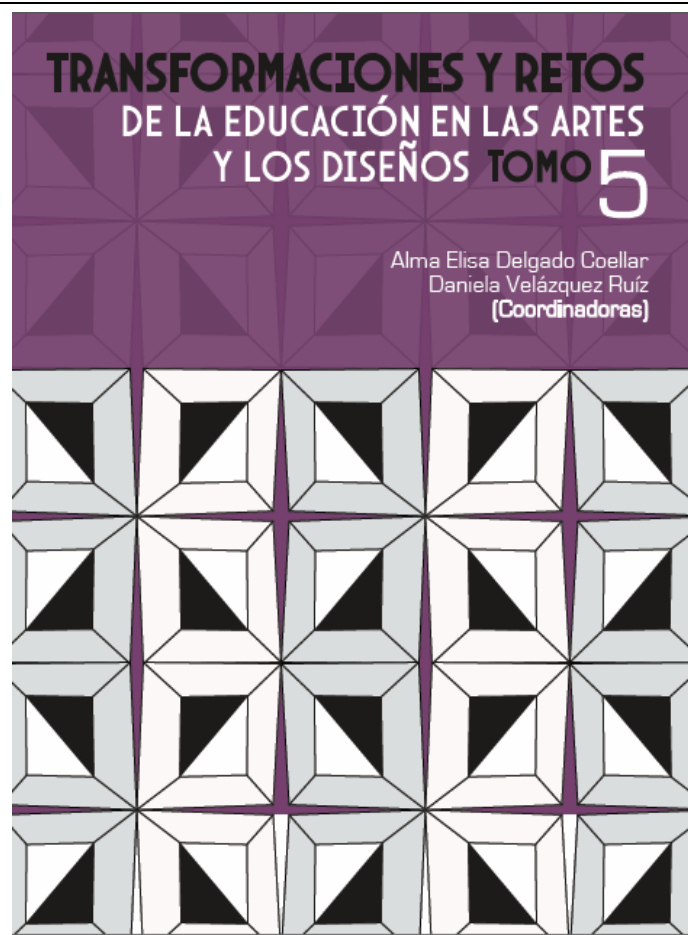




Rodrigo Bruna

ORCID Id: [0000-0002-2329-1491](https://orcid.org/0000-0002-2329-1491)

Objetualidad y resiliencia: una experiencia creativa y formativa en contextos post-catástrofe

Páginas 15-38

En:

Transformaciones y retos de la educación en las artes y los diseños, tomo 5 / Alma Elisa Delgado Coellar & Daniela Velázquez Ruíz, coordinadoras. Panamá: Universidad Euroamericana; Puerto Rico: EDP University, 2024.

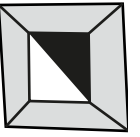
ISBN tomo 5: 978-1-950792-95-5

ISBN de la colección: 978-9962-8555-3-8

Relación: <https://hdl.handle.net/11191/11367>



La presente obra está bajo una licencia de CC BY-NC-SA 4.0 Internacional
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>



OBJETUALIDAD Y RESILIENCIA: UNA EXPERIENCIA CREATIVA Y FORMATIVA EN CONTEXTOS DE POSCATÁSTROFE

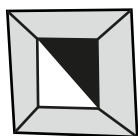
Rodrigo Bruna

RESUMEN

El 27 de febrero de 2010, la localidad de Tubul fue azotada por un terremoto y un posterior tsunami que afectó las zonas costeras del centro y sur de Chile. La tragedia dejó en evidencia la vulnerabilidad e incertidumbre de la comunidad frente a estos fenómenos naturales.

Bajo este contexto, surge el proyecto *Cómo vivir juntos*, una iniciativa que buscó generar un espacio cultural para potenciar la cohesión y resiliencia entre los habitantes de esta localidad. Dentro de las acciones propuestas por el proyecto, destacan los talleres de arte para niñas y niños impartidos por artistas visuales.

A la luz de lo expuesto, el presente escrito tiene como principal objetivo contextualizar la iniciativa y dar a conocer los resultados de



uno de los talleres. Su relevancia radica en la posibilidad de generar una transferencia de experiencias y conocimientos, propios de las artes visuales, a través de una acción formativa vinculada al campo de la educación no formal.

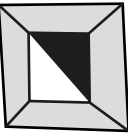
La metodología de trabajo empleada contempló tres sesiones de trabajo en las que se priorizaron la apreciación estética, la producción artística y el diálogo crítico-reflexivo, con el fin de reconstruir los imaginarios visuales poscatástrofe. Las principales conclusiones evidenciaron el potencial del taller, en cuanto instancia de creación, mediación y resiliencia, capaz de fortalecer los vínculos comunitarios y territoriales.

PALABRAS CLAVE: Arte objetual, resiliencia, práctica artística, educación no formal.

ABSTRACT

On February 27, 2010, the town of Tubul was hit by an earthquake and a subsequent tsunami that affected the coastal areas of central and southern Chile. The tragedy revealed the vulnerability and uncertainty of the community in the face of these natural phenomena.

Under this context, the How to Live Together project emerged, an initiative that sought to generate a cultural space to enhance cohesion and resilience among the inhabitants of this town. Among the actions proposed by the project, the art workshops for girls and boys taught by visual artists stand out.



In light of the above, the main objective of this writing is to contextualize the initiative and present the results of one of the workshops. Its relevance lies in the possibility of generating a transfer of experiences and knowledge, typical of the visual arts, through a training action linked to the field of non-formal education.

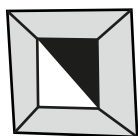
The work methodology used included three work sessions in which aesthetic appreciation, artistic production and critical-reflective dialogue were prioritized, in order to reconstruct post-catastrophe visual imaginaries. The main conclusions showed the potential of the workshop, as an instance of creation, mediation and resilience, capable of strengthening community and territorial ties.

KEYWORDS: *Object art, resilience, artistic practice, non-formal education.*

INTRODUCCIÓN

Tubul es una localidad situada al sur de Chile, perteneciente a la comuna de Arauco, en la Región del Biobío. Se ubica frente al golfo de Arauco a 71 km de la capital regional, Concepción. Se emplaza en el estuario del río Tubul, que junto al río Raqui conforman el Humedal Tubul-Raqui, zona declarada de conservación de la biodiversidad, en el año 2022.

La raíz etimológica de la palabra Tubul proviene del mapudun-gún (lengua mapuche) y significa viento fuerte. En su origen, esta caleta de pescadores presenta vestigios arqueológicos de asentamiento lafkenches (gente de mar), grupo étnico que forma parte de



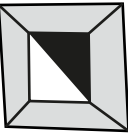
las cuatro ramas del pueblo mapuche. Su población bordea los 2000 habitantes, según el censo de 2017, siendo su principal fuente de ingreso la pesca y la recolección del pelillo, un alga presente en las costas del país muy cotizada por la industria alimentaria y farmacéutica.

Un suceso inesperado marcó la historia de esta caleta de pescadores: el terremoto y el posterior tsunami del 27 de febrero de 2010. El sismo tuvo una magnitud de 8.8 en la escala de Richter y afectó la zona centro sur del país. Por su parte, el tsunami trajo olas de más de 10 metros de altura que impactaron las costas chilenas e incrementaron la destrucción de las localidades ya devastadas por el terremoto.

La catástrofe dejó más del 70 % de las casas de Tubul destruidas y a la población aislada como consecuencia del desplome de los puentes Raqui y Tubul. Las iniciativas estatales y privadas no se hicieron esperar; la entrega de alimentos, enseres y viviendas de emergencias lograron, en primera instancia, mitigar los efectos del desastre natural.

A raíz de este contexto de emergencia, surge el proyecto *Cómo vivir juntos*, iniciativa creada por la curadora Beatriz Bustos y la gestora cultural Galide Moreno, cuyo objetivo fue propiciar acciones de cohesión y resiliencia con la comunidad de Tubul a partir de la creación de un espacio comunitario - cultural.

El desarrollo de un proyecto de intervención cultural en localidades devastadas debe considerar las necesidades integrales de la comunidad y no solo las necesidades materiales. En este sentido *Cómo vivir juntos* propone la reconstrucción de los espacios de encuentro en conjunto y desde la propia comunidad.

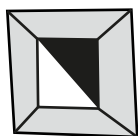


El proyecto, en este sentido, buscó reconstruir los lazos comunitarios desde la perspectiva del desarrollo cultural como pilar fundamental de una integración identitaria, la cual potencia los vínculos territoriales y locales. Mediante esta propuesta, se da voz a la comunidad con el fin de reconstruir un relato compartido que actúa como espejo social de sus necesidades y anhelos.

Cómo vivir juntos se materializó a través de diversas actividades culturales, una de ellas fue la implementación de talleres de artes visuales impartidos por artistas chilenos, orientados a niñas y niños de Tubul. Bajo este contexto, la curadora Beatriz Bustos me hizo extensiva la invitación a participar del proyecto, con el objetivo de realizar un taller junto con la comunidad.

La actividad fue planteada en consideración a mi propia práctica artística y en consideración a tres ejes de trabajo: la apreciación estética, la producción artística y el diálogo crítico -reflexivo. El foco se centró en la objetualidad como problema artístico y en los procesos de reconstrucción como metodología de trabajo. Esta acción formativa propició un trabajo colaborativo orientado a la reconstrucción de imaginarios visuales poscatástrofe.

En atención a lo expuesto, se inicia este escrito con una revisión de los antecedentes que marcan el surgimiento de la objetualidad a partir de los movimientos de vanguardia. En segundo lugar, se abordará la serie *Kartoffel*, con el objetivo de dar a conocer los aspectos esenciales del proceso de creación de la serie. En tercer lugar, se expondrán los aspectos esenciales del taller realizado y su metodología. Finalmente, se levantarán algunas reflexiones de cierre en concordancia con los resultados obtenidos de esta experiencia formativa.



I. DEL COLLAGE AL ENSAMBLAJE: ANTECEDENTE DE LA OBJETUALIDAD

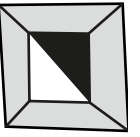
A principios del siglo XX, las vanguardias, y específicamente el cubismo, rompen el paradigma de representación clásica de la pintura para dar paso a una interpretación de la realidad regida por la abstracción y una nueva concepción bidimensional del espacio pictórico.

A partir de esta superficie plana, el collage cubista aportó diversos materiales extraídos del contexto cotidiano: hojas de diarios, trozos de tela, papeles de tapizar y restos de hule con los cuales puso de relieve:

Dos cuestiones planteadas por el arte del siglo XX: la naturaleza de la realidad y la naturaleza de la pintura misma. El collage ha sido el medio a través del cual el artista incorpora la realidad en el cuadro sin imitarlo. (Seitz, 1961, p. 6)

El *collage* permitió al cubismo integrar la realidad cotidiana a través del fragmento objetual. En igual sentido, el collage expandió las posibilidades de la pintura y la escultura a través de nuevos procesos constructivos que inauguraban nuevas lecturas semánticas.

En la primavera de 1912, Pablo Picasso creó su célebre *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (Figura 1), un *collage* clave del cubismo analítico, mediante el cual rompió con el canon de representación ilusionista, definido por Giorgio Vasari. Sobre un lienzo ovalado, Picasso dispuso un trozo de hule estampado que simulaba un tipo de esterilla de silla, que se mezclaba con tipografías e imágenes pin-



tadas en óleo. La pieza fue finalmente rodeada por una cuerda de cáñamo que marcó aún más su condición objetual.

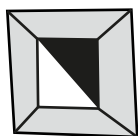
FIGURA I.

Naturaleza muerta con silla de rejilla



Pablo Picasso (1912). *Naturaleza muerta con silla de rejilla* [Collage, óleo, hule, cuerda y lienzo, 29 x 37 cm]. Musée National Picasso, París, Francia. <https://www.museepicassoparis.fr/en/node/563>

Según el teórico español Marchán Fiz: “El ‘*collage*’ era consecuencia lógica de la concepción cubista de la obra: objeto autónomo y estructurado” (2001, p. 159). En relación con lo expuesto por el teórico, la nueva condición objetual de la obra requería de un espectador activo que decodificara la nueva fragmentariedad del soporte pictórico.



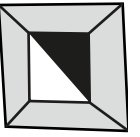
En la misma línea, Marcel Duchamp declaró con su *ready-made* la autonomía artística del objeto cotidiano. En 1913, Duchamp realizó su emblemática *Rueda de bicicleta* y cuatro años después creó la *Fuente* (1917); ambas piezas marcaron un momento clave en el arte occidental al relevar el gesto intelectual por sobre el gesto mecánico - manual.

Mediante la descontextualización semántica del objeto, se posibilitaron nuevas lecturas que desestabilizaron las categorías estéticas tradicionales y los principios que rigen la institución museal. En igual sentido, el *ready-made* apela a un espectador activo que se enfrenta a un objeto cotidiano el cual ha sido elegido y declarado obra de arte dentro de un contexto específico. Al respecto, Marcel Duchamp afirma:

Hay un punto que quiero establecer muy claramente y es que la elección de estos ready-made nunca me vino dictada por ningún deleite estético. Esta elección se basaba en una reacción de indiferencia visual, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto... de hecho una anestesia completa. (Moure, 2009, p. 123)

Son objetos cotidianos elevados a la categoría de arte por la simple designación del artista, un gesto iconoclasta que sobrepone la elección a la realización material, por tanto, su reproductibilidad no afecta el sentido ni el valor dado a estas obras.

En el marco de las vanguardias el movimiento dadá exploró nuevas dimensiones del espacio que ponen en crisis el modelo tradicional de exhibición. Tras el *Manifiesto dadaísta* (1918), la facción alemana del movimiento organizó, en el año 1920, la exhibición *Erste Internationale Dada-Messe* (Primera Feria Internacional de Dadá). La

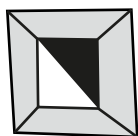


muestra fue comisariada por por Raoul Hausmann, George Grosz y John Heartfield, en la Galerie Dr. Otto Burchard de Berlín. Dentro del conjunto destaca la obra *Das Grosse Plasto-Dio-Dada-Drama* de Johannes Baader. La pieza rompe la lógica tradicional de montaje al ser una estructura arquitectónica dentro de otro espacio. Baader, a través de objetos encontrados, textos y periódicos, ensambló una estructura de cinco niveles que emplazó directamente sobre el piso de la sala, lo que atrajo la mirada del espectador.

Bajo lógicas distintas de exhibición, André Breton organizó en 1936 la *Exposition Surréaliste d'Objets*, en la Galerie Charles Ratton de París. La muestra se centró en piezas de carácter objetual, montadas en las paredes y exhibidas en vitrinas que recuerdan los gabinetes de curiosidades del siglo XVI. Las obras en su heterogeneidad fueron agrupadas a partir de categorías creadas por Breton: objetos familiares, objetos naturales, objetos naturales interpretados, objetos perturbados, objetos encontrados, objetos envueltos, objetos desagradables, objetos de poema, objetos oníricos y objetos escatológicos.

Mediante estas clasificaciones se generaron encuentros azarosos como; La Guitarra de Pablo Picasso colgada en uno de los muros junto a máscaras de Nueva Guinea; el *Portabotella* de Marcel Duchamp, exhibido por primera vez, dentro de una vitrina al lado de cerámicas Zapotecas; una planta carnívora de la escritora francesa Lisa Deharme, en diálogo con la pieza *Le Déjeuner en Fourrure* (1936), de Maret Oppenheim y la *Cabeza mecánica*, de Raoul Hausmann (Figura 2).

Durante la segunda mitad del siglo XX los aportes de las primeras vanguardias acentuaron las problemáticas objetuales de la obra.



De este modo, surge la expresión *assemblage*, término francés que alude al montaje de partes heterogéneas que conforman un todo. En igual sentido, este término se refiere al trabajo artístico de carácter tridimensional, compuesto de materiales y objetos diversos; su concepción supera los límites entre pintura y escultura, borrando las convenciones que rigen el uso del espacio.

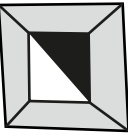
Su materialidad diversa remite en muchos casos al detritus de una sociedad industrializada, poblada de objetos dispuestos a ser reconfigurados.

Esta vuelta a lo objetual se vio fortalecida por la institucionalización del ensamblaje como resultado de la exhibición *The Art of Assemblage*, realizada en 1961 por William C. Seitz en el Museum of Modern Art^[1] de Nueva York. Esta exposición, no sólo buscó reconstruir los vínculos genealógicos que dieron origen al ensamblaje, sino también dar un espacio a las propuestas emergentes que ampliaron los alcances de esta práctica.

FIGURA 2. *Cabeza mecánica (espíritu de nuestro tiempo)*



Raoul Hausmann (1919). Cabeza mecánica (espíritu de nuestro tiempo) [Ensamblaje, objetos diversos, 32,5 x 21 x 20 cm]. Centre d'Art Georges Pompidou, París, Francia. <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cGzAKG>



A través de esta exposición, Seitz recoge las exploraciones realizadas por los cubistas, dadaístas y surrealistas, con los que deja entrever las posibilidades técnicas y materiales en este contexto. De igual forma, el autor logra caracterizar el perfil del artista que realiza ensamblajes:

Como un vagabundo, un colector, o un basurero vagando entre ruinas, el ensamblador descubre el orden y los materiales por accidente. Al principio, al menos, es una atmósfera sin condiciones, una corriente alterna en la que las jerarquías de grandes y pequeños, el orden y el desorden, buenos y malos, hermosos y feos, son reversibles o inexistentes. (Seitz, 1961, p. 38)

La cita pone en evidencia un nuevo modo de producción artística sustentado en la recolección y la reconstrucción de desechos producidos por la ciudad, un modo donde las jerarquías se relativizan y la nobleza de los materiales desaparece.

Mediante este modo de actuar, se retoma el interés por vincular el arte a la vida y de esta forma implicar la presencia del espectador a partir de la incorporación de desechos y materiales efímeros. Bajo esta premisa el ensamblaje: “Lanzaba una crítica al modo de vida pequeño burgués por mediación del shock provocador derivado de la confrontación de elementos sórdidos, mezcla de horror y angustia” (Guasch, 2009, p. 56).

Dentro de las obras presentes en esta exposición se destaca *John Doe* (1959) de Edward Kienholz, pieza creada a partir de un viejo maniquí partido en dos partes y montado sobre un coche de niño (Figura 3).

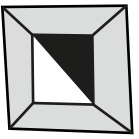
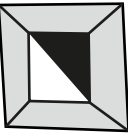


FIGURA 3. *John Doe*



Edward Kienholz (1959). John Doe [Ensamblaje, materiales diversos, 100,3 x 48,3 x 79,4 cm] The Menil Collection, Houston, Estados Unidos.
<https://www.menil.org/collection/objects/3229-john-doe>

Los ecos del dadá se impregnan en esta pieza de carácter expresivo que denuncia, por medio del detritus de la ciudad, el modelo de consumo de la sociedad norteamericana de posguerra. Sin más, se puede afirmar que el collage y el ensamblaje superan los límites disciplinares y las convenciones museográficas que regulan el espacio expositivo; además, estas prácticas vanguardistas favorecen el rol activo del espectador frente a la obra.



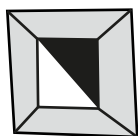
2. KARTOFFEL: EL OBJETO, SU RECONSTRUCCIÓN Y REGISTRO

Las problemáticas de la objetualidad, desarrolladas por las vanguardias y posteriormente por la postvanguardia, son asumidas como un punto de partida desde donde las prácticas objetuales definen un camino que pone en tensión el paradigma técnico y canon disciplinar imperante. La “descontextualización semántica” (Marchán Fiz, 2001, p.161) del objeto cotidiano, propuesta por Marcel Duchamp, posibilitó un sinnúmero de significados y asociaciones que borró los límites entre el objeto artístico y el objeto cotidiano.

Bajo estos principios, y en diálogo con las posibilidades que otorga la fotografía, inicié un proceso de investigación en torno a los procesos de reconstrucción emprendidos a partir de un conjunto de cuerpos orgánicos.

En el año 2006 comencé el proyecto *Kartoffel*, como resultado de las exploraciones en torno a la noción de injerto y las posibilidades de la fotografía, en tanto dispositivo de registro de las alteraciones generadas por la acción reconstructiva. La realización del díptico fotográfico *Kartoffel* me permitió generar una reflexión en torno al tiempo y las posibilidades de reconstrucción de este tubérculo (Figura 4).

Kartoffel es el término alemán utilizado para referirse a la conocida y bien ponderada papa. Esta palabra surge de una mutación lingüística experimentada por la palabra Trüffel (trufa), originada probablemente en el siglo XVI y producto de la migración realizada por el tubérculo desde América a Europa.



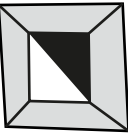
Por ese entonces el desconocimiento que existía de la papa, unido a la ambigüedad de su forma, hizo que los europeos asemejaran este tubérculo a las trufas. Ese parecido se sustentó tanto por su apariencia física como por su forma de cultivo. Pese a todas las confusiones, la papa se transformó con el paso del tiempo en uno de los principales alimentos en todo el mundo.

FIGURA 4. *Kartoffel*



Rodrigo Bruna (2006). Kartoffel [Fotografía digital (díptico), impresión Lambda, 81 x 108 cm]. Archivo personal Rodrigo Bruna.

Por otro lado, en la actualidad la medicina hace posible la reconstrucción de ciertas partes del cuerpo como resultado de la implantación de injertos extraídos del propio cuerpo. La implantación de



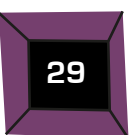
un trozo o fragmento vivo en una lesión, tiene como finalidad establecer una unión orgánica - reconstructiva en la zona dañada. Del mismo modo, el injerto se entiende como el acto de unir el fragmento de una planta con otro, con el fin de propagar y mejorar un ejemplar determinado o incluso una especie.

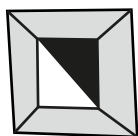
A través de esta paradójal acción, el proceso reconstructivo deviene en un proceso destructivo y degenerativo que altera la fisonomía en pro de una nueva percepción de estos objetos. Las alteraciones que estos injertos generaron fueron capturadas por un registro objetivo que modifica la escala, con el fin de monumentalizar lo absurdo y precario del gesto reconstructivo.

La pieza *Kartoffel* centró su reflexión en la mutación como fenómeno visual y en la fotografía como medio de registro de la misma. El proceso se materializó mediante el injerto de restos de periódicos a una papa. Como resultados de esta acción y del paso del tiempo, el tubérculo vio modificada su apariencia, adaptándose a esta nueva realidad.

El carácter ambiguo de los injertos potenció un sinnúmero de asociaciones y lecturas que fueron recogidas por un registro fotográfico objetivo, que además de exhibir las singularidades del objeto, también perpetúa las huellas que imprime el tiempo sobre estos cuerpos. Cada fotografía pone en primer plano lo paradójal de una acción aleatoria que no busca mejorar la especie, sino problematizar el injerto y los procesos reconstructivos desde el campo de la visualidad.

En el marco de la XX Bienal Internacional de Artes Visuales de Santa Cruz de la Sierra (2016), realicé la instalación *Kartoffel III*, pieza que surge del díptico fotográfico realizado con la intención





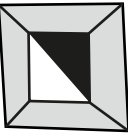
de reflexionar en torno al injerto como dispositivo de integración (Figura 5). La instalación fue realizada en colaboración con estudiantes de diseño y artes de la Universidad Autónoma Gabriel René Moreno, quienes ejecutaron los injertos de más de un centenar de papas cruceñas.

FIGURA 5. *Kartoffel III*



Rodrigo Bruna (2016). *Kartoffel III* [Fotografía, registro vista instalación]
Centro de la Cultura Plurinacional, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.
Archivo personal Rodrigo Bruna.

Al igual que en el díptico fotográfico, los injertos fueron realizados con pequeños fajos de periódicos unidos mediante papel engomado. Las papas injertadas fueron instaladas aleatoriamente en el piso de la sala entre dos dispensadores acrílicos dispuestos en los extremos de la sala. En ellos se colocaron postales con los registros fotográficos de los tubérculos con textos periodísticos que narran experiencias de integración e hibridez cultural como resultados de los procesos migratorios.



4. TALLER TUBUL: UNA EXPERIENCIA FORMATIVA EN TORNO AL OBJETO

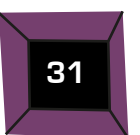
La práctica artística sostenida permite aproximarnos a la noción “pensamiento material” (Bolt, 2010), una forma de conocimiento que surge de la práctica en el manejo de los materiales. En atención a esta noción, Barbara Bolt comenta:

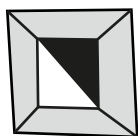
Los materiales no son solo objetos pasivos para ser utilizados instrumentalmente por el artista, sino más bien, los materiales y procesos de producción tienen su propia inteligencia, que entra en juego en la interacción con la inteligencia creativa del artista. (2010, p. 30)

En virtud de esta forma de generación de conocimiento, es posible pensar en una labor formativa orientada a un grupo determinado y sustentada en la transferencia de experiencias y conocimientos propios del campo de las artes visuales.

Ese fue el punto de partida para proponer, en el contexto del proyecto *Cómo vivir juntos*, un taller de artes visuales dirigido a niños y niñas de la localidad de Tubul. La actividad tuvo como eje la recolección y reconstrucción, bajo nuevas lógicas, de los objetos y materiales resultantes del terremoto y tsunami.

El objetivo principal de esta acción formativa fue acercar a niños y niñas al campo de las artes visuales desde un quehacer reflexivo y experimental, centrando los procesos de reconstrucción de los imaginarios locales poscatástrofe. A este respecto, lo esencial del taller “no está en los artefactos mismos, sino en la actividad experiencial a través de la cual han sido creados y son percibidos” (Agirre, 2005, p. 33).





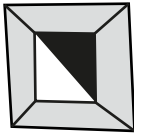
Algunas preguntas que motivaron el trabajo de taller fueron ¿cómo se entiende y aborda la práctica objetual desde el contexto local?, ¿cómo se redefine y procesa, a partir de esta práctica, la propia experiencia poscatástrofe? y ¿qué lecturas colectivas se pueden generar y compartir a partir de este quehacer artístico?

En función de estas preguntas, se propuso una metodología que contempló tres sesiones orientadas a trabajar la apreciación estética, la producción artística y el diálogo crítico - reflexivo, según lo hecho y observado. Este enfoque de trabajo recoge los principios del “abordaje triangular” de Ana Mae Barbosa (2010), encauzado por un quehacer pedagógico contextualizado y sustentado en el apreciar, crear y dialogar.

La primera parte del taller se destinó a la lectura activa de las obras que marcan los antecedentes de las prácticas objetuales. Este ejercicio de apreciación estética procuró situar el problema atendiendo a los procesos constructivos y a la “descontextualización semántica” de los objetos encontrados.

La segunda parte del taller contempló la realización de una travesía por las costas de Tubul, lo que permitió evidenciar los vestigios de la tragedia. En el transitar, las niñas y niños reconocían objetos y enseres que formaron parte de sus hogares (peines, zapatos, trozos de muebles, ropa, vajilla, herramientas, etc.)

Acto seguido, pudieron verbalizar los recuerdos de la tragedia y cómo impactó en la vida de cada uno. La recolección de estos restos se unió al acopio de materiales y objetos del propio entorno que llamaban su atención, entre los que se encontraban ramas, semillas, plumas, conchas de moluscos y piedras.



La tercera etapa se desarrolló en el taller, donde los objetos y materiales fueron dispuestos para ser observados y analizados por las niñas y niños. La posibilidad de mirar detenidamente estos objetos les permitió descubrir nuevas percepciones de estos. Al respecto, Elliot Eisner señala:

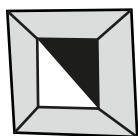
Uno tiene que aprender a ver, así como aprender a leer en el sentido habitual. Por lo tanto, para hacer frente a lo que es sutil, pero significativo, las artes desarrollan disposiciones y hábitos mentales que revelan a la persona un mundo que él o ella no puede haber notado, pero que está ahí para ser visto sólo si uno sabe cómo mirar. (2007, pp. 10-11)

La estrategia propuesta para unir los objetos y materiales fue utilizar papel engomado y cuerdas, al tiempo que descubrían sus posibilidades técnicas (Figura 6). La selección de materiales y la exploración de nuevos modos de unir y atar se transformaron en un aliciente que motivaron nuevas soluciones a los problemas planteados.

FIGURA 6. *Registro del espacio de trabajo.*



Fuente: Espacio Comunitario-Cultural Tubul, Arauco [Fotografía], Taller Tubul, 2010. Archivo personal Rodrigo Bruna.



El taller concluyó con la presentación de cada trabajo efectuado por parte de los participantes. Se generó un diálogo crítico - reflexivo que contextualizó los trabajos y estimuló la generación de nuevos significados. *El rayo paralizador*, *La barca de los sueños*, *La linterna submarina* y *El hacha - plato*, son algunos de los nombres dados por los niños y niñas a sus creaciones.

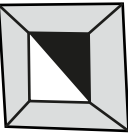
A partir de estos nombres se generó una instancia única de diálogo, que tuvo como resultado la resignificación de la propia tragedia a través de la reconstrucción de nuevos imaginarios visuales (Figura 7).

El registro fotográfico de los trabajos, otorgó nuevas percepciones de cada objeto. La utilización de un fondo sin fin, unido al uso de luz natural modelada, confirió a cada pieza un aura que reafirmó las nuevas lecturas.

A través de esta tríada metodológica se lograron reconstruir y resignificar aquellas experiencias poscatástrofe vivenciadas por los niños y niñas. El fortalecer su capacidad de percibir, explorar y actuar sobre su propio contexto, se transformó en una herramienta que incentivó actitudes positivas.

Por ello, es de reconocer el esfuerzo de las gestoras del proyecto por asumir el arte como una herramienta eficaz para fomentar actitudes de resiliencia en las personas, entendiendo esta como la capacidad del ser humano a adecuarse y sobreponerse a situaciones críticas.

En este sentido, se puede pensar en las posibilidades que ofrece el conjunto de objetos encontrados a la orilla del mar para ser reutilizados con el objetivo de crear una “barca de los sueños” (Figura 8). Mediante esta barca, su creador se empodera de lo ocurrido y lo



comparte en un espacio de confianza. La representación concreta y simbólica de sucesos traumáticos permite a los sujetos adaptarse y sobreponerse a situaciones límite.

FIGURA 7. *Rayo paralizador*

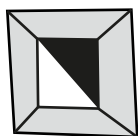


Fuente: Espacio Comunitario-Cultural Tubul, Arauco [Registro de trabajo realizado], 2010, Archivo personal Rodrigo Bruna.

FIGURA 8. *La barca de los sueños*



Fuente: Espacio Comunitario-Cultural Tubul, Arauco [Registro de trabajo realizado], 2010, Archivo personal Rodrigo Bruna.



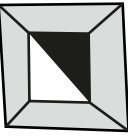
Por último, a través de este taller se pudo concretar la construcción colectiva de un saber que surge de la reflexión y la experiencia práctica desarrollada por cada participante. La creación de nuevos objetos, surgidos de los vestigios de una catástrofe, permitió verbalizar y hacer visibles sus recuerdos. Esta actividad colectiva y formativa fomentó sentimientos de seguridad y perseverancia en los niños y niñas, proyectando un actuar futuro que potencialmente los convertirá en agentes sociales de cambio.

5. REFLEXIONES FINALES

El proceso de creación artística permite procesar y resignificar experiencias traumáticas a través de imágenes y objetos que hacen más tolerable aquello que es fuente de angustia y miedo. Es bajo esta premisa que Taller Tubul respondió a las necesidades de un contexto específico, gracias a las oportunidades que brinda el saber disciplinar transformado en saber didáctico.

En este punto, se destaca mi propio proceso de la obra, que definió los lineamientos teóricos y prácticos emprendidos con el taller. Ello permitió poner en marcha un modelo de enseñanza sustentado en el “pensamiento material”, conocimiento surgido del uso de los materiales y de los procesos de producción-reflexión.

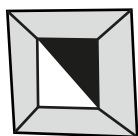
El rol del artista - tallerista emerge, bajo este escenario, como un mediador que promueve la apreciación (lectura de obras), la creación (producción artística) y el diálogo contextualizado (reflexión crítica), con el fin de potenciar la observación y la reinterpretación de la



realidad circundante. Esta dinámica mediadora se sustenta en la reconstrucción simbólica de los imaginarios visuales poscatástrofe.

Las acciones emprendidas con el taller se volvieron esenciales si se piensa en una comunidad devastada por la catástrofe, la cual debe sobreponerse a la adversidad y enfrentarse a una realidad incierta. Es frente a este escenario que la educación artística cumple un rol preponderante, dado que incentiva el trabajo colaborativo, la resolución de problemas, el pensamiento creativo, el compromiso, la empatía y la adaptabilidad.

Finalmente, son los resultados alcanzados con el taller los que permiten sostener que una práctica artística, entendida como una instancia de mediación y resiliencia, restaura los vínculos comunitarios y territoriales arrasados por la tragedia.



REFERENCIAS

- Agirre, I. (2005). *Teorías y prácticas en Educación Artística*. Octaedro.
- Barbosa A, Pereira F. (2010). *Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais*. Cortez.
- Bolt, B. (2010). The magic is in handling. En E. Barrett and B. Bolt (Eds.), *Practice as research: Approaches to creative arts enquiry* (pp. 27-34). I. B. Tauris.
- Eisner, E. (2007) Art and Knowledge. En G. Knowles, G. y A. Cole (Ed.), *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues* (pp. 3-12). Sage.
- Guasch, A. M. (2009). *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*. Ediciones del Serbal.
- Hausmann, R. (1919). *Cabeza mecánica* (espíritu de nuestro tiempo). [Ensamblaje] Centre d'Art Georges Pompidou, París, Francia. <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cGzAKG>
- Kienholz, E. (1959). *John Doe*. [Ensamblaje] The Menil Collection, Houston, Estados Unidos. <https://www.menil.org/collection/objects/3229-john-doe>
- Marchán Fiz, S. (2001). *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal.
- Moure, G. (2009). *Marcel Duchamp Obras, escritos y entrevistas*. Polígrafa.
- Picasso, P (1912). *Naturaleza muerta con silla de rejilla* [Óleo, hule, cuerda y lienzo]. Musée National Picasso, París, Francia. <https://www.museepicassoparis.fr/en/node/563>
- Seitz, W. (1961). *The art of assemblage*. The Museum of Modern Art.