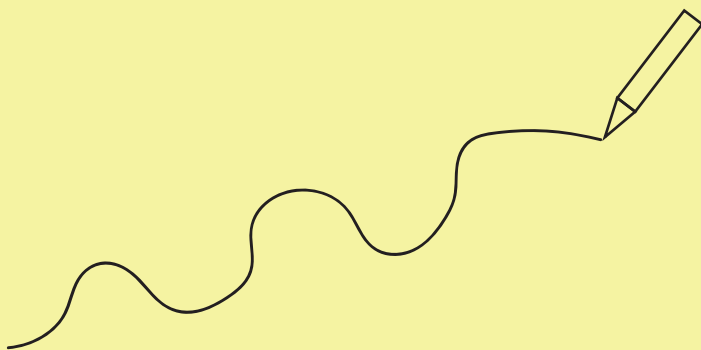
RESONANCIA MATERIAL



DIDÁCTICA DE ARCHIVO
Y MEDIACIÓN SITUADA

¿ QUE ES UNA BITÁCORA?

Bitácora del mediador es un dispositivo que ayudará a comprender el marco conceptual de la acción, los objetivos y pasos a seguir; así como también generar un espacio de reflexión y posicionamiento del mediador para diseñar su experiencia bajo el marco propuesto por el modelo RESONANCIA MATERIAL.



Nombre: - - - - -

Edad: - - - - -

Ocupación: - - - - -

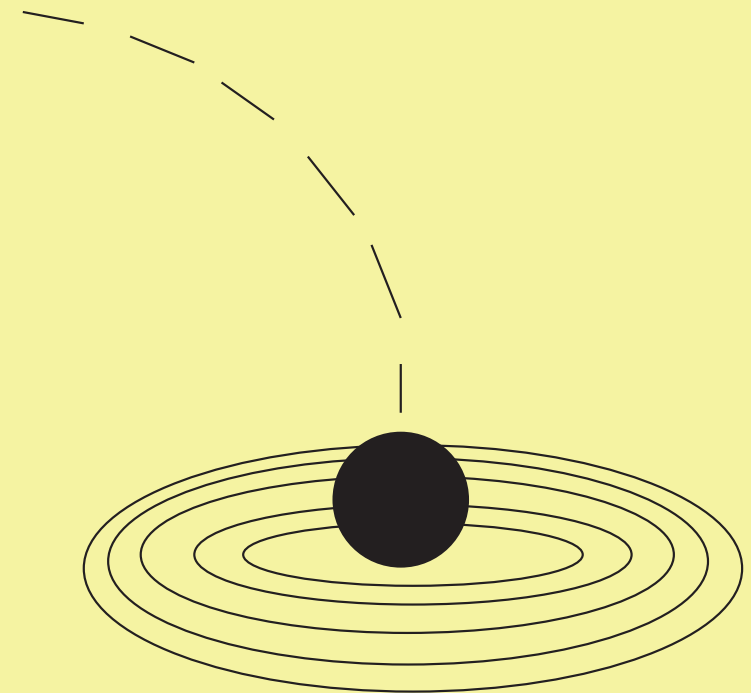
Comuna: - - - - -

Región: - - - - -

Fecha: - - - - -

RESONANCIA MATERIAL remite a la imagen de una piedra que cae en un lago: un gesto mínimo y cotidiano que, al entrar en contacto con la superficie, genera ondas concéntricas que se expanden mucho más allá del punto de impacto. Una analogía de los procesos creativos situados, donde una acción aparentemente pequeña puede detonar transformaciones en la percepción del territorio, en la experiencia del arte contemporáneo y en el desarrollo de la autonomía estética.

El ejercicio que realizaremos se entiende como una resonancia material y consiste en tres etapas:



ETAPA I :

PROCESO

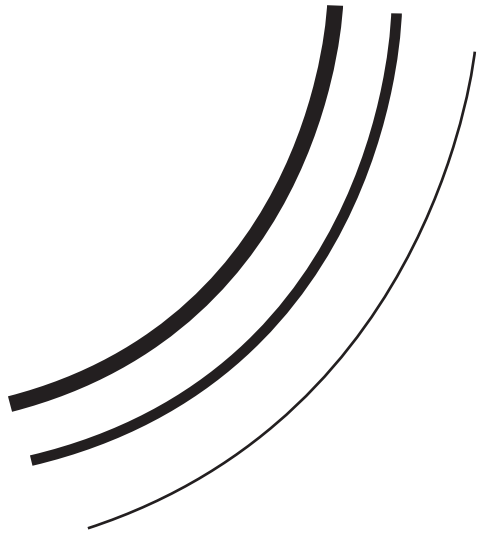
EXPLORATORIO



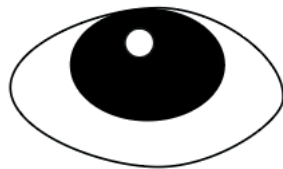
RECORRER

El recorrido es una forma de aprender y conocer a partir del cuerpo. Este no es solo un medio para desplazarnos, sino una fuente de experiencias, recuerdos, intuiciones y emociones. A través de él nos relacionamos con el entorno, aprendemos desde lo que vivimos y construimos conocimiento desde la experiencia directa.

1. ¿Qué recorrido cotidiano realizas con frecuencia y en el que normalmente no te detienes a observar, percibir o darle un significado?



PERCIBIR



Percibir es relacionarnos con el entorno a través de todos los sentidos. Nos permite reconocer el contexto desde la experiencia corporal, emocional y cultural, y orientar lo que decidimos recolectar.

- ¿Qué texturas puedes reconocer al tocar o acercarte a los materiales del entorno?
- ¿Cómo se siente tu cuerpo en este espacio: cómodo, tenso, en movimiento, en pausa?
- ¿Qué elementos del entorno te llaman la atención y por qué?



RECOLECTAR

Recolectar es elegir respetuosamente aquello que tomamos del entorno. Busca crear un archivo sensible del territorio, registrar la experiencia vivida reconociendo el valor material y simbólico de cada elemento recolectado.

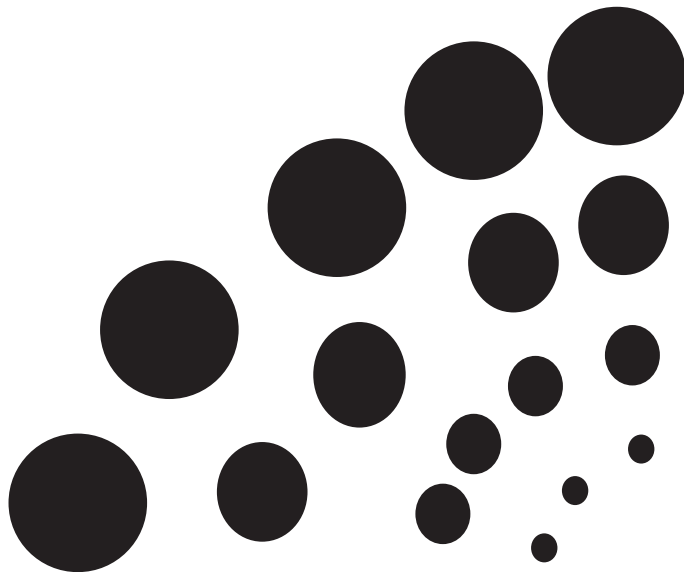
Preguntas activadoras:

- ¿Qué recolectaste y por qué elegiste ese elemento y no otro?
- ¿Qué criterio usaste para recolectar: textura, forma, color, sonido, significado?
- ¿Qué relación tiene lo recolectado con el lugar o con tu experiencia en él?
- ¿Qué cuenta este elemento sobre el territorio que habitaste o recorriste?
- ¿Qué dejaste fuera y por qué?

ETAPA II :

**PROCESO
CREATIVO**

CLASIFICAR

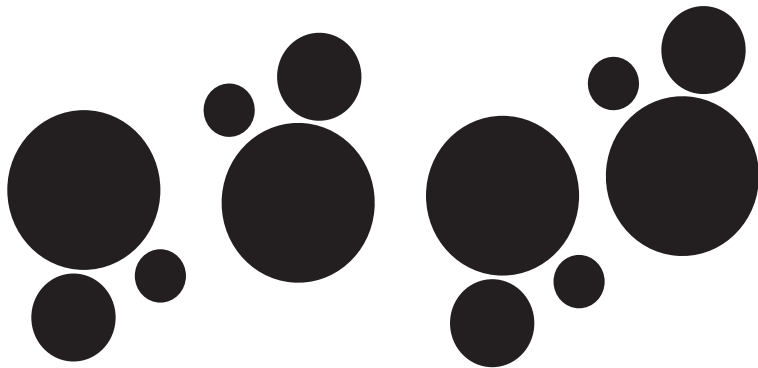


Ordenamos lo recolectado según criterios propios:
forma, color, material, origen o significado.

Preguntas:

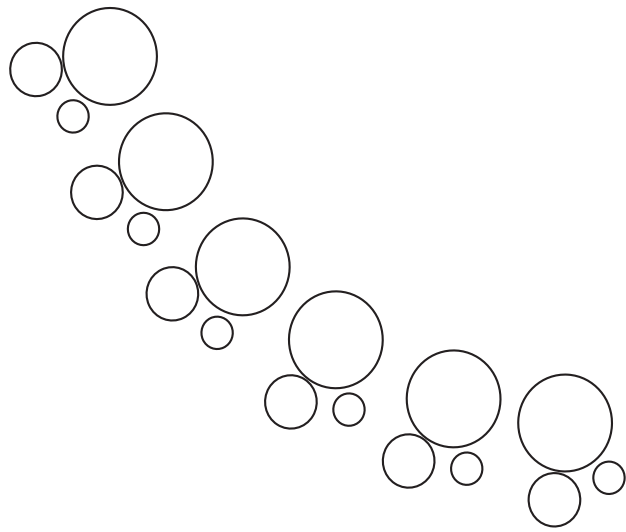
- ¿Cómo decidiste agrupar lo recolectado?
- ¿Qué criterio usaste y por qué?

RELACIONAR

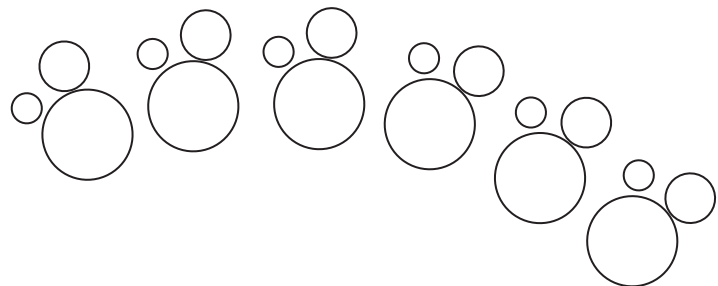


Relacionar es poner los elementos en diálogo para descubrir vínculos, contrastes y repeticiones. Al hacerlo, construimos un relato que les da sentido cuando se presentan juntos.

- ¿Por qué los dispusiste de ese modo?
- ¿Qué elementos dialogan entre sí y por qué?
- ¿Qué historia o idea aparece cuando los miras en conjunto?
- ¿Qué cambia en el sentido de cada elemento al relacionarlo con los otros?



RESIGNIFICAR



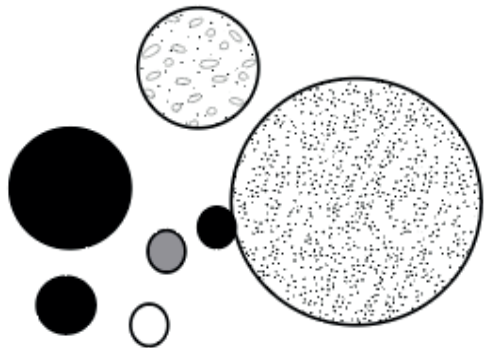
Damos nuevos sentidos a lo recolectado a partir de la experiencia y las relaciones creadas.

- ¿Qué nuevo significado aparece?
- ¿Qué te dice ahora este material que antes no decía?

ETAPA III :

**PROCESO
EXHIBITIVO**

COMPONER



Componer

Decidimos cómo ordenar y presentar los elementos para mostrar lo que queremos comunicar.

- ¿Cómo quieres que se vea tu propuesta?



DIALOGAR

Dialogar

Compartimos el proceso y escuchamos a otros, abriendo nuevas lecturas y sentidos.

- ¿Qué quieres contar con tu obra?
- ¿Qué interpretan otros al verla?

¿Qué se espera de la didáctica?

La didáctica del ejercicio Resonancia Material propone el arte contemporáneo como una herramienta de exploración, investigación y reflexión, donde el énfasis está puesto en los procesos y no en el resultado final. A través de la percepción activa, la recolección y el diálogo, se busca que las y los participantes desarrollen una relación sensible y crítica con el territorio que habitan o recorren, comprendiendo el arte como un medio para producir sentido desde la experiencia personal y colectiva.

PÚBLICO

El ejercicio está pensado principalmente para personas desde los 16 años sin formación en artes visuales.

No se requieren conocimientos previos ya que la experiencia se construye desde la exploración del entorno y la reflexión compartida, permitiendo un acercamiento accesible al arte contemporáneo.

Adaptable a niñas, niños y adolescentes desde los 10 años, siempre que exista mediación guiada. En estos casos, el ejercicio favorece el desarrollo de habilidades como:

- La percepción sensorial del entorno
- La clasificación y relación de elementos
- La expresión de ideas y experiencias

(Se recomiendan grupos entre 6 y 10 personas)

MEDIADOR/A - ROL ACTIVO

Es un rol central para el desarrollo del ejercicio. Su tarea es acompañar el proceso, generar un ambiente de confianza y orientar la experiencia mediante preguntas y consignas claras logrando:

- Activar la observación y percepción del contexto
- Guiar la recolección y organización de los materiales
- Propiciar el diálogo y la escucha entre participantes
- Ajustar los tiempos y profundidad de la experiencia según el grupo

REFLEXIÓN PERSONAL:

¿Desde qué enfoque te posicionas como mediador/a y cómo este influye en tu práctica?

ETAPAS

- **Presentación**, Instrucciones y entrega de material
- Definición de circuito, desarrollo recorrido (Etapa I)
- Espacio de trabajo individual (Etapa II)
- Espacio de diálogo y reflexión colectiva (Etapa III)

Resonancia Material está diseñado para efectuarse en una jornada aproximada de 2 a 3 horas.

De manera alternativa, puede extenderse a **más** sesiones, organizadas en coherencia con las etapas del ejercicio.

¿De qué manera organizarás el tiempo de trabajo:

Recuerda buscar el consenso y la **motivación**, considerar la disponibilidad de los participantes, aspectos medioambientales, recursos y otras variables.

TE AYUDO A ORGANIZAR

Temática: Introducción y entrega de material

Día:

Punto de encuentro:

Hora inicio/hora de término:

Break:

Aspectos a considerar del grupo y/o entorno

Contenido: (considera indicar que se espera de la didáctica, las etapas propuestas, acciones a realizar, recorrido, dispositivos de registro y comunicación, siempre desde el consenso incorporando perspectiva del grupo).

Temática: Trabajo en Terreno / Etapa I

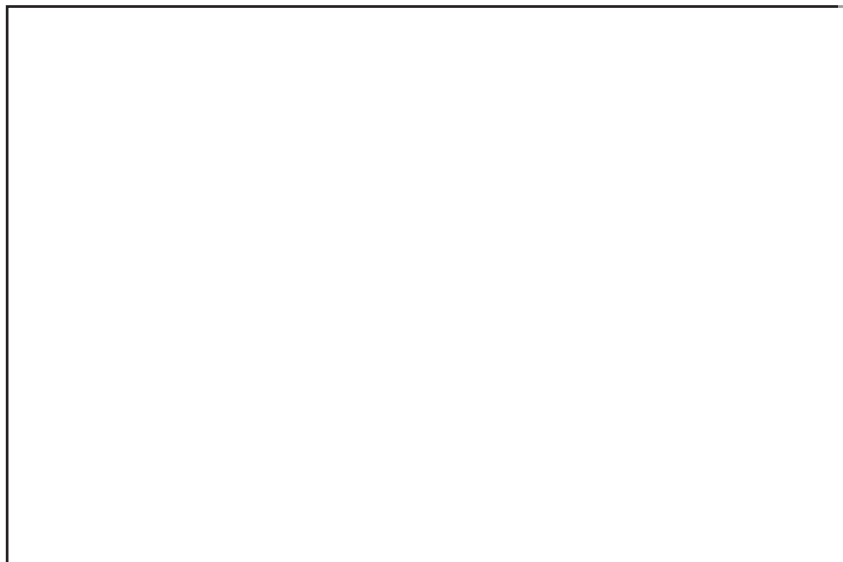
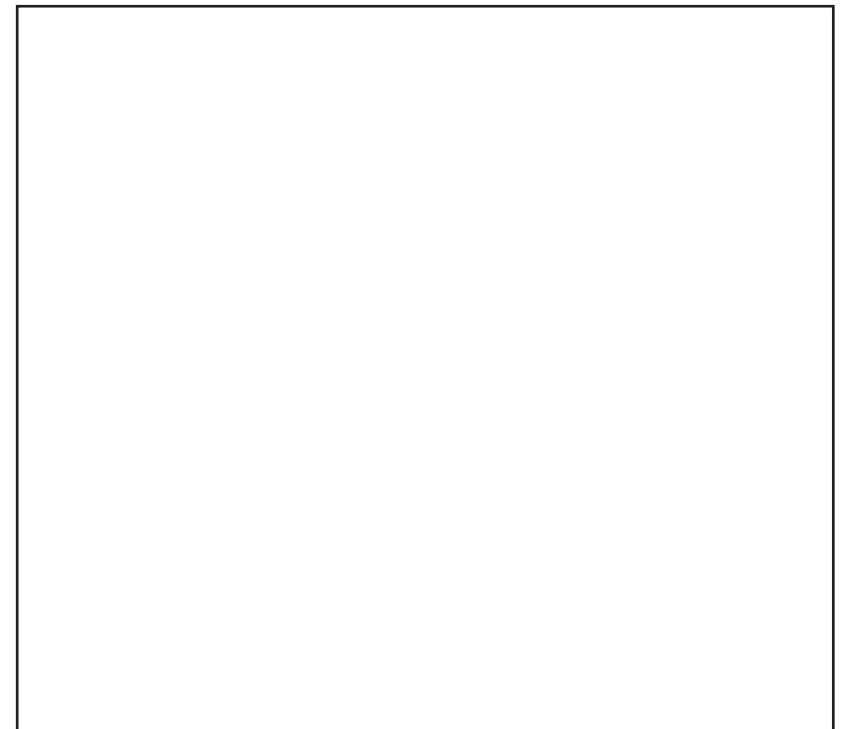
Número de participantes:

Recorrido acordado:

Precauciones:

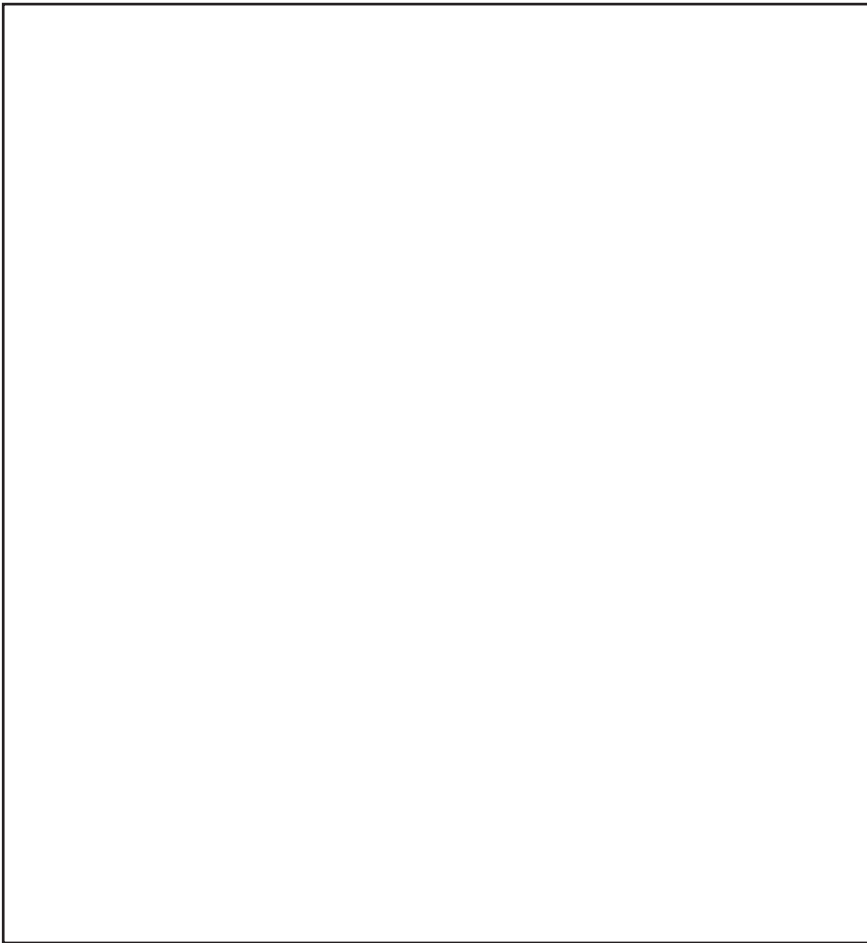
Contenido:

Considera comentarios activadores de apoyo al proceso de recolección, como por ejemplo tomar decisiones desde lo formal, simbólico, intuitivo, etc.



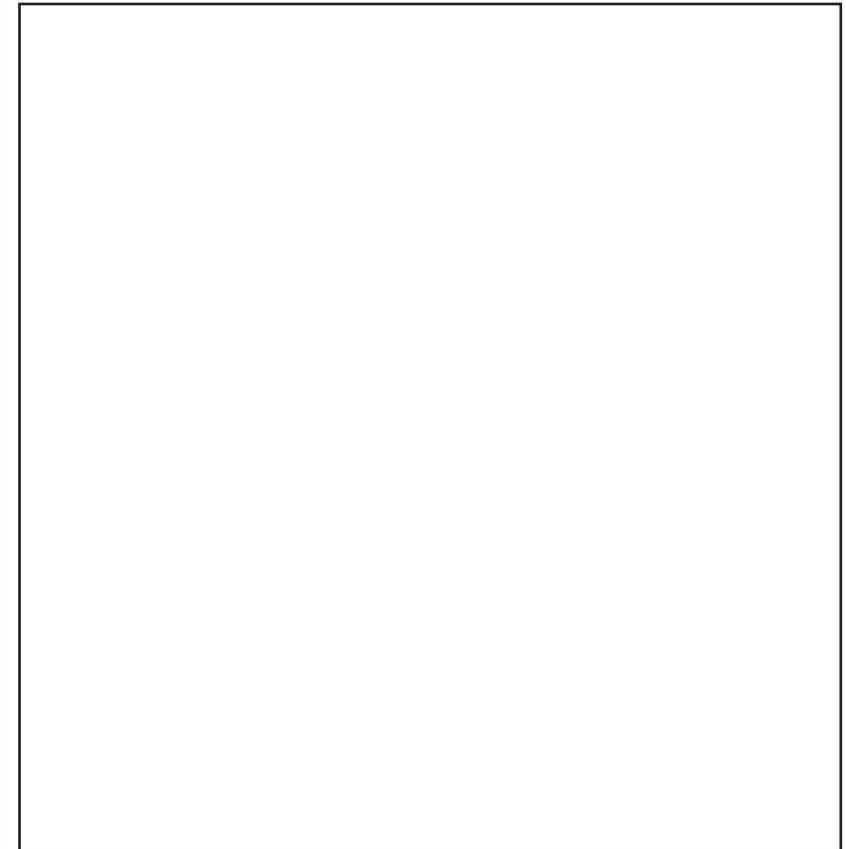
Diseñemos el recorrido/Etapa I

¿Este es un lugar que forma parte de su vida cotidiana o es uno que están descubriendo por primera vez?
¿Qué sensaciones o experiencias personales o colectivas te evoca esta experiencia?



Temática: Espacio de trabajo individual / Etapa II

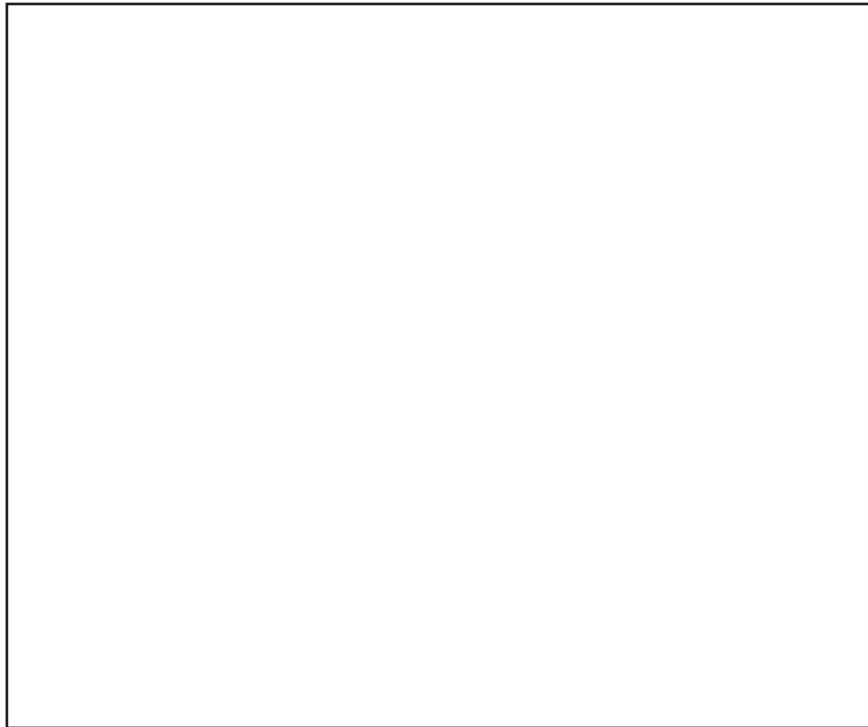
Se sugiere realizar comentarios que ayuden a establecer relaciones, **cómo clasificar o definir** un orden, **observación crítica de** lo dispuesto, **cómo** estructurar un relato, etc.



Temática: Espacio de trabajo individual /Etapa III

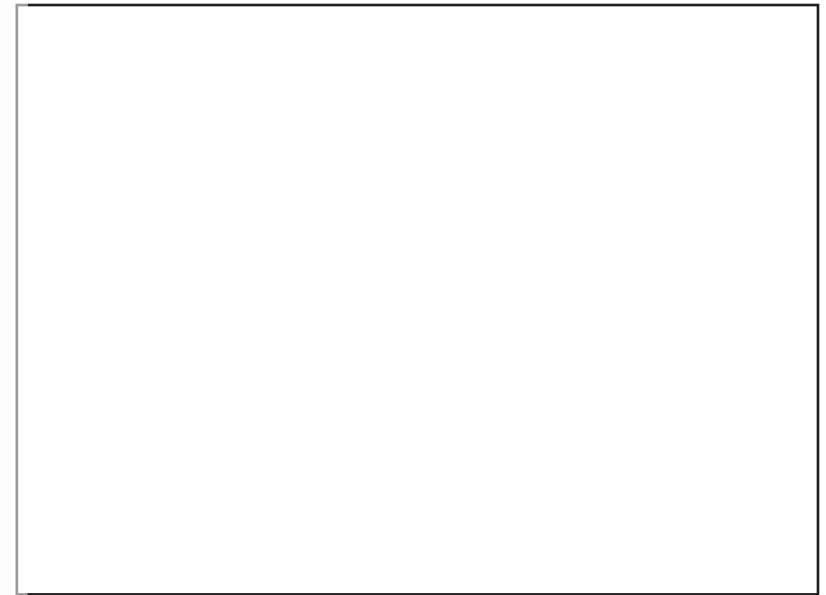
Contenido: Se sugiere realizar comentarios que ayuden a establecer un dialogo vinculado a la nomenclatura de las Artes Contemporáneas :

- ¿Qué desiciones tomaste al recolectar?
- ¿Cómo describirías ese patrón u orden?
- ¿Qué jerarquía das a los **elementos y porqué?**



Contenido :

Para el cierre se recomienda iniciar el **diálogo** llevando al grupo a comprender las herramientas del arte contemporáneo que utilizaron (Etapa I, II y III),derivando en cómo el arte contemporáneo es una forma de comprender el mundo y expresar ideas, asi cómo sus herramientas aportan a nuestro pensamiento crítico. Generar diálogo entre los participantes de como cada uno percibe diferente el mismo lugar, como entre todos podemos elaborar un relato común y preguntarnos ¿ Cómo percibimos este entorno ahora?

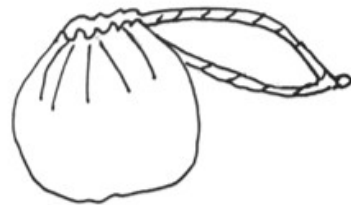


PREPARACIÓN Y MATERIALES

La implementación del ejercicio requiere un trabajo previo del mediador, que incluye el uso de su propia bitácora para registrar observaciones y la preparación de los dispositivos de archivo.

Durante el trabajo grupal, cada participante contará con:

- Una **bitácora** personal para registrar su experiencia
 - Un **dispositivo de archivo y exhibición** que permita recolectar, organizar y exhibir su colección
- Estos elementos acompañan todo el proceso y facilitan la reflexión individual y colectiva.



TRABAJO DE BITÁCORA MEDIADOR

Fecha de Planificación:

Elaboración de Dispositivo de Archivo y exhibición:

Lista y cantidad de materiales:

Fecha de compras:

Fecha de confección:

Trabajo comunitario:

ELABORACIÓN DISPOSITIVO EXHIBITIVO

1.- Recortar un círculo de 45 cms. en tela de crea de un color neutral (blanco, crudo, gris claro sin estampado), sin estampados para que se puedan ver de forma nítida los objetos.



2.- Hacer un doblez de 1.5 cms. en todo el contorno y coser dejando una abertura y espacio interior del boblez suficiente para pasar una cuerda.



3.- Pasar la cuerda por dentro de esta abertura ayudados de un alfiler de gancho para rodear al borde hasta que salga por el lado contrario del doblez y rodee toda la superficie.



4.- Atar ambos extremos de la cuerda para poder cerrar y transportar la bolsita



5.- Tirar de la cuerda para dar forma al bolso de recolección.



6. Al extender el bolso se forma una superficie que se utilizará como espacio de exhibición.



ENFOQUE METODOLÓGICO

El ejercicio debe ser activamente guiado mediante preguntas, que orienten el trabajo hacia la percepción sensorial del entorno y la reflexión sobre lo recolectado. A lo largo del proceso, se busca:

- Reconocer que existen distintas formas de percibir un mismo lugar
- Valorar la diversidad de miradas y experiencias
- Fortalecer la apropiación del espacio que se habita
- Comprender cómo los procesos de investigación artística permiten construir una cultura propia y colectiva

PREGUNTAS DE CIERRE

Realice estas consultas de desarrollo a los(as) participantes:

Después de esta experiencia

¿Sientes que percibes el entorno de una manera distinta? ¿ En que lo notas?

¿ Qué te resuena ahora?

¿ Te gustaría crear nuevas cosas ahora?

¿ Qué te gustaría crear?,

¿ Cambió tu percepción del valor del arte contemporáneo en este proceso?,

¿ Crees que es una herramienta para la vida?.

ARTE CONTEMPORÁNEO COMO HERRAMIENTA

El arte contemporáneo es una herramienta de exploración e investigación, más que un producto.

El rol del artista no solo es representar la realidad ni demostrar habilidad técnica, sino que observa, experimenta y produce sentido a partir del contexto y la experiencia.

La práctica artística en este caso activa la sensibilidad y el pensamiento crítico mediante la relación con la materialidad del entorno, generando conocimiento situado con una dimensión social y política. Las obras no solo muestran, sino que proponen preguntas y formas de relación entre el territorio y la comunidad.

Esta **práctica** se abordará en las siguientes etapas:

- 1) Exploratoria, basado en recorrer, observar y recolectar elementos del entorno.
- 2) Creativa, de experimentar y construir relaciones visuales y conceptuales entre los elementos y la experiencia personal.
- 3) Exhibitiva, en el que se define cómo la obra será presentada y comunicada al público
- 4) Reflexiva donde se revisa el trabajo, compartir aprendizajes y comprender el arte como un proceso abierto y situado.

ARTISTAS QUE RECORREN



Ivan Navarro, *Lámpara sin casa, la chupa jugo* (2004.)

En la obra el recorrer la ciudad es clave, la obra solo se activa al desplazarse en el espacio público y conectarse a la energía urbana. Caminar empujando el carrito luminoso convierte la escultura en un cuerpo dependiente que necesita de la infraestructura eléctrica de la ciudad para existir. Así, el acto de recorrer tensiona las funciones cotidianas del objeto, visibilizando la relación entre consumo, energía y espacio urbano.

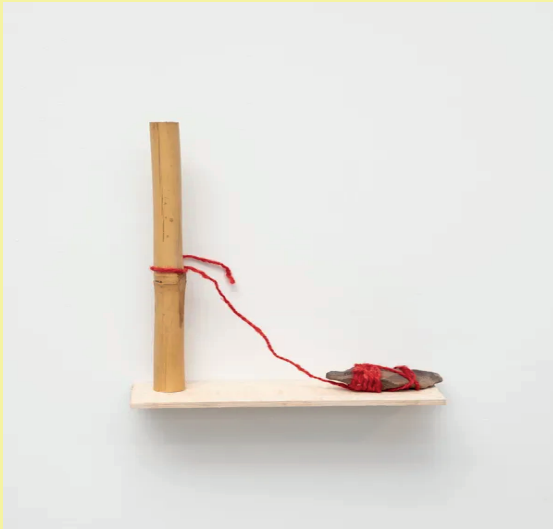
ARTISTAS QUE ARCHIVAN



Rodrigo Arteaga, *Punto de Vista*, (2022).

El artista trabaja desde la recolección de fragmentos del entorno, activando una mirada atenta sobre lo cotidiano y lo inadvertido. Estos elementos son organizados en un sistema de archivo que otorga nuevas lecturas y tensiones entre ellos. Así, la recolección y el archivo funcionan como métodos de pensamiento que transforman la experiencia en construcción de sentido.

ARTISTAS QUE RECOELCTAN



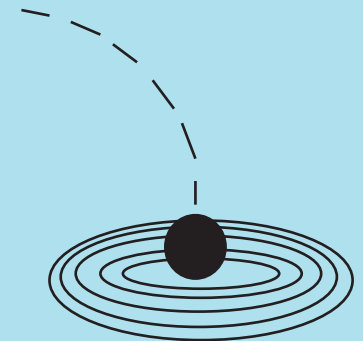
Cecilia Vicuña, *Los precarios*, (1971.)

En esta obra crea pequeñas esculturas con desechos, restos naturales y materiales encontrados, otorgándoles un valor poético y simbólico. Al trabajar con lo frágil y lo descartado, cuestiona las jerarquías entre lo valioso y lo residual. Así, la obra transforma el desperdicio en gesto político y espiritual, proponiendo una ética de cuidado y atención hacia lo mínimo.

ISIS ALMENDRA
proyecto.resonancia.material@gmail.com
@RESONANCIA MATERIAL

BITÁCORA DEL PARTICIPANTE

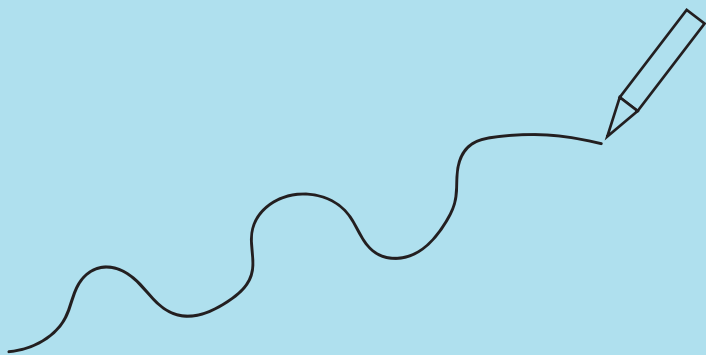
RESONANCIA MATERIAL



DIDÁCTICA DE ARCHIVO
Y MEDIACIÓN SITUADA

¿ QUE ES UNA BITÁCORA?

Bitácora del participante es un dispositivo que ayudará a comprender las etapas de la actividad , los objetivos y metas; así como formar parte de un espacio de reflexión para volver significativa su experiencia en bajo el marco propuesto por el modelo RESONANCIA MATERIAL.



Nombre: _ _ _ _ _

Edad: _ _ _ _ _

Ocupación: _ _ _ _ _

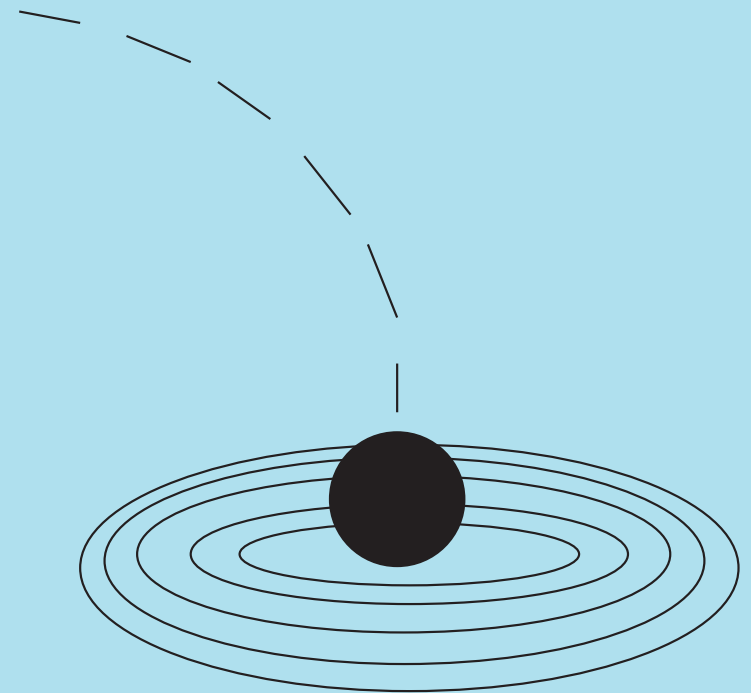
Comuna/sector: _ _ _ _ _

Región: _ _ _ _ _

Fecha: _ _ _ _ _

RESONANCIA MATERIAL remite a la imagen de una piedra que cae en un lago: un gesto mínimo y cotidiano que, al entrar en contacto con la superficie, genera ondas concéntricas que se expanden mucho más allá del punto de impacto. Una analogía de los procesos creativos situados, donde una acción aparentemente pequeña puede detonar transformaciones en la percepción del territorio, en la experiencia del arte contemporáneo y en el desarrollo de la autonomía estética.

El ejercicio que realizaremos se entiende como una resonancia material y consiste en tres etapas:



**¿CÓMO LO
HAREMOS?**

1. Definiremos un recorrido que nos haga sentido (nuestro barrio o un trayecto cotidiano), transitando espacios que habitamos , pero en los que rara vez nos detenemos a observar, percibir y otorgarles significado.

2. Reconoceremos el entorno a partir de los sentidos, dejando que nuestra experiencia corporal y cultural nos indique qué es lo que nos interesa recolectar.

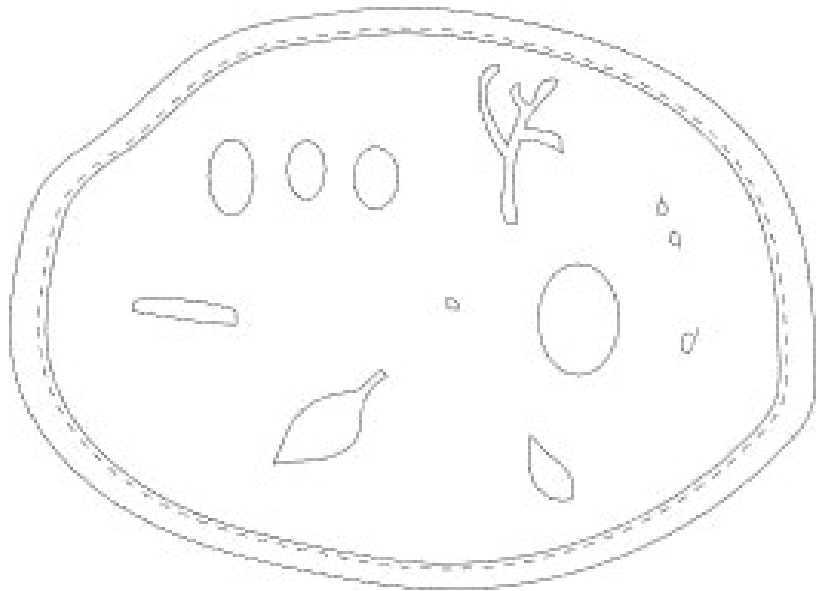
3. Utilizaremos un "dispositivo de exhibitivo" para recolectar, un pequeño bolso que nos permitirá contener y organizar nuestras colecciones, funcionando como un canasto de recolección



4. Al finalizar el recorrido, extenderemos el "dispositivo de exhibitivo" hasta formar un círculo, donde expondremos la colección, dispondremos los elementos según el sentido que queramos darles y compartiremos en conjunto nuestro proceso



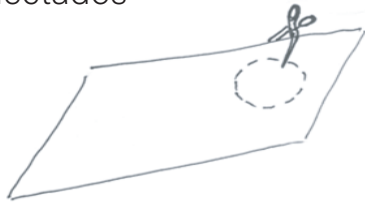
DISPOSITIVO EXHIBITIVO



"El dispositivo exhibitivo es una herramienta pedagógica que crea un espacio de exhibición pensado para aprender en conjunto. Su forma circular, abierta y horizontal favorece la concentración y, al mismo tiempo, invita a rodear los objetos, compartir miradas y dialogar en torno a lo que se observa. Es una estructura liviana, efímera y fácil de trasladar. Puede instalarse en distintos territorios y adaptarse a cada contexto, activando temporalmente un espacio de encuentro allí donde esté el grupo. Así, transforma cualquier lugar en una oportunidad para reflexionar y construir sentido de manera colectiva. De este modo, amplía la idea de museo al proponer un espacio de atención situado, conectado con el entorno y con las personas. La exhibición se vive como una experiencia relacional, dinámica y compartida."

¿ QUIERES HACER TU PROPIO DISPOSITIVO EXHIBITIVO?

1.- Recortar un **círculo de 45 cms. en tela** de crea de color neutral (blanco, crudo, u similar sin estampado) para que al final se puedan ver de forma nítida los objetos recolectados



2.- Hacer un dobléz de 1.5 cms. por todo el borde y coser con **hilo y aguja** dejando una abertura y espacio suficiente para pasar una **cuerda**.



La Cuerda Debe Medir Aproximadamente 1 Mt.

3.- Pasar la cuerda por dentro de esta abertura ayudados de un **alfiler de gancho** para rodear al borde hasta que salga por el lado contrario del dobléz y envuelva toda la superficie.



4.- Atar ambos extremos de la cuerda para poder cerrar y transportar la bolsita



ETAPA I :

PROCESO

EXPLORATORIO



RECORRER

El recorrido es una forma de aprender y conocer a partir del cuerpo. Este no es solo un medio para desplazarnos, sino una fuente de experiencias, recuerdos, intuiciones y emociones. A través de él nos relacionamos con el entorno, aprendemos desde lo que vivimos y construimos conocimiento desde la experiencia directa.

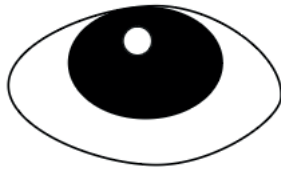
1. ¿Qué recorrido cotidiano realizas con frecuencia y en el que normalmente no te detienes a observar, percibir o darle un significado? dá un ejemplo ¿ qué podrías describir de él?

Describe algunas características que identifiquen el lugar que estás recorriendo. (urbano o rural, habitado, cuidado o no, etc.)

¿Qué es lo que más llama tu atención de este lugar? Cómo elegiste recorrer (recolectando desde un principio, reconociendo etc.)



PERCIBIR



Percibir es relacionarnos con el entorno a través de todos los sentidos. Nos permite reconocer el contexto desde la experiencia corporal, emocional y cultural, y orientar lo que decidimos recolectar.

- ¿Qué texturas puedes reconocer al tocar o acercarte a los materiales del entorno?
- ¿Cómo se siente tu cuerpo en este espacio: cómodo, tenso, en movimiento, en pausa?
- ¿Qué elementos del entorno te llaman la atención y por qué?

¿ Qué sentidos estas ocupando en este recorrido?

Detalla

¿ Cómo fué cambiando tu percepción del lugar desde tus sentidos?



RECOLECTAR

Recolectar lo asumiremos cómo elegir respetuosamente aquello que encontramos en el entorno. Que nos permita crear un archivo personal, que registra la experiencia vivida reconociendo el valor material y simbólico de cada elemento recolectado.

Recolectar es un acto consciente y personal.

¿Qué recolectaste y por qué elegiste ese elemento y no otro?

¿Qué criterio usaste para recolectar: textura, forma, color, sonido, significado? ¿Qué dejaste fuera y por qué?

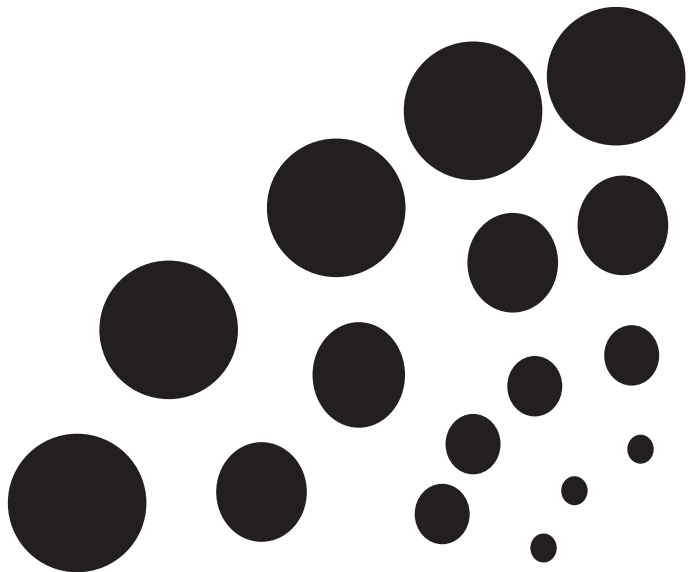
¿Qué relación tiene lo recolectado con el lugar o con tu experiencia en él?

¿Qué cuenta este elemento sobre el territorio que habitaste o recorriste?

ETAPA II :

**PROCESO
CREATIVO**

CLASIFICAR



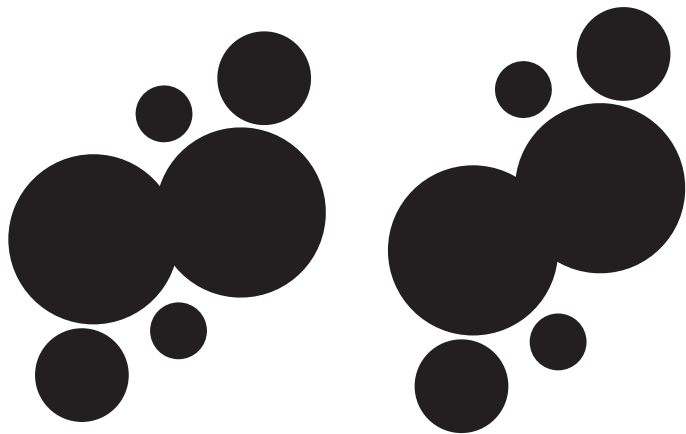
Clasificar lo asumiremos **cómo** organizar elementos bajo un criterio propio, particular que nos haga sentido.

Ordenamos lo recolectado según criterios propios: forma, color, material, origen o significado.

¿Cómo decidiste agrupar lo recolectado?

¿Qué criterio usaste y por qué?

RELACIONAR

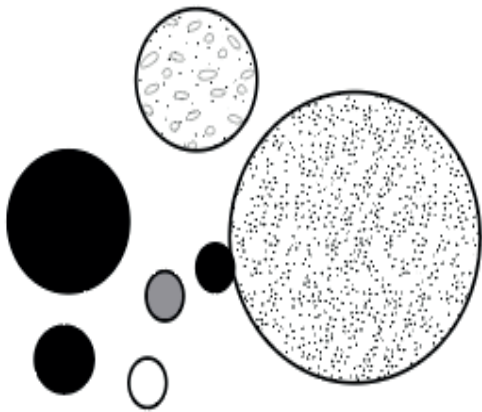


Relacionar es poner los elementos en diálogo para descubrir vínculos, contrastes y repeticiones. Al hacerlo, construimos un relato que les da sentido cuando se presentan juntos.

¿Por qué los dispusiste de ese modo?

¿Qué historia o idea aparece cuando los miras en conjunto?

COMPONER



Según Wucius Wong, componer es la expresión visual de una idea, organizada mediante la reunión de elementos (conceptuales, visuales, de relación y prácticos) en una estructura definida para crear una sola entidad. La composición, esencial para el diseño, ordena formas, tamaños, posiciones y colores, utilizando principios formales o informales.

¿Cómo organizaste los elementos en el espacio?

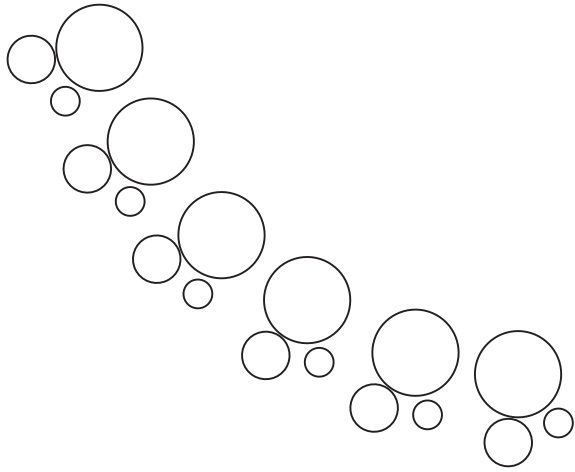
Dibújalo y comenta tus desiciones.

¿Qué crees que muestra o comunica
esa forma de ordenarlos?

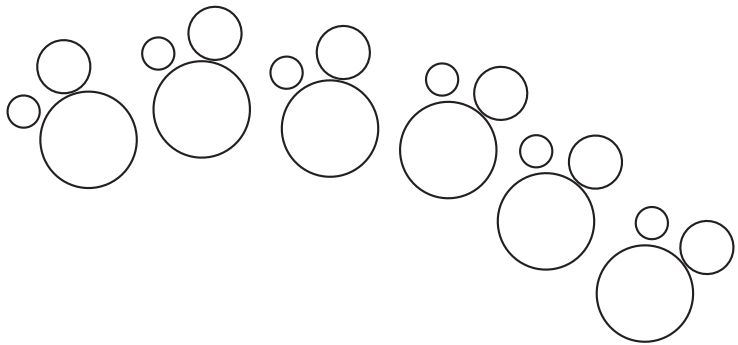
ETAPA III :

PROCESO

EXHIBITIVO



RESIGNIFICAR



Podemos entenderlo cuando damos nuevos sentidos a lo recolectado a partir de la experiencia y las nuevas relaciones creadas.

Un objeto aislado tiene una lectura diferente a cuando forma parte de un grupo, donde el orden, el caos, los patrones van redefiniendolo.

¿ Ves lo recolectado de otra manera ahora que están los elementos juntos ?

¿ En qué se diferencia a cuando los encontraste por separado?



DIALOGAR

Dialogar lo entenderemos como establecer un vínculo entre los participantes donde se aprecien las diferentes miradas, permitiendo aprender los unos de los otros.

Compartimos el proceso y escuchamos a otros, abriendo nuevas lecturas y sentidos.

- ¿Qué quieres contar con tu obra?
- ¿Qué interpretan otros al verla?

Redacta lo que quieres contarle al grupo considerando lo que apuntaste en las etapas anteriores.

Redacta que aprendiste del sistema expositivo de otros y que te sea significativo .

REFLEXIONEMOS
DESPUÉS DE ESTA EXPERIENCIA

¿Sientes que percibes el entorno de una manera distinta?

¿ En que lo notas?

¿ Te motiva a crear?

¿ Que te gustaría crear?

¿ Cambió tu percepción del valor del arte contemporáneo en este proceso?

¿ Crees que es una herramienta para la vida?.

ARTE CONTEMPORÁNEO COMO HERRAMIENTA

El arte contemporáneo es una herramienta de exploración e investigación, más que un producto.

El rol del artista no solo es representar la realidad ni demostrar habilidad técnica, sino que observa, experimenta y produce sentido a partir del contexto y la experiencia.

La práctica artística en este caso activa la sensibilidad y el pensamiento crítico mediante la relación con la materialidad del entorno, generando conocimiento situado con una dimensión social y política. Las obras no solo muestran, sino que proponen preguntas y formas de relación entre el territorio y la comunidad.

Esta práctica se abordará en las siguientes etapas:

- 1) **Exploratoria**, basado en recorrer, observar y recolectar elementos del entorno.
- 2) **Creativa**, de experimentar y construir relaciones visuales y conceptuales entre los elementos y la experiencia personal.
- 3) **Exhibitiva**, en el que se define cómo la obra será presentada y comunicada al público
- 4) **Reflexiva** donde se revisa el trabajo, compartir aprendizajes y comprender el arte como un proceso abierto y situado.



Ivan Navarro, *Lámpara sin casa, la chupa jugo* (2004.)

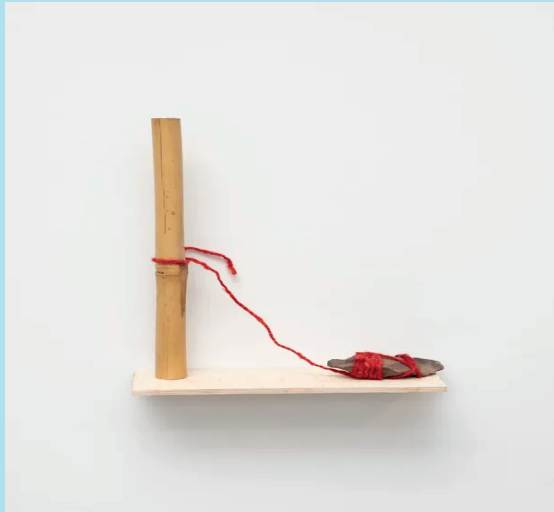
En la obra el recorrer la ciudad es clave, la obra solo se activa al desplazarse en el espacio público y conectarse a la energía urbana. Caminar empujando el carrito luminoso convierte la escultura en un cuerpo dependiente que necesita de la infraestructura eléctrica de la ciudad para existir. Así, el acto de recorrer tensiona las funciones cotidianas del objeto, visibilizando la relación entre consumo, energía y espacio urbano.



Rodrigo Arteaga, *Punto de Vista*, (2022).

El artista trabaja desde la recolección de fragmentos del entorno, activando una mirada atenta sobre lo cotidiano y lo inadvertido. Estos elementos son organizados en un sistema de archivo que otorga nuevas lecturas y tensiones entre ellos. Así, la recolección y el archivo funcionan como métodos de pensamiento que transforman la experiencia en construcción de sentido.

ARTISTAS QUE RECOLECTAN



Cecilia Vicuña, *Los precarios*, (1971.)

En esta obra crea pequeñas esculturas con desechos, restos naturales y materiales encontrados, otorgándoles un valor poético y simbólico. Al trabajar con lo frágil y lo descartado, cuestiona las jerarquías entre lo valioso y lo residual. Así, la obra transforma el desperdicio en gesto político y espiritual, proponiendo una ética de cuidado y atención hacia lo mínimo.

ISIS ALMENDRA
proyecto.resonancia.material@gmail.com
@RESONANCIA MATERIAL

EVALUACIÓN DIAGNOSTICA POR EXPERTOS

EXPERTO 1

Profesional: Recursos Pedagógicos y Didácticos
Programa Nacional de Desarrollo Artístico en la
Educación Departamento de Educación y Formación en
Artes y Cultura Ministerio de las Culturas, las Artes y
el Patrimonio | Gobierno de Chile

Estudios: Magíster en Artes Visuales, mención Artes
Visuales. Licenciada en Artes

1.- Respecto a la mediación artística que se realiza en Chile en contextos con menor acceso al arte, ¿consideras que está generando resultados significativos? ¿De qué tipo?

Considero que, en esos contextos, que se sitúan en la pregunta aún falta un desarrollo sostenido de experiencias que amplíen tanto la profesionalización (formación, programación, circulación) del área, para sostener programas a largo plazo, así como también, una amplitud en relación a lo que se entiende por arte y culturas relacionadas a la vida cotidiana y no solo a lo que las academias y el circuito específico de las artes define. Dicho lo anterior, todavía las experiencias de mediación artística se sostienen por voluntades, muchas veces personales

amparadas en instituciones y organizaciones que postulan a fondos anuales. Aunque las experiencias son significativas el que no tengan continuidad no permite conformar comunidades de aprendizaje y garantizar la participación efectiva como parte de los derechos asegurar. Con respecto a resultados, como planteé anteriormente a corto plazo cuando existen experiencias de

mediación artística con un enfoque situado se puede observar en

las comunidades que participan un mayor grado de comunicación respecto a sus impresiones y elaboración de co- sentido de las obras, una apropiación cuando se les convoca a crear en base a lo vivido y una mayor cohesión en los grupos gracias a la participación que la mediación artística procura lograr.

2.- Según tu experiencia, ¿cuál crees que es la principal motivación de las personas para acercarse a las experiencias artísticas que se promueven?

¿Consideras que las mediaciones se hacen cargo de esa motivación previa? ¿De qué manera?

Por lo que he observado las personas se sienten atraídas a experiencias artístico- culturales que suelen ser masivas en su mayoría relacionadas a la música, el cine o festivales al aire libre que cuentan con mayor difusión.

La mediación suele tener relación con la gestión sobre todo en entidades de menor escala y con programaciones que son de menor masividad como artes visuales, danza, música clásica, etc. Por lo que al ser instituciones u

organizaciones pequeñas este trabajo de gestión busca generar agenda de recorridos. Ahora, otra cosa, es si es que es el rol de las personas que mediante y con el punto anterior, aunque se logre una agenda y la participación activa de las comunidades al no tener programas sostenidos en el tiempo nada asegura

que esos grupos vayan a regresar.

3.- ¿Crees que las herramientas y lenguajes del arte contemporáneo ayudan a que personas sin vinculación con procesos artísticos se acerquen al arte y desarrollen un

pensamiento crítico? ¿Sientes que estas herramientas generan una sinergia con los procesos de mediación?

Aquí diré más que creo o siento, pienso y he observado que los lenguajes artísticos contemporáneos tienen la cualidad de derrocar sesgos con los que hemos sido educados desde la cultura masiva como las ideas de inspiración, talento y genialidad, permitiendo comprender que el desdibujamiento de los límites técnicos abren una posibilidad de expresiones múltiples que, una vez que se cruza la barrera de la discusión si algo “es arte o no”, se abre la posibilidad de incorporar nuevas metodologías y formas de expresión que, sin duda permiten, agudizar el

análisis, se propicia el ejercicio de reconocimiento o desconocimiento que ayudan a la autopercepción y, por lo tanto, al fortalecimiento de la autoestima, y a la creatividad sin limitaciones técnicas o materiales, al introducir otras maneras de producción artística que desbordan lo que se comprende por tradición. Por lo tanto, pienso que para la mediación artística el arte contemporáneo es una herramienta fundamental para incentivar la participación cultural.

EXPERTO 2

Profesional: Coordinador nacional programa Cereca Programa Nacional de Desarrollo Artístico en la Educación Departamento de Educación y Formación en Artes y Cultura Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio | Gobierno de Chile Estudios: Sociólogo

1.- Respecto a la mediación artística que se realiza en Chile en contextos con menor acceso al arte, ¿consideras que está generando resultados significativos? ¿De qué tipo?

En los últimos años se han desarrollado esfuerzos importantes para ampliar el acceso a experiencias de mediación artística en Chile, especialmente en contextos donde históricamente la presencia del arte y la cultura ha sido limitada. Este incremento tiene un impacto inicial evidente: más niñas, niños, jóvenes y comunidades están participando de instancias que antes no existían para ellos.

Programas como Acciona y Cecrea, así como iniciativas recientes desde Mineduc y la Subsecretaría de la Niñez, como también de otras organizaciones públicas y privadas, muestran un aumento sostenido tanto en cobertura como en oferta, lo que permite afirmar que existe un avance cuantitativo en términos de acceso.

Sin embargo, ese primer nivel de impacto —el acceso— no necesariamente se traduce, al menos de manera inmediata, en transformaciones significativas

en la vida de quienes participan. Para comprender la profundidad del efecto de la mediación artística, es necesario contar con evaluaciones más sistemáticas, tanto cuantitativas como cualitativas, que permitan identificar qué cambios se están produciendo y en qué medida.

Aún estamos al debe en ese sentido. Se requiere avanzar hacia una estandarización de conceptos, definiciones y, sobre todo, de los objetivos cualitativos que están detrás de estos esfuerzos por ampliar el acceso. Solo con esa claridad será posible medir de forma consistente los resultados y responder preguntas clave: ¿qué tipo de impacto esperamos realmente de la mediación artística?, ¿qué transformaciones buscamos promover en las personas y comunidades?, ¿cómo distinguimos entre participar y ser parte de

un proceso de transformación a partir del impacto de la mediación artística? En síntesis, sí se están generando resultados significativos en términos de acceso, pero todavía necesitamos un marco más robusto para evaluar el impacto profundo que la mediación artística puede

tener en el desarrollo personal, comunitario y cultural de las poblaciones con menor acceso al arte.

2.- Según tu experiencia, ¿cuál crees que es la principal motivación de las personas para acercarse a las experiencias artísticas que se promueven? ¿Consideras que las mediaciones se hacen cargo de esa motivación previa? ¿De qué manera?

Desde mi visión, las motivaciones que llevan a las personas a acercarse a experiencias artísticas son diversas, pero si tuviera que identificar una principal, diría que tiene que ver con la necesidad humana de abrirse a otras formas de sentir, pensar y significar la realidad. La vida cotidiana tiende a estabilizarse en rutinas, hábitos y certezas que, si bien ordenan nuestra experiencia, también pueden limitarla. El arte irrumpe justamente ahí: es una posibilidad de transgresión, de desajuste, de sorpresa. Invita a mirar de otro modo, a reformular preguntas, a ampliar horizontes y a relacionarse con la propia experiencia de una manera distinta. En ese sentido, muchas personas buscan en el arte

una oportunidad para romper la linealidad de lo cotidiano y explorar nuevas sensibilidades. Esta búsqueda puede generar incomodidad, pero suele tener un atractivo profundo, porque permite reconectar con la curiosidad, el juego, la creatividad y la apertura. Ahora bien, respecto de si las mediaciones se hacen cargo de esa motivación previa, considero que sí pueden cumplir un rol fundamental. La mediación artística tiene la capacidad de ofrecer herramientas para acercarse a la experiencia artística con mayor confianza, disminuyendo temores o barreras que pueden existir

frente a lo desconocido. A través de estrategias y metodologías adecuadas, la mediación no solo facilita el acceso, sino que también profundiza la experiencia: amplifica la capacidad de asombro, enriquece los procesos de interpretación y ayuda a conectar lo vivido con dimensiones más amplias de la propia vida. En ese sentido, la mediación adquiere un rol clave. No solo potencia la experiencia artística en sí misma, sino que también contribuye a que esa experiencia tenga un efecto más significativo: que movilice

preguntas nuevas, que genere sentido, que produzca disfrute, o incluso que abra caminos de transformación personal o colectiva. Cuando la mediación se conecta con la motivación previa de los participantes, puede actuar como un puente que hace que el arte no solo sea accesible, sino también relevante.

3.- ¿Crees que las herramientas y lenguajes del arte contemporáneo ayudan a que personas sin vinculación con procesos artísticos se acerquen al arte y desarrollen un pensamiento crítico? ¿Sientes que estas herramientas generan una sinergia con los procesos de mediación?

No tengo una respuesta completamente cerrada, porque la relación entre arte contemporáneo, públicos no especializados y pensamiento crítico es compleja. Creo que conviene analizarla al menos desde dos perspectivas. Por un lado, los lenguajes del arte contemporáneo y las formas en que han sido socializados han generado nuevas brechas entre artistas o especialistas y el

público general. En ciertos circuitos académicos o altamente especializados se produce una distancia previa, casi estructural, que dificulta la conexión. Muchas obras requieren claves interpretativas, referencias o códigos que no siempre están disponibles para quienes no participan de esos círculos. Esto puede derivar en una sensación de incompreensión mutua y en una

relación donde el artista aparece más comprometido con su propia búsqueda que con la construcción de un vínculo con otros. En este escenario, la mediación enfrenta un desafío mayor: seducir, acercar, traducir e incluso legitimar prácticas que pueden percibirse como inaccesibles o ajenas. Por otro lado, existen prácticas contemporáneas colaborativas que surgen desde procesos colectivos situados en los territorios. En estos casos, la distancia inicial con públicos no vinculados al arte disminuye considerablemente. Estos procesos suelen propiciar encuentros más horizontales, reconociendo saberes locales, relatos compartidos y formas diversas de habitar. Allí, el arte se vuelve una experiencia compartida que puede acercar a las personas a la

creación, al análisis crítico y a la reflexión sobre su propio entorno. En estas experiencias, la mediación no es un complemento, sino una parte inherente del proceso: habilita espacios de escucha, reflexión conjunta y construcción colectiva de sentido, que culminan en una obra o proyecto compartido. Por supuesto, no se trata de una división rígida. Muchos proyectos se sitúan en intermedios, combinan lenguajes y utilizan herramientas de ambos enfoques. Pero esta distinción ayuda a comprender cómo, según el tipo de práctica, la mediación cumple roles muy distintos y debe activar estrategias específicas para acompañar a los participantes y potenciar la experiencia.

EXPERTO 3

Profesional: Encargado Pedagógico Programa Nacional de Desarrollo Artístico en la Educación Departamento de Educación y Formación en Artes y Cultura
Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio |

1. Respecto a la mediación artística que se realiza en Chile en contextos con menor acceso al arte, ¿consideras que está generando resultados significativos? ¿De qué tipo?

Me es difícil responder esto porque desconozco estudios que estén levantando información sobre esto. Primero habría que preguntarse cuáles son esos resultados que se esperan: que las personas tengan más herramientas para “comprender” las

manifestaciones artísticas, hayan más jóvenes y adultos interesados en carreras artísticas, mayor “consumo” y/o participación cultural, mayor impacto de la sensibilidad en las comunidades desde lo estético del entorno hasta el cómo nos vinculamos, que las personas cuestionen más sus contextos y la información que reciben... No lo sé. Sí creo que hay esfuerzos por promover la mediación desde la política pública, y en particular desde nuestro ministerio y departamento: tenemos una reciente política nacional de educación artística y programas que promueven la mediación y las experiencias artísticas y creativas: ACCIONA en la educación formal y CECREA desde la no formal.

2. Según tu experiencia, ¿cuál crees que es la principal motivación de las personas para acercarse a las experiencias artísticas que se promueven? ¿Consideras que las mediaciones se hacen cargo de esa motivación previa? ¿De qué manera?

Creo que la motivación principal para acercarse a experiencias artísticas, en la mayoría de las personas,

es salir de la rutina y encontrarse con espacios distintos al trabajo o los quehaceres principales, tal vez asociado al tiempo ocio (lo que no significa que las experiencias artísticas sean eso o solo eso) y por otra parte, un peldaño después, creo que está la necesidad de conocer y conectar con otras formas de expresar y comunicar, más allá de la oralidad y la escritura cotidiana.

3. ¿Crees que las herramientas y lenguajes del arte contemporáneo ayudan a que personas sin vinculación con procesos artísticos se acerquen al arte y desarrollen un pensamiento crítico? ¿Sientes que estas herramientas generan una sinergia con los procesos de mediación?

No todas, pues no todo el arte contemporáneo tiene distintas complejidades; justamente allí cobra mayor valor la mediación y la consciencia de la oportunidad formativa que supone una experiencia artística.

EVALUACIÓN DE MATERIAL POR EXPERTOS

EXPERTO A

Experto/a docente en Artes Visuales:

Profesor/a con experiencia en enseñanza artística en contextos formales y no formales, con conocimientos en enfoques contemporáneos de la educación artística.

Aspectos pedagógicos:

- Es importante poner una introducción que hable de cuál es el objetivo de esta bitácora, para que la ocuparemos.
- El dibujo en el concepto de composición podría reunir diferentes morfologías, no siempre las mismas. La composición reúne formas, colores y tamaños.
- El dibujo de Dialogar debería tener una imagen.
- El paso a las etapas es muy abrupto, se necesita una introducción

Aspectos de contenido:

- Dejarlo más abierto, las practicas artísticas como el recolectar, recordar, etc).

- ¿Es posible que la recolección sea de otras maneras, en otros formatos o deben ser objetos? ¿porque es importante la experiencia material táctil y no explorar fotografías por ejemplo?
- La práctica artística desde el recorrido y la recolección está muy alineada a las practicas mexicanas como Francis Alys y Cruz Villegas.
- Recorrer: en este punto es importante mencionar que es una de las practicas más convencionales del arte contemporáneo. Hacer presente que el proceso exploratorio requiere de tiempo.
- Explicitar que esta será una guía práctica va a acompañar un proceso de recorrido analógico y espacial, explicitando que no será un recorrido digital por ejemplo, esto a propósito de que en este contexto los estudiantes en la experiencia del experto A relacionan casi todo con experiencias digitales.
- La recolección no es solo material, es también hacerse cargo de su carga simbólica.
- ¿Cuál es el objetivo de este ejercicio, aprender una práctica artística?

EXPERTO B

Experto/a en mediación comunitaria:

Profesional o agente cultural con trayectoria en proyectos participativos, educación no formal o gestión cultural comunitaria. Evalúa la capacidad del material para propiciar la participación activa, el diálogo intercultural y la construcción colectiva de conocimiento. Su mirada permite valorar la dimensión relacional, inclusiva y territorial del material, así como

Aspectos pedagógicos:

- Interesantes y son un aporte los dibujos que ejemplifican los procesos y conceptos que se proponen.
- Incorporar referencia de artistas y/o experiencias similares. Es importante saber donde recurrir si es que quiero profundizar en estos conceptos propuestos.
- En la programación se divide en “previo a la acción” (que describe lo que se realiza antes de reunirse con el grupo como la elaboración de la bolsa y el trabajo de bitácora de mediador) y acción” (que muestra todo el proceso desde que nos reunimos con el grupo) pero hay también acciones intermedias y la forma en que están descritas es un poco confusa.
- En la parte “Introducción” es importante relacionarlo con lo que el mediador escribió anteriormente, por ejemplo: En relación a tu posicionamiento en el arte contemporáneo y las preguntas planteadas, redacta una introducción...
- Diseño del mapa: Desde la perspectiva participativa el que el mediador proponga el recorrido sin conversar y consensuar con el grupo puede ser un poco impositivo.

En cuanto a la etapa de exhibición, se reconoce la importancia de que los participantes tomen decisiones sobre cómo mostrar sus trabajos. En el caso de Cecrea, este proceso aún es asumido

principalmente por el facilitador, quien define el formato y la forma de exhibición. Sería un aporte significativo que cada participante pudiera asumir estas decisiones como parte del proceso de cierre de su propia propuesta. Por lo que es un valor en la propuesta abordar la exhibición en este dispositivo.

- Entrevistas (inicial y final), se deben conectar las preguntas con los propósitos de la bitácora, que se desarrollo y que se esperaba obtener como resultado, para así ver si las preguntas nos dan las respuestas que esperamos para mejorar la experiencia paulatinamente.
- Es importante que las preguntas no sean tan cerradas para no obtener respuestas cortas como si o no.
- Se sugieren mas espacios para escribir y desarrollar ideas en el proceso tanto de recolección en el caso de los participantes, como de diseño en el caso del mediador.
- Es importante explicitar al mediador como se transmiten los conceptos, por ejemplo: Hacer un circulo y explicar los siguientes conceptos...
- Sugerir preguntas y activar el material con más preguntas.

Aspectos de contenido:

- De acuerdo con los contenidos, en cuanto al arte contemporáneo se sugiere apoyar con artistas de referencias.

EXPERTO C

Experto/a en diseño instruccional:

Especialista en procesos de enseñanza-aprendizaje y en la estructuración de recursos educativos. Evalúa la organización pedagógica del material, la claridad de los objetivos, la secuencia didáctica y la pertinencia de las estrategias metodológicas propuestas. Su mirada permite fortalecer el uso y efectividad educativa del material, asegurando que promueva aprendizajes significativos y coherentes con el público objetivo.

Aspectos pedagógicos:

- Experto/a en diseño instruccional: Especialista en procesos de enseñanza-aprendizaje y en la estructuración de recursos educativos. Evalúa la organización pedagógica del material, la claridad de los objetivos, la secuencia didáctica, y la pertinencia de las estrategias metodológicas propuestas. Su mirada permite fortalecer la usabilidad y efectividad educativa del material, asegurando que promueva aprendizajes significativos y coherentes con el público objetivo.

Aspectos pedagógicos:

- Es importante comprender que la bitácora es un

dispositivo en sí mismo, por lo que la propuesta tiene tres dispositivos (bitácora del mediador, bitácora del participante y dispositivo de archivo). Un dispositivo

de mediación activa y el mediador dirige esa activación, por lo tanto, es muy importante que el material esté diciéndonos hacia donde nos dirigimos.

- Portada: Resonancia Material

Bajada: Didáctica de archivo y mediación situada En este caso la bajada corresponde más al texto de tesis que a la bajada necesaria para un dispositivo didáctico. En el caso de la bitácora del participante una bajada posible sería “Bitácora de exploración creativa” y en el caso de la bitácora de mediador “estrategias para realizar una mediación situada”.

Bajadas que permita comprender que acciones vamos a realizar.

- Las imágenes son un acierto, sobre todo la de resonancia material
- Apoyar con diagramas Bitácora del participante:
- Lo primero que debiera aparecer es ¿Qué es una bitácora?, generar una descripción breve.
- Generar un espacio de apropiación, que me permita apropiarme de este material poniendo mi nombre, edad, etc.
- El texto de Resonancia Material es muy largo.