



Universidad
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE

FACULTAD DE ARTES

MAGÍSTER EN INVESTIGACIÓN/CREACIÓN DE LA IMAGEN

PRÁCTICAS REVERSIVAS:

FRAGMENTACIÓN Y BORDADO COMO PRÁCTICAS DE

RESISTENCIA

CAMILA VALENZUELA SEPULVEDA

Memoria presentada a la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae para optar al grado de Magíster en Investigación/Creación de la Imagen.

Profesora Guía: María del Rosario Montero

Santiago, Chile

2024

RESUMEN	3
ABSTRACT	4
INTRODUCCIÓN.....	5
1.1 MODELOS HEGEMÓNICOS CULTURALES: EL MUSEO Y LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA.....	7
1.2 MICROPOLÍTICAS REVERSIVAS: LA FRAGMENTACIÓN DEL MODELO	16
1.3 EL BORDADO COMO PRÁCTICA ARTÍSTICA DE RECONSTRUCCIÓN Y MEMORIA.....	24
CONCLUSIÓN	31
LISTA DE REFERENCIAS DE IMAGENES	33
BIBLIOGRAFÍA	34

PRÁCTICAS REVERSIVAS: FRAGMENTACIÓN Y BORDADO COMO PRÁCTICAS DE RESISTENCIA

RESUMEN

Este escrito examina el concepto de "reversivo" como método de resistencia y transformación, articulando tres ejes teóricos principales: la crítica institucional, las micropolíticas de resistencia y la memoria como práctica reconstructiva. La metodología de la investigación se sitúa en el análisis de una práctica artística que busca cuestionar los modelos hegemónicos culturales a través de la fragmentación de pinturas y el uso del bordado como estrategia de reconstrucción. Para esto utilizaremos el pensamiento crítico sobre la institucionalidad de Procter y Camnitzer, las micropolíticas de Rolnik y Guattari, y las teorías sobre memoria y deuda de Ricoeur. Con esto, espero crear un cuerpo crítico que pueda resistir a modelos hegemónicos en su capacidad por mantener la tensión entre memoria y olvido; tomando la acción artística como acto de perdón y deuda.

Palabras claves: Artes visuales, cultura dominante, educación artística, memoria colectiva, transformación cultural.

REVERSIVE PRACTICES: FRAGMENTATION AND EMBROIDERY AS RESISTANCE PRACTICES

ABSTRACT

This writing examines the concept of "reversive" as a method of resistance and transformation, articulating three main theoretical axes: institutional critique, micropolitics of resistance, and memory as a reconstructive practice. The research methodology is situated in the analysis of an artistic practice that seeks to question hegemonic cultural models through the fragmentation of paintings and the use of embroidery as a reconstruction strategy. For this, we will use critical thinking on institutionality by Procter and Camnitzer, the micropolitics of Rolnik and Guattari, and Ricoeur's theories on memory and debt. With this, this research hopes to create a critical body that can resist hegemonic models in its capacity to maintain the tension between memory and forgetting; taking artistic action as an act of forgiveness and recognition.

Keywords: Visual arts, dominant culture, art education, collective memory, cultural transformation.

INTRODUCCIÓN

El escrito surge de una inquietud: ¿cómo construir una práctica artística que no se limite a reproducir modelos hegemónicos y se abra al contexto actual? En un momento histórico marcado por transformaciones sociales y políticas en Chile, esta pregunta adquiere relevancia al cuestionar las formas de producción artística, y las estructuras de poder que las sostienen. La hipótesis que guía este trabajo propone que, a través de prácticas artísticas reversivas, que implican la fragmentación de pinturas anteriores y su reconstrucción mediante el bordado, es posible crear métodos que traigan la memoria del pasado al contexto del presente. Esta propuesta busca generar una forma de resistencia activa frente a los modelos hegemónicos que dominan la producción y circulación del arte, a través de un puente temporal entre el pasado y el presente.

La estructura del texto, se desarrolla en tres capítulos que exploran diferentes dimensiones de esta problemática: El primer capítulo examina los modelos hegemónicos culturales, centrándose en el museo y la educación artística como instituciones que históricamente han perpetuado narrativas dominantes. A través de las perspectivas críticas de Alice Procter sobre los museos y Luis Camnitzer sobre la educación artística, se establece el marco para comprender contra qué estructuras se busca resistir. El segundo capítulo introduce el concepto de "micropolíticas reversivas", desarrollado a partir de las teorías de Suely Rolnik y Félix Guattari. Este concepto se materializa en la práctica de fragmentación como método para desestabilizar las narrativas hegemónicas y abrir espacios para nuevas formas de significación. El tercer capítulo explora el bordado como práctica artística de reconstrucción, apoyándose en las teorías de Paul Ricoeur sobre memoria, y en el trabajo de la artista Nury González. Esta sección examina cómo el acto de bordar puede funcionar como una forma de "memoria-cuidado" que preserva y transforma activamente nuestra relación con el pasado.

La metodología empleada combina la investigación teórica con la práctica artística, materializándose en una obra textil expandida (Fig. 1) que integra fragmentos de pinturas

anteriores, bordados y costuras. Esta obra busca mantener las tensiones entre el pasado y el presente de la memoria como fuentes de creación y resistencia.

Este trabajo contribuye al campo del arte contemporáneo al proponer una forma de práctica artística que, a través de la fragmentación y reconstrucción, desafía los modelos hegemónicos mientras crea nuevas posibilidades de memoria y resignificación. La investigación sugiere que la resistencia no se encuentra necesariamente en la creación de contra-narrativas, sino en la capacidad de mantener vivo el espacio de la crisis y la transformación.



Fig. 1 *Amor Fósil*, 2024. Segundopiso- Sala de Proyectos Dardo. Santiago.

1.1 Modelos hegemónicos culturales: el museo y la educación artística

En este capítulo, se abordan temas relacionados con la resistencia a los modelos hegemónicos culturales a través del arte y la educación. Se explora la crítica de Alice Procter sobre el papel de los museos en la perpetuación de narrativas dominantes, así como la exposición "Luchas por el Arte" en la visibilización de luchas sociales. Además, se analizan las reflexiones de Luis Camnitzer sobre la educación artística y su potencial para fomentar un pensamiento crítico que desafíe las relaciones de poder. A través de las micropolíticas propuestas por Félix Guattari y Suely Rolnik, se examina cómo el arte puede convertirse en un medio de resistencia colectiva. Finalmente, se destaca el trabajo de Ana Gallardo y mi propia práctica artística como ejemplos de cómo el arte puede resignificar experiencias y abrir espacios para nuevas narrativas en un contexto cultural. La comprensión de la dimensión política y hegemónica de las instituciones artísticas surge no solo de reflexiones teóricas, sino también de un conocimiento encarnado. Este entendimiento se ha forjado a través de mis experiencias personales, incluyendo mi propia práctica artística y su interacción con el entorno cultural. Las visitas a museos internacionales han sido particularmente reveladoras, ofreciendo una perspectiva comparativa que ha enriquecido mi percepción de estas dinámicas institucionales. Este enfoque holístico, que combina el análisis crítico con la experiencia vivida, me ha permitido desarrollar una visión más profunda y matizada del papel que juegan estas instituciones en la configuración del panorama artístico y cultural.

La comprensión de la dimensión política y hegemónica de las instituciones artísticas me lleva a examinar cómo estas se definen y evolucionan. Recientemente, el International Council of Museums (ICOM) ha adoptado una nueva definición de museo que refleja una visión más inclusiva y socialmente comprometida. Esta actualización es significativa, ya que la definición anterior había permanecido sin cambios durante medio siglo. La relevancia de esta nueva definición radica en su capacidad para reflejar la evolución del papel de los museos en la sociedad contemporánea. Los museos, más allá de ser simples repositorios de objetos, se han convertido en espacios dinámicos de interacción social, educación y reflexión crítica (ICOM, 2022). La forma en que se definen estas instituciones influye directamente en sus prácticas, políticas de adquisición, estrategias de exhibición y relación con el público. Procter ofrece una perspectiva crítica sobre esta evolución, señalando que los museos son

laboratorios para comprender la sociedad humana que reflejan las dinámicas del mundo exterior. La autora contrasta la nueva definición con los orígenes históricos de los museos como "repositorios de colecciones principescas" (Procter, 2020). Esta tensión entre la tradición y el cambio revela una lucha interna en el mundo museístico: por un lado, el deseo de convertirse en agentes activos de cambio social, y por otro, la tendencia a mantener el status quo. Procter advierte sobre el riesgo de presentar narrativas incompletas, señalando que "omitimos cosas o las distorsionamos en aras de la narrativa, en aras de una imagen correcta" (Procter, 2020). Esta observación subraya la importancia de reconocer que todo arte es político y que cada objeto en un museo está moldeado por el contexto que lo creó. Aquí radica la importancia de ser conscientes de las opiniones y agendas detrás de las exposiciones para desarrollar una comprensión más completa y crítica de lo que vemos en los museos.

Un ejemplo de esta construcción hegemónica se observa en la polémica suscitada en agosto de 2024 en torno a la exposición "Luchas por el Arte" del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (Fig. 2). Curada por Gloria Cortés y Eva Cancino¹, la exposición presentaba obras de arte sin sus marcos tradicionales y las contextualizaba dentro de las luchas sociales y políticas de la época. La periodista Elena Irrazabal (2024), en un artículo publicado en el suplemento de Artes y Letras de El Mercurio², lideró las críticas contra la exposición, acusando a las curadoras de "ideologizar el patrimonio artístico" (Irrazabal, 2024). Los sectores conservadores argumentaron que el museo debería ser un espacio atemporal y apolítico, donde el arte desempeña un papel que "eleve el alma y permita que la inmanencia humana toque el cielo al menos por un instante" (Parra, 2024). Esta visión de la contraparte contrasta notablemente con la definición actual de museo adoptada por el International Council of Museums (ICOM) en 2022, que describe al museo como:

¹ Gloria Cortés Aliaga es historiadora del arte, curadora del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile desde el 2014. Es investigadora en prácticas artísticas del arte chileno entre los siglos XIX-XX. Su principal línea de investigación se relaciona con el género, el feminismo y las demandas políticas del período histórico. Eva Cancino Fuentes es diplomada en periodismo cultural y crítica especializada y magister en estudios latinoamericanos. Desde 2019 es encargada de colecciones en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile.

² *El Mercurio de Santiago* es un matutino de circulación nacional de la empresa chilena de medios de comunicación, El Mercurio Sociedad Anónima Periodística (El Mercurio S.A.P.) propiedad de la familia Edwards. Posee, además el matutino *Las Últimas Noticias*, el vespertino *La Segunda*, y 21 diarios regionales distribuidos por todo el país.

"Una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos" (ICOM, 2022)

La nueva definición de museo propuesta por el ICOM, que enfatiza el papel activo de estas instituciones en la sociedad y su compromiso con la diversidad e inclusión, encuentra una expresión concreta en la exposición "Luchas por el arte" del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. Esta muestra, lejos de adherirse a una visión tradicional y apolítica del arte, se propone como un ejercicio curatorial que busca evidenciar las complejidades y tensiones en la formación del sistema artístico chileno. Gloria Cortés (2022), curadora de la exposición, la describe como una cartografía que sitúa las pugnas por la institucionalización y los debates entre diferentes agencias artísticas en el centro de la narrativa y se propone visibilizar las omisiones, ausencias y marginaciones en la historia del arte chileno, reconociendo que el Museo Nacional de Bellas Artes, como otras instituciones similares, fue fundado en un contexto social marcado por el clasismo, el racismo y el machismo. La exposición presenta una nueva perspectiva sobre la colección permanente del museo, y se plantea como una "muestra en progreso" (Cortés, 2022) que se irá complementando con intervenciones, archivos digitales y otras herramientas que permitan capas de contenido y acceso. Al visibilizar las historias ausentes y los excluidos del relato oficial, "Luchas por el arte" reflexiona sobre el papel del arte en la construcción de identidades y relaciones de poder, y posiciona al museo como un agente activo en la construcción colectiva de memoria e identidad.



Fig. 2 *Luchas por el arte. Mapa de relaciones y disputas por la hegemonía del arte (1843-1933)*, Museo Nacional de Bellas Artes de Chile 2024 ©.

Esta aproximación ejemplifica cómo los museos contemporáneos pueden cumplir con su misión de ser instituciones “al servicio de la sociedad”, como lo establece la definición del ICOM, al mismo tiempo que abordan críticamente su propia historia y papel en la sociedad. Siguiendo a Procter (2020) considero relevante su postura sobre el rol de visitante como agentes comprometidos, con la responsabilidad y el poder de exigir narrativas más completas. Y es ahí donde parece urgente preguntarnos: ¿qué falta en estas exposiciones? ¿Por qué ciertas historias no se muestran? Al plantearme estas preguntas, puedo contribuir a un diálogo crítico que desafíe los modelos hegemónicos imperantes. Este compromiso activo por parte de los visitantes tiene el potencial de promover una cultura museística más inclusiva y representativa, en línea con los objetivos de la nueva definición de museo propuesta por el ICOM.

Durante mi formación universitaria en artes, experimenté de primera mano cómo la educación artística tiende a privilegiar ciertos estilos, técnicas y temáticas que perpetúan un canon del norte global. Me encontré inmersa en un currículo que, sin darme cuenta al

principio, relegaba el arte latinoamericano y, en particular, el arte femenino chileno a un segundo plano. A medida que avanzaba en mis estudios, me percaté de la escasez de referencias a artistas y movimientos de nuestra región. Esta ausencia me generó una creciente inquietud y frustración, perdiendo la oportunidad de conectar con mi propio contexto artístico y cultural, lo que me llevó a cuestionar el contenido de mi educación y las estructuras de poder que determinan qué se considera arte válido en el ámbito académico. Me di cuenta de que para desarrollar una voz artística auténtica y relevante para mi contexto, necesitaba buscar activamente esas referencias ausentes y cuestionar las narrativas dominantes que se me presentaban (Fig. 3).



Fig. 3 *Amor Fósil, detalle bordados sobre tela pintada. 2024.*

Luis Camnitzer (2020) expone que las instituciones educativas reducen el arte a una forma de conocimiento aplicable a las demandas del mercado capitalista. Este enfoque limita la capacidad de los estudiantes para ver el arte como un medio para explorar y desafiar las relaciones de poder en la sociedad. Con el tiempo he llegado a entender que la creación artística implica un cuestionamiento profundo de estas relaciones. Es responsabilidad del artista identificar cómo se manifiesta ese poder en su contexto actual, buscando formas de resistencia que desafíen las narrativas hegemónicas. Camnitzer también reflexiona sobre la posición de autoridad que ocupan tanto artistas como educadores en el ámbito académico. Él afirma que tanto artistas como educadores nos ponemos inevitablemente en una situación de autoridad al ser utilizados como referentes de conocimiento y experiencias. Esta dinámica

puede llevar a que los educadores mantengan una autoridad distorsionada dentro del salón de clase, priorizando sus conocimientos por encima del aprendizaje significativo dentro del aula. Camnitzer sugiere que deberíamos "tratar de compartir nuestra ignorancia y no nuestro conocimiento"(Camnitzer, 2016), lo cual invita a repensar cómo se construyen las relaciones educativas. Este enfoque crítico resuena profundamente con mi propia experiencia educativa.

La idea de que la imagen de autoridad puede limitar la apertura al diálogo y al aprendizaje colaborativo, esenciales para una educación artística transformadora, se alinea con los principios de la pedagogía crítica y la educación liberadora propuestos por Paulo Freire (Rattia, 2008). Este concepto se relaciona directamente con la crítica que Freire hace a la educación bancaria, en la cual el conocimiento se considera una donación de aquellos que se creen sabios a los que juzgan ignorantes. En contraste, la búsqueda de un ambiente de exploración basado en el cuestionamiento de los conocimientos adquiridos dentro de los modelos hegemónicos refleja la concepción problematizadora de la educación que Freire propone. Esta aproximación enfatiza la íntima relación entre teoría, objeto y método de conocimiento, reconociendo que el conocimiento es siempre un proceso inacabado, producto de la práctica histórica dinámica y contradictoria de las personas. La práctica artística se puede enfocar en crear obras que reflejen una perspectiva personal, pero también puede abrir espacios para el desarrollo de micropolíticas en la conversación sobre el rol del arte en la sociedad, que se alinea con la noción de Freire de asignar la responsabilidad de desafiar a quienes se educan, fomentando la búsqueda, el cuestionamiento y la construcción de criterios propios, convirtiéndose en una "*apasionante aventura intelectual, formadora de personas libres y liberadas, sujetos creativos de la producción de nuevos conocimientos*" (Verenzuela, 2008, PP. 54). Al cuestionar los modelos hegemónicos y abrir espacios para el diálogo y la colaboración, se está promoviendo una forma de educación que va más allá de la mera transmisión de conocimientos, buscando la transformación social y la emancipación individual y colectiva.

En este contexto, las micropolíticas pueden surgir como una forma de resistencia ante el malestar que produce estas discordancias en las instituciones del arte. Como dice Suely Rolnik (2019), "sostener el malestar" implica resistir a las tendencias dominantes que

interpretan este malestar como una amenaza, que es, a menudo, tratada como un síntoma de angustia y reducida a una enfermedad mental. Rolnik (2019) entiende que la psicología actúa como un dispositivo reactivo a micropolíticas subversivas, individualizando el malestar en patologías subjetivas. La verdadera resistencia radica en colectivizar este malestar y permitir la germinación de otros mundos. Los artistas toman este malestar producido por hegemonías globalizantes, buscando micropolíticas en los contextos locales. Un buen ejemplo es Ana Gallardo (1958), artista autodidacta que trabaja con escultura, instalaciones, dibujos y performance. Según Villasmil (2017) su vocación como gestora cultural la ha llevado a organizar colaboraciones con proyectos independientes, iniciativas de artistas y una serie de actividades impulsadas por ella, a través de las cuales reflexiona sobre temas como el aborto, la soledad, la vejez, la intimidad y la cercanía de la muerte. Su práctica busca generar alternativas de producción, exhibición y diálogo en el arte, además de vincular distintas generaciones y dar visibilidad a grupos que se encuentran aislados de la sociedad, como es el caso de los adultos mayores. Uno de sus proyectos más destacados es "Un lugar donde vivir cuando seamos viejos" (2015) presentado en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. En este proyecto la artista entabla una relación con personas jubiladas donde aprende de ellos ciertas destrezas, como la jardinería, el canto, el baile, entre otras actividades. Más que distracciones o formas de ocupar su tiempo libre después de la jubilación, éstas son formas de productividad que responden a vocaciones que no se pudieron desarrollar en otro momento de la vida. Para la artista, justamente en esta etapa, los sueños irrealizados, silenciados e invisibilizados tienen un último potencial de satisfacción. Gallardo trae al ámbito del museo un trabajo que lleva a cabo en otros espacios más íntimos de colaboración (Fig. 4). En el gesto de socializar esos procesos y compartir públicamente sus resultados, la artista da forma a esas relaciones y plantea la obra de arte como una actividad vital capaz de crear escenarios de cambio. Gallardo demuestra que el arte es inherentemente político y que los museos deben ser espacios activos.

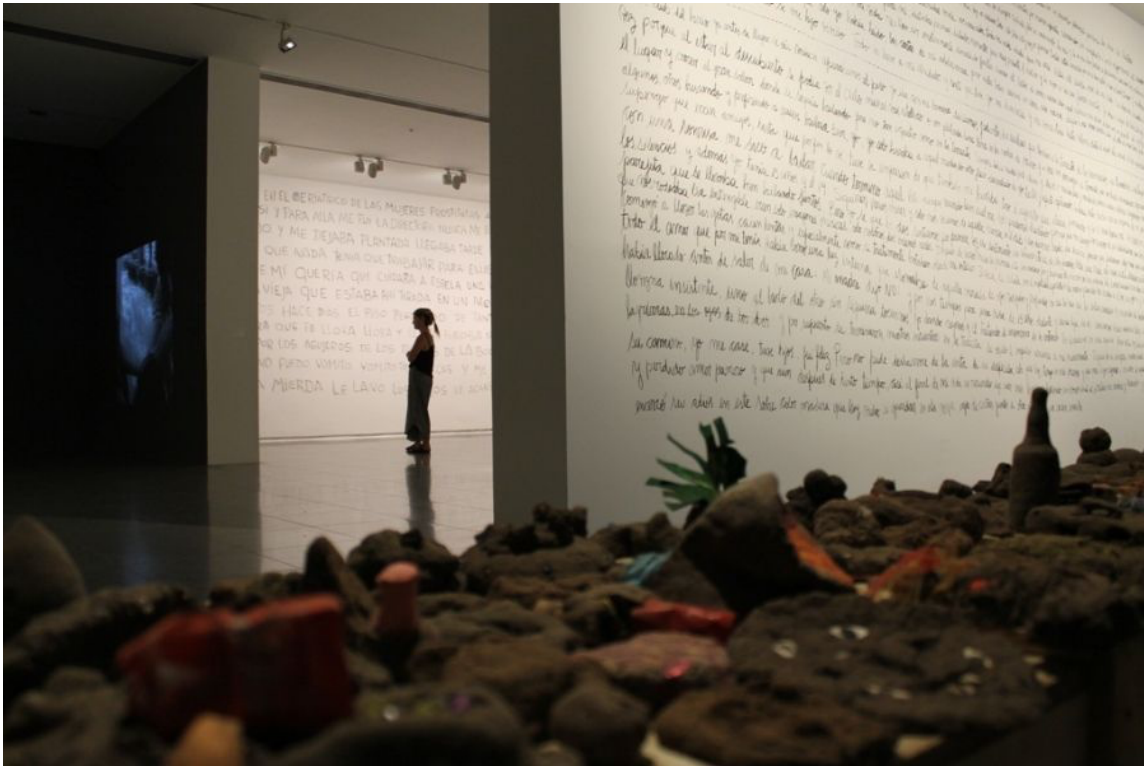


Fig. 4 *Un lugar para vivir cuando seamos viejos*, MAMBA, Buenos Aires. Foto: Ixchel Ledesma ©

La resistencia contra las hegemonías que se manifiestan en los ámbitos culturales y personales a través de micropolíticas, lo expreso a través de la fragmentación de pinturas anteriores reutilizadas. Al trabajar con telas pintadas y reutilizadas, busco explorar la singularidad del uso y del tiempo (Fig. 5). Una pintura anterior establece una conexión con el pasado; esta conexión se convierte en una marca física sobre el material, que puede estar percutida y decolorada por el paso del tiempo. Al utilizar estas pinturas, busco un desplazamiento del pasado hacia el presente, en el acto de tomar una pintura realizada anteriormente para reconstruirla como soporte de una obra textil - escultórica, este proceso materializa lo que Paul Ricoeur denomina la “dialéctica del desatar-atar” (Ricoeur, 2004, p. 635), un concepto que refleja cómo cada intervención en el presente implica una separación de lo anterior y una reconexión con el pasado, en un diálogo entre las experiencias vividas y las nuevas interpretaciones que surgen en el proceso creativo. Así, cada acción se convierte en un acto de memoria y reconstrucción, donde el pasado no es dejado atrás, sino que se integra de manera activa en la creación de nuevas significaciones y contextos.

La obra se propone habitar el espacio de la "experiencia extraño-familiar" (Rolnik, 2020, p. 175), un concepto que sugiere una tensión entre lo conocido y lo desconocido, lo familiar y lo ajeno. Esta posición se convierte en un terreno para la insurrección micropolítica, una forma de resistencia que opera en los intersticios de las estructuras de poder establecidas. Esta aproximación se alinea con lo que Ricoeur identifica como "encadenamientos diferentes en configuración y en causalidad" (2004, p. 275), sugiriendo una ruptura con las narrativas lineales y las relaciones causa-efecto convencionales. Al operar desde la microescala, la obra expone relaciones y significados que permanecen invisibles en las narrativas hegemónicas dominantes y propone una alternativa que cuestione las formas de experimentar y construir significados. De esta manera, los conceptos tratados han sido relevantes en la toma de decisiones de mi práctica artística, en donde los métodos utilizados buscan resistir a los modelos de pensamiento hegemónico definido a través de las distintas instituciones del arte que he analizado.



Fig. 5 *Amor Fósil*. Detalle. 2024

De este modo, podemos concluir que durante este capítulo, he explorado cómo las prácticas artísticas y educativas pueden desestabilizar los modelos hegemónicos culturales contemporáneos. A través de la perspectiva de Alice Procter sobre los museos, se evidencia cómo estas instituciones pueden perpetuar narrativas dominantes que excluyen voces diversas y experiencias significativas, como se observó en la exposición "Luchas por el Arte". Esta muestra se convierte en un ejemplo de cómo el arte puede ser utilizado como un medio

de resistencia, visibilizando las luchas sociales y promoviendo una reflexión crítica sobre las estructuras de poder. Luis Camnitzer, en sus reflexiones sobre la educación artística, subraya la necesidad de cuestionar los conocimientos adquiridos dentro de los modelos hegemónicos, al enfatizar que la educación no debe limitarse a la transmisión de habilidades técnicas, sino que debe fomentar un pensamiento crítico que permita a los estudiantes explorar y abrirse a un espacio para la creación de micropolíticas. Estas micropolíticas, como argumentan Félix Guattari y Suely Rolnik, surgen en la intersección entre lo personal y lo colectivo, permitiendo que el malestar social se convierta en un motor para el cambio. El trabajo de Ana Gallardo ilustra perfectamente esta resistencia. A través de su enfoque comprometido con temas de violencia de género y marginación social, Gallardo utiliza su práctica para dar voz a experiencias históricamente silenciadas. Su proyecto "Un lugar donde vivir cuando seamos viejos" aborda la dignidad en la vejez, en un proceso público que invita a la comunidad a reflexionar sobre las personas olvidadas. Finalmente, mi práctica artística busca contribuir a esta conversación al utilizar pinturas reutilizadas para establecer un diálogo de separación y reconexión con el pasado. En este sentido, parece relevante continuar en el siguiente capítulo con un análisis sobre los distintos métodos y procedimientos que realicé en la producción de mi práctica y como estos se ven influenciados por una serie de saberes que atraviesan mi experiencia vital y mi reflexión.

1.2 Micropolíticas reversivas: la fragmentación del modelo

Seguiré mi reflexión por una exploración a la intersección entre el estallido social chileno de 2019 y mi práctica artística. Este análisis establece vínculos entre los eventos sociopolíticos, la teoría crítica contemporánea y los procesos creativos personales, examinando cómo las visualidades emergentes del movimiento social se reflejan en mi obra. Partiendo de las teorías de Rolnik, Guattari, el capítulo desarrolla el concepto de *micropolíticas reversivas* como respuesta artística a las fuerzas del capitalismo contemporáneo. A través de la introducción de los conceptos de "reversivo", ofrezco una reflexión sobre cómo el arte puede responder y contribuir a los movimientos sociales contemporáneos, desarrollando posibles formas de creación y resistencia dentro del proceso artístico.

El estallido social de octubre de 2019 en Chile marcó la historia reciente del país. Originado en una protesta estudiantil contra el alza del pasaje del metro, el movimiento se expandió rápidamente por todo el territorio, movilizándolo a millones de personas. Según Lucero de Vivanco y María Teresa Johansson (2021), el estallido social fue el resultado de una serie de acciones micropolíticas que cuestionaron las construcciones sociales y culturales hegemónicas. La apropiación y reinterpretación de diversos lenguajes y códigos verbales, visuales, gestuales, musicales y gráficos, se convirtieron en herramientas clave en las calles, promoviendo una lucha afirmativa por la transformación del país. En este contexto de estallido social, se pueden observar diversas visualidades que se relacionan con los aspectos procesuales de mi obra. Por ejemplo, la reutilización de textiles caseros en forma de pañuelos, capuchas y disfraces, que buscaban crear anonimato, protección y símbolos de resistencia en las marchas (Dittborn, 2021), se vincula con mi decisión de utilizar las cualidades de la tela no solo como soporte, también como un reflejo de un uso cotidiano, reutilizable y fácilmente modificable. El palimpsesto de rayados y borrados que adornó los muros de las ciudades chilenas durante este período (Pérez, 2021) guarda similitudes con los métodos que empleo en la superposición de capas de pintura, dibujo y bordado. Finalmente, el blindaje de las fachadas de edificios, realizado con fragmentos de materiales para proteger los espacios públicos en medio del conflicto (Donoso, 2021), se asemeja a un bricolaje fragmentado, donde los materiales se disponen de manera intuitiva o aleatoria según los recursos disponibles, en un proceso similar al de fragmentación y reconstrucción que aplico en mi propia obra (Fig. 6).



Fig. 6 *Asamblea Constituyente Ya! Se cumplen cien días desde el inicio de la explosión social en Chile.* Foto Cecilia Profético, 2019. ©

Las visualidades emergentes del estallido social refleja una respuesta expresiva a las condiciones actuales como parte integral de una resistencia micropolítica de las estructuras hegemónicas. Suely Rolnik (2019) señala que el capitalismo ha evolucionado, pasando de la explotación de la fuerza de trabajo a la apropiación de la potencia de creación. En sus propias palabras: *“es de la propia vida que el capital se apropia; más precisamente, de su potencia de creación y transformación”* (Rolnik, 2019, p. 27). Esta nueva forma de dominación requiere de una resistencia igualmente sofisticada. Se hace necesario desarrollar micropolíticas, es decir, estrategias de resistencia que operen a nivel individual y colectivo, utilizando los recursos del inconsciente, el lenguaje y la afectividad para contrarrestar las fuerzas del capitalismo y fomentar la creación de singularidades autónomas. Según Guattari y Rolnik (2006), estas singularidades emergen constantemente en la sociedad, ofreciendo oportunidades para transformar las relaciones de poder. Estas singularidades pueden chocar contra el capitalismo, pero también pueden convertirse en fuerzas de transformación. La práctica artística del bordado y el textil ya han sido normalizadas por los sistemas capitalistas, entonces, ¿cuál es el sentido de utilizar el bordado para construir micropolíticas que desafíen las normas hegemónicas? ¿Dónde encontrar singularidades reactivas que se resistan a las

subjetivaciones capitalistas? Abro un espacio para explorar estas singularidades en los intersticios de la vida cotidiana, mi contexto local y mi memoria (Fig 7). Mi práctica artística se convierte así en una búsqueda de acciones de reapropiación de la potencia de creación, que se manifiesta en gestos y acciones cotidianas vinculadas con el pasado.



Fig. 7 *Amor Fósil. Detalle pinturas fragmentadas, 2024.*

Suely Rolnik (2019) propone una reapropiación de la creación a partir de un entendimiento del mundo como una cinta de dos cara indisociables: un anverso y su reverso. La cara anversa representa el mundo conocido de *las formas*, las percepciones, los sentimientos, y las experiencias que consideramos parte de la realidad. Por otro lado, la cara reversa corresponde a las señales de *las fuerzas*, distintas en su aprehensión del mundo. Son agitadoras y provocadoras, y alteran el entendimiento del mundo a través de lo extracognitivo: la intuición. La explicación de este fenómeno se hace difícil en un ámbito donde las hegemonías han dado una importancia dominante a *las formas* de ver el mundo consciente, disociados *de las fuerzas* de la intuición. Sin embargo, estas *fuerzas* siguen activas produciendo una fricción entre las *formas*, generando una tensión constante. Rolnik (2019) sugiere que se debe desarrollar una micropolítica activa producida por una política del deseo, tal como lo entienden Deleuze y Guattari (2002). Estas micropolíticas habitan en los límites de ambas caras y se sostienen como una paradoja entre dos experiencias simultáneas en un estado extraño-familiar. Se trata de una búsqueda de respuestas planteadas

en espacios desprovistos de los parámetros habituales, donde surge la necesidad de nuevos modos de ver, sentir y relacionarse con el mundo, creando así un cambio micropolítico dentro de la estructura macropolítica actual. A partir de esta propuesta de Rolnik, utilizo el concepto de “reverso” para producir las micropolíticas asociadas a mi trabajo.

El término "reverso", definido (RAE, 2024) como la cara opuesta o el movimiento hacia atrás, y utilizado por Rolnik en sus análisis, sirve como punto de partida para una conceptualización más amplia. Trascendiendo esta noción inicial, el concepto de "reversivo", que no tiene una definición clara, está asociado a acciones que implican un cambio de dirección en procesos, situaciones o estados, desafiando normas existentes. Emerge como una herramienta para comprender y articular mis procesos de transformación artística. Así, lo "reversivo" se convierte en un instrumento para reinterpretar el pasado y crear nuevas formas de expresión artística que redefinen los límites tradicionales del arte contemporáneo. En mi práctica artística, lo “reversivo” se manifiesta en diversas metodologías como la fragmentación, que implica descomponer pinturas existentes para luego reconstruirlas, transformando el soporte original; en la penetración del bordado sobre las capas de pintura, rompiendo la superposición visual por el presencia bidireccional del hilo; en la relación de escala dentro de la obra: grandes pinturas se fragmentan en piezas pequeñas, que luego se integran en una instalación mayor; en la linealidad del montaje pictórico original, que se reconfigura a través de la presentación circular de la obra, revelando tanto el anverso como su reverso. En esencia, lo “reversivo” en mi práctica actúa como un catalizador para la transformación de los materiales y procesos.

Esta transformación se manifestó de manera significativa durante el confinamiento de la pandemia de 2020 y 2021, período en el que mi práctica artística experimentó un cambio. El gesto expansivo de mi pintura dio paso a la intimidad de la costura, materializándose en una serie de pequeños bordados sobre fragmentos de pinturas anteriores (Fig.8). Estas pinturas originales que ahora sirven de soporte para los bordados, datan de 2017, período anterior al estallido social chileno, realizadas con técnicas como óleo, acrílico, látex y tinta de impresión. Los soportes de estas pinturas eran telas encontradas y reutilizadas, portadoras ya de una carga temporal y de uso previo que añadía capas de significado a la obra (fig.13). La transición de la pintura al bordado no solo marcó un cambio en la escala y la

técnica, sino que también representó una forma de resistencia íntima y persistente frente a las circunstancias restrictivas de la pandemia. Al trabajar sobre fragmentos de pinturas anteriores, establecí un diálogo entre el pasado y el presente, creando un puente temporal que refleja la evolución de mi práctica artística y las cambiantes condiciones sociales.

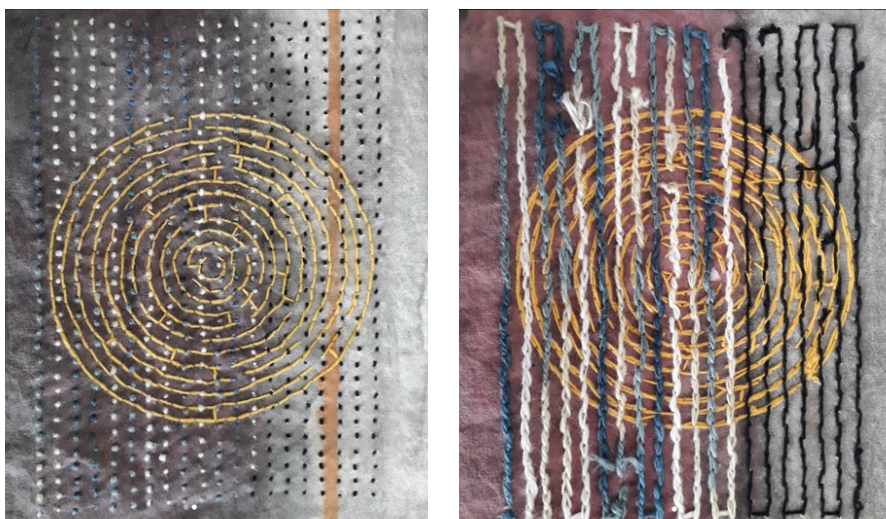


Fig. 8 Bordado,

2021. Anverso y reverso de bordado sobre tela reutilizada.

Mi trabajo actual parte de la manipulación de pinturas anteriores fragmentadas para investigar, a través de la práctica artística reversiva, las posibilidades de micropolíticas. Las obras producidas en 2017 durante mi participación en el Taller Bloc (Fig. 9) exploraban la pintura de gran formato sobre lona reutilizada, en una serie compuestas por superposiciones de imágenes de juegos de mesa. Estas obras representaban un giro en mi aproximación a la materialidad de la pintura, donde la relación con el soporte textil adquirió mayor relevancia que lo pintado. Comprendí que la lona encontrada y reutilizada poseía una singularidad que no debía ser absorbida por métodos pictóricos aprendidos; debía encontrar una forma de conectar con la carga vital de la tela. Al no poder resolver este desafío, opté por guardar las telas, entendiendo el tiempo como un proceso indispensable para la conexión entre las singularidades del pasado y del presente.



Fig. 9 Tutorías

Taller Bloc 2017.

La fragmentación de estas pinturas anteriores guardadas, se convierte ahora, en una manifestación concreta de las conexiones rizomáticas propuestas por Deleuze y Guattari (2002). Este proceso materializa las micropolíticas de resistencia al transformar cada fragmento en una singularidad que, en su recombicación, abre espacios de interpretación alternativa (Fig 10). La fragmentación actúa como una táctica de desestabilización, operando de forma fluida, sin un patrón determinado, lo que refleja la naturaleza rizomática de las conexiones establecidas. Este enfoque rompe con las narrativas lineales y jerárquicas, permitiendo que cualquier punto se conecte con otro de manera heterogénea, característica propia del rizoma.



Fig. 10 Amor Fósil, detalle. 2024

La obra actual, que se configura como una instalación textil de gran formato (12 x 3 metros) de estructura circular, suspendida mediante arneses desde el cielo de la sala, permite una lectura del anverso y el reverso. La composición integra telas reutilizadas como soporte base, pinturas fragmentadas, bordados sobre pintura y textiles domésticos (Fig. 11), encarnando así una ruptura de significados a través de la yuxtaposición de elementos dispares y cuestionando las estructuras de poder en la producción artística.



Fig. 11 *Amor Fósil*. 2024.

En conclusión, este capítulo ha explorado cómo la práctica artística puede convertirse en una herramienta de resistencia y transformación frente a los discursos que se imponen desde las instituciones del arte, a través de la intersección entre un marco referencial dado por el estallido social en Chile, que catalizó un cambio en mi práctica artística. Los conceptos de micropolítica desarrollados por Guattari y Rolnik, ofrecen un marco teórico para entender las dinámicas de resistencia a pequeña escala. La introducción del concepto “reversivo” implica un reverso y una transformación, sirviendo como herramienta conceptual para abordar una práctica material. Se explica el proceso de fragmentación incluida en la hipótesis, como un método “reversivo” de traer el pasado al contexto presente y crear singularidades rizomáticas de posibilidades micropolíticas.

Este enfoque ha permitido examinar cómo la transición de la pintura al bordado, la fragmentación de obras anteriores y la reconfiguración de materiales pueden constituir actos de resistencia. La práctica "reversiva" transforma los materiales y procesos artísticos, al materializar las conexiones rizomáticas a través de la fragmentación y recombinación. Esta práctica abre espacios para interpretaciones alternativas y cuestiona las estructuras de poder en la producción artística. La obra resultante, una instalación textil de gran formato que integra diversos elementos y técnicas, encarna la emergencia de nuevas formas de expresión. En última instancia, este capítulo demuestra cómo una práctica artística consciente y crítica puede operar como una micropolítica de resistencia, creando espacios de diálogo entre el pasado y el presente, y ofreciendo otras perspectivas sobre la producción y percepción del arte en el contexto contemporáneo.

1.3 El bordado como práctica artística de reconstrucción y memoria

El tercer sub-capítulo de este escrito, explora el bordado como una práctica artística de reconstrucción y memoria, examinando su evolución desde una práctica artesanal hasta su transformación en un medio de resistencia política y expresión artística contemporánea. A través de tres referentes principales: la historia del bordado en Chile, la obra de Nury González y las teorías sobre memoria de Paul Ricoeur, se analiza cómo esta práctica permite establecer un diálogo activo entre pasado y presente.

El bordado en Chile, introducido durante el período colonial, se convirtió en un medio de expresión y subsistencia económica para las mujeres, desarrollándose inicialmente en hogares españoles y conventos. Su transmisión a través de diferentes estratos sociales estableció tradiciones regionales distintivas que persisten hasta hoy. Después de 1973, el bordado adquirió una dimensión política crucial, las arpilleras inspiradas en el trabajo de Violeta Parra (Fig. 12), se convirtieron en un medio de expresión y resistencia, que las mujeres utilizaron para documentar y denunciar realidades sociales silenciadas por el régimen. Esta práctica trascendió su función utilitaria, convirtiéndose en un testimonio de memoria familiar y colectiva. (Memoria Chilena, 2021).



Fig. 12 *La*

Huelga de Campesinos. Lana bordada sobre arpillera, 1964. 190 x 320 cms. Museo Violeta Parra ©

Esta tradición del bordado como práctica de memoria y resistencia encuentra una expresión contemporánea en la obra de Nury González. En “La tela de mi abuela” (1996) la artista, utiliza el medio textil para explorar temas de desplazamiento, memoria familiar y prácticas artesanales (fig. 13). La obra se compone de tres paneles que dialogan entre sí: el

primero muestra una fotografía de desplazados, contextualizando históricamente el exilio de sus antepasados; el central exhibe una sábana de cáñamo confeccionada por la abuela de la artista; y el tercero presenta un diagrama de costura de 1886. A través de estos elementos, González entrelaza lo personal con lo político, convirtiendo objetos cotidianos y técnicas tradicionales en símbolos de memoria y continuidad generacional (Parra, 2022). El enfoque de González en la lentitud y la manipulación del tiempo a través de su práctica artística resuena con el concepto de "memoria-cuidado" propuesto por Paul Ricoeur. El filósofo afirma que

"la memoria es una capacidad, el poder de hacer-memoria es más fundamentalmente una figura de cuidado, esa estructura antropológica base de la condición histórica. En la memoria-cuidado, nos mantenemos cerca del pasado, seguimos estando preocupados por él" (Ricoeur, 2004, p.645).

Esta aproximación cuidadosa al pasado se refleja en mi propia práctica artística, donde incorporo servilletas bordadas por mis abuelas. Al igual que en la obra de González, estos elementos domésticos trascienden su función utilitaria para convertirse en testimonios de una memoria familiar y colectiva. Este diálogo intergeneracional responde a lo que Ricoeur denomina "deuda" con la memoria, estableciendo una conexión tangible entre el pasado y el presente a través de la práctica artística. Así, tanto en la obra de González como en la mía, el bordado se convierte en un medio para la reflexión y la reconexión con el pasado, manifestando un cuidado por la historia personal y colectiva. Esta práctica no solo preserva técnicas y tradiciones, sino que también las recontextualiza, permitiendo nuevas lecturas y significados en el presente.



Fig. 13 *La tela de mi*

abuela, 1996. Nury González ©

Para Ricoeur (2004), la memoria aparece como radicalmente singular, estableciendo una posesión privada de las vivencias del sujeto. Esta singularidad se entrelaza con el concepto de deuda, que es inseparable de la herencia que recibimos de quienes nos precedieron. La noción de deuda con el pasado, según Ricoeur, no debe confundirse con culpabilidad; representa más bien un reconocimiento activo de nuestra conexión con la historia. Esta perspectiva ofrece una nueva luz sobre prácticas como el bordado, que pueden verse como formas de "pagar" esta deuda a través de la preservación y reinterpretación de técnicas y tradiciones. La distinción entre deuda y culpabilidad adquiere especial relevancia al considerar cómo las instituciones culturales, particularmente los museos, han abordado tradicionalmente la preservación de la memoria. Como se discutió en el primer capítulo, estos espacios han funcionado históricamente como impositores de una "memoria autorizada" (Ricoeur, 2004, p.116), presentando narrativas hegemónicas que a menudo silencian otras voces y experiencias. En contraste, el deber de memoria que Ricoeur (2004) propone, aboga por un compromiso más activo y dialógico con el pasado, una aproximación que resuena con las nuevas definiciones de museo propuestas por el ICOM.

El deber de memoria se materializa en mi práctica artística de dos maneras interrelacionadas: primero, en la recuperación y fragmentación de pinturas anteriores, que actúan como testimonio de un momento creativo pasado, que no busca preservar las obras en su estado original, como lo haría un museo, sino establecer un diálogo activo con ellas a través de su fragmentación y reconfiguración. Segundo, en el uso de técnicas de bordado aprendidas de mis abuelas, un conocimiento transmitido generacionalmente, una forma de memoria que tradicionalmente ha quedado fuera de las narrativas institucionales del arte. Esta práctica responde a lo que Ricoeur identifica como la necesidad de "hacer justicia mediante el recuerdo" (Ricoeur, 2004. P.120). Al trabajar con fragmentos y técnicas heredadas, pero reconfiguradas en nuevos contextos, la práctica de fragmentación y reconstrucción a través del bordado opera como un acto de pagar la deuda y someter la herencia a un proceso de reinención. El bordado funciona así como un puente entre temporalidades, permitiendo que la herencia técnica y material se transforme en nuevas formas de expresión. La deuda con el pasado se convierte en un motor creativo que impulsa la búsqueda de nuevas formas de expresión, respondiendo a la necesidad de hacer justicia mediante el recuerdo, convirtiendo el acto artístico en una forma de reconocimiento y gratitud hacia quienes me precedieron (fig. 14).

La unión de estos elementos temporales y materiales dentro de mi obra, se realiza mediante la costura a máquina que establece conexiones estructurales, y el bordado manual que crea puntos de énfasis a través del color. Dentro de la estructura general se pueden ver entretejido de fragmentos, pliegues y dobleces. Esta metodología constructiva no sigue un patrón preestablecido, sino que responde a una lógica rizomática que refleja tanto la fragmentación de la memoria como la búsqueda de nuevas formas de reconstrucción y significado.

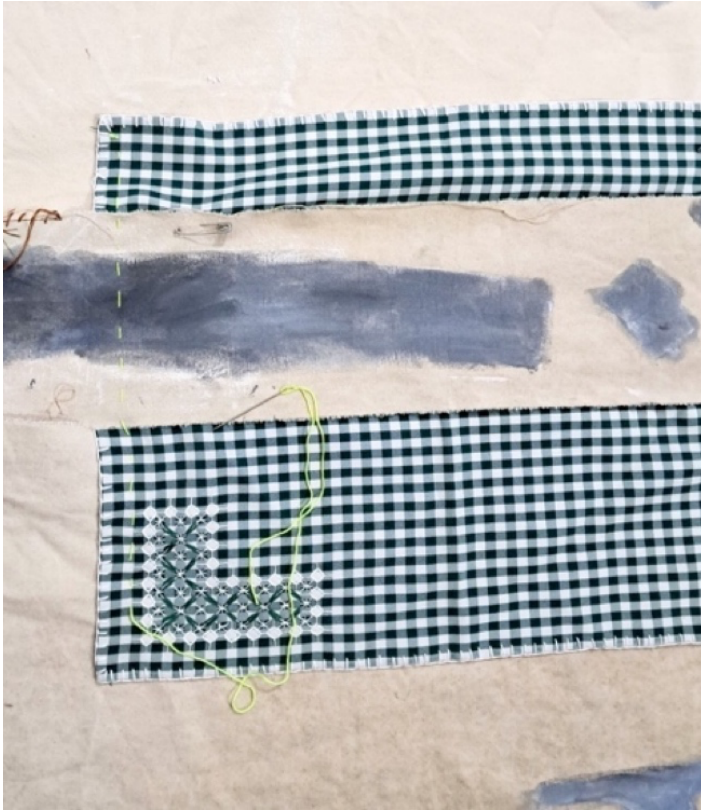


Fig. 14 *Amor Fósil, detalle telas*

bordadas por mi abuela. 2024.

El bordado como práctica artística de reconstrucción se revela como una forma de relacionarse con el pasado y la memoria. A través del análisis de la historia del bordado en Chile, la obra de Nury González y las teorías de Paul Ricoeur, he podido comprender cómo esta práctica opera en distintos niveles como resistencia política, preservación de memoria y como acto de reconocimiento hacia quienes me precedieron. La noción de deuda que propone Ricoeur, entendida como herencia y responsabilidad, se materializa en mi práctica en la reconstrucción a través del bordado. Este proceso busca establecer un diálogo activo con el pasado que permita nuevas formas de significación y presencia. El bordado, como práctica de "memoria-cuidado", se convierte así en una forma de micropolítica que opera en los márgenes de las narrativas hegemónicas. Esta aproximación responde a la pregunta inicial sobre cómo construir una práctica artística que trascienda los modelos dominantes.

Estas reflexiones teóricas se materializan en el análisis de mi obra artística (Fig. 15), donde la fragmentación de pinturas anteriores y su reconstrucción a través del bordado se

convierten en actos concretos de memoria y resistencia. La descripción detallada de estos procesos ha permitido comprender cómo la teoría y la práctica se entrelazan en la creación de formas de entender y relacionarse con el tiempo y la memoria. En la conclusión, se sintetizarán los hallazgos claves de este estudio, destacando las implicaciones más amplias de esta práctica artística en el contexto de la memoria cultural y la resistencia creativa.



Fig. 15 *Amor Fósil*. 2024

CONCLUSIÓN

El escrito parte de una pregunta estructural: ¿Cómo construir una práctica artística que no se limite a reproducir modelos hegemónicos y se abra al contexto actual? Esta interrogante surgió de la necesidad de resistir a las narrativas dominantes identificadas en el primer capítulo, tanto en los museos como en la educación artística. La hipótesis inicial propuso que, a través de prácticas artísticas reversivas de fragmentación y reconstrucción mediante el bordado, sería posible crear métodos para traer la memoria del pasado al contexto del presente.

A lo largo de este estudio, he explorado tres ejes principales: La crítica institucional y la educación artística, donde analicé como los museos y las instituciones educativas perpetúan los modelos hegemónicos; las micropolíticas de resistencia, explorando el concepto de “reversivo” como estrategia de resistencia; y en la profundización de las teorías de Paul Ricoeur sobre memoria y deuda, aplicado a la práctica artística del bordado, como forma de dialogo activo entre el presente y el pasado. El acto de bordar no solo produce un cuidado y preservación de la memoria, sino que también se revela como una forma de resistencia a los modelos hegemónicos. Los espacios de crisis, lejos de ser obstáculos, se han mostrado fundamentales para la creación artística y la transformación de narrativas dominantes.

La investigación me reveló nuevas dimensiones que profundizan la comprensión de mi práctica artística: *La deuda* no como culpa sino como herencia y responsabilidad hacia quienes me precedieron; *La falta*, como una herida de afección en la articulación entre mis acciones y mi capacidad de crear; y *el perdón*, como espacio excepcional y extraordinario que interrumpe mi temporalidad histórico personal. La práctica artística de fragmentación y reconstrucción mediante el bordado, opera como un acto de perdón, manteniendo viva la crisis como espacio creativo. Esto sugiere que la resistencia a los modelos hegemónicos se encuentra en la capacidad de mantener los espacios de crisis, como una forma de relacionarme con el pasado que se abre a nuevas posibilidades de significación.

Este trabajo abre otros horizontes de investigación que enriquecen tanto mi práctica artística como la reflexión académica. Surgen interrogantes que amplían el alcance de mi estudio: ¿De qué manera puede la práctica artística enriquecer mi comprensión del perdón en los actuales contextos sociopolíticos? ¿Cómo podría integrar el concepto de "habitar la crisis" en la educación artística? ¿Qué otras técnicas, además del bordado, pueden traer la memoria y la deuda a la práctica artística? ¿Qué rol desempeña la comunidad en el desarrollo de una práctica artística que cuestione y transforme las narrativas dominantes? Estas preguntas marcan el camino para futuras investigaciones, e invitan a una reflexión sobre el poder transformador del arte en nuestra sociedad. La práctica artística, entendida como un acto de memoria, deuda y perdón, se revela como una herramienta para cuestionar, resistir y transformar las narrativas hegemónicas.

En última instancia, este trabajo ofrece una perspectiva sobre cómo abordar la complejidad del mundo contemporáneo, marcado por crisis sociales, políticas y ambientales. La aproximación "reversiva" se presenta como una estrategia aplicable a diversos ámbitos, que permite repensar las relaciones con el pasado y el presente. Al mantener vivos los espacios de crisis y cultivar una relación activa con la memoria colectiva, el arte se revela como un catalizador para la creación, la reflexión crítica y la transformación social. Esta memoria contribuye al campo artístico, revelando el potencial del arte como una herramienta de resistencia, cuestionamiento y cambio social, a través de conceptos como la memoria, la deuda y el perdón.

LISTA DE REFERENCIAS DE IMAGENES

- **Fig. 2:** Reproducido de “Luchas por el arte nunca acaban” por Diego Parra, en Artishock revista de arte contemporáneo, 2024 (<https://artishockrevista.com/2024/08/12/las-luchas-por-el-arte-nunca-acaban/>) Todos los derechos reservados (2024).
- **Fig. 4** Reproducido de “Un lugar para vivir cuando seamos viejos” por Ixchel Ledesma, en Artishock revista de arte contemporáneo, (2016). (<https://artishockrevista.com/2016/02/23/una-curaduria-sin-hablar-una-artista-geniana-gallardo-mamba/>) Todos los derechos reservados (2015).
- **Fig. 6** Reproducido de “A 110 días del estallido social: qué está pasando en Chile y qué pasará” por José María del Pino, en Clarín, 2020 (https://www.clarin.com/mundo/100-dias-estallido-social-pasando-chile-pasara_0_Ahk4TIVr.html?srsId=AfmBOorfG6GDA3Uo602jwrxG-pffux7dM3zWE9LEflrWa_iCWtRrQiqN) Todos los derechos reservados (2019). Reproducido con permiso de autor.
- **Fig. 12** Reproducido de “Arpilleras” por Obras, en Museo Violeta Parra, 2020 (<https://www.museovioletaparra.cl/violeta-parra/obras/arpilleras/>) Todos los derechos reservados (2020).
- **Fig. 13** Reproducido de “Obras”, en Nury González artista visual, 2022 (<https://www.nurygonzalez.cl/obra/la-tela-de-mi-abuela-3/>) Todos los derechos reservados (2022).

BIBLIOGRAFÍA

- Asamblea General Extraordinaria del ICOM (2022) *Definición de museo* en Consejo Internacional de Museos <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>
- Camnitzer, L. (2016) *Arte y Pedagogía*. Ponencia en Salón de Honor de Casa Central UC, en el marco de Profesores Visitantes de la Escuela de Arte UC, 2016.
- Camnitzer, L. (2020) *Manual Anarquista de Preparación Artística* en DAT Journal 2020 p. 267- 274.
- Cancino, E. (2024) *LinkedIn* <https://www.linkedin.com/in/eva-cancino-fuentes-8644174b/?originalSubdomain=cl>
- Cortés, G. (2023) *Archivo Guía de arte* en Arteinformado espacio iberoamericano del arte <https://www.arteinformatado.com/guia/f/gloria-cortes-aliaga-168864>
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002) *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos Ediciones.
- De Vivanco, L. y Johansson M. (2021) *Instantáneas en la Marcha. Repertorio cultural de las movilizaciones en Chile*. UAH Ediciones.
- Dittborn, P. (2021) *Vestir las demandas, portar las ideologías en Instantáneas de la Marcha. Repertorio cultural de las movilizaciones en Chile*. UAH Ediciones.
- Donoso, P. (2021) *Fachadas blindadas en Instantáneas de la Marcha. Repertorio cultural de las movilizaciones en Chile*. UAH Ediciones.
- El Mercurio (2005) *Ediciones especiales online* en web.archive.org <https://web.archive.org/web/20150504184725/http://www.edicionesespeciales.elmercurio.com/destacadas/detalle/index.asp?idnoticia=0131052005021X0280115>
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografía del deseo*. Traficantes de Sueños.
- Irrázabal, E. (2024) *Un museo clasista, racista y machista*. El Mercurio.
- Memoria Chilena + Área de Patrimonio Fundación Artesanías de Chile (2021) *Bordado* en Fundación Artesanías de Chile <https://artesaniasdechile.cl/oficio-artesano-bordado/#:~:text=El%20bordado%20como%20oficio%20tradicional,piezas%20textiles%20de%20la%20casa.>

- Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. (2015) *Ana Gallardo: Un lugar donde vivir cuando seamos viejos* en Exposiciones <https://museomoderno.org/exposiciones/ana-gallardo-un-lugar-donde-vivir-cuando-seamos-viejos/>
- Parra, D. (2022). *Obra lenta/ Hacer tiempo* en Aproximación teórica Nury González Artista Visual <https://www.nurygonzalez.cl/investigacion/aproximacion-teorica/>
- Parra, D. (2024) *Las luchas por el arte nunca acaban* en Artishock Revista de Arte Contemporáneo <https://artishockrevista.com/2024/08/12/las-luchas-por-el-arte-nunca-acaban/>
- Pérez, F. (2021) *Retóricas del rayado y de la borradura* en *Instantáneas de la Marcha. Repertorio cultural de las movilizaciones en Chile*. UAH Ediciones.
- Procter, A. (2020) *The Whole Picture. The colonial story of the art in our museums & why we need to talk about it*. Cassell Editions.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Reverso* en Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.7 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [octubre 2024].
- Ricoeur, P. (2004) *La Memoria, el Olvido, la Historia*. Fondos de Cultura Económica.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de Insurrección: Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Ediciones Tinta Limón.
- Verenzuela, J. (2008) *¿Pedagogía Crítica – Pedagogía Radical?* en *Comunidad y Salud* vol.6 num.1 p. 48-55, Universidad de Carabobo, Venezuela.
- Villasmil, A. (2017) *Ana Gallardo: Escuela de envejecer* en Noticias <https://artishockrevista.com/2017/11/22/ana-gallardo-escuela-de-envejecer/>