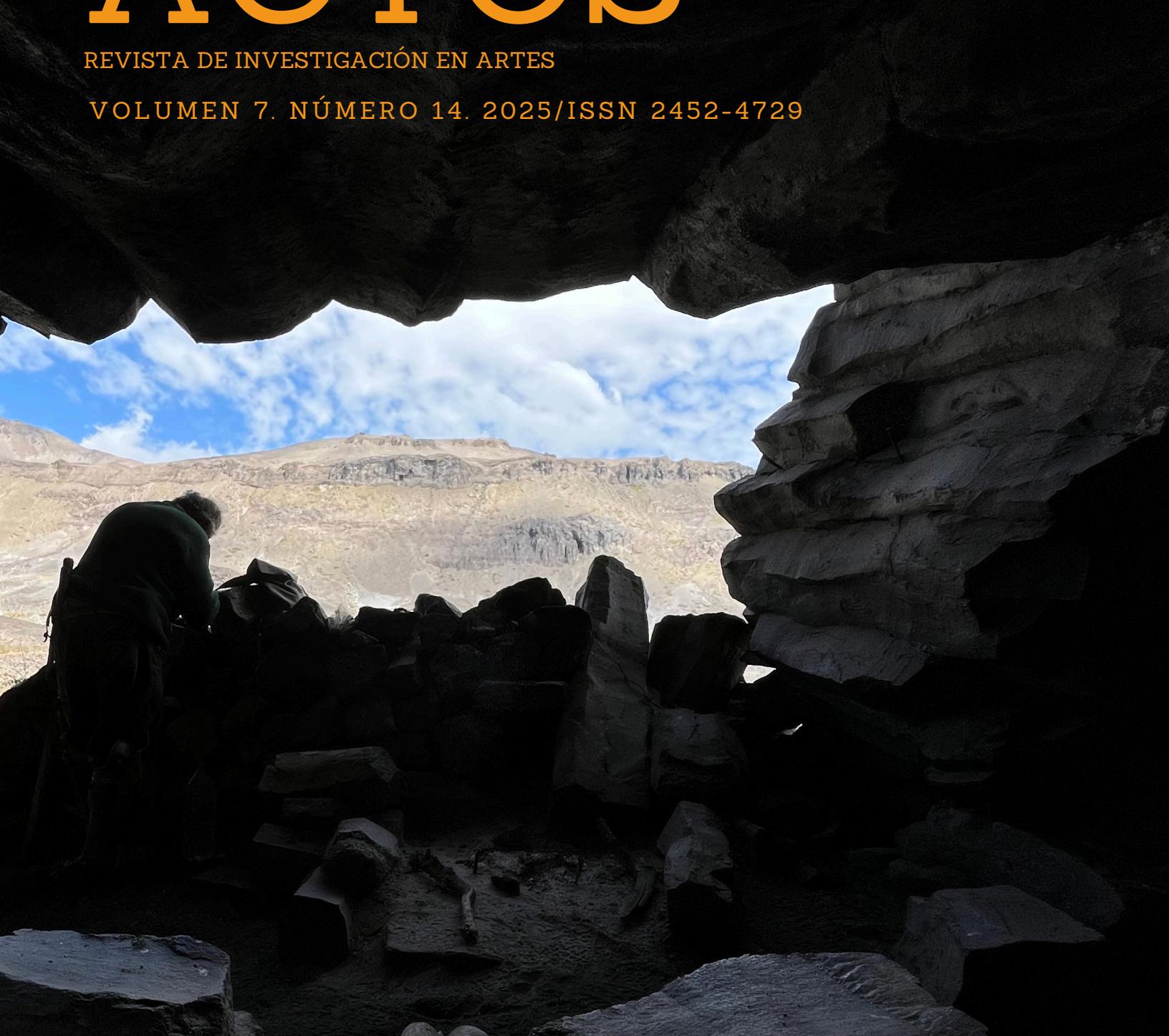


ACTOS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES

VOLUMEN 7. NÚMERO 14. 2025/ISSN 2452-4729



UNIVERSIDAD
ACADEMIA
DE HUMANISMO CRISTIANO

De artesanas y curadoras: para un giro afectivo del patrimonio*

Of Artisans and Curators: Toward an Affective Turn in Heritage

José de Nordenflytch Concha **

UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA

 <https://orcid.org/0000-0003-0237-4607>

Fabiola Leiva-Cañete ***

UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA

 <https://orcid.org/0000-0003-3425-6832>

Resumen. La curaduría ha devenido recientemente en nuestra región latinoamericana en el desplazamiento de una reflexión postcolonial a una reivindicación decolonial, con todas las implicancias epistémicas, metodológicas e ideológicas que su práctica ha desplegado en proyectos expositivos durante el primer cuarto del siglo XXI. Proponemos caracterizar esa complejidad que se evidencia en aquellas exposiciones en que comparecen objetos y sujetos que se originan en la práctica artesanal, la que ha estado asociada históricamente a lo doméstico, lo femenino, lo comunitario y las tradiciones ancestrales, se ha adaptado a las materialidades, tiempos y condiciones de los territorios, el mercado y las instituciones en una configuración de inestable interdependencia. En el centro de esas tensiones está la relación entre quienes producen obras y quienes organizan sus condiciones de visibilidad, donde para el caso de la artesanía, sus modos y prácticas específicas proponemos identificar un “giro afectivo” en modelos curatoriales que tensionan críticamente la pasividad de la interpretación del patrimonio de los otros con la apropiación consciente del patrimonio de un nosotros posible.

Palabras claves: Artesanía – Curaduría – Patrimonio – Afectos

* Artículo financiado por el Programa de Contratación de Ayudantes de Investigación de Postgrado de la Universidad de Playa Ancha (Proyecto de Fortalecimiento UPA 24991).

**Doctor en Historia del Arte, Universidad de Granada, director Departamento de Artes Integradas UPLA. Correo electrónico: jnorden@upla.cl. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy): Conceptualización, Metodología, Software, Análisis Formal, Investigación, Recursos, Curación de Datos, Administración de Proyecto, Validación, Visualización, Redacción (borrador original y revisión/edición), Supervisión y Adquisición de Fondos.

*** Dra. © en Artes Integradas, Universidad de Playa Ancha, UPLA. Correo electrónico: fleivacanete@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy): Conceptualización, Metodología, Software, Análisis Formal, Investigación, Recursos, Curación de Datos, Administración de Proyecto, Validación, Visualización, Redacción (borrador original y revisión/edición), Supervisión y Adquisición de Fondos.



Abstract. Curatorship in our Latin American region has recently shifted from a postcolonial reflection to a decolonial one, with all the epistemic, methodological, and ideological implications that its practice has unfolded in exhibition projects during the first quarter of the 21st century. We propose to characterize that complexity that is evident in those exhibitions in which objects and subjects appear that originate in the artisanal practice, which has been historically associated with the domestic, the feminine, the community and ancestral traditions, and has adapted to the materialities, times and conditions of the territories, the market and the institutions in a configuration of unstable interdependence. At the heart of these tensions lies the relationship between those who produce works and those who organize their conditions of visibility. In the case of crafts, their specific modes and practices, we propose identifying an “affective turn” in curatorial models that critically challenge the passivity of interpreting the heritage of others with the conscious appropriation of the heritage of a possible “us.”

Keywords: Craft, Curatorship, Heritage, Affects.

Introducción. Exploración situada de prácticas

Durante la última década, las prácticas curatoriales contemporáneas han experimentado transformaciones significativas, particularmente en su relación con saberes, oficios y formas de producción cultural históricamente situadas fuera del campo legitimado del arte. En Chile, este proceso ha coincidido con un renovado interés institucional por la artesanía, expresado tanto en un nuevo marco normativo — Ley N.º 21.788: Ley de Fomento y Protección de la Artesanía —, políticas de fomento y salvaguardia patrimoniales, como en su creciente presencia en museos, galerías y centros culturales. Sin embargo, esta mayor visibilidad no ha estado exenta de tensiones, pues ha reactivado debates en torno a la jerarquización entre arte y artesanía, la autoridad de las instituciones y el lugar que ocupan las comunidades portadoras de los oficios en la construcción del sentido patrimonial.

Este artículo se sitúa en el cruce entre prácticas artesanales y prácticas curatoriales, interrogando los modos en que la curaduría contemporánea ha abordado la alfarería de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca entre los años 2013 y 2023. La pregunta que orienta este trabajo es cómo determinados proyectos expositivos han reconfigurado —o tensionado— la relación entre producción artesanal y producción de visibilidad, y qué implicancias tiene ello para comprender el patrimonio no solo como un conjunto de objetos, sino como una práctica viva, relacional y situada; que se centra en los procesos, mediaciones y decisiones curatoriales que estructuran estas experiencias.



Desde una perspectiva de género y de la mano del enfoque feminista, decolonial y situado, se propone la noción de giro afectivo como una clave interpretativa para analizar estos desplazamientos. Este giro se manifiesta en modelos curatoriales que comienzan a reconocer los modos de hacer de las artesanas; sus gestos, memorias corporales, genealogías y vínculos territoriales; como dimensiones constitutivas del valor patrimonial, y disputa del “patrimonio autorizado” que refiere Laurajane Smith. La tesis que se sostiene es que, en estos casos, la curaduría deja de operar exclusivamente desde una lógica interpretativa del patrimonio de “los otros” y se desplaza hacia formas de apropiación consciente y situada de un “nosotros posible”, en el que afectos, cuidados y responsabilidades compartidas adquieren centralidad.

Para desarrollar este argumento, el artículo analiza cuatro exposiciones realizadas en distintos espacios expositivos del país: Quinchamalí en el Imaginario Nacional (2013), Quinchamalium chilense (2020), Nayadet Núñez Rodríguez. Lo popular emancipador 8M (2022) y Ollas de Quinchamalí 2023 (2023). La selección de estos casos se basa en tres criterios: su inserción en circuitos institucionales relevantes, su articulación con programas públicos de promoción y salvaguardia de la artesanía, y su reconocimiento en el campo cultural. A través de un análisis cualitativo de dispositivos curatoriales, investigaciones, relatos expositivos y contextos de producción, se examina cómo estas experiencias permiten repensar las relaciones entre artesanía, curaduría y patrimonio en el Chile contemporáneo.

Hacer cuidando: artesanas

El reciente texto de Ley de Fomento y Protección de la Artesanía aprobado por el Congreso Nacional el 7 de octubre de 2025, define artesanía como:

“creación artística de carácter individual o colectivo de obras o piezas no consumibles, en la que pueden utilizarse técnicas, herramientas o implementos y predomina la ejecución manual. Dicha creación artística involucra dominio de la técnica y transformación de materias primas, además de habilidad, sentido de pertenencia y creatividad en la elaboración de obras o piezas que poseen características distintivas en términos de valor histórico, cultural, utilitario o estético pertenecientes a una determinada zona o cultura” (Chile, Ley N.º 21.788 1).

Esta definición ofrece un punto de partida que inscribe la artesanía en el ámbito de la creación, reconociendo a artesanas y artesanos como quienes “cultivan” un oficio con destreza, memoria, reflexión y conocimiento, según plantea el texto legal que se basa en una genealogía epistémica que nos retrae a las formas más canónicas de la definición.

Lo anterior, sin embargo, no agota la complejidad ni da cuenta vastamente del carácter relacional que sostiene el trabajo artesanal y sus oficios como la textilería, alfarería y cerámica, (principales en la cultura e historia latinoamericana), cestería, trabajo en madera, y otros que implican la transformación de materias primas, a través de una práctica que remite al ejercicio habitual del oficio.

Entenderemos la práctica artesana como un modo de hacer (de Certeau, 1996) por tanto las preguntas ¿Qué se práctica? y ¿Quién la práctica? son centrales en las relaciones entre quienes producen obras y quienes pueden habilitar condiciones de visibilidad.

Cuando la artesanía, se comprende como “un mapa cognitivo que ilustra la vinculación y diálogo del hombre con su entorno, con la tierra, el agua, el fuego, el aire... ” (Sepúlveda Llanos 52) lo que pone en práctica es una relación y adaptación constante a las condiciones del material, el tiempo y el territorio (Quijada, Tobar y Saldías 77), modos que transforman silenciosamente los espacios normados, donde los cuerpos inscriben su experiencia en el mundo y producen sentidos que no siempre son capturados por los discursos institucionales.

Desde la perspectiva de género y el feminismo, que han proporcionado diversos sentidos para pensar el estado de las cosas como plantea Giunta, la artesanía no es solo una técnica, sino una manera de habitar y cuidar la vida cotidiana, una ética del hacer que compromete al cuerpo con la materia y al oficio con la comunidad, como señala Sennett, donde la atención, la paciencia y la destreza son modos de responsabilidad. Estas prácticas, leídas desde la noción ch'ixi desarrollada por Rivera Cusicanqui, desafían la fragmentación moderno-colonial al integrar cuerpo, territorio y comunidad e interceptan el “paradigma racionalista dominante” que “nunca aceptó que ser racional es al mismo tiempo un asunto afectivo, y que no existe ningún pensamiento o conocimiento libre de sensibilidad y afectividad.” (Giraldo y Toro 12).

En este espacio de intimidad, ¿Qué se cuida? y ¿Qué se valora? Materias primas, paisajes culturales, relaciones e intercambios, autorrepresentación femenina y memoria colectiva; formas de sensibilidad que producen mundo desde otras lógicas, tal como plantea Ticio Escobar en *El mito del arte y el mito del pueblo*, al no subordinarse al régimen visual ni a la separación moderna entre producción material y afectiva; al patriarcado colonial, que no sólo organizó el poder sobre los cuerpos de las mujeres, sino que impuso una jerarquía ontológica que subalternizó todos los saberes ligados a lo doméstico y a lo comunitario tal como analiza Rita Segato en *La guerra contra las mujeres*.



En la tradición cultural de una antropología hetero normada cuidar es celar, asociado como la alfarera celosa de Levi-Strauss, al trabajo artesanal como “una invención femenina” (Lévi-Strauss 18) que revela un orden simbólico subordinado. La extracción de arcilla implica silencios rituales, respeto por seres guardianes y vínculos con fuerzas diversas que entran en conflicto; una práctica cosmogónica, ética y relacional, donde el hacer manual tensiona la agencia femenina, que trabaja “con energía” (Díaz et al. 43) donde dialoga tierra y corporalidad, transmisión de saberes y un orden que enlaza arcilla, fuego, agua, aire, mundo y vida.

“La greda ¡es que es tan sabia!, que ella me quiere manejar a mí. Nos manejam los dos. Somos amigas. Hay que enamorarla para que se entregue. Hay que entregarse para que el otro se entregue. Es tan íntimo. Y respeto, hay que respetarla mucho. A veces se me quiebra, igual la guardo, porque es una mano que pasó. Imagínese todo lo que hizo esa mano.” (Testimonio de la Artesana Elena Tito en Díaz et al 34).

Respecto de ello, la perspectiva de Elvira Espejo Ayca se desplaza desde condiciones cuya interseccionalidad entre raza, género y clase la permiten construir nuevos puentes. Su pedagogía de la crianza mutua propone que la creación no surge de una relación instrumental con las materias primas, sino de una interacción afectiva y recíproca que posibilita la obra, abriendo la comprensión de la artesanía como un sistema de interdependencias que sostienen modos de saber hacer compartidos.

La artesanía es una práctica que cuida. La artesana y artesano cuida, la greda, la fibra, la madera, reconociendo en ella una historia, una sensibilidad y una temporalidad propias. Incluso asumiendo los argumentos para el reconocimiento de las expresiones vitales de la naturaleza, en tanto plantas, insectos y animales sean sujetos de derecho. Cuidar el territorio significa escuchar sus ritmos y disponibilidades, la continuidad de saberes compartidos y reapropiados, profundamente vinculados a la vida comunitaria. La artesanía, entonces, no sólo continúa una tradición, sino que hace permanecer y especialmente aparecer formas de vidas, una sensibilidad encarnada, que justamente no siempre se quiere visible.

Curar: de la retención a la liberación.

La curaduría es una práctica formal que en su origen está asociada a una gestión integral de colecciones institucionales, con el objetivo de sistematizar su conservación, desarrollar el conocimiento de sus piezas y eventualmente exhibirlas (Balzer y Obrich). En la medida de que estas instituciones fueron promovidas por una política pública desde los estados nacionales modernos, se fueron instalando especificidades en la naturaleza de sus contenidos y disciplinas asociadas, lo que en el campo de las artes dio origen al formato de las galerías y los museos públicos.

Será durante la segunda mitad del siglo XX en que la práctica curatorial se comience a independizar de los programas institucionales, apareciendo la figura profesional del curador independiente, cuyo perfil profesional combina un variado tipo de competencias que distan de ser solamente disciplinares e incluyen capacidades operativas para resolver problemas híbridos y complejos, derivados de una necesidad de concentrar sus esfuerzos en proyectos expositivos. (Ramírez y Santos).

En Chile el reconocimiento institucional del rol profesional de la curaduría es reciente. Los organigramas de los Museos sostenidos por la institucionalidad pública, apenas si los integran, Curadores y Encargados de Colecciones en el Museo Histórico Nacional (MHN) acuñados ya en las páginas de la Revista Museos en 2011, y más recientemente, curadoras en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA).

De este modo, el impacto del debate contemporáneo sobre la curaduría, principalmente, se ha ido asumiendo desde trabajos independientes, ejercidos desde un oficio de facto y solicitudes externas a su regulación desde el financiamiento por medio de proyectos concursables que regula la mayoría de los flujos de inversión pública en el apoyo a la conservación, investigación y exhibición de colecciones.

En ese escenario la implementación de proyectos curatoriales ha estado configurada de modo convergente a partir de una gestión que incluye la investigación monográfica, la producción museográfica y la edición textual, “interrupciones, desplazamientos, montajes y articulaciones discursivas” (Escobar 12). Todo lo cual entra en una negociación con las expectativas de los espacios, los coleccionistas y los artistas que soportan el diagrama del proyecto, y su dispositivo de interpretación y gestión.

Por lo anterior es que en nuestro país podemos distinguir un momento inicial en que estas prácticas de construcción autoral de los proyectos curatoriales se manifiestan en el ámbito de las artes visuales, claramente a través del trabajo precursor de Nelly Richard tal como analiza Peters, al reconocer prácticas artísticas que subvienten la clausura institucional desde los márgenes del control social impuesto por la Dictadura Cívico-Militar. Las críticas al modelo curatorial son contrahegemónicas (Rilley) desde los precursores trabajos de Lippard y se expanden de modo situado por lo que se considera curaduría afectiva, que atiende las minorías infrarrepresentadas.



La curatoría afectiva desde el cruce de “saberes-sentires-haceres descentrados”, (Corvalán 105) irrumpiendo en la desjerarquización de formas y modos impuestos por el campo cultural y sus manifestaciones institucionales más complejas como son los museos, las ferias y las bienales, sobre esto último podemos observar sus efectos en proyectos curatoriales recientes como Turba Tol Hol Tol, que ocupó la representación en el Pabellón oficial de Chile en la 59 Bienal de Venecia de 2022. (Marambio y Machiavello).

Lo anterior propone observar cómo proyectos curatoriales han abordado oficios y tradiciones artesanales, situando un conjunto de exposiciones recientes sobre artesanía y específicamente sobre alfarería de Quinchamalí, que ingresó en 2022 en la Lista de Salvaguardia Urgente del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO^[1], como casos clave para analizar las relaciones y tensiones entre producción artesanal y producción de visibilidad, una zona de contacto e interacción.

Tomando en cuenta tres dimensiones para comprender cómo la artesanía ocupa en este siglo diversos circuitos expositivos del país se revisaron: i) los archivos de principales espacios expositivos, ii) programas y fondos de inversión destinados a la promoción, resguardo y fomento de la artesanía, iii) distinciones y premios asociados a la disciplina y a las y los artesanos. Este recorrido permitió identificar un conjunto de cuatro exposiciones que, entre 2013 y 2023, han abordado de manera directa la alfarería de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca: i) *Quinchamalí en el Imaginario Nacional*, 2013, ii) *Quinchamalium chilense*, 2020, iii) *Nayadet Núñez Rodríguez. Lo popular emancipador 8M*, 2022, y iv) *Ollas de Quinchamalí* 2023, 2023.

La artista Nury González, directora del Museo de Arte Popular Americano, fue la curadora de la exposición Quinchamalí en el Imaginario Nacional. Realizada en el MAPA en marzo del año 2013. Un proyecto de investigación cuyos resultados son puestos en circulación en una exposición de las piezas de cerámica de Quinchamalí de la colección del MAPA, a partir de la construcción de un dispositivo de transferencia que comprende la tradición como una resistencia.

La artista Josefina Guilisasti fue curadora de la exposición *Quinchamalium Chilense*, realizada en la Galería de Patrimonio del Centro Cultural La Moneda, entre el 10 de enero y el 31 de agosto de 2020. Invocando el nombre científico en latín de la planta del quinchamalí, el formato en este proyecto se construye en base a una instalación producto del trabajo colaborativo entre la artista en colaboración con la antropóloga Belén Roca y un grupo de quince “artistas alfareros” (sic) de Quinchamalí^[2], representantes de la tradición alfarera, esto en medio de la coyuntura de su patrimonialización a partir de la herramienta del derecho internacional público, como es la

^[1]“La alfarería de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca”, Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, Nomination file n° 01847, Decision 17.COM 7 a.1, 2022.

^[2] Victorina Gallegos, Teorinda Cerón, Flor Caro, Daniel Villeuta, Silvana Figueroa, Gastón Montti, Marcela Rodríguez, Mónica Venegas, Nayadet Núñez, Eugenia Sepúlveda, Carmen Romero, Regina Pino, Cintia García, Luis Pérez Sepúlveda y Nancy Mariangel.

Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Interesante es el hecho de que este proyecto curatorial cita el anterior en tanto se suman en esta exposición otras piezas pertenecientes a la colección del Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago (MAPA).

La historiadora del arte Gloria Cortés fue la curadora de la exposición *Nayadeth Nuñez Rodríguez. Lo popular emancipador 8M*, realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes, entre el 8 de marzo y el 24 de abril de 2022. Este proyecto fue una intervención en una de las piezas de la colección permanente del MNBA, la copia clásica de la *Venus Arrodillada* (Ernesto Gazzeri, ca. 1900), en el contexto de la conmemoración del 8M. La artista “articula los saberes del matrilineaje” (sic), instalándose en una zona liminal entre las artes populares y las artes visuales, movilizando incomodidades en una institución canónica que lleva el nombre Bellas Artes en su denominación. Las piezas aportadas por la artista corresponden a las representaciones corporales de sujetos femeninos, la una representa a su bisabuela Rosa Caro, conocida como Berta, partera y matriarca de la tradición alfarera, la otra titulada *Disforia*, interpela la identidad de género.

La artista Petra Harmat Vergara y el diseñador Michael Hoza, fueron los curadores de la exposición *Ollas de Quinchamali 2023*, realizada en la Galería Gabriela Mistral entre el 23 de mayo y el 29 de junio de 2023. El proyecto propuso un cruce entre las condiciones de exhibición del arte contemporáneo a través de sus dispositivos y la práctica artesanal de la alfarería de Quinchamalí. Se dispusieron 23 cerámicas que fueron realizadas por nueve alfareras^[1], generando un dispositivo que enfatiza la dimensión corporal, afectiva y colectiva de la creación, como testimonio y denuncia, donde la experiencia de las alfareras se vuelve inseparable de los procesos ambientales y económicos que condicionan su continuidad.

La visibilidad otorgada por dispositivos curatoriales contemporáneos en estas exposiciones ha impulsado un desplazamiento significativo en la comprensión del objeto artesanal. Lo que antes era leído predominantemente desde su función utilitaria, la olla, la vasija, la figura ornamental, se ha ido reconociendo progresivamente como un objeto cuya potencia radica en la integración inseparable entre uso, técnica, imaginario estético, creación y pensamiento. Este tránsito revela la fragilidad de la frontera que históricamente separó la producción artística popular de la culta o académica y, cuestiona “la categoría que les había sido otorgada como artesanos o artistas populares, a espacios de exhibición y reconocimiento que surgen desde las Bellas Artes” (Quijada, Tobar y Saldías 63).

Al situar piezas, relatos, cuerpos, en instituciones, montajes y narrativas curatoriales diversas, las exposiciones no solo amplían las posibilidades de lectura de la artesanía y lo artesanal, sino que reconfiguran su estatuto simbólico y patrimonial.

^[1] Gabriela García Ramírez, Laura Carrasco Figueroa, Cecilia Montti Ortiz, Delia Gallegos Muñoz, Inés Guzmán Venegas, Marcela Muñoz Esparza, Claudina Sandoval Caro, Rosa Caro Rodríguez y Flor María Betancur Rodríguez.

Las artesanías, dejan de ser meras evidencias de una tradición para convertirse en argumentos materiales de agencia y memoria que no ingresan al campo del arte para confirmarlo, sino para interpelar, (Escobar, *La siguiente pregunta. Breves ensayos curatoriales*), para poner en evidencia sus jerarquías y revelar que existen otras epistemes sensibles que no encajan en los formatos de exhibición modernos.

Cuando la artesanía, particularmente la realizada por mujeres, entra al museo, lo que se disputa no es solo la pieza, la materialidad, la técnica, la precariedad, sino la posibilidad de afirmar que existen formas de creación donde autoría, hacer y vida se entrelazan, disputando asuntos de la contemporaneidad, permitiendo repensar las jerarquías artísticas y abrir nuevos marcos afectivos y epistemológicos en la curatoría actual.

Patrimonio relacional: de las sincronías a lo dialógico

El encuadre teórico de las prácticas curatoriales reseñadas en esos cuatro proyectos supone poner atención en la reciente transformación del sentido de uso que ha tenido en nuestro contexto el concepto con que se identifica la palabra patrimonio.

Hemos transitado desde la hegemonía del campo de la conservación del patrimonio, ejercida por el efecto de transferencia desde deontologías jurídicas, modelos metodológicos de intervención y pretensiones globalizantes que invocan conceptos genéricos como “la humanidad” (Unesco) está presente en nuestro contexto regional cuando remitimos al concepto Estado Nacional. Durante más de doscientos años hemos tenido socialmente un modo único de definir al patrimonio, básicamente considerando los atributos formales y materiales de objetos que tendrán valor en tanto se los damos desde las disciplinas que los estudian, lo que Laurajane Smith en su día caracterizó como un “patrimonio autorizado”.

El cambio de este marco epistémico está dado recientemente desde el enfoque de los Estudios Patrimoniales, que ha permitido no sólo poner en tensión ese canon, sino que más bien ha permitido aumentar el conocimiento de éste, considerando al patrimonio incluso como una forma de conocimiento. Esto nos permite identificar el reconocimiento a discursos, textos y nuevos contextos para la investigación, así como incluso prácticas curatoriales en colecciones patrimoniales en Chile, lo que tributa al reconocimiento de un escenario del cual hace unos años advertimos que:



“Un mínimo consenso inicial nos sitúa en la necesidad de integrar la convergencia multidisciplinaria en un enfoque holístico de los fenómenos culturales que son reconocidos y funcionan como patrimonio en el campo social. De ahí que los Estudios Patrimoniales tengan como objeto de estudio las tensiones conceptuales que derivan del enunciado social de la palabra ‘patrimonio’.” (Nordenflycht 14)

En tanto cada “intervención en el patrimonio” es un “hecho histórico”, la multidimensionalidad de la intervención afecta a los valores y no sólo a los atributos del patrimonio.

La conservación del patrimonio ha reconocido el hecho histórico único e irrepetible que debe ser caracterizado y por tanto individualizado, luego de lo cual nos preguntaremos por las causas que lo explican y finalmente lo debemos seleccionar y distinguir en relación con otros, por tanto configurar su significado y valor, para darle sentido de realidad al neologismo *ad usum patrimonialización*, cuyo equivalente en inglés tal vez provenga de *heritage-making* y más atrás cuando se instaló desde el galicismo *Mise en valeur*.

En el momento actual la agenda de lo patrimonial se contextualiza desde cierta ambigüedad contraintuitiva, tal como ya lo hemos afirmado en otro texto el patrimonio es creativo, conflictivo e incierto, remarcando que “el patrimonio es creativo ahí donde se reconoce como un fenómeno relacional que implica a las personas, comunidades, ideologías e imaginarios en la producción de una concepción colectiva de lugar.” (Nordenflycht, Variaciones Patrimoniales 12). Lo anterior reconoce un patrimonio de las ausencias y las emergencias -parafraseando a De Sousa Santos- en la era de la desfitichización de la autenticidad como plantea Lipovetsky.

En ese contexto la escala local del reconocimiento a las comunidades ha sido un tema emergente en los últimos años, haciendo eco en la academia a partir de investigaciones, tesis y publicaciones, dentro de las cuales destacan aquellas que se instalan desde miradas interdisciplinares sobre prácticas urbanas y rurales (Montecino; Marsal, Hecho en Chile 1; Marsal, Hecho en Chile 2) así como las comunidades auto reconocidas como aporte de los pueblos originarios del territorio nacional, con una agenda que incluye cuestiones tan complejas como la restitución en un contexto de análisis decolonizador.

Pasar de la interpretación a la apropiación patrimonial, supondrá entonces asumir que el patrimonio en sus atributos como sobre todo en sus valores es creativo, en un modo más complejo que solamente inventar tradiciones para su uso en el control de la gobernabilidad desde el Estado Nación, sino que como una acción que les permite a los sujetos construir futuros posibles a través de la gestión

transformación y uso de sus acervos ancestrales, donde cada producto de la artificialización de la naturaleza devenido en cultura material no tiene una condición ontológicamente patrimonial per se, sino que puede llegar a funcionar como patrimonio si es que se construye desde esa relación liminal entre los sujetos y los objetos. (Carter et al.).

A modo de conclusión: para un giro afectivo

El análisis de las exposiciones abordadas en este artículo permite afirmar que las tensiones entre práctica artesanal y práctica curatorial no se resuelven en la mera ampliación de los circuitos de exhibición, sino que se sitúan en el corazón mismo de la producción de sentido patrimonial, creativo, conflictivo e incierto. En el centro de estas tensiones se encuentra la relación entre quienes producen las obras desde modos de hacer situados, corporales y territorializados, y quienes organizan sus condiciones de visibilidad desde marcos institucionales, curatoriales y discursivos. Lejos de ser neutra, esta mediación incide directamente en la forma en que el patrimonio es interpretado, apropiado o disputado. En este escenario, el giro afectivo que proponemos no se presenta como una categoría cerrada, sino como una orientación crítica que emerge del análisis de prácticas curatoriales concretas.

Desde esta perspectiva, la curaduría desarrollada por Gloria Cortés en el Museo Nacional de Bellas Artes permite comprender el giro afectivo como una operación que desestabiliza las fronteras entre arte popular y artes visuales, instalando zonas liminales al interior de instituciones canónicas, “permite la alteración de las narrativas y el entrecruce con producciones incómodas y no homogéneas para la grilla institucional” (Museo Nacional de Bellas Artes) plantea, y continúa: “Torsos femeninos desnudos realizados bajo la técnica tradicional quinchamalina, actúan como bisagra entre la herencia del hacer popular, con el problema de la representación de memorias personales y comunitarias, especialmente las femeninas”.

Su trabajo evidencia que la curaduría puede operar como un dispositivo capaz de alterar narrativas históricas, jerarquías disciplinares y regímenes de representación, incorporando corporalidades, memorias y experiencias tradicionalmente excluidas, en la voz de la artista artesana Nayadet Nuñez:

“Mi obra siempre ha estado centrada en las problemáticas femeninas, en las nociones, creencias, prácticas, saberes y procesos que pueblan nuestros cuerpos y territorios. La tradición de la cerámica negra pulida, me fue traspasada por un largo linaje de madres -en el que también participó mi padre a través de la quema-, y me permite evidenciar la desigualdad, de cómo se categorizan nuestros cuerpos o de los espacios que ocupamos en la sociedad”

En este sentido, en el encuentro y la materialización de la intervención, la curaduría no busca integrar la artesanía al canon existente, sino tensionar críticamente ese canon, generando incomodidades que habilitan nuevas formas de lectura y reconocimiento, desjerarquizando las formas de producción de conocimiento según refiere Ailton Krenak.

Las reflexiones de Ticio Escobar permiten profundizar esta lectura al comprender la curaduría como una práctica de interrupción más que de clausura, “En cuanto fenómeno y dispositivo de la contemporaneidad, la curaduría es definida en oposición a lo moderno” (Escobar, *La siguiente pregunta: Breves ensayos curatoriales* 11).

Desde esta perspectiva, el objeto artesanal no se presenta como portador de una esencia cultural fija, sino como un cúmulo de cuerpos y relaciones creativas que interpela a los públicos, a la institución y a las categorías heredadas del arte moderno, donde la “curaduría desafía y agita la obra para reforzar el cumplimiento de su oficio: precipitar significaciones que no descansen en respuestas seguras; es decir, que desemboquen en preguntas nuevas” (Escobar, *La siguiente pregunta: Breves ensayos curatoriales* 11); esas preguntas, que a pesar de las barreras y dificultades, muchas comunidades dialogan y ponen en práctica, con nuevas y viejas formas afectivas, económicas y de convivencia para sostener la vida común, entre ellas muchos colectivos de mujeres artesanas, artistas, curadoras y gestoras.

El giro afectivo en este marco, no apunta a producir consenso ni a estabilizar significados, sino a sostener la pregunta, la fricción y la tensión como condiciones necesarias para una relación ética con las prácticas culturales subalternizadas, mirando a aquellos que son capaces de proponer otras narrativas para el mundo siguiendo a Krenak.

El desplazamiento adquiere una densidad mayor cuando se lo pone en diálogo con las perspectivas de Elvira Espejo Ayca, que como Krenak sitúa el hacer artesanal y cultural dentro de sistemas de interdependencia vital. En ambos pensadores y creadores, la práctica no se separa de la vida, el territorio, ni la responsabilidad relacional, se trata de saberes que se crían mutuamente, que se transmiten a través del cuerpo, el cuidado y la convivencia con lo no humano.

Al mirar con detención la alfarería, como disciplina central de las exposiciones analizadas, reconocemos en ella un saber que amplifica la creación de objetos de barro cocido, como “un oficio que contiene un saber transmitido de generación en generación, anclado en las familias, comunidades y territorios ligados a sus cultores”. (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 13). Un proceso que significa poner atención a ritmos y disponibilidades, continuidad de saberes profundamente vinculados a la vida comunitaria. “Mi trabajo comienza en los veranos cuando tenemos que recolectar las materias primas, que son la greda, las gredas amarillas, el colo blanco, el colo rojo, las arenas, y también los insumos con la que nosotros hacemos la cochura que es el guano de buey y guano de caballo” explica la artesana Mónica Venegas en el registro audiovisual de la exposición “*Quinchamalium Chilense.*” (4:33), proceso que tiene un tiempo – el verano – para disponer las materias primas para trabajar todo el año.



“Mi obra siempre ha estado centrada en las problemáticas femeninas, en las nociones, creencias, prácticas, saberes y procesos que pueblan nuestros cuerpos y territorios. La tradición de la cerámica negra pulida, me fue traspasada por un largo linaje de madres - en el que también participó mi padre a través de la quema-, y me permite evidenciar la desigualdad, de cómo se categorizan nuestros cuerpos o de los espacios que ocupamos en la sociedad”

Es un proceso creativo y cultural de conexión e interdependencia entre sistemas, entre ellos el cuerpo humano.

Desde este horizonte, el giro afectivo deja de ser exclusivamente una cuestión curatorial para convertirse en una posición política, ética y afectiva, que reconoce la potencia y la fragilidad de los ecosistemas culturales y la necesidad de formas de relación más atentas, situadas y corresponsables.

En conjunto, las experiencias analizadas permiten proponer que el giro afectivo implica un tránsito desde la interpretación pasiva del patrimonio de “los otros” hacia la apropiación consciente y situada de un patrimonio como “nosotros posible”, un “*Amuy’tanakax uywaña*”, o crianza mutua de los pensamientos y las sensibilidades en constante autorreflexión.” (Espejo Ayca 10).

Este desplazamiento no elimina las asimetrías entre artesanas, curadoras, espacios culturales e instituciones, pero las vuelve visibles y negociables, abriendo la posibilidad de un campo de agencia compartida. Así, el patrimonio deja de entenderse como un acervo histórico centrado en objetos y significados, para asumirse como una práctica viva, relacional y en permanente actualización.

En este sentido, la curaduría afectiva constituye un horizonte crítico desde el cual repensar las políticas de visibilidad, la ética del trabajo cultural y las formas contemporáneas de relación entre artesanía, arte y patrimonio.



Referencias

- Balzer, David. *Curationism*. Pluto Press, 2015.
- Carter, Thomas; Harvey, David; Jones, Roy y Robertson, Iain (eds.). *Creating Heritage. Unrecognised pasts and rejected futures*. Routledge, 2020.
- Chile Ley N.º 21.788: *Ley de Fomento y Protección de la Artesanía*. Diario Oficial, 12 Dic. 2025.
- Corvalán, Kekena “Curadurías inestables: todo patrimonio es molesto”. en Usabiaga, Viviana et al. *Los patrimonios son políticos*. Ministerio de Cultura Argentina, 2021.
- De Certeau, Michel. “La invención de lo cotidiano”. I. *Artes de Hacer*. Universidad Iberoamericana, 1996.
- De Sousa Santos, Boaventura. *Una epistemología del Sur*. CLACSO y Siglo XXI, 2009.
- Díaz, Patricio, Leyton, Eileen y Muñoz, Constanza. *Alfarería, de la tierra a la mano*. Cuaderno Pedagógico de Patrimonio Inmaterial. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2016.
- Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo*. Cuestiones sobre arte popular. Ariel, 2014.
- Escobar, Ticio. *La siguiente pregunta: Breves ensayos curatoriales*. HyA Ediciones, 2024.
- Espejo, Elvira. YANAK UYWAÑA. *La crianza mutua de las artes*. Kikuyo, 2022.
- Krenak, Ailton. *Futuro Ancestral*. Taurus, 2022.
- Le Guin, Ursula K. *La teoría de la bolsa de la ficción*. Rara Avis, 2022.
- Lévi-Strauss, Claude. *La alfarera celosa*. Paidós, 1986.
- Lippard, Lucy. *Mixed Blessings. New art in a multicultural America*. New Press, 1990.
- Lipovetsky, Gilles. *La consagración de la autenticidad*. Anagrama, 2024.
- Marambio, Cristóbal, y Claudia Machiavello. *Turba Tol Hol Hol Tol*. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (MINCAP), 2022.
- Marsal, Daniela ed. *Hecho en Chile 1. Reflexiones en torno al patrimonio cultural*. Mis Raíces, 2021.
- Marsal, Daniela ed. *Hecho en Chile 2. Reflexiones en torno al patrimonio cultural*. Mis Raíces, 2020.
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (Mincap). Marco conceptual para el Proyecto de *Ley de Artesanía*. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2022.
- Montecino, Sonia (ed.). *Tramas de la diversidad*. CNCA, 2017.
- Museo de Arte Popular Americano. *Quinchamalí en el Imaginario Nacional*. 2013.
- Museo Nacional de Bellas Artes. *Nayadet Nuñez. Lo popular emancipador 8M*. Noticias MNBA 8 Mar. 2022: s.p. Web.
- Nordenflycht, José de ed. *Estudios Patrimoniales*. Ediciones UC, 2018.
- Nordenflycht, José de. *Variaciones Patrimoniales*. Altazor, 2022.

- Obrich, Hans Ulrich. *Breve historia del comisariado*. Exit Publicaciones, 2010.
- “Ollas de Quinchamalí 2023”, “Ollas.cl”, 2023.
- Peters, Tomás. *Un devenir oblicuo. Itinerario intelectual de Nelly Richard*. Metales Pesados, 2025.
- “*Quinchamalium Chilense*.” Youtube, Centro Cultural La Moneda, subido por Centro Cultural La Moneda, 10 de mayo de 2020.
- Quijada, Fernando, Claudia Tobar, y Javiera Saldías. *Pensar las artes populares hoy: Definiciones, problemas y desafíos*. 2023.
- Ramírez, Juan Antonio. *Ecosistema y explosión de las artes*. Anagrama, 1994.
- Reilly, Maura. *Activismo en el Mundo del Arte. Hacia una ética del comisariado artístico*. Alianza Forma, 2019.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis*. 1.^a ed., Tinta Limón, 2018.
- Santos, Juan José. *Curaduría de Latinoamérica*. CENDEAC, 2018.
- Sennet, Richard. *El artesano*. Anagrama, 2009.
- Sepúlveda Llanos, Fidel. *Artesanía como Patrimonio Cultural: Desarrollo, fomento, protección*. Revista *AISTHESIS*, 36, 2003.
- Smith, Laurajane *Uses of Heritage*. Routledge, 2006

Recibido: 10 de diciembre de 2025

Aceptado: 27 de diciembre 2025